HAL
open science

Alphonse Daudet, romancier de la famille

Maria Sabina Cerullo

To cite this version:

Maria Sabina Cerullo. Alphonse Daudet, romancier de la famille. Littératures. Université d'Angers, 2013. Français. NNT : . tel-03282663

HAL Id: tel-03282663

https://theses.hal.science/tel-03282663

Submitted on 9 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

l'université nantes angers le mans
PÔLE DE RECHERCHE ET D'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

université angers

Thèse de Doctorat

Maria Cerullo

Mémoire présenté en vue de l'obtention
du grade de Docteur de l'Université d'Angers
Sous le label de l'Université Nantes Angers Le Mans

Discipline : *Littérature Française*
Spécialité : Littérature générale et comparée

Soutenue le 24/5/ 2013

École doctorale : Société, Cultures, Échange (SCE)
Thèse N° 1318

Alphonse Daudet romancier de la famille

JURY

Rapporteurs :	**M. Pierre-jean DUFIEF , Professeur, Université de Paris Ouest Nanterre** **M. Bernard URBANI,** Maître de conférences HDR , Université d'Avignon
Examinateurs :	**Mme Colette BECKER, Professeur émérite, Université de Paris Ouest Nanterre** **M. Mario PETRONE, Professeur, Université de Naples « L'Orientale »**
Directrice de Thèse :	**Mme Anne-Simone DUFIEF, Professeur, Université d'Angers**

SOMMAIRE

INTRODUCTION 7

PREMIÈRE PARTIE 22

Alphonse Daudet et sa carrière littéraire 23

L'entrée dans la vie littéraire 28

L'activité journalistique: un premier pas vers la littérature 36

Alphonse Daudet : un écrivain en marge du naturalisme 48

Les romans de Daudet…….…….. 58

CHAPITRE II : L'écriture du « moi » chez Daudet……..……..... 61

L'autobiographie et le récit d'enfance …….....63

Le Petit Chose : roman autobiographique et d'apprentissage ……..……. 70

CHAPITRE III : L'enfance martyrisée dans l'œuvre d'Alphonse Daudet…….....84

Jack, un roman de larmes ……..... 88

Genèse et analyse du roman ……..……..……....96

CHAPITRE IV : Alphonse Daudet, Charles Dickens, Ippolito Nievo:
trois auteurs en comparaison……..108

Les enfants brimés dans l'œuvre d'Alphonse Daudet
et de Charles Dickens ……..... 109

Analyse comparative entre *Le Petit Chose* et les *Confessioni di un italiano*….....1.18

DEUXIÈME PARTIE

La famille dans la fiction romanesque d' Alphonse Daudet……125

CHAPITRE I : Le couple dans la société du XIXe siècle…… 126

La loi Naquet, change-t-elle la notion du mariage ? …….131

Lecture psychanalytique de *Rose et Ninette* ……. 133

Le Syndrome d'Aliénation Parentale…….……... 142

CHAPITRE II : La vie conjugale dans *La Petite Paroisse*……..... 148

La jalousie, est-elle une forte émotion ou un grand sentiment ?..... 155

TROISIÈME PARTIE

Alphonse Daudet et l'Italie……..……160

CHAPITRE I : Réception de l'œuvre d'Alphonse Daudet en Italie ……..…161

CHAPITRE II : Portrait littéraire d'Alphonse Daudet
par Edmondo De Amicis. 202

CHAPITRE III : Vittorio Pica, un « passeur culturel »
des œuvres daudétennes……..... 213

CHAPITRE IV : Bilan critique de l'œuvre d' Alphonse Daudet en Italie …….236

Les roman de l'enfance ……..…….. 236

Roman du divorce et des conflits conjugaux ……..……..…….242

Les autres thèmes : politique, religion, amour……..…….246

CONCLUSION : ……..…… 251

ANNEXES

Documents…….……....257

Images……...…..……305

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Daudet en français ..……..... 326

Œuvres séparées utilisées……..……...326

Correspondance et écrits intimes …….…….327

Œuvres d' Alphonse Daudet traduite en italien……..……..327

Œuvres françaises consacrées à Alphonse Daudet (volumes et articles)…..... 328

Œuvres italiennes consacrées à Alphonse Daudet (volumes et articles)……..…… 333

Articles consacrés à Daudet dans la presse italienne de 1878 à 1900…..…….334

Œuvres utilisées dans les différents chapitres …….....338

Œuvres générales de référence ……..……348

Dictionnaires…….352

« Il suffit de pénétrer un peu avant dans son histoire, de relever les détails exacts, les détails minutieux de sa biographie pour comprendre que c'est précisément par suite de cette droiture d'existence qui l'empêchait de se mentir et de ne pas rester lui, vraiment lui, qu'il se refusa à entrer à l'Académie Française, où sa place demeura toujours vacante, et qu'il protesta si vigoureusement contre ceux qui, par une méconnaissance absolue de son être intime, par une ignorance complète de son passé d'indépendance, tentaient de le classer dans une école littéraire et de l'enfermer dans une chapelle artistique : — sa seule école était la Vie, sa seule chapelle, la Vérité ».

Lectures Littéraires. Pages Choisies des Grands Écrivains. Alphonse Daudet,
avec une introduction par Gustave Toudouze, Paris, Colin, 1900, p. 9

INTRODUCTION

Enfermé dans une image d'auteur provençal, Alphonse Daudet n'occupe pas de place parmi les maîtres « […] ni même parmi les petits maîtres du XIXe, mais à la suite des romanciers discrédités ou disqualifiés ».[1]

Ce fut le sort de notre auteur jusqu'à ce que la postérité, en analysant ses romans, ait restitué à l'œuvre romanesque de Daudet la valeur qu'elle avait perdue. Seulement grâce à de petites maisons d'édition[2] qui ont publié dans les années 1990–1991 certains romans de Daudet et grâce à l'association des Amis d'Alphonse Daudet, fondée en 1923 par P.E. Cadilhac et Lucien Daudet, fils de l'écrivain, sous la présidence de Marcel Pagnol,[3] nous pouvons, aujourd'hui, aborder des travaux très intéressants, en explorant de nouvelles pistes de recherche, afin de montrer que notre écrivain est le témoin précieux de la société de son temps, dont il excelle à mettre à nu les rouages et que son œuvre romanesque élève le particulier jusqu'à l'universel. Mais c'est surtout l'édition de la Pléiade[4] qui a redonné à Daudet la popularité littéraire.

Pendant longtemps son art de conteur a caché celui du romancier, même si le passage du conte au roman est marqué par une ligne subtile. Mais il « se sentit très jeune une affinité pour le genre du conte, genre tout nouveau et encore peu évolué à l'époque de ses débuts. Ce fut à ce genre surtout qu'il s'exerça pendant ses longues années d'apprentissage; ce furent ses contes, comme de juste, qui lui valurent ses premiers triomphes

---

[1] Auriant, « Le Double visage d'Alphonse Daudet », *Maintenant*, 8, 1948, p. 106

[2] Voir à ce propos l'étude d'Anne-Simone Dufief, *Alphonse Daudet romancier*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 11.

[3] Depuis 1987 l'Association est présidée par Roger Ripoll, professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille et éditeur des œuvres de Daudet dans la *Bibliothèque de la Pléiade.* Aujourd'hui le Président de l'Association est Anne-Simone Dufief. L'Association publie un bulletin annuel, *Le Petit Chose*, qui présente les actes du colloque annuel de Fontvieille ainsi que des articles sur Alphonse Daudet. Son but est celui de continuer à faire vivre l'esprit d'Alphonse Daudet.

[4] Alphonse Daudet, *Œuvres*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll, Édition Gallimard, 1990.

incontestables »[5]. C'est le recueil de nouvelles *Les Lettres de mon moulin* qui a connu le plus grand succès éditorial. Nombreuses sont les parutions séparées des contes, y compris celles scolaires et celles destinées à la jeunesse. En Italie aussi ce recueil des contes et la Trilogie de *Tartarin de Tarascon* sont très bien connus. C'est pourquoi l'un de nos axes d'analyse proposés est consacré à la traduction et à la réception en Italie des œuvres romanesques d'Alphonse Daudet par rapport à son activité de conteur et par rapport à ses contemporains, tels que Zola et Flaubert :

> *Les Lettres de mon moulin*, *Le Petit Chose*, *Tartarin de Tarascon* ces quelques titres qui datent tous de la jeunesse de l'écrivain sont célèbres, alors que son œuvre romanesque, riche d'une quinzaine de volumes, est aujourd'hui peu connue. […] L'œuvre romanesque souffre-t-elle d'une injuste désaffection ? À tout le moins Daudet romancier nous est-il apparu comme le prisonnier de ses succès de conteur, un méconnu victime d'une lecture réductrice.[6]

Les romans de Daudet qui ont obtenu un succès comparable à celui de Zola sont *Fromont jeune et Risle aîné*, *Le Nabab*, *Les Rois en exil* et *Sapho*. À propos de ce dernier roman Edmond de Goncourt écrit :

> […] Toute la presse entonne un *Alléluia* à l'endroit de *Sapho*, il va avoir une vente de 100.000, son livre tue tous les livres – et le mien en particulier – et quelques égratignures le rendent mécontent, irrité, amer.[7]

Ses livres ont obtenu un grand succès éditorial en Allemagne, en Amérique et en Angleterre aussi où il est surnommé le « Dickens français ». Son fils Léon décrit ainsi la «gloire littéraire » de son père :

---

[5] Murray Sachs, « Les Deux Derniers Contes d'Alphonse Daudet », *Études littéraires*, vol. 4, n° 3, 1971, p. 311
[6] Anne-Simone Dufief, *Alphonse Daudet romancier*, *op. cit.*, p. 9
[7] J. et E. de Goncourt, *Journal*, *Mémoires de la vie littéraire*, Paris, éd. Robert Laffont, 1989, t. II, p. 1078, samedi 31 mai 1884.

> […] Dès ses premiers romans mon père eut en Allemagne une vogue extraordinaire, égale à celle qu'il avait en France. De nombreux journalistes berlinois fréquentèrent chez nous [8].

Et Chevrel confirme cette affirmation de Léon Daudet :

> […] on trouve sous la plume de plusieurs critiques allemands, vers 1880, une formule étonnante: « Daudet est nôtre, Daudet nous appartient ».[9]

En 1895, Alphonse Daudet, dans une interview accordée au journaliste Paul Roche, affirme :

> […] D'ailleurs, j'ai retrouvé cette sympathie dans la plupart des pays du monde. Il n'en est pas tout à fait du Midi. L'Italie, par exemple, est un pays où on me lit le moins[10].

Cette affirmation de Daudet nous conduit à nous interroger sur les motivations qui ont amené les critiques italiens à ne pas diffuser suffisamment l'œuvre daudétienne.

C'est pourquoi nous tâcherons de tracer un parcours qui va de l'entrée de son nom en Italie à la diffusion et à la traduction de ses livres.

Même si, dans cette période, en Italie, Emile Zola devient l'écrivain français le plus connu et le plus discuté, notre recherche démontrera que le nom de Daudet est cité, très souvent, dans les chroniques littéraires de l'époque, à côté de celui de Zola.

Notre étude cherche à apporter une contribution concernant les analyses des traductions des romans de Daudet en Italie, à comprendre quels sont les romans les plus connus, les plus lus et les plus traduits, mais surtout

---

[8] Léon Daudet, *Quand vivait mon père*, Paris, Grasset, 1940, pp. 18-19. Nous rappelons que, en Allemagne, A. Gerstmann publia dès 1883 le premier ouvrage critique sur Daudet.
[9] Yves Chevrel, « L'Allemagne et Daudet. Une annexion Littéraire? », *Études littéraires*, vol. 4, n° 3, 1971, pp. 319-320
[10] *Le Gaulois*, 17 avril 1895. Cf. Roger Ripoll, « Daudet à l'étranger. Une interview d'Alphonse Daudet », *Le Petit Chose*, 4e Série, N° 98, 2009, pp.160-161.

nous avons cherché à comprendre le rôle qu'a eu notre auteur dans le panorama littéraire italien de la seconde moitié du XIXe siècle.

D'abord on assiste, dans cette période, à une hégémonie littéraire et éditoriale des romans d'Emile Zola. Sa méthode expérimentale met en danger les paradigmes idéologiques et esthétiques italiens les plus solides[11].

Le modèle zolien influence largement la pensée des critiques et des journalistes tels que Francesco De Santis, Luigi Capuana et Felice Cameroni, qui consacrent à l'auteur de *L'Assommoir* un grand nombre d'essais critiques, et il crée aussi un débat très aguerri entre les partisans du maître de Médan et les opposants à la méthode expérimentale zolienne.

À côté du « phénomène Zola » va s'affirmer de plus en plus le « mythe Dickens»[12]. Les adversaires du roman expérimental voient la tradition anglo-saxonne, qui était couronnée par l'œuvre de Charles Dichens, comme une alternative solide et crédible au mouvement naturaliste. Edoardo Scarfoglio[13] était le grand partisan du maître de Portsmouth et Salvatore Farina[14], pour son sentimentalisme, était surnommé le « Dickens italien ».

Mais, dans cette situation socio-culturelle italienne, où se situe Alphonse Daudet ? Comment les critiques de l'époque jugent-ils l'œuvre daudétienne ? Quelles sont les motivations qui ont amené les Italiens à traduire, plusieurs fois, certaines œuvres de Daudet par rapport aux autres qui n'ont pas connu de grand succès éditorial dans notre pays ? Et, comment sa réputation d'auteur sentimental, de peintre de l'enfance et de la famille s'explique-t-elle en Italie ?

---

[11] Pour les traductions des romans de Zola en Italie cf. Nunzio Ruggiero, *La civiltà dei traduttori*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2009.

[12] En 1879 Claudia Casoretti traduit la célèbre biographie dickensienne écrite par John Forster. Il s'agit de la première traduction italienne de la biographie de Charles Dickens. *Vita di Carlo Dickens*, traduzione di Claudia Casoretti, Milano, Tipografia editrice lombarda, 1879.

[13] Ecrivain et journaliste italien. Il a fondé en 1882, à Naples, le quotidien *Il Mattino*.

[14] Romancier vériste.

Ce sont les questions auxquelles nous avons tâché de répondre dans la partie de ce travail consacrée à la réception de Daudet dans notre pays, intitulé « Alphonse Daudet et l'Italie ».

Nous avons étudié la réception des textes daudétiens par la lecture des articles recensés dans la presse italienne de l'époque pour essayer de dégager l'idée que retenait tout critique littéraire à propos de Daudet.

Cette perspective d'analyse est soutenue aussi par la correspondance entre Vittorio Pica et Edmond de Goncourt de 1881 à 1896, recueillie dans le volume *Votre fidèle ami de Naples* par Nunzio Ruggiero, par les volumes *All'avanguardia* de Vittorio Pica et *Ritratti letterari* di Edmondo De Amicis, et par les essais critiques de Luigi Capuana et Edoardo Scarfoglio qui nous ont permis de désigner la place que Daudet a occupée dans le milieu littéraire italien de la moitié du XIXe siècle.

D'ailleurs, pour mieux comprendre comment Daudet a joué son rôle d'auteur sentimental, de peintre de l'enfance et de la famille en Italie, nous avons été conduite à faire une comparaison entre lui, Charles Dickens et Edmondo De Amicis à cause de nombreuses traductions des romans dickensiens et du succès éditorial du livre de Edmondo De Amicis , *Cuore*, où l'auteur souligne, d'un point de vue psychologique et moral, la valeur sociale de l'enfant[15].

Ce sera donc la méthode comparative qui nous permettra de tirer des conclusions dans ce domaine.

Le début de cette thèse est consacré à l'entrée dans la vie littéraire d'Alphonse Daudet et nous voyons comment il passe de la poésie au journalisme, au conte et au roman.

À partir du *Petit Chose* nous avons analysé le récit autobiographique qui occupe chez Daudet une place très importante, à la fois parce qu'il est lié à l'affectivité et aux émotions personnelles et parce qu'il s'agit de son premier roman.

[15] Ecrit en 1886, *Cuore* est considéré un livre à forte marque pédagogique.

Nous avons tâché de montrer que, dans ce genre de récit, la mémoire joue un rôle très important et compliqué qui se manifeste, dans un texte littéraire, à travers le langage. *Le Petit Chose* a été, donc, analysé tant par rapport à l'écriture du moi que par rapport au roman d'apprentissage.

L'analyse de ce roman nous a engagés dans la voie d'une recherche des prémisses théoriques du « récit d'enfance », genre littéraire étroitement lié avec l'autobiographie et l'autofiction, mais encore mal connu.

Pour mieux délimiter le concept de « récit d'enfance », désigné par beaucoup de chercheurs comme une création littéraire spécifique indiquant un « genre » littéraire particulier, nous avons affronté la problématique de la définition de ce genre de récit.

Georges May remarque que le « récit d'enfance », en tant que production littéraire et création artistique, a été toujours présent pendant des siècles et il « a de loin précédé la critique ou la théorie du "genre" littéraire »[16]. La théorie de ce genre littéraire ainsi que le concept critique sont apparus assez tardivement par rapport aux œuvres et aux textes. En effet, il faut attendre le XXème siècle pour avoir une définition assez précise de ce sujet. À ce propos, Rosen ajoute :

> Le récit d'enfance suscite actuellement un vif intérêt. Il s'en publie beaucoup et la critique a cessé de bouder ce genre que jadis elle considérait avec quelque dédain. Des travaux lui sont consacrés qui s'interrogent sur son histoire, sa spécificité et ses frontières.[17]

Selon M.L. Terray les formes d'écriture qui ont donné la naissance au « récit d'enfance » sont le roman et l'autobiographie :

---

[16] G. May: « L'Autobiographie », dans *Autobiography in French Littérature*, volume 12, University of South Carolina, 1985, p.32.

[17] Elisheva Rosen: « Pourquoi avons-nous inventé le Récit d'enfance? Considérations sociocritiques sur l'étude d'un genre littéraire », dans *La politique du texte*, Presses universitaires de Lille, 1992, p.65.

> L'Autobiographie sous ses formes multiples [...] me paraît être le faux jumeau du romanesque. C'est comme s'ils étaient nés le même jour. L'autobiographie littéraire a été conçue après le romanesque bien qu'elle apparaisse souvent comme un point central autour duquel gravite l'œuvre fictionnelle et romanesque d'un auteur.[18]

Pour qu'il y ait autobiographie, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur, du héros et une perspective rétrospective du récit. En soutenant cela, Lejeune précise qu'autobiographie est « toute œuvre qui remplit à la fois toutes les conditions indiquées dans chacune des catégories. Les genres voisins de l'autobiographie ne remplissent pas toutes les conditions »[19].

Quant au roman autobiographique, Philippe Lejeune affirme que « tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, [lui], a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer ».[20] Et, il conclut que « dans ces dix dernières années, [...] le roman autobiographique littéraire s'est rapproché de l'autobiographie au point de rendre plus indécise que jamais la frontière entre les deux domaines ».[21]

L'évolution, qu'a connue le « récit d'enfance » dans la littérature française, est déterminée par une certaine vision du monde ; son essor au cours de l'histoire correspond à l'image même de l'enfance dans la société et à l'intérêt qu'on lui porte.

Bien que Racine dans *Athalie* ait porté Joas sur la scène, l'enfant n'avait pas encore d'importance littéraire. Ce sont les romantiques qui, en remarquant que les confidences et les écrits intimes, où l'on relate l'enfance d'une personne, sont une mode de l'époque, analysent ce phénomène littéraire, en déclarant que ces formes d'écriture répondent à un « instinct

---

[18] Marie-Louis Terray: « La mise en autobiographie des bons-petits diables et petites filles modèles »,*Cahiers de sémiotique textuelle*, n. 12, Paris X, 1988, p.156.
[19] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.14
[20] *Ibid.*, p. 25
[21] Philippe.Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1985, p.24.

pressant qui porte l'homme arrivé à un certain âge à se pencher sur son passé pour y retrouver son "Moi" d'avant les déceptions »[22]

Le thème de l'enfance, étroitement lié à la situation historico-socio-culturelle et politique de la France, a connu son essor en 1870, période française cruciale. En fait, c'est après la défaite de 1870 que l'enfant est à la mode. Il symbolise la tragédie nationale. Il représente les espoirs de la Nation. Il devient le personnage-héros autour duquel gravitent les autres éléments de la narration. Victor Hugo aussi participe à cette production littéraire et Daniel Madelénat, dans son étude sur le récit d'enfance, remarque :

> Une masse de poèmes pour l'enfant, réservoir d'explications, de récitations, destinée au système pédagogique qui resserre son maillage sur la France, comprend des poèmes de l'enfance surtout lyriques.[23]

C'est, donc, l'époque où les œuvres littéraires représentent un enfant malheureux, brimé et brutalisé. Mais c'est aussi la naissance de l'individualisme qui confère un grand succès à l'enfant et au récit d'enfance postérieur à la seconde guerre mondiale, comme nous fait noter Richard Coe :

> During the period which has elapsed since World War II, childhood autobiographies has proliferated on an unprecedented scale; and, during the last decade or so, critical studies of autobiography as a literary genre have similarly multiplied. The two phenomena are clearly not unconnected. Both reflect that unparalleled upsurge of individualism which, paradoxically, is the by-product of socialistic leveling.[24]

---

[22] Jean Calvet, *L'Enfant dans la littérature française des origines jusqu'à nos jours (1930)*, 2ème volume, Paris VIe, F. Lanore, 1930, p.9.
[23] Daniel Madelénat, « Versifier l'enfance: Françoise Coppée », *Cahiers de sémiotique textuelle*, n.12, Paris X, 1988, p.127.
[24] Richard Coe, *When the grass was taller*, U.S.A.,Yale University press, 1984, p.275.

La matière traitée dans *Le Petit Chose* se relie inévitablement au roman *Jack*. Notre étude s'approche de l'analyse de la condition de l'enfant au XIXe siècle face à l'institution scolaire, familiale et au milieu social. Le troisième chapitre est donc consacré à l'enfance martyrisée en soulignant la figure du « Raté » dans le roman *Jack*. Si Bourget n'appréciait pas ce terme créé par Daudet[25] pour désigner les « déclassés » ou les « artistes parasites », l'anthropologue italien Cesare Lombroso avait utilisé, dans son œuvre[26], le terme « mattoidi » comme synonyme de « Ratés » pour qualifier les artistes incapables de produire une œuvre originale. On peut affirmer sans doute que ces personnages daudetiens ont été l'objet de son étude anthropologique.

On peut noter donc que les « fruits secs »[27] , ces artistes « tous enragés […] contre la société qui ne voulait pas de leur talent »[28] décrit par Daudet dans *Jack* correspondent parfaitement aux « mattoidi » décrits par Lombroso :

> […] Razza vegetante, embrionale, incompleta, [...] assai simile ai prodotti dei fondi marini che hanno tutto dei fiori tranne il profumo, tutto degli animali salvo il moto: e sono filosofi sordo-muti che solo espongono a gesti le loro idee[29].

Et, en expliquant le concept de l'« art » Lombroso a traduit pêle-mêle toutes les phrases écrites par Daudet dans le chapitre IV de *Jack,* intitulé « Une séance littéraire au Gymnase Moronval ».
Nous citons un exemple significatif.

---

[25] Voir note 193
[26]Cesare Lombroso*, L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Torino, Bocca, 1888
[27] Alphonse Daudet, Jack, *Œuvres*, *op. cit*., p. 38
[28] *Ibidem,* p. 38
[29] Cesare Lombroso*, L'uomo di genio, op cit.,* p.241. Traduction de la citation: […] Race végétante, embryonnaire, inachevée, […] assez semblable à ces produits du fond de la mer qui ont tout des fleurs hormis le parfum, qui ont tout des animaux hormis le mouvements et ce sont des philosophes sourdes-muets qui exposent leurs idées seulement par des gestes.

Daudet :

> L'art est un si grand magicien ! Il crée un soleil qui luit pour tous comme l'autre ; et ceux qui s'en approchent, même les pauvres, même les laids, même les grotesques, emportent un peu de sa chaleur et de son rayonnement. Ce feu du ciel imprudemment ravi, que les Ratés gardent au fond de leurs prunelles, les rend quelquefois redoutables, le plus souvent ridicules ; mais leur existence en reçoit une sérénité grandiose, un mépris du mal, une grâce à souffrir que les autres misères ne connaissent pas.[30]

Lombroso:

> Ma l'arte è una sì gran maga; essa crea un sole che brilla per tutti come un vero sole; e quelli che vi si accostano, anche i men degni, anche i grotteschi, riportano seco qualche po' del suo calore e della sua luce. Questo fuoco rapito imprudentemente dal cielo, che i «mattoidi» serban riposto nella loro pupilla, li rende spesso pericolosi, più spesso ridicoli; ma la loro esistenza ne acquista una serenità grandiosa, uno sprezzo del male, una grazia a soffrirlo, che le altre miserie non conoscono, e che li fa ammirare dai più.[31]

L'intéret de Lombroso pour ces «types» daudétiens démontre, sans aucun doute, qu'Alphonse Daudet est surtout un observateur qui touche à la science jusqu'à la cruauté et qui, malgré la tendresse du sentiment, ne manque pas de voir les travers, le tic extérieur de l'une de ses connaissances :

> […] chez M. Daudet, l'attention se porte sur le paysage, la nature morte, mais elle s'adresse surtout à l'homme, à l'homme anecdotique, analysé dans ses paroles, ses tournures de phrase et ses pantomimes « qui révèlent toute une existence ». C'est surtout un observateur psychologique. Son originalité est là. Plus que tout autre il a contribué à cette description zoologique de l' homme moral, qui n'est point

[30] Alphonse Daudet, Jack, *Œuvres*, *op. cit*., p. 71

[31] Cesare Lombroso*, L'uomo di genio, op cit.,* p.242. Traduction de la citation: Mais l'art est un si grand magicien ; Il crée un soleil qui luit pour tous comme l'autre ; et ceux qui s'en approchent, même les pauvres, même les laids, même les grotesques, emportent un peu de sa chaleur et de son rayonnement. Ce feu du ciel imprudemment ravi, que les « mattoidi » gardent au fond de leurs prunelles, les rend quelquefois redoutables, le plus souvent ridicules ; mais leur existence en reçoit une sérénité grandiose, un mépris du mal, une grâce à souffrir que les autres misères ne connaissent pas.

> encore organisée en science, qui ne le sera peut-être pas de longtemps, et dont on trouve des fragments informes et mal venus dans les études sur la physiognomonie, sur l'écriture et sur les lignes de la main. […] Si l'on cherchait à trouver sa place dans cette classification des types visuels, auditifs, moteurs, etc., que la psychologie moderne a élaborée, on serait fort embarrassé. Visuel il l'est sans doute, comme le montrent tous les détails purement oculaires dont son œuvre abonde ; mais il est également auditif, et il nous a dit, en insistant, qu'il est très sensible, chez une femme, au charme de la voix, plus encore qu'à la beauté du visage ; c'est que la voix, nous l'avons souvent remarqué, fournit à celui qui étudie les caractères, des renseignements plus nombreux et plus fidèles que les jeux de physionomie. Du reste, pour un auteur qui veut pénétrer dans le dedans de ses semblables, tous les moyens sont bons. [32]

Ensuite nous avons analysé « l'enfance au XIXe siècle » par rapport aux personnages de Charles Dickens. En soulignant les analogies et les différences entre les personnages de Daudet et ceux de Dickens, nous avons fait suivre une étude comparative entre le roman autobiographique et « mémorialiste » de Daudet et celui de l'écrivain italien Ippolito Nievo, *Confessioni di un italiano.*

Mais, avant de traiter les thématiques communes des romans pris en question, c'est-à-dire *Le Petit Chose*, *Jack, David Copperfield*, et *Les Confessioni di un italiano*, et avant de faire une analyse comparative entre eux, nous avons d'abord analysé en particulier les deux romans daudétiens et ensuite nous les avons rapprochés de ceux de Dickens et de Nievo.

En outre, on constate aussi, à travers l'étude de son œuvre romanesque, que Daudet est un grand observateur des mœurs contemporaines. Ce n'est pas par hasard que ses romans se prêtent à des interprétations les plus diverses. Mais c'est surtout d'un point de vue social et psychologique que nous avons analysé l'œuvre romanesque daudétienne.

---

[32] A. Binet, J.Passy, «Notes psychologiques sur les auteurs dramatiques», *L'année psychologique*, 1894 vol. 1. pp. 87-88

Nous avons pu envisager et saisir l'ensemble du corpus des romans considérés en tant que texte social vivant, inscrivant l'expérience de l'existence et du monde dans la pratique de l'écriture. Daudet est animé de la volonté de témoigner, il écrit jusqu'à ses derniers jours et le livre devient, pour lui, l'espace d'une vie tout entière.

Cet attachement à l'écriture est bien décrit aussi par le critique italien Edmondo De Amicis qui, avec un ton d' émotion, qualifie Alphonse Daudet « un grand travailleur », en soulignant que chaque œuvre est précédée d'une minutieuse recherche documentaire. En racontant le malaise que l'auteur du *Nabab* avait eu pendant la rédaction de ce roman, notre critique affirme que Daudet est plus attaché à l'écriture qu'à la vie elle-même[33].

D'un point de vue psychanalytique, on peut entrevoir dans cet « attachement scriptural » tant la réussite de la vie littéraire comme la revanche de ses études interrompues et puis reprises que le désir de s'éterniser par l'écriture[34].

Par conséquent nous pouvons relever que sa féconde production littéraire peut être liée à son « désir brisé ». Il se trouve du jour au lendemain privé de toutes les choses qui lui sont plus chères, obligé de interrompre ses études et de gagner sa vie par des souffrances et des humiliations.

Ce traumatisme, bien décrit dans *Le Petit Chose*, a conduit Daudet à faire état de plusieurs séries de faits.

---

[33] Cf. Edmondo De Amicis, *Ritratti letterari*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1881. Ce volume accueille toutes les interviews faites par le journaliste italien des écrivains français du XIXe siècle : Daudet, Zola, Augier, Dumas, Coquelin et Déroulède. Il rencontre Alphonse Daudet en 1880 dans le mois de mai, quelques jours après la mort de Gustave Flaubert. En reportant par écrit ses interviews, De Amicis ne suit pas le style traditionnel de l'interview (questions/répons) mais il nous présente des comptes-rendus sur les attitudes et sur les caractéristiques personnelles et littéraires de ces écrivains. Il faut souligner la délicatesse de l'écriture d'Edmondo De Amicis qui, en transformant les dialogues en prose, nous donne de belles pages de littérature. Son style et son langage sont bien loin du milieu journalistique. Son activité journalistique peut être définie comme un « journalisme poétique ».Cf. *Giornalismo italiano*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Contorbia, Milano, Mondadori, 2007.

[34].Cf. Otto Rank, *Don Juan et Le Double*, Paris, Éditions Denoël, 1932.

En effet, selon Durkheim, l'apport intellectuel est étroitement lié aux situations de crise. Et, à ce propos, Rémy Ponton affirme que « La ruine défait et recompose les catégories perceptives et cognitives du réel. Avec la rupture des cadres de référence se développent le goût pour l'observation et les facultés d'analyse. Les rapports sociaux sont vus, selon la formule célèbre de Marx, "dans les eaux glacées du calcul égoïste" ce qui transforme l'individu en quasi sociologue de son propre groupe. De ce point du développement sont à rapprocher certaines "scènes" familiales dans les autobiographies de Fabre et de Daudet. Les auteurs y retracent les effets pour l'idée de soi et d'autrui de changements soudains de comportement dans l'entourage, lorsque devient évidente l'insolvabilité de l'entrepreneur en difficulté »[35].

L'histoire familiale marque donc fortement l'activité littéraire de Daudet. *Le Petit Chose*, *Jack* et *Sapho* ne sont que les exemples les plus éclatants d'une écriture de « l'expérience », d'une écriture qui implique nécessairement le moi et le monde[36].

En ce qui concerne l'écriture comme une façon de « s'éterniser » on pourrait objecter que la crainte de la mort est liée à la pratique de l'écriture.

Il s'agit d'une pratique cathartique, de la manifestation d'un instinct de conservation, d'un moyen pour dédramatiser la mort ou la souffrance. Mais il s'agit aussi de posséder le « sentiment de l'éternité ». Selon Otto Rank ce « sentiment de l'éternité » n'est pas seulement un attachement de l'homme à la vie terrestre, mais c'est surtout l'amour qu'il a pour sa propre personnalité et pour son propre Moi. C'est alors que naît en lui l'instinct de la conservation et le désir intense d'échapper à la mort, à l'anéantissement.

---

[35] Ponton Rémy, « Sur la constitution de la catégorie du "populaire" après 1848. A propos de quelques contemporains d'Alphonse Daudet », *Politix*. Vol. 4, N°14. Deuxième trimestre 1991. p. 66.

[36] Le concept de « roman familial » est approfondi dans le chapitre IV « Analyse comparative entre *Le Petit Chose* et les *Confessioni di un italiano* ».

Dans cette perspective d'analyse l'écriture peut être considérée comme la duplication du même qui confère au moi l'assurance d'une éternité en devenir, où la fonction du double a un potentiel défensif.

Le double comme potentiel défensif se manifeste chez Daudet en rédigeant *La Doulou*, son journal intime[37]. En soulignant la relation entre l'écriture et la maladie, Pierre-Jean Dufief remarque que cette écriture intime devient pour Daudet « un remède contre la solitude, un moyen d'exprimer ce que l'on a besoin de dire et que les autres ne veulent pas entendre.

L'écriture permet enfin de dominer la maladie; Daudet se dédouble et adopte le regard distancié du clinicien; il recourt au discours scientifique, qui lui permet de rester objectif, d'intellectualiser sa souffrance; c'est aussi pour l'écrivain une façon de s'assurer de sa lucidité, de la permanence de ses moyens intellectuels. Le journal intime est le journal du salut, une garantie contre la folie et ou le gâtisme qui menacent le malade »[38].

Dans ce « dédoublement » nous apparaît un Daudet « acteur de ses actions » et « spectateur de sa maladie » : « Daudet artiste » regarde avec objectivité et rigueur scientifique « Daudet malade ».

Mais c'est vrai ! « l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature » [39].

La peur de sa maladie se cache aussi sous des mouvements involontaires et sous « l'esprit bouffon des dimanches du Grenier » comme l'observe Edmond de Goncourt qui connaissait si très bien Daudet :

---

[37] Charcot avait envoyé Daudet à Lamalou-les-Bais, en Languedoc « pour y soigner son système nerveux. […] C'est là qu'il prit ses premières notes sur « la douleur »(la *doulou,* comme il disait en provençal), notes dont il avait dessein de faire un livre, qui ne fut jamais écrit, mais dont le nom peut caractériser les années de cette periode de tortures physiques. G.Benoit-Guyod, *Alphonse Daudet*, Paris, Tallandier, 1947, pp. 212-213.

[38] Pierre-Jean Dufief, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914.: Autobiographies, Mémoires, journaux intimes et correspondances,* Paris, Editions Bréal, 2001, p. 125.

[39] Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques,* dans MichèleVessillier-Ressi, *La condition d'artiste, regards sur l'art, l'argent et la société*, Paris, Maxima, 1997, p. 70.

> […] Daudet est le boute-en-train, l'amuseur, le causeur *commediante*, le bruit, le mouvement, l'esprit bouffon des dimanches du Grenier. Aujourd'hui, il a mimé, avec du comique à mourir de rire, les ataxiques qu'il rencontre à Lamalou, gens pour la plupart faisant le mouvement contraire de celui qu'ils veulent, déployant une verve, une verve féroce qui, à la fin, m'a rendu tout triste. Je sentais en lui un homme qui blague la peur des choses qu'il redoute[40].

Jamais idéologue, notre auteur a su saisir chaque instant de sa vie, dans la joie comme dans la souffrance.

D'ailleurs notre étude se prolonge par l'examen du rôle de la famille dans certains romans d'Alphonse Daudet.

En tant qu'institution, la famille est sujette à une évolution sociale et politique de sa structure. Ainsi, au cours des années, on peut observer une évolution progressive, une remise en cause de l'institution de la famille « traditionnelle ».

Pour mieux comprendre les idées de Daudet concernant la « dissolution » du mariage et la « faillite » de l'institution familiale, nous avons abordé, dans la partie consacrée à « La famille dans la fiction romanesque d'Alphonse Daudet », le thème du divorce et de l'aliénation paternelle dans *Rose et Ninette* et celui de la jalousie, de l'adultère et du pardon dans *La Petite Paroisse* .

Notre étude sur la famille comme un « réseau complexe de relations inextricablement mêlées » vise à démontrer que ces romans daudétiens peuvent être lus comme un miroir concentrique de certains grands faits sociaux.

Daudet a le mérite d'avoir posé, en avance sur son temps, un problème que seule la psychologie moderne a mis en évidence : le rôle du père divorcé.

---

[40] Edmond de Goncourt, *Journal*, Vol. II Édition Robert Laffont, coll. «Bouquins», Paris, Fasquelle Flammarion, 1956, p. 34.

Il a voulu démontrer, par la fiction romanesque, l'effet négatif de la loi Naquet sur le mariage et les conséquences dangereuses tant sur les enfants que sur la condition morale et psychologique du père.

En fait, Lacan souligne que si la mère donne la vie à un enfant, le père lui donne un nom, nomination purement symbolique, identification déterminante pour accéder au champ social dans lequel désormais il sera reconnu comme sujet en devenir, sujet pris dans le discours commun d'une civilisation, ce qui fait lien. Ainsi, « la famille joue un rôle primordial dans la transmission de la culture »[41], par l'intermédiaire du Nom-du-Père qui désigne tel enfant comme faisant désormais partie d'un groupe humain bien spécifique. Lacan évoque aussi la notion du « sentiment de paternité », comme un artifice, où « les instances culturelles dominent les naturelles»[42].

Dans *Rose et Ninette* Daudet met en place le rôle culturel et naturel du père, en posant avec prévoyance les problèmes de l' aliénation paternel et de la complexe formation psychologique des enfants des divorcés.

L'actualité de ces thématiques daudétiennes qui sont aujourd'hui au centre du débat dans le domaine de la psychologie et de la psychanalyse moderne, s'élargit dans *La Petite Paroisse* où nous tâcherons de démontrer, par une étude des émotions, comment notre auteur a construit ce romans sur le tourment amoureux et sur le pardon, tout en visant toujours à tourner en ridicule les vices secrets et les contradictions de la soi-disant « bonne bourgeoisie ».

[41] J.Lacan, *Les Complexes familiaux*, Paris. Navarin édit., 1938, p.13
[42] *Ibid*., p. 12

PREMIÈRE PARTIE

ALPHONSE DAUDET ET SA CARRIÈRE LITTÉRAIRE

CHAPITRE I

Production et évolution littéraire d'Alphonse Daudet

En abordant l'œuvre de Daudet, Emile Zola nous donne une synthèse de son évolution littéraire[43] :

> […] le monde fantastique, les imaginations symboliques ne sont plus intervenues que de loin en loin, pour varier les sujets. Peu à peu, dans le conteur des veillées de Provence, l'artiste épris de la vie moderne s'est éveillé. Alors, le conte, le plus souvent, est devenu une page des mœurs contemporaines. […] le conte n'est plus ce que nos pères entendaient, un récit merveilleux avec une moralité au bout ; il est un drame ou une comédie en quelques pages, un tableau vivement brossé, un fragment d'autobiographie, quelquefois même, de simples notes prises sur nature et données dans la verdeur originale de la sensation [44].

Ainsi pouvons-nous noter que depuis le début fantastique et symbolique des premières œuvres, en passant par le trait autobiographique, Daudet arrive à tisser des romans des mœurs contemporaines toujours pris sur nature et toujours imprégnés de ses sensations et de sa sensibilité très originale.

Murray Sachs rapporte cette évolution à la vie elle-même de l'auteur.[45]

---

[43] Le *Journal* de Goncourt aussi permet de cerner le parcours littéraire et professionnel de Daudet. Parmi le vaste répertoire des noms Alphonse Daudet est celui le plus cité dans le *Journal*. Le 3 février 1889, Goncourt note deux aspects intéressants de la vie de Daudet; l'un à trait psychologique, l'autre à trait artistique: « Daudet se plaint d'avoir en littérature toujours deux idées sur toute chose, et c'est le duel de ces deux idées dans sa tête qui lui fait le travail difficile, hésitant, perplexe. [...] Ce soir , il me lit un acte de sa pièce, *La Lutte pour la vie*. C'est une pièce de haute philosophie, découpée très habilement dans des compartiments de la vie moderne. Il y a une scène se passant dans un cabinet de toilette, qui est un transport au théâtre de la vie intime, comme je n'en vois pas faire par aucun des gens de théâtre de l'heure présente. »

[44] Émile Zola, *Les romanciers naturalistes, le naturalisme au théâtre, nos auteurs dramatiques*, Œuvres Complètes, Paris, *Cercle du livre précieux,* Tome XI, p. 183

[45] Cf. M. Sachs, *The Career of Alphonse Daudet. A critical Study*, Cambridge, Harvard, Univ., Press, 1965.

Il partage la carrière[46] de Daudet en trois périodes. Dans la première notre auteur se consacre surtout au journalisme[47] dérivé de la chronique.

À partir de 1874, année de la parution de *Fromont jeune et Risler aîné*[48] jusqu'à celle de *Sapho* en 1884, Sachs prend en considération la période de la production des romans réalistes. La subjectivité prend la place de l'objectivité dans la troisième période à partir de 1885.

Selon Sachs, cette subjectivité de la dernière phase de la vie littéraire de Daudet est liée à l'évolution de sa maladie ; désormais incapable d'observer par lui-même, il approche du roman d'« idées ».

Mais, si l'on considère l'œuvre de Daudet dans sa totalité, on peut dire que le découpage fait par Sachs est une chronologie historique très rigide, parce qu'on retrouve dans l'œuvre de notre écrivain un va-et-vient incessant de formes et de thèmes entre les textes.

Il suffit de lire l' *Histoire de mes livres*[49] ou le dossier de notes de Roger Ripoll[50] pour comprendre que le romancier réutilise ses propres textes. C'est pourquoi le passage du conte au roman, du roman au théâtre est très évident.

A cet égard, dans l'étude consacrée à Daudet, Anne-Simone Dufief écrit :

> Le romancier revient avec *Tartarin sur les Alpes* et *Port Tarascon* au pastiche et à la parodie; il renoue à la fin de sa vie avec les genres brefs, le très court roman, *Rose et Ninette* ou les longues nouvelles, *La Fédor* et *Le Trésor d'Arlatan* ; il reprend sous forme biographique le récit de son arrivée à Paris déjà traité sous forme romanesque.[51]

Son œuvre repose principalement sur ses réminiscences, ses expériences vécues, ses souvenirs d'enfance et de jeunesse et sur les épisodes dont il est

---

[46] Murray Sachs situe le début de la carrière de Daudet à partir de 1859, c'est-à-dire dès son arrivée à Paris.
[47] Il tenta aussi le genre théâtral sans succès.
[48] Le roman est paru dans *Le Bien public* du 25 mars au19 juin 1874.
[49] Dans l' *Histoire de mes livres* Alphonse Daudet nous raconte l'histoire et la genèse de ses romans.
[50] Cf. Alphonse Daudet, *Œuvres*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll, Édition Gallimard, 1986.
[51] Anne-Simone Dufief, *Alphonse Daudet romancier*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 15.

témoin. On retrouve ainsi, dans les textes de Daudet, un narrateur omniscient qui donne aux lecteurs des romans et des récits fortement individualisés.

Si nous considérons que tous les personnages de Daudet indiquent une personne réelle sous le couvert de la fiction et que l'écriture de soi, elle-même, est romancée, nous pouvons affirmer que les romans de Daudet sont, surtout, des romans à clefs.

En fait « le recours aux clés permet d'intégrer à la fiction des êtres réels sans rompre la continuité du récit imaginaire ; […] Daudet, avec les personnages à clefs, joue sur le rapport du fictif et du non-fictif »[52], puisque ces personnages « transcendent la dimension immédiatement référentielle pour prendre une portée plus symbolique dans des œuvres où ils deviennent l'incarnation d'une époque ou celle d'un système politique »[53]

En outre, la dimension autobiographique et le moi du récit personnel romancé font d'Alphonse Daudet un « mémorialiste » et c'est ce qui garantit aux textes leur vraisemblance.

Mais il faut noter aussi que le « déjà vu » permet à l'écrivain de socialiser et de dominer l'expérience douloureuse, de prendre une revanche sur les humiliations passées ; cela signifie, en termes psychologiques, « maîtriser la douleur », afin de ne pas la subir.

Daudet exorcise les mauvaises expériences par ces romans et avec certains personnages il prend une distance pour établir la place de l'homme arrivé au succès par rapport au jeune provincial très ambitieux. Une autre vie est donc créée par Daudet dans l'espace des pages de ses romans.

Parmi la multitude des « types », qui peuplent les romans de cette époque, « l'arriviste » qui monte de sa province à Paris occupe une place prédominante. Il faut rappeler qu'à partir de Balzac la littérature du XIXe siècle a beaucoup contribué à mettre en évidence l'opposition Pais/Province.

---

[52] Pierre Dufief, « L'homme politique, personnage à clés dans les roman de Daudet », *Petit Chose*, 4e Série – N°99 – Année 2010, p. 130
[53] *Ibid.*, p. 131

Dans le *Dictionnaire thématique du roman de mœurs*, Philippe Hamon souligne que « Paris était déjà, chez certains écrivains « ethnologues » de la fin du siècle précédent (Restif, Mercier) et chez certains chroniqueurs du début du XIXe siècle, le sujet principal d'une littérature abondante. Il devient, dans *La Comédie humaine* de Balzac, le « cadre » réaliste de plusieurs romans, et Balzac, Michelet, Vigny, Hugo commencent à construire le mythe de la « ville-creuset », de la « ville-lumière », de la « ville-phare », ainsi que l'opposition, à tous les niveaux, du provincial et du parisien. »[54]

Dans les romans de Daudet aussi ne manquerait ni Paris ni « l'arriviste ».

Dans *Le Petit Chose*, l'écrivain décrit l'arrivée de Daniel à Paris, dans *Jack* on trouve l'évocation de Paris quand le héros s'enfuit du gymnase Moronval pour rejoindre sa mère à Etiolle ; dans *Sapho*, la plupart des scènes du roman se déroulent à Paris où Daudet évoque la rue d'Amsterdam où Jean Gaussin et sa maîtresse vivent en concubinage, mais on trouve aussi le provincial qui monte à Paris. Jean Gaussin, le héros de ce roman, est un provincial de la région d'Avignon qui monte à Paris, afin d'y préparer un examen pour les consulats. Dans le roman *Numa Roumestan* Daudet montre l'ambition de certains personnages, d'origines régionales, qui montent à Paris. Cette transformation de méridional à parisien est bien incarnée par le héros du roman, un homme politique fanfaron et menteur qui respecte très bien le rôle de « l'arriviste ».

Numa Roumestan, d'abord étudiant à Paris, ensuite avocat, puis Député et Ministre de l'Instruction Publique, est l'homme du midi qui fait son ascension sociale à Paris.

Beaucoup de ces éléments s'enracinent dans la biographie de notre auteur. Daudet lui-même est l'« homme du midi » qui monte à Paris pour commencer sa carrière littéraire. En fait « « Il arrivait de Nîmes. Maître d'étude dans un collège, un beau jour il en avait eu assez de ce métier de

[54] Philippe Hamon – Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs (1850-1914)*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 405

cuistre et il était rentré chez lui. Mal accueilli par son père, il était parti pour Paris, sans même dîner, zou, comme ça, en coup de vent. Malheureusement le prix du voyage avait absorbé les maigres économies du pion. Et les bagages, toute une bibliothèque, trente-deux francs d'excédent ! Poches nettes. Il y avait trois jours qu'il n'avait mangé, le pauvre ! Mais, bah ! à Paris, son frère l'attendait et on allait se rattraper pas moins. Les lecteurs qui voudraient savoir ce que devint, dans la capitale, notre jeune voyageur n'auront qu'à ouvrir le *Petit Chose* et *Trente ans de Paris* ; ils y trouveront, racontés avec une saveur toute spéciale, les débuts d'Alphonse Daudet, du petit Provençal qui, à seize ans, à moitié mort de faim et de froid, par une brouillasseuse matinée d'hiver, vint conquérir Paris, dans un wagon de troisième classe »[55]. Tel est le beau portrait intime que Frantz Jourdain fait de Daudet en 1889.

L'entrée dans la vie littéraire

Après la pénible expérience comme maître au collège d'Alès, Daudet rejoint son frère Ernest a Paris, journaliste en vue. C'est là qu'il commence sa carrière littéraire avec la publication de son premier recueil de vers *Les Amoureuses.* [56]

> […] Il préparait alors son premier volume: *les Amoureuses*. C'est à l'Arsenal que nous pûmes juger de l'effet qu'allait produire ce début de poète et d'écrivain. C'est là aussi que nous connûmes notre voisin, le libraire Jules Tardieu, poète lui-même, qui voulut être l'éditeur du volume; là encore nous entrevîmes un soir Édouard Thierry, qui présenta un peu plus tard l'œuvre de mon frère aux lecteurs du *Moniteur officiel*. Le salon d'Eugène Loudun nous en ouvrit d'autres. Chez madame Ancelot, chez madame Mélanie Waldor, chez madame Olympe Chodsko, chez madame Perrière-Pilté, qui s'exerçait au rôle de grande mondaine protectrice des lettres, mon frère disait les

[55] Cf. Jean Le Guennec, *La Grande Affaire du Petit Chose*, avec une préface de Roger Ripoll, Paris, L'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 2006.
[56] Le recueil publié, en 1858 chez Tardieu, fut réédité en 1873 avec le sous-titre *Poèmes et fantaisies - 1857-1861.*

> *Prunes*, les *Cerises*, *Trois Jours de vendange*, des prologues de comédie, vidant généreusement son écrin, sans cesse enrichi, devant les belles dames qui raffolaient de sa bonne grâce, de sa brillante jeunesse, de sa chaude voix de Méridional et de sa séduisante beauté. La publication des *Amoureuses* ne démentit pas cette impression. Ce joli livre, lancé par Jules Tardieu, sous une fine couverture blanche, imprimée en rouge, acquit sur-le-champ à Alphonse Daudet l'estime des lettrés et des délicats.[…] Édouard Thierry, dans son feuilleton littéraire, lui consacra tout un long passage élogieux et éloquent. «Alfred de Musset, en mourant, disait-il, a laissé deux plumes au service de qui pourra les prendre: la plume de la prose et la plume des vers. Octave Feuillet avait hérité de l'une, Alphonse Daudet vient d'hériter de l'autre.» L'excellent Édouard Thierry ne se doutait guère qu'il aurait à compléter plus tard cette flatteuse appréciation dont je reproduis l'esprit, sinon le texte, et qu'Alphonse Daudet deviendrait un des premiers prosateurs de son temps. Cependant, cette brillante entrée dans les lettres ne nous apportait pas la fortune. Elle éclairait l'avenir d'un rayon d'espérance, sans alléger les soucis du présent.[57]

Les Amoureuses portent une dédicace À Marie R…« particularité révélatrice d'une figure de femme dans l'intimité de l'auteur ».[58]

Il s'agit de poèmes élégants et sentimentaux, consacrés aux galanteries et aux mignardises de l'amour, où il évoque la rencontre qu'il fit de sa jeune cousine dans un verger (*Les prunes*) ou nous raconte sa passion pour une enfant désormais bien loin dans son souvenir (*Les cerisiers*). Dans *Fanfaronnade* il prend une attitude plus sceptique et désinvolte, en affirmant ne plus croire à rien jusqu'à douter de ses amis et de ses parents. Le recueil compte aussi de fines variations sentimentales sur des êtres légendaires et des personnifications de la nature :

Je n'ai plus ni foi ni croyance !
Il n'est pas de fruit défendu

---

[57] Ernest Daudet, *Mon frère et moi. Souvenir d'enfance et de jeunesse*, Paris, E. PLON et Cie, 1882, p.35

[58] G. Benoit-Guyod, *Alphonse Daudet, son Temps - son Œuvre*, Paris, éd. Jules Tallandier, 1974, p.73. Il faut souligner que la seconde édition est dédiée à « J.-T. de Saint-Germain» et la troisième édition est dédiée à « Madame Alphonse Daudet ».

Que ma dent n'ait un peu mordu
Sur le vieil arbre de science :
Je n'ai plus ni foi ni croyance.

Le succès est immédiat. *Le Figaro* et *Le Moniteur* parlèrent avec éloges du jeune poète et le premier de ces journaux inséra une étude de lui, consacrée aux souffrances des maîtres d'étude, sous le titre de *les Gueux de province.*

Edouard Drumont écrit dans le *Bien Public*, en 1873 que *Les Amoureuses* prouvent que le jeune Daudet est né avec les facultés précieuses qui font l'artiste et le poète.

Dans *Le Temps* du 10 avril 1873 Paul Stapper écrira :

> On ne peut rien lire de plus gracieux que *Les Amoureuses* de M. Daudet; il y a du Musset dans son *Épître à Célimène*, *Les Cerisiers*, les triolets des *Prunes* sont de véritables bijoux.

En 1881, dans *Les Romanciers Naturalistes*, Emile Zola en faisant référence aux débuts d'Alphonse Daudet attire l'attention sur le fait que Daudet a commencé sa carrière par des vers qui laissaient déjà prévoir un grand talent.[59]

Et encore des mots d'éloges. En 1886 Jules Lemaître affirme:

> Je ne connais pas de volume de débutants plus vraiment jeune que le petit livre des *Amoureuses*.[60]

---

[59] Zola cite les poèmes les plus célèbres: *Les Prunes* , *Les Bottines, Le Miserere de l'amour* et *Les Aventures d'un Papillon et d'une Bête à bon Dieu*, mais il termine son article en affirmant que ces vers ne sont que des épaves de jeunesse.

[60] Publié dans *Les Contemporains*, 2e série, 1886, cette affirmation est reportée aussi par Catulle Mendès, *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900: rapport à M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts*, New York, Burt Franklin, 1971, p. 64.
.

Gustave Geffroy aussi loue le talent du poète débutant et jugera ce recueil poétique comme un fragment de la « biographie d'une âme, un premier parfum de bonne littérature »[61]:

> Le débutant qui écrit *Les Amoureuses*, et bientôt après, *La double Conversion*, a lu en artiste les poètes du XVIe siècle, a compris du premier coup le joli français résumatoire de La Fontaine, a aimé l'accent nerveux et passionné de Musset […] tous ces sourires de dessins si divers, tous ces cris où il y a du roucoulement et de la violence, évoquent une physionomie personnelle d'écrivain curieux de sentiments, épris de la musique des mots, habile à faire tenir une longue et complète vision dans la phrase brève, sensuelle, dont la raillerie confine sans cesse à l'émotion.[62]

En effet, le lyrisme de Daudet s'approche beaucoup de celui de Musset. Tous les deux expriment l'épanchement d'un cœur malheureux, le sentiment nostalgique de la fuite du temps, les souffrances de l'amour vécu à la fois comme un bonheur et comme un déchirement :

Miserere !
Encore une fois, ma colombe,
O mon beau trésor adoré,
Viens t'agenouiller sur la tombe
Où notre amour est enterré.
Miserere !

Alphonse Daudet, *Miserere de l'amour*

« Après avoir souffert, il faut souffrir encore
Il faut aimer sans cesse après avoir aimé »

Alfred de Musset, *Nuit d'Août*

[61] Gustave Geffroy, « Alphonse Daudet », *Anthologie des poètes français du XIXe siècle*, Paris, Alphonse Lemerre, 1901, p. 402.
[62] *Ibid*. p. 402

En comparant les vers de Daudet et ceux de Musset nous soulignons que l'épanchement lyrique laisse apparaître, derrière l'émotion du souvenir, l'idée que le bonheur est difficilement accessible, idée très proche du drame romantique : il est « une perle si rare dans cet océan d'ici-bas ».[63]

La notion de la conscience du temps qui passe, de l' amour rare et éphémère, ainsi que le bonheur apporté par l' amour est aussi fragile que fugitif rappellent les vers du poète italien Giacomo Leopardi :

Quando novellamente
nasce nel cor profondo
un amoroso affetto,
languido e stanco insiem con esso in petto
un desiderio di morir si sente:
come, non so: ma tale
d'amor vero e possente è il primo effetto

Giacomo Leopardi, *Amore e Morte*, 1832

Dans ces vers Leopardi affirme que le monde a deux beautés : l'amour et la mort, puisque la vie est un processus perpétuel de production et destruction. « Amour » et « Mort » sont liés de telle sorte que l'un sert continuellement à l'autre. La fin d'un amour c'est la mort d'un sentiment et Daudet l'a bien exprimé dans *Miserere de l'amour,* par le mot « tombe » et par le verbe « enterrer », en soulignant cette réalité profonde : l'amour est généralement quelque chose que l'on perd.

Pour Leopardi ainsi que pour Daudet, la joie « béate » n' appartient qu'à la première jeunesse. Il compare la jeunesse au Soleil qui :

En baissant se dissipe et semble dire
Que disparaît aussi la béate jeunesse[64]

---

[63] Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, III, 8. C'est une pièce de théâtre en trois actes, publiée en 1834 dans *La Revue des Deux Mondes* et représentée le 18 novembre 1861 à la Comédie-Française.

[64] Michel Orcel, *Canti*, Paris, Aubier, « Domaine italien », 1995, édition bilingue, pp. 41-44.

Le souvenir de la première jeunesse ne quittera jamais Daudet et le transportera dans ses romans. Le jardin enchanté de la fabrique de Daniel Eyssette et l'union très étroite de Jack avec sa mère sont les exemples les plus évidents d'un passé regretté. Pourquoi Leopardi et Daudet sont-ils attirés par leur passé ?

On trouve la réponse à cette question dans une pensée maupassantienne :

> Le passé m'attire, le présent m'effraie parce que l'avenir c'est la mort.[65]

Dans cette phrase Maupassant analyse les trois états de la vie de l'homme : le passé correspond à la période de l'enfance et de la jeunesse, période où l'homme ne connaît pas encore les souffrances de la vie, où les « chères illusions »[66] sont très fortes puisque, pendant la jeunesse, il y a moins de rationalité et plus de valorisation de l'espoir ; les enfants trouvent tout même dans le néant, les hommes trouvent le néant dans le tout. Le présent correspond à l'âge adulte où la prise de conscience mène l'homme dans l'angoisse ; c'est l'état de la vie le plus difficile parce que l'homme se trouve à mi-chemin entre le regret du passé et l'incertitude de l'avenir.

C'est pour cette raison que le présent ne peut jamais être poétique. Selon Giacomo Leopardi le poétique se trouve toujours dans le loin, dans l'indéfini, dans le « vague » :

> La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico ; e il poetico [...] si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago[67].

Précurseur de Freud dans plusieurs de ses œuvres, Alphonse Daudet, nous prouve, dès *L'Arlésienne*, que l'amour absolu n'existe pas.

---

[65] G. de Maupassant, *La Chevelure*, dans *Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, Coll. Bib. de la Pléiade, 1987, p. 109
[66] Éxpression leopardienne
[67] Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, vol. 1, Milano, Garzanti, 1991, p. 1166

En effet, en termes psychologiques, l'amour absolu est un fantasme, lié à la figure de la mère toujours présente dans l'imaginaire masculin.

C'est grâce à l'imagination que l'homme peut trouver dans la fantaisie le plaisir qu'il ne trouve pas dans la réalité. Daudet, ainsi que Leopardi, cherche à éprouver et à donner le « bonheur » à travers l'illusion ; tous les deux sont conscients que le seul plaisir de l'homme est la fin de la douleur.

Et si pour Daudet cette imagination se transforme dans une prose mélangée de réalité et fiction où règne, très souvent, le mensonge, pour Leopardi cette imagination se transforme dans la notion de l'infini, du loin, par rapport à ce qui est proche et défini.

L'homme est condamné à aspirer au bonheur et au plaisir et cette tendance, par nature, n'a pas de limites, alors que le bonheur et le plaisir sont toujours limités. C'est juste là que le malheur de l'homme naît : la distance immense entre l'infini du désir et la finitude du plaisir.

Ce pessimisme poétique de Daudet se traduit dans son œuvre romanesque, en créant des personnages qui ont des relations amoureuses dangereuses ou qui ne sont pas capables de progresser. « Ce qui est valorisé, c'est le passé, c'est un moment de la vie caractérisé par l'intensité des relations de l'être avec ce qui l'environne, par le charme des illusions, par l'incompréhension du mal ; et par la suite, les instants heureux sont ceux où un tel état est retrouvé »[68].

Pour Musset aussi les relations amoureuses sont faussées par la perfidie de l'amour-propre. Telle est la leçon de *On ne badine pas avec l'amour*. Les dialogues, dans cette pièce, traduisent la complexité des réactions du cœur et certaines répliques font penser à des aphorismes de moraliste:

[68] Roger Ripoll « Les apprentissages et leurs échecs » dans *Le Petit Chose*, n° 100, 2011, p. 57

> « Je ne suis ni assez jeune pour m'amuser de mes poupées, ni assez vieux pour aimer le passé ».[69]

Daudet aussi dans *Fanfaronnade* affirme qu'il a désormais vieilli sur le plan sentimental :

Mon cœur est vieux ; il a mûri
Dans la pensée et dans l'étude ;
Il n'est pas de vieille habitude
Dont je ne l'aie enfin guéri.
Mon cœur est vieux, il a mûri.

Par une analyse comparative des vers de ces trois auteurs, on peut considérer Alphonse Daudet, Alfred de Musset et Giacomo Leopardi des éloquents poètes du désespoir.

D'ailleurs, Daudet avait bien compris l'âme poétique de Musset et, à l'occasion de sa mort, il écrit un poème où il enferme en quelques mots tout son tempérament artistique:

Nature de rêveur, tempérament d'artiste,
Il est resté toujours triste, horriblement triste.
Sans savoir ce qu'il veut, sans savoir ce qu'il a

Le 1er mai 1857, Mort d'Alfred de Musset dans *Les Amoureuses*

La poésie chez Daudet n'est pas seulement un apprentissage de jeunesse en littérature, mais elle est surtout l'expérimentation pour définir un style.

Le même style se cache sous l'écriture en prose.

Les témoignages, ici rapportés sur le début littéraire de Daudet comme poète, nous semblent nécessaires pour bien comprendre son style narratif.

Sa finesse poétique et lyrique se mêle, très souvent, au récit de la réalité. Daudet poète transforme en prose ses vers, en donnant au lecteur un coup d'émotions sous le voile du mot sensible.

---

[69] *Ibid*., 1,3

L'activité journalistique: un premier pas vers la littérature.

Pendant qu'il travaille chez le Duc de Morny, Daudet entame aussi une collaboration avec de nombreux journaux : *Paris-Journal*, *L'Universel* et *Le Figaro*. C'est *Le Figaro* qui accueille ses contes fantastiques sous le titre de chroniques rimées et c'est toujours au *Figaro* que Daudet commence son activité journalistique, de chroniqueur et de conteur.
Ernest Daudet nous raconte :

> Ce fut une grande joie. Le *Figaro*, c'était pour un écrivain comme une consécration, un brevet de talent, la porte des éditeurs ouverte. Mon frère a commencé là sa réputation, d'abord avec des chroniques en vers, des études en prose, des scènes dialoguées: *le Roman du Chaperon Rouge*, *les Rossignols du cimetière*, *l'Amour Trompette*; puis avec ces récits continués, là et ailleurs, pendant plusieurs années, empreints d'un charme si doux dans leur brièveté, qui lui ont créé, avant même qu'il songeât à écrire des œuvres de longue haleine, un rang à part dans la littérature contemporaine. Ces fins morceaux, dignes de figurer dans un recueil classique, on peut les relire aujourd'hui dans les *Lettres de mon moulin*, dans les *Contes du lundi*, dans *Robert Helmont*, dans les *Femmes d'artistes*, dans les *Lettres à un absent.*[70]

Le XIXe siècle est considéré comme l'âge de l'essor de la nouvelle, même si ce genre littéraire a ses racines dans le reportage. Les nouvellistes étaient les ancêtres des reporters modernes; ils parcouraient les villes, se faufilaient dans les salons pour échanger des informations, inventaient des nouvelles.

Le reportage appartient tout à son siècle, le XIXe. Un siècle qui vit l'essor de la grande presse, son industrialisation. Un siècle où, pour la première fois, le rassemblement des informations devint une activité économique rentable, permettant de mettre en place des structures fiables et de salarier des reporters. Un siècle enfin où le contrôle du pouvoir politique sur la presse allait s'amenuisant.

[70] E. Daudet, *Mon frère et moi. Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, *op. cit.*, p. 36

La nouvelle prend ainsi une forme qui s'approche de la conception actuelle: nouvelle courte, qui raconte une histoire dramatique inscrite dans un quotidien contemporain, en restant également placée dans un cadre narratif. Ce sera la marque du genre jusqu'à la fin du XIXe siècle[71]. Ce genre littéraire résulte très efficace pour attiser et retenir la curiosité des lecteurs.

Les grands journaux de l'époque publient, en effet de nombreuses nouvelles, une pratique qui se poursuivra jusqu'au XXe siècle. De Balzac à Zola, de Flaubert à Maupassant, il n'y a pas de romancier important qui n'ait écrit de nouvelles, et même de recueils de nouvelles. Prosper Mérimée et surtout Guy de Maupassant se sont même spécialisés dans le genre. La nouvelle exploite alors, en France surtout, les deux veines apparemment opposées du réalisme et du fantastique ; il n'y a pas de thèmes qu'elle n'aborde pas, pas de tons qu'elle n'emprunte pas.

Alphonse Daudet est lui-même un brillant conteur en société, comme Mérimée, et laisse trois recueils de nouvelles : *Les Lettres de mon moulin* (1869), *Les Femmes d'artistes* (1874) et *Les Contes du lundi.*[72]

Les textes de Daudet sont attachants par leur sujet, même quand ils se limitent à une simple évocation, parce que, le plus souvent écrits à la première personne, s'y fait entendre une voix grave, sensible, qui prend fait et cause pour ce qui est rapporté, qui incarne une sorte de conscience française à un moment de son histoire.

Daudet prend d'ailleurs part aux querelles littéraires du moment. Ainsi, le 9 décembre 1866 publie-t-il *Le Parnassiculet contemporain*, une plaquette parodiant le genre poétique alors en vogue, représenté par Paul Verlaine.

Poursuivant son activité journalistique, Alphonse Daudet entame aussi une collaboration littéraire avec Paul Arène et après la mort du duc de Morny, il se consacre complètement à l'écriture.

---

[71] L'autre grande marque des nouvellistes du XIXe c'est « la chute », par laquelle l'auteur met fin à l'histoire racontée par un effet de surprise que rien ne laissait présager, comme Maupassant dans *La parure*.

[72] Appelés « du lundi » parce que publiés le lundi dans le journal *L'Evénement.*

De novembre 1865 à janvier 1866 Daudet publie des *Lettres sur Paris* et *Lettres du village* dans *Le Moniteur universel du soir*.

Par contre, la première série des *Lettres de mon moulin*, sera publiée dans *L'Événement*. Il obtient, par le directeur de ce journal, l'autorisation de publier ses *Lettres* comme feuilleton pendant tout l'été de l'année 1866.

Ces textes seront publiés en 1869, après avoir été remaniés, augmentés, devenant ainsi le recueil des *Lettres de mon moulin.* Par ce recueil de nouvelles Daudet chante sa Provence natale.

Son style aisé, nourri des sucs provençaux, exerce sa séduction tant sur les gens simples que sur les lecteurs raffinés.

Toute la création littéraire d'Alphonse Daudet se trouve sous le signe d'un dialogue fertile entre le Nord et le Sud. Ainsi est-il devenu, bientôt, un chroniqueur passionné des mœurs parisiennes sous le Second Empire. *Les Lettres de mon moulin* trahissent non seulement son intérêt pour le folklore de la Provence mais aussi des dons de conteur très sûrs, un instinct du détail, de la spontanéité et du charme. La trilogie *Tartarin de Tarascon*, *Tartarin sur les Alpes*, *Port-Tarascon* fait revivre tout le tempérament méridional, la verve, l'imagination enflammée, le penchant à la mystification et le goût de la grandeur, traits qui se joignent dans un type comique au langage haut en couleur.

Entre temps Alphonse Daudet travaille à un roman qui se nourrit de ses souvenirs de surveillant d'études. C'est *Le Petit Chose* qui est publié en feuilleton dans *Le Moniteur universel du soir* à partir du 27 novembre 1866[73]. L'écrivain se marie au mois de janvier de l'année suivante avec Julie Allard[74].

Le Petit Chose, *histoire d'un enfant* sera publié en 1868 chez Hetzel.

---

[73] La publication s'achèvera le 20 octobre 1867.

[74] Femme de lettres française, auteur d'*Impressions de nature et d'art* (1879), elle a publié en 1883 *l'Enfance d'une Parisienne* et participé à l'œuvre de son époux. En outre elle fut chroniqueur au *Musée universel* et à *L'Evénement* sous les pseudonymes de *Madeleine* et de *Rose-Lise.* Le couple aura trois enfants : Léon qui naît le 16 novembre 1867, Lucien pendant l'été 1878 et enfin Edmée le 29 juin 1886.

Dans le mois de décembre 1869 la première partie de *Barbarin de Tarascon*[75] paraît dans le *Petit Moniteur* et l'année suivante l'écrivain est fait chevalier de la Légion d'honneur par le Second Empire. C'est alors qu'éclate la guerre franco-allemande. Alphonse Daudet participe à la résistance des Parisiens lors du siège effectué par les armées ennemies. Engagé dans le 96ème bataillon de la Garde nationale, il effectue son service au fort de Montrouge. Daudet quitte ensuite Paris le 25 avril 1871 alors que la Commune est proclamée.

Ces événements tragiques qui vont de l'effondrement militaire français, de l'invasion prussienne à la Commune, et cette douloureuse expérience comme individu et comme citoyen sont évoqués par Daudet avec ressentiment :

> […] aucune des misères de ce triste temps n'aura été épargnée : angoisse du siège, guerre civile, émigration et pour nous achever, l'occupation étrangère.[76]

Mais Daudet représente cette « génération de 1870 » qui, à la différence de ses aînés, Taine, Fustel de Coulages, Renan, n'a pas été frappée intellectuellement, mais sentimentalement par la défaite.[77] Il s'agit d'une littérature qui célèbre la supériorité morale des vaincus par les passions et le sentiment. Elle figure, ainsi comme un « acte social » :

> Tout en proclamant son refus de la politique, Daudet puise une large part de son inspiration dans la crise qui commande la vie politique de son temps. La guerre et la Commune ont rendu sensible, et sous la forme la plus violente, le passage de l'histoire. Le Second Empire, lui, devient de l'histoire en se retrouvant brutalement rejeté dans le passé. Mais en même temps toute vie devient historique, ne serait-ce que pour un instant ; les drames qui traversent la France ont leur répercussion , cruelle ou comique, sublime ou caricaturale, dans l'existence de chacun. C'est cette expérience des individus qu'entend restituer Daudet, à

[75] Du 7 février au 19 mars 1870 *Barbarin de Tarascon* paraît dans *Le Figaro.*
[76] A. Daudet, « le naufrage », Champrosay, 23 mai 1871 dans *Lettres à un absent*, *Œuvres*, op. ct., p. 456
[77] C. Digeon, *La Crise allemande de la pensée, 1870-1914*, Paris, PUF, 1959, p. 260.

> travers des anecdotes plaisantes ou émouvantes ; mais l'expérience du conteur lui-même se fait sentir dans la description impressionniste des aspects particuliers de la crise des transformations d'un univers familier sous l'effet des péripéties de l'histoire.[78]

Léon Daudet aussi témoigne que la guerre de 1870 fut pour son père une révélation :

> *Elle le fit homme*. Il racontait avoir eu, sous la neige, un soir de grand garde, et en même temps, la première attaque de ses douleurs et le remords de son indolence, qui le laissait chanter, écrire des vers légers ou de la prose cursive, sans besogne sérieuse ni durable. Il respectait l'appareil militaire. La musique des régiments l'enfiévrait « comme un cheval de colonel ». Le titre d'officier ouvrait tout grand sa porte et son cœur : « Ceux qui ont fait l'abandon de leur vie sont au-dessus des autres êtres. » Une des rares questions où il ne transigeait pas était celle du patriotisme. Je compte dire un jour, dans une brochure spéciale et documentée, quelle fut sa conduite pendant l'Année terrible. Cette année-là marquait pour lui non seulement sa métamorphose, mais un changement de la nation, des mœurs, des préjugés, de la culture. Si je vantais un Allemand (il faisait grand cas de la littérature d'outre-Rhin), il murmurait avec mélancolie :
> « Oh ! les petits de la conquête ! »
> Plus vivement que personne, il avait senti le désarroi de cette époque tragique. Il voulait que mon frère et moi, à défaut de souvenirs, fussions exactement renseignés. […] il me conta, par le détail, ses impressions et ses colères. Ce fut une sorte de testament patriotique.[79]

Et, avec un ton d'indignation, Daudet dénonce aussi le rôle qu'a eu l'homme politique en 1870 lors du déclenchement du conflit avec la Prusse :

> « Despote avec tous, il se fit courtisan du maître ; et quand la guerre arriva, ne cherchant plus que la faveur, halluciné par l'air de la guérite,

[78] R. Ripoll, « Fantaisie et Histoire à propos d'un conte de Daudet », *Petit Chose*, n°72, 1996, p. 6
[79] Léon A. Daudet, *Alphonse Daudet*, Paris, Bibliothèque – Charpentier, 1898, pp. 50-52

> il ne sut rien vouloir, rien empêcher . C'est ainsi qu'il perdit la France et nous tous, et lui-même, et son rêve d'Empire libéral avec ».[80]

Les attaques daudétiennes, même si elles peuvent être, quelquefois, plus explicitement politiques, sont toujours données sous la forme de jugements fragmentaires lesquels, le plus souvent, prennent une démarche satirique. Se plaçant dans le rôle du témoin, Daudet s'attache au concret. Il ne critique pas les idées et les actes de personnages politiques qui lui servent de cibles, il dessine leurs physionomies et leurs attitudes. Par cette caractérisation ironique Daudet confère à la société et à la politique une vision théâtrale. Et, en parfait « ironiste », il n'exprime pas ses opinions, mais les suggère plus ou moins fortement. « Grâce à l'ironie, la pensée respire plus légèrement quand elle s'est reconnue, dansante et grinçante, dans le miroir de la réflexion. [81] […] L'ironie, assurément, est bien trop morale pour être vraiment artiste, comme elle est trop cruelle pour être vraiment comique.

Néanmoins voici un trait que les rapproche : l'art, le comique et l'ironie deviennent possibles là où se relâche l'urgence vitale ».[82]

Et, cette urgence était vitale pour Daudet, qui avait, dans cette période, la vision d'un Pays en désordre. Un Pays où les responsabilités étaient confiées à des hommes incompétents.

C'est pourquoi il décrit des personnages et des comportements burlesques donnant au lecteur la vision d'une mascarade politique.

C'est là, juste là, que l'ironie est plus forte que la dénonciation. L'ironie de « l'immutabilité de certaines situations » et la caricature de « l'immutabilité de certains hommes » politiques appelés par Daudet *hommes-bouées*, sont très marquées dans *La Reddition* :

---

[80] Alphonse Daudet, *Lettres à un absent*, *Œuvres,* Bibliothèque de la Pléiade, T. I, p. 420. C'est avec ironie que Daudet raconte l'histoire de l'accession au pouvoir d'Emile Ollivier, de son échec politique et de ses ambitions réformatrices.
[81] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, *Présentation*, Paris, Flammarion, 1964.
[82] I*bid*., p. 9

> […] Les rois s'en vont, les empires croulent, les pétards de la République font sauter l'Assemblée en l'air…Il n'y a que la petite table de M. Valette qui ne bouge pas, et elle ne bougera jamais.
> Parlez-moi des hommes in-dis-pen-sa-bles ! Celui-là en est un, ou du moins il le laisse croire, et c'est ce qui le rend si fort. Il paraît que personne en France […] ne connaît les règlements comme lui, et que s'il n'était pas là, la machine parlementaire ne pourrait plus fonctionner. […] Un jour qu'un de ses employés essayait de lui faire tête, en se targuant de la protection de M. Schneider, alors président du Corps législatif, M. Valette manda le pauvre diable dans son cabinet, et là, doucement sans se fâcher, lui dit entre cuir et chair cette parole mémorable :
> « Prenez garde à ce que vous faites, mon ami… Les présidents ne sont pas éternels !... »
> M. Valette, lui, est éternel.
> Il s'appelle *l'Administration*.[83]

Dans ce morceau nous pouvons constater que dans le même souci de suggérer plutôt que de commenter, l'auteur aime mieux montrer ses personnages qu'expliquer leurs comportements. Son habileté consiste à relever , ici ou là, un détail suggestif.

Daudet ne joue pas le rôle de l'écrivain d'expérience qui connaît le cœur humain et prend plaisir à le dévoiler. Il nous plonge dans le mystère des êtres. Et, s'il nous apparaît comme un profond connaisseur de l'âme humaine, cela est dû à sa sensibilité innée, à la capacité de comprendre la souffrance des autres.

Un autre procédé qui permet à l'auteur d'esquiver la lourdeur des démonstrations est celui de laisser prononcer certains mots décisifs aux personnages eux-mêmes. À ce propos on souligne la phrase: « M. Valette, lui, est éternel. Il s'appelle *l'Administration.* » qui donne au lecteur une analyse du personnage par le personnage lui-même. Ici, cette analyse s'intègre à la vivacité du dialogue et au mouvement du récit.

[83] Alphonse Daudet, *Lettres à un absent*, *Œuvres,op. cit.,* pp. 418-419.

Comme d'habitude, Daudet transfère d'une œuvre à l'autre ses thématiques, il reprend ainsi cette question politique dans *Soutien de famille*, en produisant un vrai pamphlet :

> « Le dernier roman de Daudet est une œuvre polémique – très virulente – contre la corruption des parlementaires.[…] Le désaveu qui touche les hommes politiques sanctionne leur opportunisme. Le romancier stigmatise l'éloquence creuse de leurs discours qui ne débouchent sur aucune action ».[84]

Entre février et septembre 1871, il publie, dans *Le Soir*, *Lettres à un absent*.[85] Par ces récits, Daudet envisage une nouvelle forme de recueil, en adressant une lettre à Hetzel où il lui soumet son projet et lui propose de l'éditer. Sa nouvelle idée de recueil est celle que :

> […] Au lieu d'un volume, on pourrait faire trois jolies plaquettes à un franc, brochure de luxe d'un petit format, contenant chacune huit épisodes. La première plaquette sur le Siège de Paris, la seconde sur l'Insurrection. La troisième – des épisodes des deux drames.[86] Ce trois plaquettes pourraient paraître à un mois ou quinze jours de distance, avec la possibilité de prendre un abonnement pour les trois. L'administration du Soir serait je crois disposée à donner cela en prime à ses abonnés. Dans ce temps de misère, on y regarde à donner trois francs pour un livre; on regarde moins à donner les trois francs en trois fois.
> Répondez-moi vite je vous prie
> Votre bien dévoué
> Alph. Daudet[87]

---

[84] Anne-Simone Dufief, « *Soutien de famille* : une œuvre fin-de-siècle », *Actes* du Colloque International « Proses fin-de-(XIXe)siècle », édités par Maria Cerullo, présentation de Maria Cerullo, Collana di Letterature Comparate, Università degli Studi di Napoli « L'Orientale », 2011, pp.143- 146

[85] « Paysans à Paris » et « Francs-tireurs », textes faisant partie des *Lettres à un absent,* furent publiés dans *Le Figaro* le 28 décembre 1870 et le 8 janvier 1871. Le texte « Paysans à Paris » fut repris par la suite dans les *Contes du lundi*.

[86] Dans cette lettre Daudet précise la composition tripartite prévue pour le recueil *Lettres à un absent*. Roger Ripoll nous informe que dans le carnet que détient Mme Françoise Daudet, désigné sous l'appellation de « Carnet Daudet des *Contes du lundi* » on trouve un plan correspondant parfaitement à la proposition faite à Hetzel.

[87] Alphonse Daudet, *Œuvres*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll, Édition Gallimard, 1986, p. 1384.

Ce projet n'a pas été réalisé. Hetzel n'a jamais répondu à l'offre de Daudet. Le recueil *Lettres à un absent* sera publié chez Lemerre en novembre 1871. Il n'y a pas eu une réédition de cette œuvre jusqu'à la publication des *Œuvres complètes* où les textes des *Lettres à un absent* seront publiés dans leur intégralité.

Parmi les *Contes du lundi* « Le Miroir » et « L'Empereur aveugle » sont les textes les plus anciens. Ils ont été écrits en 1868 et ils figurent dans la liste en tête du carnet des *Lettres de mon moulin*. Le 17 avril 1870, avant la guerre, « Le Miroir » a été publié dans le *Paris-illustré*.[88] Il est le cinquième des *Contes* naïfs que Daudet confie à ce périodique.

La publication de « Les émotions d'un perdreau rouge », introduite dans les *Contes du lundi* le 9 septembre 1872, en faisait un texte très actuel, puisque la chasse venait d'être ouverte au début du mois.

Le talent de conteur de Daudet se manifeste par une note du *Soir*[89] qui annonçait aux lecteurs :

> « Nous commencerons demain la publication d'une nouvelle série d'articles humoristiques de notre collaborateur Alphonse Daudet. Cette série sera intitulée : *Contes du lundi* »[90]
> « […] En dehors de ses *Contes du lundi*, dont nous n'avons pas à faire l'éloge, notre collaborateur Alphonse Daudet nous a promis une série d'articles, dont le premier paraîtra dans le courant de la semaine sous le titre de « Un an de trouble. Notes d'une Parisienne ».
> Nous sommes heureux d'annoncer en même temps que l'auteur des *Lettres à un absent*, dont nos lecteurs ont pu apprécier la valeur littéraire et l'humour si original, a promis au *Soir* sa collaboration exclusive ».[91]

---

[88] Le 7 mars 1870, dans le même journal avait été publié un autre conte de Daudet « Le Poêle ». Après la guerre il fut publié dans *Le Soir* du 17 octobre 1871 où il était joint au conte « Le Miroir ».
[89] *Le Soir*, le 17 juillet 1871. Cf. l'appareil critique de Roger Ripoll dans Alphonse Daudet, *Œuvres*, *op. cit.*, pp. 1266-1267.
[90] « Siège de Berlin » inaugure cette nouvelle série. Du 18 juillet 1871 au 27 mars 1872 Daudet donne au *Soir* trente et un contes ; tous avec un titre générique.
[91] *Le Soir*, le 19 septembre 1871. Cf. appareil critique de Roger Ripoll dans Alphonse Daudet, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1273.

Ce recueil paraît en librairie le 21 octobre 1875. Sa composition fut modifiée à la faveur d'un changement de l'éditeur.[92]

Il avait onze contes de plus : neuf provenant des *Lettres à un absent* et deux autres[93] inédits en librairie.

Le 1er octobre 1872 est créée *L'Arlésienne* au Vaudeville, une pièce en trois actes tirée d'une de ses *Lettres de mon moulin* et pour laquelle le compositeur Georges Bizet a signé la musique. C'est un échec complet. Paraît également *Tartarin de Tarascon,* puis les *Contes du Lundi* au mois de février 1873. Vient enfin le succès, en 1874, grâce à *Fromont jeune et Risler aîné*.

Pendant la période de mars 1874 à septembre 1880 Alphonse Daudet a tenu aussi la chronique dramatique hebdomadaire du *Journal officiel* donnant une chronique chaque lundi. Les chroniques attestent l'engagement littéraire de Daudet et ses jugements sur le théâtre. En outre, nous pouvons découvrir un chroniqueur avec les talents de conteur, un journaliste qui a l'art de faire voir le détail. La fin de la collaboration au *Journal officiel* ne marque pas la fin de l'activité de chroniqueur dramatique de Daudet.[94]

Roger Ripoll a retrouvé quinze articles donnés au *Réveil* entre le 25 octobre 1881 et le 31 janvier 1882. Ce sont à la fois de nouvelles chroniques et des reprises de chroniques déjà données[95].

Daudet se tourne aussi vers les romans de mœurs: *Fromont jeune et Risler aîné*, *Jack* (1876), *Le Nabab* (1877), *les Rois en exil* (1879), *Numa Roumestan* (1881) ou *L'Immortel* (1883) peuvent être considérés des romans historiques de son temps où l'écrivain fait évoluer des types sociaux « entre

[92] Il s'agit de l'éditeur Charpentier
[93] Ce sont : « Les Trois Messes basses » et « La Moisson au bord de la mer ». Ce dernier texte Daudet a déplacé, en 1878, dans les *Lettres de mon moulin*.
[94]Alphonse Daudet, *Chroniques Dramatiques*, édition établie, présentée et annotée par Anne-Simone Dufief, Paris, Honoré Champion, 2006, p.9
[95] Roger Ripoll, « Daudet critique dramatique du *Réveil* » dans *Le Petit Chose*, n° 45, 3e trim. 1989 et n° 46, 4e trim. 1989.

le descriptif des comportements individuels et les prescriptif des conduites collectives »[96].

Pendant ces travaux de romancier et de dramaturge il n'oublie pas son travail de conteur: il écrit en 1872 *Tartarin de Tarascon* et *Les Contes du lundi* en 1873 ; ce recueil de contes sur la guerre franco-allemande témoigne aussi de son goût pour ce genre et pour les récits merveilleux.

Il ne faut pas oublier que, même si les grandes revues littéraires comme *La Revue de Paris* et *La Revue des Deux Mondes* avaient publié, dès 1829, des romans de Balzac, d'E. Sue, d'A. Dumas, et de G. Sand, le « feuilleton » jusqu'en 1836 n'était pas consacré au roman. Il était, à cette époque, surtout consacré à la critique littéraire, à la critique théâtrale, musicale, artistique et au compte rendu académique.

C'est entre 1836 et 1840 que le roman fit la conquête du feuilleton, écrit par des auteurs qui sont aussi, le plus souvent, journalistes, chroniqueurs, comme c'est le cas de Daudet. Il s'agit donc d'un roman-feuilleton très sensible à l'actualité. Mais c'est surtout sous le Second Empire que le feuilleton accueille toutes sortes de romans et c'est entre 1852 et 1866 qu'il existe une grande variété de romans-feuilletons.

Alors que le public redécouvre ses œuvres, Alphonse Daudet se lie avec les célébrités du monde des Arts et de la littérature. Il fait ainsi la rencontre de Gustave Flaubert et d'Edmond de Goncourt, de Victor Hugo et d'Émile Zola. Chez les peintres, ce sont les impressionnistes Auguste Renoir, Édouard Manet ou Claude Monet qui entrent à cette époque dans ses relations. Dans les années qui suivent l'écrivain poursuit la rédaction de ses romans réalistes et parisiens. Après *Jack* vient *Le Nabab* qui paraît du 12 juillet au 21 octobre 1877 de l'année suivante dans *Le Temps*, un récit dans lequel Daudet fait le portrait sans complaisance du Duc de Morny. Le roman *Les Rois en exil* est publié en 1879.

---

[96] Gabrielle Melison, « Du roman de mœurs au roman à thèse dans quelques romans de Daudet, Zola et Bourget », *Actes* du Colloque International « Proses fin-de-(XIXe)siècle », *op. cit*. p. 241

En 1881, et avec *Numa Roumestan*, l'écrivain s'occupe également de l'emploi du langage provençal, tandis que *Sapho,* en 1884, lui est inspiré par sa liaison avec Marie Rieu. Dans les années qui suivent, Alphonse Daudet achève les aventures de Tartarin avec *Tartarin sur les Alpes* en 1885, puis *Port-Tarascon* en 1890. *L'Immortel* lui ferme les portes de l'Académie française.

Alphonse Daudet commence à se ressentir des atteintes à la moelle épinière dont il souffre. L'écrivain consulte de plus en plus fréquemment le docteur Charcot[97] à l'hôpital de la Salpêtrière, mais la maladie qui le touche est incurable. Installé rue de Bellechasse depuis 1885, il se retire alors dans sa villa de Champrosay, près de Paris, où il reçoit de jeunes auteurs comme Marcel Proust, ami de son fils Léon, Maurice Barrès et Jules Renard.

Alors qu'éclate l'affaire Dreyfus pendant l'automne de la même année, Alphonse Daudet affiche ses convictions anti-dreyfusardes. Quelques années auparavant, en 1886, Daudet avait d'ailleurs accordé un prêt à Édouard Drumont, permettant à ce dernier de faire paraître à compte d'auteur son pamphlet *La France juive*. Avant la parution du *Soutien de famille* Alphonse Daudet décède brusquement le 16 décembre 1897.

C'est Émile Zola qui prononce au cimetière du Père-Lachaise l'oraison funèbre de l'écrivain.

Malgré les sollicitations de Georges Clémenceau, le gouvernement dirigé par Georges Méline ne lui accordera pas les funérailles nationales.[98]

---

[97] En 1878, le neurologue Jean Martin Charcot commence à étudier l'hypnose, probablement sous l'influence de son collègue Charles Richet, qui a publié en 1875 un article sur « Le somnambulisme provoqué ». Il commence donc à utiliser l'hypnose comme technique expérimentale pour l'étude de l'hystérie. Charcot effectue de nombreuses leçons publiques à la Salpêtrière, auxquelles médecins et intellectuels de toute l'Europe se pressent pour pouvoir observer les phénomènes qu'il met en scène. Guy de Maupassant, Alphonse Daudet, Émile Zola et les frères Goncourt assistent à ces séances.

[98] Il faut rappeler que lorsque Daudet mourut *Soutien de famille* était en cours de parution dans *L'Illustration.* Ce dernier roman de Daudet provoqua un scandale et fut considéré un pamphlet politique, parce qu'il attaquait le régime républicain. Pour cette raison Georges Méline ne lui accorda pas les funérailles nationales Cf. Léon Daudet, *Quand vivait mon père*, *op. cit*.

Alphonse Daudet : un écrivain en marge du naturalisme

Le XIXe siècle est caractérisé par un double phénomène: le remarquable progrès des sciences et les relations entre leur domaine et celui de la littérature. Les conquêtes de la biologie dans la première moitié du siècle déterminent la naissance et le développement de l'esprit positiviste qui déborde rapidement le champ scientifique pour atteindre celui de la création littéraire.

C'est ainsi que l'homme de lettres tend à devenir un observateur et un expérimentateur.

Dans la *Préface* de *La légende des siècles* Victor Hugo propose « d'essayer de faire sur les faits sociaux ce que le naturaliste essaie sur les faits zoologiques ».

À son tour, Zola croit pouvoir établir le déterminisme absolu des phénomènes humains et manifeste sa confiance dans la compréhension future, grâce à la science, de la « machine humaine » produite par les influences conjuguées de l'hérédité et du milieu.

En 1880, dans le *Roman expérimental*, il enferme toute la doctrine naturaliste :

> […] le roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle ; il continue et complète la physiologie, qui elle-même s'appuie sur la chimie et la physique; il substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu ; il est en un mot la littérature de notre âge scientifique, comme la littérature classique et romantique a correspondu à un âge de scholastique et de théologie.

La nature est omniprésente et, pour Zola, l'art est la représentation exacte de la nature. Il faut donc utiliser tous les procédés qui permettent à un romancier de donner l'illusion du réel. C'est pourquoi il admire l'Impressionnisme qui va de pair avec le Naturalisme. Il trouve dans la

manière de ces peintres les principes qu'il défend pour le roman. Mais, plus tard, il critiquera cette peinture, en affirmant que l'Impressionnisme se contente de taches de couleur et devient trop idéaliste.

C'est ainsi qu'en 1886 dans *L'œuvre*[99], Claude Lantier, le peintre inspiré par Cézanne, incarne l'échec d'une peinture qui ne représente plus la vie, mais recherche l'absolu.

On peut noter, donc, que les principes très stricts auxquels Zola a soumis le roman expérimental créent des limites concernant la personnalité du romancier, le choix du sujet et la démarche à suivre. La nécessité de l'expérimentation fait de chaque personnage un cas pathologique où l'action romanesque est nécessairement située dans un contexte de corruption morale.

Dans une lettre adressée à Emile Zola en 1879 H. Céard a bien souligné les limites du Naturalisme :

> […] il y a un sophisme capital dans votre étude sur le roman expérimental. Claude Bernard, quand il institue son expérience, sait parfaitement dans quelles conditions elle se produira, et sous l'influence exacte de quelles lois déterminées. À chaque instant, il opère sur la modification du corps qu'il traite avec un contrôle scrupuleux, toujours il arrive à un résultat mathématiquement indispensable […] En est-il identiquement de même pour le romancier ?[100]

En effet, il est difficile de considérer que des êtres humains réagiront de même façon à des situations données.

Enfin, en ce qui concerne la personnalité du romancier, il faut souligner que Zola lui-même ne respecte pas rigoureusement les principes de l'objectivité naturaliste. Par son tempérament il laisse transparaître sa pitié pour les malheureux et les défavorisés qu'il met en scène, un excès incompatible avec la rigueur scientifique. La langue aussi ne suit pas la

[99] C'est le quatorzième roman des *Rougon-Macquart*.
[100] P. Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990, p. 137.

précision des formulations scientifiques. Elle est, comme le dit Zola lui-même dans la *Préface* de *L'Assommoir,* « une langue très travaillée, image littéraire d'un mode d'expression naturel ».

Le roman devient, dans cette période, une sorte de laboratoire des sciences humaines, tandis que les romans réalistes voulaient allier le beau et le vrai.

René Dumesnil situe l'œuvre d'Alphonse Daudet en marge du naturalisme[101] pour ses tendances réalistes, étant donné que la fiction lui apparaît comme le lieu de la prise de conscience.

L'histoire littéraire retient les nom des romanciers Champfleury et Louis Edmond Duranty qui se feront les théoriciens du mouvement réaliste[102].

Ils affirment que le romancier doit s'intéresser aux « basses classes »[103] et s'attacher à des études des mœurs actuelles, à travers les personnages de la fiction, des types sociaux contemporains.

Le réalisme est considéré une doctrine philosophique qui donne au monde extérieur une réalité objective. En passant dans la langue esthétique le mot ne change pas de sens.

Mais la définition même de « roman réaliste » est antinomique comme l'affirme Colette Becker, puisque « écrire un roman c'est d'abord écrire une fiction, imaginer une histoire et des personnages, utiliser des procédés capables de retenir le lecteur ».[104] Le réalisme, donc, est surtout une esthétique du vraisemblant référentiel.

Nous verrons ces artistes appliqués a découvrir les aspects de la vie et de la société, en éliminant la subjectivité et le momentané. Mais Alphonse Daudet refuse la règle de l'impersonnalité dans l'art. Et, quand Maupassant dit que la vie de chaque homme est comme un roman, il semble qu'il

---

[101] Cf. R. Dumesnil, « Le Réalisme et le Naturalisme » dans l'*Histoire de la Littérature Française* sous la direction de J. Calvet – Del Duca – De Gigord, éd. Paris, 1968.
[102] En 1856 Duranty fonda la revue *Réalisme.*
[103] Pour « basses classes » on entend la petite bourgeoisie, les artisans et le monde ouvrier.
[104] Colette Becker, « Le XIXe siècle : explosion du genre » dans *Le Roman*, II éd., Paris, Breal, 2000, p. 259.

partage la même vision subjective de Daudet :

> La vie humaine, toute la vie qui nous passe sous les yeux nous appartient comme romancier […] Le romancier n'est pas un moraliste ; il n'a pas mission pour corriger ou modifier les mœurs. Son rôle se borne à observer et à décrire, suivant son tempérament, selon les limites de son talent.[105]

En 1895 Daudet affirmera :

> « Je prends un fait de la vie réelle que j'ai observé et je le raconte ; il doit porter en lui-même sa morale et son enseignement. »[106]

La subjectivité de Daudet dans l'art est affirmée aussi par Zola :

> Le charme de M. Alphonse Daudet, ce charme profond qui lui a valu une si haute place dans notre littérature contemporaine, vient de la saveur originale qu'il donne au moindre bout de phrase . Il ne peut conter un fait, présenter un personnage sans se mettre tout entier dans ce fait ou dans ce personnage, avec la vivacité de son ironie et la douceur de sa tendresse.[107]

Le roman est donc la création personnelle de l'artiste et s'il est soumis à « certaines règles invariables de composition, il luttera toujours contre un tempérament d'artiste en apportant une manière nouvelle ».[108]

Mais les classements très simplificateurs des historiens de la littérature ont désigné Daudet comme le représentant de la tendence sentimentale de l'école naturaliste, l'écrivain pour les enfants, le conteur attendri des coutumes provençales ou, au contraire, le peintre d'un Midi caricatural.

Ces étiquettes parfois hâtives placent les livres de Daudet à la limite des deux réseaux qui s'interfèrent dans le système de production naturaliste: la

---

[105] G. de Maupassant, « Les Masques », *Gil Blas*, 5 juin 1883
[106] Interview à *Gil Blas*, 13 août 1895, in *Le Petit Chose* n° 93 p. 45.
[107] Cf. E.Zola, *Le Roman Expérimental* (1880), Paris, Flammarion, 2006.
[108] G. de Maupassant, « Le Roman » dans *Les romans*, Textes réunis et présentés par Claude Aziza, Omnibus, 1998, p. 1241. Ce texte, publié dans *Le Figaro* du 7 janvier 1888, fut repris comme préface à *Pierre et Jean*.

grande littérature et la littérature de consommation ou la paralittérature.

Daudet victime de préjugés est bien mis en lumière par Anne-Simon Dufief :

> La célébrité de Daudet s'appuie sur deux figures légendaires : l'Arlésienne, dont l'absence est passée en proverbe, et Tartarin, le jovial menteur, ainsi que sur le souvenir de la lecture des *Lettres de mon moulin* faite bien trop tôt pour qu'on en apprécie la richesse et les ambiguïtés. A partir de ces morceaux choisis et souvent survolés, s'est bâtie une image tout à fait réductrice de Daudet: un conteur méridional en belle humeur, […] dont l'œuvre n'exclut pas une pointe d'émotion. Mais le vrai Daudet reste méconnu, victime de préjugés. Il faut redécouvrir un auteur qui, pour ses contemporains, était un grand écrivain, un maître de la nouvelle école et une personnalité complexe et attachante dont la sincérité va jusqu'au cri.[109]

Avant Zola, Daudet avait travaillé sur des documents donnant vie au roman documentaire et comme les naturalistes il était conscient que le roman occupait une grande place dans le monde littéraire du XIXe siècle.

Le regard incisif qu'il porte sur la vie fait de Daudet un précurseur. Il découvre le peuple bien avant Zola et, Colette Becker nous rappelle que « Daudet est un des premiers romanciers à avoir peint le travail dans une grande usine sidérurgique, les forges d'Indret, situées dans une île de la Loire, près de Nantes, et spécialisées dans la fabrication des chaudières de machines à vapeur. Il le fait avec *Jack*, qu'il publie d'abord en feuilleton en 1875, puis en volume en 1876 »[110].

Il devient, ainsi, le témoin de la société de l'époque, dont il révèle les structures et les fonctionnements. L'approche des lieux et des gens est pour lui une source d'inspiration, où l'utilisation des idiomes locaux enrichit le

---

[109]A.-S. Dufief, *Biographie d'Alphonse Daudet*, Rennes, Ouest-France, «Monographie patrimoine », 1970.

[110]Colette Becker, « Alphonse Daudet : une vision ambiguë du monde du travail », *Travailler*, 2002/1 n° 7, p. 54

vocabulaire, développe un impressionnisme de l'action et des sentiments et élabore un tableau précis de la vie dans toute son intensité.

Du naturalisme il condamnait le respect forcé de la doctrine, puisque les idées, même si elles sont « les meilleures meurent, par leur formule, qui se fane avant elles. En soi l'opportunisme, le naturalisme ne sont pas de mauvaises choses; mais c'est l'étiquette qui ne vaut plus rien »[111].

Pour cette raison il admire les romans de Balzac et, comme les Goncourt, il préfère les modernes aux anciens :

> Quant à moi je ne suis pas naturaliste. Je n'ai pas écrit ce mot une seule fois. Aujourd'hui, je suis considéré comme un naturaliste, parce que je m'attache au côté réel des choses, je ne construis pas le poème, je me laisse aller aux lois naturelles, je subis la réalité et je l'imite, mais je tiens à conserver toute mon indépendance, et je

[111] Hommage de Daudet à Edmond de Goncourt au lendemain de sa mort. À ce propos Anne-Simone Dufief écrit : « Alphonse Daudet publie le 15 août 1896 dans la *Revue de Paris*, *Ultima* un émouvant témoignage sur la mort d'Edmond de Goncourt, qui emprunte la forme du Journal chère aux deux frères. Cet hommage amical était aussi une réponse aux curiosités et aux rumeurs malveillantes suscitées par une mort si brutale. Edmond de Goncourt, si inquiet de mourir loin de son domicile, est décédé le 16 juillet 1896 chez les Daudet, à Champrosay, après quelques jours de maladie : une congestion pulmonaire consécutive à un bain trop chaud et à un refroidissement. Ainsi se terminait une longue amitié qui avait commencé le 16 mars 1873 chez Flaubert. Edmond de Goncourt se découvre une famille d'adoption et devient l'hôte assidu des Daudet à Paris où il déjeune une fois par semaine, à la campagne où il passe un mois tous les étés. Les Daudet ont adopté Goncourt qui est le parrain d'Edmée en 1886 et le témoin de Léon lors de son mariage avec Jeanne Hugo en février 1891. Goncourt ouvre à Daudet les portes du grand monde en le présentant à la Princesse Mathilde en 1882 ; de son côté Alphonse fait connaître à Edmond de jeunes écrivains, comme Barrès, qui deviendront les hôtes d'un Grenier, animé par la verve brillante de l'auteur de *Tartarin*. Malgré les quelques ombres qui devaient assombrir cette amitié (on accusa Julia de vouloir capter l'héritage d'Edmond et Alphonse de vouloir se porter candidat à l'Académie française), l'intimité resta très grande dans le trio jusqu'à la fatidique journée de 1896 ». Pour mieux connaître l'amitié entre les deux écrivains, voir la *Correspondance Goncourt Daudet* présentée et annotée par Pierre-Jean et Anne Simone Dufief, Droz, 1996 et dans la revue *Le Petit Chose*, n° 65, 3° trimestre 1994, Pierre-Jean Dufief « Goncourt et Daudet ». Daudet avait une grande considération pour Edmond de Goncourt et, dans les *Souvenirs de la vie littéraire*, Antoine Albalat écrit : « Les dîners du jeudi étaient, pour les débutants comme nous, une véritable fête. Edmond de Concourt, qui avait chez Daudet la situation privilégiée d'un grand parent vénéré de toute la famille, semblait présider ces dîners avec plus d'autorité que le maître de la maison. Toujours plein d'égards pour lui, Daudet ne disait jamais que : « Mon vieux Goncourt.». Cet ancêtre illustre, ce Chateaubriand du Réalisme, était alors en pleine renommée ».

> proteste contre toutes les écoles, les classifications, je repousse toute étiquette, je n'admets aucun enrôlement. [112]

Son tempérament très indépendant l'empêche d'être membre d'une école et il souffre de se voir enfermé dans une définition qu'il refuse. C'est pourquoi il affirme que chaque écrivain doit écrire selon son tempérament sans se soucier dans quel genre il doit écrire :

> […] Lorsque Zola fonda l'école dite naturaliste, un mot entre parenthèse que je n'ai jamais mis sous ma plume, on me pressait vivement de prendre position dans un camp opposé.
> On voulait faire de moi à mon tour un chef d'école. J'ai trouvé que cet honneur était tellement puéril, ridicule même, que ma réponse fut claire et nette. Je refusai l'emploi que des mes amis bien intentionnés m'offraient avec beaucoup de sympathie.[113]

Guy de Maupassant, ainsi que Daudet, avait un esprit libre et dans la *Préface* de son roman *Pierre et Jean*, il écrit :

> […] Donc, après les écoles littéraires qui ont voulu nous donner une vision déformée, surhumaine, poétique, attendrissante, charmante ou superbe de la vie, est venue une école réaliste ou naturaliste qui a prétendu nous montrer la vérité, rien que la vérité et toute la vérité.[114]

Mais la vérité n'est jamais une seule et :

> […] Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. […] La vie, en outre, est composée des choses les plus différentes, les plus imprévues, les plus contraires, les plus disparates; elle est brutale, sans suite, sans chaîne, pleine de catastrophes inexplicables,

---

[112] J.H.Bornecque, P. Cogny, *Réalisme et Naturalisme*, Classiques France, Hachette, 1958, p. 143
[113] *Gaulois*, 15 mai 1891
[114] Guy de Maupassant, *Les Romans*, textes réunis et présentés par Claude Aziza, Onnibus, 1999, p. 697.

> illogiques et contradictoires qui doivent être classées au chapitre *faits divers.*[115]

Il semble retrouver dans ces mots l'univers romanesque de Daudet qui a connu, dans la première partie de son existence, la misère et la résignation et, dans la seconde, la douleur.

C'est pourquoi Daudet n'était et ne voulait être d'aucune école. Il n'admettait pas de classement en littérature, parce qu'il était très conscient de la variété de la vie et la vie elle-même a été, pour lui, un roman.

Cette notion de la vie qui très souvent ressemble à un roman, Daudet la fait exprimer par Mme de Barancy dans le roman *Jack* :

> […] monsieur le supérieur…Mon mari est mort, il y a dix ans, l'année même de notre mariage, et dans des circonstances bien douloureuses…Ah ! monsieur l'abbé, les romanciers qui vont chercher si loin les aventures de leurs héroïnes ne se doutent pas que la plus simple vie peut quelquefois défrayer dix romans… Mon existence en est bien la preuve…[…][116]

Cette émouvante confidence que Mme de Barancy fait à monsieur le supérieur du collège de Vaugirard peut être analysée sous un double aspect.

D'un point de vue sémantique la valeur du mot assume ici toute la souffrance d'une femme seule, veuve, avec un enfant, qui lutte contre les adversités d'un sort cruel. Mais d'un point de vue narratif ces mots montrent la double fiction du romancier : Daudet fait dire une vérité universelle - c'est-à-dire que la vie est composée aussi de choses brutales - par la bouche d'une femme « cocotte » et menteuse.

En quelques lignes Mme de Barancy fait sa fausse autobiographie. Nous pouvons donc souligner dans ces mots deux niveaux de fiction : la fiction romanesque du romancier, qui est la structure portante de l'histoire et qui,

---

[115] *Ibid*.
[116] A. Daudet, *Jack*, *ŒUVRES*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll, Paris, éd. Gallimard, 1986, T. II, p. 7

dans le cas de Daudet, mêle la réalité et l'imagination, et la fiction du personnage qui, en racontant à la première personne son histoire, échappe à la structure du récit traditionnel. La mère de Jack invente l'histoire de sa vie pour émouvoir l'abbé.

Le récit fantastique d'Ida de Barancy, en tant que récit autobiographique, produit un autre petit roman. Elle est le personnage daudétien qui invente, avant le temps, l'*autofiction*. En lisant cette partie de *Jack* on a l'impression de lire un roman dans le roman où le temps du récit est égal au temps de l'histoire.

S'agit-il d'une stratégie narrative ou d'une étude psychologique?

En ce qui concerne la stratégie narrative, nous ne trouvons, chez Daudet, d'autre méthode que celle de « peindre d'après nature ». Par le récit de Mme de Barancy, l'écrivain veut montrer que la coquetterie de cette femme est si dominante dans sa vie qu'elle ne donne pas d'importance à son rôle de mère. En effet, comme nous pouvons le constater, avant Mme Fénigan, Ida sera la première mère qu'il érigera en modèle des mauvaises mères.

En ce qui concerne l'aspect psychologique il suffit de reporter un témoignage d'Albalat, qui nous raconte qu'« On parlait un jour des livres de Paul Bourget qui, sous le nom de romans psychologiques, obtenaient alors beaucoup de succès: «Le roman psychologique, nous dit-il, je ne connais pas. Ça n'existe pas ». Et il développait son idée, qui semblait très juste: « Où y a-t-il plus de psychologie que dans Manon Lescaut ? Est-ce du roman psychologique? N'y a-t-il pas de la très forte psychologie dans Tolstoï, cet exclusif accumulateur de menus faits? Où trouve-t-on plus de psychologie que dans Macbeth et Hamlet, qui sont des œuvres dramatiques? Si le roman psychologique existe, alors tous les romans sont des romans psychologiques».[117]

Cette réflexion de Daudet sur le roman psychologique nous fait comprendre qu' à son avis il n'est pas possible d'étiqueter les romans. Un

[117] A. Albalat, *Souvenirs de la vie littéraire*, Paris, Colin éd., vol. I , 1921, p. 17

roman peut être autobiographique, historique, psychologique et ainsi de suite pour sa caractéristique prédominante, mais cela n'exclut pas les autres.

Cela nous renvoie à une affirmation de Maupassant :

> […] la psychologie doit être cachée dans le livre comme elle est cachée dans la réalité sous les faits dans l'existence.[118]

La nouveauté, qu'apporte le naturalisme dans le roman, consiste à mettre directement le lecteur en rapport avec la réalité et à toucher sa sensibilité, en lui faisant retrouver les expériences douloureuses qu'offre toute existence.

Ceci implique une vision négative de la réalité : est réel ce qui est insatisfaction, souffrance, malheur. Daudet conduit ses personnages à la mort ou à l'échec. La désillusion joue un rôle important dans ses intrigues.

La tristesse des existences s'inscrit dans un cadre familier et la construction des romans concourt à la production de cet effet. Cependant, les interventions du narrateur tendent à instaurer un climat de sympathie et de pitié, ce qui donne à Daudet une place particulière dans le naturalisme.

Si nous prenons en considération ce qu' écrit Antoine Albalat à propos de Daudet, alors nous pouvons aussi accepter la « position en marge du naturalisme » que Dumesnil lui donne dans l'histoire littéraire, puisque tout au long de sa vie Daudet demeure toujours un idéaliste et « Zola s'illusionnait étrangement, quand il affirmait sur sa tombe que son ami avait collaboré à la même œuvre que lui. Les romans de Daudet n'ont rien de commun avec le Naturalisme; ils sont avant tout des productions de sensibilité personnelle; et c'est cette sensibilité qui explique sa passion des choses vécues, sa compréhension de la souffrance, la transposition qu'il en a

[118] G. de Maupassant, « Le Roman », *op. cit.*, p. 1247

faite dans ses livres et les épisodes romanesques avec lesquels il était heureux d'adoucir son observation implacable »[119].

Il enregistre sur ses « carnets » de petits faits significatifs, qu'il transpose dans ses contes ou dans ses romans de manière à donner la sensation directe de la réalité. Mais, la réalité daudétienne n'est jamais objective, il a la capacité de faire revivre au lecteur les émotions mêmes de son héros, puisque Daudet, en décrivant ses personnages, met à nu les rouages intimes de l'âme humaine par sa faculté perceptive.

Les romans de Daudet

Après *Le Petit Chose*, roman autobiographique et de formation, c'est la publication de *Fromont jeune et Risler aîné*, en 1874 qui donne à Daudet un grand succès et marque le début d'une production régulière où l'écrivain affirme les thèmes qui lui sont chers: l'indépendance du style, le goût de l'observation et de la peinture « d'après nature ».

Ses romans abordent les sujets les plus disparates, mais chaque sujet enfonce ses racines dans la vie elle-même de l'auteur.

Jack, publié en 1876, est l'histoire d'un enfant dans les milieux ouvriers parisiens et provinciaux. *Le Nabab*, en 1877, est un récit des dernières années de Napoléon III et du second Empire. *Les Rois en exil*, en 1879 est le récit de la vie de souverains déchus. *Numa Roumestan*, en 1881, est une étude sur la figure du politicien. *L'Evangéliste* en 1883, raconte le détournement d'une jeune femme par une secte religieuse. *Sapho*, en 1884, est le récit de sa liaison avec Marie Rieu. *L'Immortel*, en 1888, est une satire de l'Académie et des Académiciens. *Rose et Ninette*, en 1892, est le roman contre le divorce. *La Petite Paroisse*, en 1895, est un roman sur la jalousie et sur le pardon conjugal. *Soutien de famille*, en 1898, est le portrait d'un

[119] *Ibid.*, p, 15

héros et d'une génération. *La Doulou*, en 1929, trente ans après sa mort, est le journal intime d'Alphonse Daudet.

Tous ses romans sont empruntés à l'observation du réel et ils peuvent être considérés comme les portraits d'une nature en mouvement. Ses œuvres ne sont au fond que les fragments d'un immense journal tenu tout au long de sa vie. Tout ce qu'il a abordé est indissociable de ce qu'il a vécu. Son écriture fonctionne comme un porte-parole de ses expériences et l'expérience vécue ne sera jamais remplacée par le concept, au sujet vivant on ne pourra jamais substituer une opération intellectuelle.

À la différence de Zola, il savait très bien que le romancier ne pouvait être identifié ni à un médecin ni à un physiologiste. Cela signifiait, pour Daudet, de ne pas considérer la puissance de son tempérament, la germination spontanée des images et les contraintes de la narration. Ainsi, pour Daudet, la présence du « romancier » nous rend-elle plus chères et plus authentiques des œuvres où passe incontestablement le grand souffle de la vie. C'est là le secret de son art : l'amour pour la vie.

Cet amour qui à forgé son esprit, son âme et son œuvre c'est Antoine Albalat qui l'a bien décrit:

> La nature déliée et souple du talent de M. Daudet, où prédomine l'émotion, atténue au contraire la brutalité de ses types, sauve la hardiesse des situations, idéalise le terre à terre de ses données. L'obstacle pour d'autres s'aplanit pour lui. Il triomphe, et très naturellement, où plusieurs ont de la peine à s'imposer. Aussi resserre-t-il tous les jours davantage l'exactitude de son procédé photographique. Pas un de ses personnages qui ne réponde à une étiquette. Ses livres sont des romans à clef; et il n'est pas rare, en allant causer le dimanche chez le spirituel auteur de Tartarin, de rencontrer de mystérieux bonshommes essayant d'ouvrir l'intimité du romancier à l'aide d'une de ces clefs, souvent fausses. […] Parmi les qualités de ce talent il en est qui expliquent à la fois sa rapide faveur auprès du public et dont l'analyse, dès à présent, peut nous laisser entrevoir la façon dont l'auteur a compris et a traité l'amour. […] Il a étudié le vice de l'ouvrier aussi amoureusement que la pompe mondaine ou les mœurs de la bourgeoisie. Sa verve s'est exercée sans choix sur les

> milieux contemporains les plus disparates. M. Daudet voit des cas, des caractères, des passions, et il rend tout cela comme la plaque photographique rend les objets placés devant elle. L'auteur ne perd pied dans aucun des mondes que ressuscite sa fantaisie créatrice. Il a le coup d'œil des angles justes, le sens des nuances, l'esprit des choses. Il n'a pas l'étalage pontifiant de Balzac, dont la plume axiomatique semait tant de réflexions et de sentences, que Sainte-Beuve se demandait où Fauteur de la Comédie humaine avait puisé cette universalité d'observation. M. Alphonse Daudet gagne son lecteur avec une méthode contraire, par un manque absolu de pose, par une négligence seulement apparente d'une conversation endiablée, mais profonde et curieuse. Ses personnages le passionnent ; il entre en lice avec eux ; il les juge, les loue, les blâme, s'écartant en cela de l'école automatique inaugurée par Flaubert et dont M. Zola restera la plus impassible, la plus marmoréenne incarnation. De la continuelle mêlée de sa sensibilité avec le sujet qu'il traite résulte une extraordinaire puissance, une facilité plus visible à faire vivant. Justement parce qu'il plaide, il nous entraîne. Ceci est un des côtés les plus significatifs de son talent. […] Cet homme n'écrit pas, il cause, il ne raconte pas, il expose avec l'ironie douce de son sourire inachevé. C'est la familiarité qu'il établie avec le lecteur que de Daudet le témoin des émotions des hommes[120].

Pas de méthode[121] donc chez notre auteur, il écrivait « ses livres avec le suc même de l'arbre humain »[122].

Cette grande humanité lui permet d'établir avec le lecteur une communication littéraire confidentielle.

À partir de l'écriture du « moi » chez Daudet nous avons développé un discours autour du roman d'apprentissage et le récit d'enfance.

En prenant comme sujet *Le Petit Chose* nous avons analysé le rôle de l'enfant au XIXe siècle. Cette thématique est approfondie et élargie dans le roman *Jack*, où l'enfant devient un « raté » et un « déclassé ».

---

[120] Antoine Albalat, *L'amour chez Daudet*, Paris, Ollenford, 1884, p. 7-10.

[121] Léon Daudet affirme que, par son humanité, n'est pas possible parler de « méthode » chez son père : « J'ai prononcé le mot de « méthode ». Il sonne faux pour une action si humaine. Mon père, avant tout, suivait son penchant, qui était d'aimer son semblable, de se plaindre ou de se réjouir avec lui ». Léon Daudet, *Quand vivait mon père*, Paris, Fasquelle, 1898, p.24.

[122] *Ibidem*, p.59.

L'échec est un motif constant dans les romans daudétiens. C'est pourquoi nous rapprochons les personnages de Daudet de ceux de Dickens et de celui d'Ippolito Nievo, en soulignant le thème de « l'enfant brimé » dans le contexte historique, culturel et social français, anglais et italien.

CHAPITRE II

L'écriture du « moi » chez Daudet

« Il est sain de faire parler un muet ou de délivrer un prisonnier,
mais l'écrivain sort de soi par l'écriture. »

Jean Grosjean

L'autobiographie peut être définie comme une parabole, la trajectoire d'un individu depuis ses débuts jusqu'au point où le trajet parcouru est passé en revue.

Il faut admettre, d'abord, que cette forme d'écriture marque une fascination pour le vécu. En fait, elle nous apparaît comme un espace privilégié pour comprendre l'intime du sujet écrivant et du contexte socio-historique et culturel dans lequel il s'inscrit. Il tend à nous offrir « une vision globale du moi »[123]

Le mot « autobiographie » apparaît en France vers 1850, car jusqu'à cette époque pour ce type d'écriture était employé le terme « mémoires ».

Les origines du genre autobiographique enfoncent leurs racines dans le christianisme et dans l'individualisme. À la source du christianisme on trouve les *Confessions* de Saint Augustin (397-401), ou certains textes du Moyen Age, comme l'*Historia calamitatum* d' Abélard (vers 1129). C' est un genre littéraire essentiellement occidental et il se développe dès la Renaissance et la Réforme: en Espagne, la *Vie* de Thérese d'Avila (1561-1565) ; en France, les *Vies* d'Antoinette Bourignon (1683), de Marie de l'Incarnation (1677) et de Mme Guyon (1720) ; en Angleterre, au XVIIe siècle les autobiographies de puritains, et, en Allemagne, celles des piétistes.

[123] Jean-Pierre Miraux, *L'Autobiographie: écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996, p. 32.

Mais, il faut reconnaître que, par rapport à l'empire romain et par rapport au christianisme d'Orient, Saint Augustin marque une rupture et représente le moment fondateur de l'inquiétude occidentale :

> « Si, à nos yeux, Augustin est l'homme occidental, bon gré, mal gré nous sommes ses héritiers. Alors même que nous nous révoltons contre lui, ce que nous faisons depuis trois siècles, où que nous feignions de l'ignorer, nous ne pouvons jamais le refuser totalement car il nous a formés. Travailler avec lui, c'est donc travailler sur nous-mêmes. C'est pourquoi nous l'interrogeons ici sur ce qu'il a formé pour nous, la philosophie, l'homme, la société. » [124]

Beaucoup d'écrivains et de philosophes s'inscriront dans le sillage de l'autobiographie augustinienne. *Les Confessions*, donc, ont inauguré un type de réflexion sur le sens de l'existence humaine dont l'importance et l'actualité ont influencé aussi la philosophie du XXe siècle : Husserl, Heidegger, Wittgenstein, Arendt, Foucault, Derrida et Ricœur. Ainsi Paul Ricœur, en voulant concilier son travail philosophique et sa conviction religieuse, avoue-t-il, dans *La Critique et la conviction* : « Augustin a toujours joui, à mes yeux, d'une sorte de préférence ».[125]

Dans les autobiographies religieuses, aussi bien que dans des récits profanes, on pratique l'introspection. À la source de l'individualisme on trouve l'écriture du moi. C'est pourquoi Flaubert disait : « Madame Bovary, c'est moi ». Il signifiait par là qu'au cœur de sa fiction c'était un morceau de sa vie qui était livré au lecteur, que son personnage avait été bâti avec ses souvenirs. Mais, si l'écriture du moi réveille une conscience endormie par ses états d'âme, elle emprisonne aussi le sujet dans cette forme d'écriture :

---

[124] J.-C. Eslin, *Saint Augustin L'homme occidental*, Paris, Michalon, 2002, p. 13
[125] Cf. Isabelle Bochet, *Introduction*, *Augustin dans la pensée de Paul Ricœur*, 2003, Editions Facultés jésuite de Paris.

> « Le moi et le soi sont ces états catastrophiques de l'être où le vivant se laisse emprisonner par les formes qu'il perçoit de lui »[126]

En effet, « Il y a bien, dans le travail autobiographique, quelque chose de spécifique. L'autobiographie est un difficile combat, une tâche presque impossible, pour qui en prend au sérieux les exigences. »[127]

Nous verrons, donc, en analysant *Le Petit Chose*, comment Daudet souligne, dans son écriture du moi, les traits les plus émouvants et il lui confère le charme de ce qui a été.

L'autobiographie et le récit d'enfance

Avec *Les Confessions* Rousseau affirmait qu'il avait fait « une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi. Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu. »[128]

Et même si *Les Confessions* marquent la date de naissance effective de l'autobiographie Philippe Lejeune affirme que « Rousseau n'a pas inventé le genre » mais il « a réalisé d'un seul coup presque toutes les virtualités ». En effet l'autobiographie de Rousseau met au centre du récit autobiographique la double question : « Qui suis-je ? Et comment suis-je devenu moi ? »

Mais les études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie permettent de mettre en évidence les différents traits caractéristiques qui distinguent l'autobiographie des autres formes de la littérature à la première personne.

---

[126] A. Artaud , *Œuvres complètes*. Tome IX, « Révolte contre la poésie », Paris, Gallimard, 1979, p. 123.
[127] Philippe Lejeune, «Vers une grammaire de l'autobiographie», *Genesis*, revue internationale de critique génetique, nº 16, « Autobiographies », 2001, p. 33.
[128] Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1973, p. 33

Et si l'autobiographie est « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence »,[129] alors nous devons souligner que c'est le mot «réel» qui distingue très clairement l'autobiographie du roman autobiographique.

Si nous analysons la structure interne d'un roman autobiographique nous pouvons constater qu'elle ne nous donne aucun critère valable pour délimiter les deux genres ; et cela parce que «tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités»[130].

Le pacte autobiographique s'oppose donc au pacte de fiction, mais l'autobiographe nous promet que ce qu'il va nous dire est vrai, ou, du moins, est ce qu'il croit vrai. Il se comporte comme un historien ou un journaliste, avec la différence que le sujet sur lequel il promet de donner une information vraie, c'est lui-même. Il s'agit d'un exercice d'écriture individualiste par excellence, où son authenticité réside dans l'usage personnel qu'on y fait du vrai, non pas dans la part de vérité qu'elle devrait contenir.

Avec le roman autobiographique nous ne sommes pas face à la vérité, mais face à une sincérité scripturaire, la seule capable de mettre en rapport l'inexprimable avec le scriptible.

« En littérature, le vrai n'est pas concevable » disait Carl Gustav Jung dans *Ma vie*[131], en présentant, ainsi, l'autobiographie comme la « réalité de l'âme », comme une vie vécue entre « le conscient et l'inconscient ». D'un point de vue psychanalytique, l'autobiographie peut être considérée comme une des méthodes qui a influencé l'essor contemporain de la psychologie des profondeurs.

---

[129] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.14.
[130] *Ibid.,* p. 14
[131] Cf. Carl Gustav Jung, *Ma vie*, souvenirs, rêves et pensées recueillis et publiés par Aniéla Jaffé, Paris, Gallimard, 1991

Si nous appliquons ces théories de l'écriture du « moi » au *Petit Chose* nous noterons, très vite, qu' en écrivant l'expérience la plus traumatisante de sa vie Daudet donne une cohérence à ses états d'âme, c'est-à-dire qu'il organise son expérience douloureuse, en s'interrogeant sur la transformation de son tempérament :

> […] Comment surtout ai-je laissé à l'apparence du petit homme cette douceur, cette bonne tenue, sans parler de la diabolique existence où il s'emporta brusquement vers sa treizième année dans un besoin éperdu de vivre, de se dépenser, de s'arracher aux tristesses racornies, aux larmes qui étouffaient l'intérieur de ses parents de jour en jour plus assombri par la ruine. Une effervescence de tempérament méridional et d'imagination trop comprimée. L'enfant délicat et timide se transformait alors, hardi, violent, prêt à toutes les folies.[132]

Dans le domaine de la psychologie analytique, au sens junguien du terme, on peut trouver dans ce morceau un Daudet éducateur de lui-même. Il fait un apprentissage de soi par un travail sur sa propre souffrance et sur ses propres humiliations.

Pendant la rédaction du récit autobiographique la vie continue ; le rapport entre le temps de l'écriture et celui de l'histoire ne cesse pas de se modifier en soulignant ainsi l'action dissolvante du temps.

Ecrire en prenant sa propre personne comme sujet est une activité littéraire particulière qui pose bien des questions. La mémoire est sélective, et, à partir du moment où elle commence à se constituer, elle procède à un tri et ne garde que des fragments et des phases décisives de notre passé. Nul ne peut prétendre se souvenir de la totalité de sa vie. C'est pourquoi Philippe Lejeune considère l'autobiographie l'une des formes les plus complexes dans la littérature occidentale et le « pacte autobiographique » une caractéristique structurante dans cette créativité littéraire.

[132] Alphonse Daudet, *Histoire de mes livres*, Paris, Pléiade, t. I, p. 240

Mais l'absence d'un plan, de notes, l'improvisation forcenée et l'écriture frénétique de ce roman indiquent l'exigence de Daudet de confronter le moi vécu au moi présent et de le comprendre. Pour notre écrivain, l'expérience vécue ne sera jamais remplacée par le concept, au sujet vivant on ne pourra jamais substituer une opération intellectuelle.

Ainsi pouvons-nous définir l'écriture du *Petit Chose* comme un chemin entre le désir de se libérer de cette expérience traumatisante et la volonté de s'éduquer, car cette écriture introspective met en relation un dedans troublé et un dehors scriptural.

L' écriture du moi établit aussi la distance entre le « moi écrivant » et le « moi vécu », entre la vie et sa représentation, écart qui fonde nécessairement une relation de jugement, d'évaluation de ce qui a été par ce qui est. Cette relation est très bien mise en évidence par Daudet qui écrit :

> Il y avait déjà chez cet enragé petit Chose une faculté singulière qu'il n'a jamais perdue depuis, un don de se voir, de se juger , de se prendre en flagrant délit de tout, comme s'il eût marché toujours accompagné d'un surveillant féroce et redoutable.[133]

Mais le « surveillant » de Daudet ne s'appelle pas conscience, car « la conscience prêche, gronde, se mêle à nos actes, les modifie ou les arrête ».[134] Il est comme « un regard intérieur, impassible et fixe, un *double* inerte et froid qui dans les plus violentes bordées du petit Chose observait tout, prenait des notes ».[135]

Ici, nous sommes face à un témoin qui prend des notes et, l'acte d'annoter lui-même détermine l'immobilisation et le temps achronique de l'écriture.

C'est donc l'immobilisation scripturaire qui permet une analyse rétrospective du moi où le seul champ véritable est celui du discours :

---

[133] *Ibid.*, p.240
[134] *Ibd.*
[135] *Ibid.*

> « La présence de soi à soi se réalise mieux dans la rétrospection, selon le mode de l'irréel du passé, que dans l'actualité du présent […] l'historialisation de la conscience de soi dans le souvenir permet à l'individu de se découvrir tel qu'il fut, tel qu'il est, tel qu'il doit être selon sa propre vraisemblance ».[136]

À l'affirmation du poète anglais Coleridge : «N'importe quelle vie, si insignifiante soit-elle, si elle est bien racontée, est digne d'intérêt », Gusdorf ajoute :

> « Pourtant n'importe qui, n'importe quand, n'importe où, n'écrit pas une relation de sa vie. Pour en venir là, il faut qu'il ait une conscience suffisante de la singularité de son existence, ce qui suppose un certain degré d'individualisme; il faut aussi que cette singularité lui paraisse suffisamment exemplaire pour être susceptible d'intéresser autrui, après l'avoir intéressé lui-même ».[137]

Et Daudet l'avait cette « conscience suffisante de la singularité de son existence » ; le témoignage d'Antoine Albalat confirme notre affirmation :

> […] Il proposait ses idées, il ne les imposait pas- On n'avait pas la sensation de lui céder: on était naturellement convaincu. Il vous écoutait avec une attention paternelle. Il vous demandait des détails sur votre vie, vos projets, vos rêves, les vieux parents que vous aviez laissés en province. Il devenait votre guide. Il vous disait: « N'ayez pas peur de la vie. On arrive fatalement ». Lui parlait-on de quelqu'un qui n'avait pas réussi : « C'est sa faute, disait- il, il n'a pas su attendre ». Il connaissait si bien les cruels débuts, les familles pauvres, les arrivées à Paris avec deux francs dans la poche, dures expériences qui l'avaient laissé sans rancune et qu'il ne se rappelait que pour mieux aider ceux qui s'y débattaient. Sa bonté provenait de cette nature poreuse dont il parle dans *Le Petit Chose* et qui lui inspirait ces mots copiés par son fils sur son carnet de notes: « Celui qui n'a pas eu faim, qui n'a pas eu froid, qui n'a pas souffert, ne peut parler ni du froid, ni de la faim, ni

---

[136] Georges Gusdorf , *Les écritures du moi. Lignes de vie* 1. Paris, O. Jacob, 1990, p.11
[137] Georges Gusdorf, « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nº LXXV/6, 1975, p. 967

> de la souffrance. […] Dans la première partie de mon existence, j'ai connu la misère; dans la seconde, la douleur [138].

On peut objecter donc, par son existence très singulière, que Daudet jette un regard sans illusion sur les événements et les mœurs de son époque.

Plus qu'autobiographe, on peut observer que Daudet est plus proche du mémorialiste ; ainsi peut-il attribuer ponctuellement à son écriture une valeur de témoignage.

En fait son écriture exprime à la fois la volonté de laisser un témoignage écrit et de faire comprendre l'expérience constitutive du monde et de la vie.

Dans ses romans, rédigés par les « notes prises sur le vif » et par « faits sociaux et politiques » de son époque, il verbalise les détails minutieux d'un fait, les choses vues ou entendues. Tout cela caractérise son roman comme un « roman mémorialiste » où le récit personnel se mêle avec les événements publics.

Il n'est pas difficile de retrouver dans son œuvre des personnages à clés et des réalités très variées qui composent la société française du XIXe siècle : l'institution scolaire avec sa méthode sévère et ridicule[139] ; la race de l'artiste « raté »[140] et l'enfant « brimé et déclassé »[141] ; « l'homme politique » qui chez Daudet il est surtout un « beau parleur » et bien loin d'être un exemple de vertu et moralité[142] ; le « député » [143] élu seulement grâce au soutien du duc de Morny ; « les enfants du divorce et l'aliénation d'un père »[144] ; « le mariage et la femme infidèle »[145] ; « le fanatisme religieux »[146] ; l'amour désespéré d'une « femme mûre » pour un « jeune

---

138 Antoine Albalat, *Souvenirs de la vie littéraire, op. cit.,*p.13
139 Dans *Le Petit Chose* et *Jack*
140 Dans *Jack*
141 Dans *Le Petit Chose* et *Jack*
142 Dans *Numa Roumestan*
143 Dans *Le Nabab*. Bernard Jansoulet, le héros de ce roman est surnommé le Nabab pour sa fortune faite en Tunisie.
144 Dans *Rose et Ninette*
145 Dans *Fromont jeune et Risler aîné* et dans *La Petite Paroisse*.
146 Dans *L'Evangéliste*. L'héroïne de ce roman est Madame Autheman,

provençal » qui monte à Paris[147]; l' « académicien »[148] « les mésaventures d'une famille royale »[149]. Tous ces personnages font partie, directement ou indirectement, de la vie d'Alphonse Daudet et chacun d'eux représente un aspect social et culturel en particulier.

Mais la volonté de représenter son époque nous apparaît aussi, très clairement, dès le péritexte[150] des romans daudétiens. Les sous-titres « Mœurs contemporaines » dans *Jack* et dans *Soutien de famille*, « Mœurs parisiennes » dans le *Nabab*, dans *Numa Roumestan*, dans *Sapho* et dans *Fromont jeune et Risler aîné* , « Mœurs du jour » dans *Rose et Ninette*, « Mœurs conjugales » dans *La Petite Paroisse*, marquent fortement le sujet du récit que l'auteur va traiter. L'écriture daudétienne a la prétention de saisir la vérité, Mais il ne s'agit pas de retrouver des vérités individuelles, il faut trouver des vérités collectives. C'est ainsi que son activité scripturale oscille entre le « Je » et le « nous ». Ce n'est pas par hasard donc si son écriture a tendance à se concentrer sur un évènement plutôt que sur la somme d'une vie. L'évènement devient, dans ses romans, le héros de certains moments de la vie d'une personne, comme le deuil[151], la

---

[147] Dans *Sapho*

[148] Dans *L'Immortel.* Cette satire de l'Académie française provoqua une longue polémique parmi ses représentants. Et, très indigné, Ferdinand Brunetière constate que « 'Académie française n'est pas seule maltraitée dans ce livre, et que l'université, l'architecture et la diplomatie, la science et « la société, » les grands-ducs de Finlande et l'archéologie préhistorique, — en la personne du baron Huchenard, — les relieurs et les princes, n'y apparaissent guère plus flattés. Jamais M. Daudet n'avait rien encore écrit de plus satirique, de plus violent surtout. […] Non pas ici que nous prétendions reprocher à M. Daudet les allusions ou les personnalités dont il paraît que son *Immortel* abonde. A la vérité, si j'avais l'honneur d'être romancier, c'est un moyen dont il me semble que je n'userais guère. Je craindrais trop qu'en ce genre de portraits, au lieu de mon talent, — car j'aurais la faiblesse de ne pas « me moquer » du succès ni du public, — on n'applaudit uniquement le mérite vulgaire de la ressemblance. Ferdinand Brunetière *« L'Immortel*, par M. Alphonse Daudet. », *Revue des Deux Mondes*, tome 88, 1888, p.698.

[149] Dans *Les Rois en exil*.

[150] Partie du paratexte. Le paratexte est l'ensemble des éléments entourant un texte et qui fournissent une série d'informations. Le paratexte est constitué du péritexte (titre, sous-titre, préface, postface, prière d'insérer, avertissement, épigraphe, dédicace, notes, quatrième de couverture) et de l'épitexte (critiques, entretiens avec l'auteur, correspondance). Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

[151] Mort du frère de Daniel Eyssette dans *Le Petit Chose.*

séparation[152], la rupture[153] ou encore la maladie[154], toutes des expériences existentielles circonscrites dans le temps.

Comme conclusion à ce discours nous observons que les romans de Daudet sont des textes « sociaux vivants » à travers lesquels, en les mettant en ordre chronologique, on peut tracer un parcours non seulement des événements de la vie personnelle et professionnelle de notre auteur, mais aussi un parcours de l'évolution socio-culturelle de la France du XIXe siècle.

Il faut l'admettre ! L'étude « sociologique » de son époque constitue une ressource stratégique du projet littéraire d'Alphonse Daudet.

Le Petit Chose : roman autobiographique et d'apprentissage

Le terme roman d'apprentissage désigne tous les récits qui décrivent les péripéties que connaît un héros dans son apprentissage du monde et qui montrent les leçons qui en sont tirées. La plupart des récits romanesques du XVIIIe siècle nous racontent l'aventure d'un héros qui sort de l'adolescence et qui expérimente l'efficacité ou les limites de son pouvoir sur le monde. *Gil Blas , Tom Jones , La Vie de Marianne , Le Paysan parvenu , Candide , L'Ingénu* et même *La Nouvelle Héloïse* ne racontent pas autre chose, les uns mettant l'accent sur l'éducation sociale, d'autres sur l'éducation morale ou sentimentale. L'âge du héros est un élément secondaire: *Don Quichotte* est aussi un roman d'éducation. Au moment où le roman se constitue comme épopée de la bourgeoisie et comme épopée de l'individu l'apprentissage du monde constitue le sujet par excellence du roman: Les *Illusions perdues* , *Le Père Goriot* , *Le Rouge et le Noir*, *L'Éducation sentimentale* sont des romans d'éducation. Ils s'inscrivent dans la tradition moraliste de la littérature française qui, de Montaigne à Flaubert, a cru à sa fonction didactique ; il

[152] Divorce de Régis de Fagan de sa femme dans *Rose et Ninette.*
[153] Dans *La Petit Paroisse* il ya la rupture par lettre du mariage entre Richard Féningan et sa femme. Par la suite de l'ennui conjugal, Lydie quitte son mari et part avec son amant.
[154] Dans *Jack.*et dans *La doulou.*

s'agit toujours de confronter idées, principes, valeurs et rêves avec les contraintes qu'y oppose le réel.

Le XIXe siècle voit se développer un type spécifique de roman d'éducation, celui qui a pour héros un enfant, longtemps ignoré par la littérature. Après *Les Confessions* de Rousseau et avec le romantisme on découvre son existence, sa psychologie, son langage. Les orphelins de Dickens, *David Copperfield* et *Oliver Twist* ont une postérité abondante en France avec *Les Misérables* de Hugo, *Le Petit Chose* de Daudet, *Sans famille* de Hector Malot, *L'Enfant* de Jules Vallès, *Poil de carotte* de Jules Renard, *Mort à crédit* de Céline et ainsi de suite. Tous ces textes sont fortement autobiographiques. À partir de ces personnages d'enfants allant à la conquête de la vie et faisant dans les larmes l'apprentissage de la société s'élabore une revendication humaniste, sociale et «naturiste». À des modes d'éducation humiliants et brutaux s'oppose, sur un mode sarcastique, larmoyant ou indigné, la revendication d'une éducation conforme aux élans du cœur, de la justice sociale et de la nature.

Selon Deleuze le roman est une entreprise sémiologique de déchiffrement des signes; le roman propose ainsi un apprentissage de la lecture du monde et de ses ambiguïtés.

Daudet se sert de sa propre vie pour construire celle de son personnage Daniel Eyssette. Il s'agit d'une œuvre de longue haleine et sans réflexion, comme lui-même l'affirme dans l'*Histoire de mes livres* :

> Aucun de mes livres n'a été écrit dans des conditions aussi capricieuses, aussi désordonnées que celui-ci. […] Commencé dans les premiers jours de février 1866, ce fougueux travail fut poussé d'une haleine jusqu'à la seconde quinzaine de mars.[155]

[155] A. Daudet, *Histoire de mes livres*, Paris, Pléiade, t. I, p. 234

Mais le plus grand défaut de cette œuvre, selon Daudet, «fut d'être écrite avant l'heure» :

> […] On n'est pas mûr, à vingt-cinq ans, pour revoir et annoter sa vie. Et *Le Petit Chose*, surtout dans la première partie, n'est en somme que cela, un écho de mon enfance et de ma jeunesse.[156]

Edmond de Goncourt aussi témoigne de ce souci de Daudet. Lundi 27 septembre 1886, il écrit:

> Aujourd'hui, […] Daudet se lamente d'avoir été trop jeune, quand il avait fait *Le Petit Chose*. Il dit tout ce qu'il y aurait mis maintenant et décrit l'effet que lui avait fait à lui, accoutumé aux arbres d'un vert noir, aux rivières de sa Provence roulant de la poussière, il dit l'effet que lui avait fait le paysage lyonnais, avec la claire verdure de ses peupliers montant dans le ciel et le murmure courant de l'eau et de ses ruisseaux et qui le faisait courir affolé par la campagne. Et il cite un joli vers, un vers à la façon des vers du XVIe siècle peignant cela et qu'il a fait à onze ans :
>
> J'aime ouïr le frais murmure du ruisseau
> dans le sentier.
>
> « Et encore, ajoute-t-il, j'ai eu le malheur de rencontrer quelqu'un à qui j'ai lu le commencement de mon livre et qui m'a dit que c'était enfantin. Ça m'a poussé à y fourrer des inventions, des aventures, et m'a empêché d'y mettre toute ma vraie enfance dans le paysage lyonnais »[157]

Mais, c'est dans ce roman « enfantin » que nous le voyons réinventer ses expériences et ses rencontres. C'est paradoxalement un auteur gai qui emploie dans cet ouvrage le ton de la confidence. Voici le roman d'une enfance humiliée, porteur d'une vision sociale sombre et d'une morale ambiguë.

---

[156] *Ibid*., p.238
[157] E. et J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, T. II, Paris, Fasquelle et Flammarion, 1956, p. 1270.

Roman d'apprentissage autobiographique, *Le Petit Chose*[158] raconte l'enfance, l'adolescence et les premières amours de Daniel Eyssette, mais il est surtout l'histoire d'un enfant du XIXe siècle qui découvre cruellement la vie :

> Oui, c'est bien moi, ce petit Chose obligé de gagner sa vie à seize ans dans cet horrible métier de pion, […] Livré à toute les persécutions de ces monstres, entouré de cagots et de cuistres qui me méprisaient, j'ai subi là les basses humiliations du pauvre.[159]

Les difficultés financières qui marquent sa famille sont situées, par le narrateur, à l'époque de sa naissance:

> Je suis né le 13 mai 18 . . ., dans une ville du Languedoc, où l'on trouve, comme dans toutes les villes du Midi, beaucoup de soleil, pas mal de poussière, un couvent de carmélites et deux ou trois monuments romains. Mon père, M. Eyssette, qui faisait à cette époque le commerce des foulards, avait, aux portes de la ville, une grande fabrique dans un pan de laquelle il s'était taillé une habitation commode, tout ombragée de platanes et séparée des ateliers par un vaste jardin. C'est là que je suis venu au monde et que j'ai passé les premières, les seules bonnes années de ma vie. Aussi ma mémoire reconnaissante a-t-elle gardé du jardin, de la fabrique et des platanes un impérissable souvenir, et lorsqu' à la ruine de mes parents il m'a fallu me séparer de ces choses, je les ai positivement regrettées comme des êtres.[160]

C'est donc la « fabrique », le lieu où se déroule l'enfance heureuse de Daniel Eyssette, un petit monde familial dominé par le personnage du père:

> […] M. Eyssette nous annonça solennellement que la fabrique était vendue, et que dans un mois nous partirions tous pour Lyon, où nous

---

[158] « À l'automne, le livre, enfin terminé, parut en feuilleton au *Petit Moniteur* de Paul Dalloz, fut publié à la librairie Hetzel et eu quelque succès, malgré tout ce qui lui manque », A. Daudet, *Histoire de mes livres*, *op. cit*., p. 238.
[159] A. Daudet, *Histoire de mes livres*, *op. cit*., p. 241.
[160] A. Daudet, *Le Petit Chose*, *ŒUVRES*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll, Paris, éd. Gallimard, 1986, T. I, p.3. On peut noter une marque autobiographique, puisque la date de naissance de Petit Chose est la même que celle de Daudet. Il est né à Nîmes le 13 mai 1840.

> allions demeurer désormais. […] Il fallut tout quitter. Dieu, que je pleurai !...[161]

Dans la France du dix-neuvième siècle, l'institution familiale se trouve dans une phase de transition historique et dans une position à la fois triomphale et contestée. Avec l'avènement de la bourgeoisie et des valeurs bourgeoises portées par la Révolution se répand le modèle domestique bourgeois; la famille, placée sous l'autorité du père, est considérée dans son rôle de médiateur ou encore d'« échangeur » entre l'individuel et le social. Le roman du XIXe siècle est particulièrement propice à une telle réflexion, puisqu'il est souvent centré sur les rapports qu'entretient l'individu avec la société et plus spécialement avec la famille et ses représentants.

Les romans d'éducation qui ont pour héros « l'enfant brimé » expriment souvent une vision sociale progressiste, mais le roman d'éducation est surtout le roman de l'individu, qui a pour thème constitutif la transformation, la modification, l'éducation.

Les trois villes aussi - Nîmes, Lyon et Alès - sont liées aux années d'apprentissage de la vie du « Petit Chose ». Elles sont représentées par rapport à certaines expériences, dont Daniel Eyssette évoque les humiliations et la tristesse :

> […] c'est […] l'exil, […] ce changement d'une province à une autre, climat, mœurs, langage, cette distance morale que les facilités de communication ne suppriment pas. J'avais dix ans, alors, et déjà tourmenté du désir de sortir de moi-même, de m'incarner en d'autres êtres.[162]

À partir de la moitié du XIXe siècle l'enfant n'est plus considéré comme une créature candide, naïve, mais comme un être sur le chemin

[161] *Ibid.*, p. 9
[162] A. Daudet, *Histoire de mes livres*, *op. cit.*, p. 239.

de la maturité, un être conscient qui se prépare à passer à l'action. Jean Calvet souligne l'évolution qu'a connu le récit d'enfance avec le naturalisme:

> Là où d'autres ne voyaient que la grâce, [le naturaliste] a discerné la laideur et la brutalité.[163]

L'autobiographie et le traité pédagogique, très proches du roman, confirment cette relation entre le thème éducatif et le récit romanesque. La fiction romanesque fournit à la pédagogie l'espace où elle peut prospérer.

Si le roman d'apprentissage dit comment un être humain peut s'éduquer ou se rééduquer, s'il nous raconte la transformation de l'homme par l'homme, cela prouve que l'éducation est le sujet fondamental du progrès humain, social et culturel.

On peut alors se demander si, aujourd'hui, les sciences sociales n'ont pas pris la suite du roman d'éducation.

La littérature narrative a toujours été conçue sur ce modèle: tous les romans racontent une éducation, d'Homère à Kafka, de Chrétien de Troyes à Proust, puisque le roman est, comme l'affirme Stendhal, « le miroir promené le long d'un chemin». Le roman contemporain lui-même s'inscrit dans cette continuité : *Les Faux-Monnayeurs* , *Le Voyage au bout de la nuit* , *Les Chemins de la liberté*, *La Modification* sont tributaires du *Bildungsroman*. Les textes eux-mêmes des romanciers contemporains, qui cherchent à se débarrasser du personnage et des conventions fictionnelles, demeurent encore des textes didactiques, puisqu'ils enseignent à comprendre les limites et les pouvoirs du langage et de l'écriture.

Le récit autobiographique est donc la mise en forme des souvenirs. Il recouvre des aspects aussi différents que le journal intime, les mémoires, la correspondance ; autant de façons de raconter sa vie.

---

[163]J. Calvet, *L'Enfant dans la littérature française des origines jusqu'à nos jours* (1930), 2ème volume, Paris, F. Lanore, 1930, p. 54.

Plus que tout autre, le récit autobiographique entretient un rapport complexe avec la réalité : l'auteur relate des faits qu'il a vécus, mais avec un regard rétrospectif.

L'autobiographie partage avec le récit d'enfance beaucoup d'éléments et de techniques de la narration; en effet, selon Philippe Lejeune, l'autobiographie est :« un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »[164]

Pour Daudet le roman lui-même est une source autobiographique légitime. Il refuse la règle de l'impersonnalité dans l'art . Sa subjectivité transparaît dans son ton personnel, où se mêlent l'humour et la pitié[165], et dans les thèmes qu'il choisit. Le menu peuple et le Midi, chers à son enfance, demeurent ses sources d'inspirations les plus fécondes:

> Ô choses de mon enfance, quelle impression vous m'avez laissée! Il me semble que c'est hier, ce voyage sur le Rhône. Je vois encore le bateau, ses passagers, son équipage; j'entends le bruit des roues et le sifflet de la machine. […] On n'oublie pas ces choses-là.[166]

Jean Salesse remarque qu'un récit d'enfance est surtout un récit d'adulte. « Il est toujours reconstitution plus ou moins hésitante, plus ou moins sincère, de sensations originelles, d'événements premiers, que l'Adulte, par une dynamique faite d'amours et de détestations, de rêves et de regrets, élit entre tous comme éléments fondateurs et justificateurs de son être ».[167]

Il faut distinguer donc le récit autobiographique classique et le récit d'enfance, parce que ce qui caractérise le récit d'enfance, c'est l'écart entre le narrateur-adulte et l'enfant qu'il évoque dans son récit.

---

[164] Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.14.
[165] Ce qui a provoqué beaucoup de rapprochement, entre lui et Dickens.
[166] A. Daudet, *Le Petit Chose*, *op. cit*., p. 10
[167] J.Salesse, « Le Récit d'enfance dans les trois premiers livres des *Mémoires d'Outre-tombe* », *Revue des sciences humaines*, Université de Lille III, 1991, p.11.

C'est le narrateur-adulte qui compose le texte et qui se rappelle ses premiers souvenirs. Ecrire des souvenirs d'enfance est une opération très compliquée: il s'agit de fabriquer la «voix enfantine» par la mémoire.

C'est cette «voix enfantine», fabriquée par le narrateur, qui fait la distinction entre un récit autobiographique classique et le récit d'enfance, comme l'a bien précisé Philippe Lejeune:

> « Dans le récit autobiographique classique; c'est la voix du narrateur qui domine et organise le texte: s'il met en scène la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole. [...] Pour le récit d'enfance, il faut abandonner le code de la vraisemblance autobiographique et entrer dans l'espace de la fiction. Alors il ne s'agira plus de se souvenir, mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu'une telle voix peut produire sur le lecteur plutôt que dans une perspective de fidélité à une énonciation enfantine qui, de toute façon, n'a jamais existé sous cette forme. ».[168]

Le récit d'enfance à résonance autobiographique impose que l'enfant soit toujours présent comme héros des histoires: chacun des épisodes a son origine dans le "regard" et dans la "conscience" du personnage. C'est pourquoi le point de vue du récit, considéré comme une catégorie structurelle,[169] est celui de l'enfant. L'enfant est le personnage-pivot du récit d'enfance, tout ce qui existe, tant dans sa vie que dans le récit, est distribué et ordonné par rapport à lui, par rapport à son regard.

Selon Paul Ricoeur:

> Le point de vue désigne dans un récit à la première ou à la troisième personne l'orientation du regard du narrateur vers ses personnages, les uns vers les autres [...]. Dès lors que la possibilité d'adopter des points de vue variables - propriété inhérente à la notion même de point de vue - donne à l'artiste l'occasion systématiquement exploitée par lui, de varier les points de vue à l'intérieur de la même

[168] Ph. Lejeune, *Je et un Autre*, Paris, Seuil, 1980, p.10.
[169] G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.225.

> œuvre, de multiplier et d'en incorporer les combinaisons à la configuration de l'œuvre.[170]

Le Petit Chose est tantôt à la première personne, qui marque le ton autobiographique, tantôt à la troisième qui, comme le montre Anne- Simone Dufief, « permet à l'auteur de se distancier, sans cesser de s' identifier au personnage[171] […] Le recours à la troisième personne permet aussi de dédramatiser une scène trop pathétique […] ou […] décrire une situation à l'issue dramatique en conservant le suspens qu'autorise le récit traditionnel, mais qu'interdit le récit à la première personne ».[172]

L'alternance du « je » et du « il » permet à Daudet de devenir témoin de lui-même et juge de ses actions : « Le petit Chose se mit à travailler »[173] et plus loin « Il avait bien froid »[174] et, il peut aussi se moquer de lui-même : « Le Petit Chose ne pleurait pas, lui. Comme j'ai eu l'honneur de vous le dire, c'était un grand philosophe »[175]

À la triple appellation de son personnage Daudet ajoute la voix du conteur interpellant son lecteur, mieux encore il prend son interlocuteur par la main :

> […] Si vous voulez savoir quelle irrévocable décision vient de prendre le petit Chose, suivez-le jusqu'à Sarlande.[176]

Le sous-titre aussi du *Petit Chose* « histoire d'un enfant » répond à la volonté d'intéresser le lecteur à ce qui n'existait pas.

---

[170] P.Ricoeur, *Temps et Récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p.140.
[171] A.-S. Dufief, *Alphonse Daudet, romancier*, Paris, Honoré Champion, 1997, p.220
[172] *Ibid.*, p. 221
[173] A. Daudet, *Le Petit Chose, op. cit.*, p. 16
[174] *Ibid.*, p. 17
[175] I*bid.*, p. 27
[176] *Ibid.*, p. 42

Aux XIXème siècle l'enfant est une réalité sociale à inventer.[177] Dix ans après *Le Petit Chose*, Jules Vallès publie *L'Enfant*, qui marquera la littérature et initiera beaucoup d'auteurs au thème de l'enfance et des souvenirs.

Mais c'est Daudet qui lance cette nouvelle littérature très riche en émotion. Le caractère autobiographique très fort de ses œuvres romanesques, mêlé de vécu et d'imaginaire, produit cette littérature hybride, qui connaîtra un grand développement à la fin du XIXe siècle et au début du XXe, dont Loti sera l'écrivain le plus représentatif.

L'existence d'une multitude d'éléments autobiographiques, qui font du *Petit Chose* une sorte de double des vies vécues, n'empêche pas le choix de la forme romanesque[178]. C'est en effet l'expérience qui confère à cette œuvre sa continuité romanesque, puisque selon Vallès « le roman doit être le témoin de la vie » et « ouvrir un champ au souvenir ». Dans *Le Petit Chose* il y a la coexistence d'une forme romanesque et d'éléments autobiographiques habilement combinés qui donne à ce roman l'authenticité du vécu.

Selon Philippe Sollers[179] une existence d'écrivain est par définition une bombe à retardement : son enfance, ses rencontres, ses amours, ses amitiés, ses inimitiés, ses deuils, ses ruses, ses difficultés, ses réussites, bref sa tactique et sa stratégie ,sont partie intégrante de ses livres. La société du spectacle dans laquelle nous vivons, la plupart du temps, s'acharne à affubler l'écrivain d'une identité qu'il n'a pas. « Le moi social est une construction des autres » disait Proust et, contrairement à l'idée reçue, écrire et vivre sont du même tissu.

[177] En Angleterre, il y a bien *David Copperfield* , mais le roman de Dickens n'est lu par Daudet qu'après l'écriture du *Petit Chose* qui lui inspirera le personnage de *Jack..*
[178] En effet le roman ne se présente pas comme des confessions ou des mémoires, et nombreux sont les subterfuges qui permettent à l'auteur d'établir une certaine distanciation.
[179]Cf. Philippe Sollers, *Un vrai roman*, *Mémoires,* éd. Plon, 2007

L'écriture romanesque autobiographique offre ainsi la double richesse de l'expérience vécue et de la création littéraire. Son originalité, chez Daudet, vient de ce qu'elle se situe au confluent exact de la vie et de l'art.

L'écrivain peut être considéré aussi, comme l'écrit Anne-Simone Dufief, un précurseur involontaire de Freud, parce qu'il « […] constate la puissance des souvenirs d'enfance et remarque les analogies entre les images du rêve et celles que la mémoire fait émerger[180] :

> […] Dans le mouvement agrandi de l'existence, le flux des jours et des années, les faits se perdent, s'effacent […] mais ce passé reste debout, lumineux, baigné d'aube. On pourra oublier une date récente, un visage vu d'hier ; on se rappelle toujours le dessin du papier de tenture dans la chambre où l'on couchait enfant, un nom, un refrain du temps où l'on ne savait pas lire. Et comme la mémoire va loin dans ces retours en arrière, franchissant des années vides, des lacunes ainsi que dans les rêves ![181]

Dans le récit d'enfance on peut relever trois éléments très spécifiques, liés à sa nature : le « fonctionnement de la Mémoire »: qu'elle soit bonne ou mauvaise, la mémoire est la seule responsable de tout ce qui concerne les souvenirs et les expériences déjà vécues et leur évocation ; ensuite, il y a la « vérité » qui dans le récit d'enfance est une notion fortement liée à la subjectivité, puisqu'il n'y a aucune possibilité de vérifier ces souvenirs ou de mettre à l'épreuve le fonctionnement de la mémoire ; enfin, il y a le « conflit » entre les souvenirs désordonnés qui surgissent souvent d'une manière inexplicable, l'accumulation d'expériences et la forme littéraire du récit d'enfance, qui exige une pensée cohérente et une structure logique dans la présentation des événements et des souvenirs.

Dans ce type de récit, donc, la mémoire joue un rôle très important et compliqué. L'individu sans la mémoire est dépersonnalisé et, plus que tout autre, le récit autobiographique entretient un rapport complexe avec la

[180] A.-S. Dufief, *Alphonse Daudet, romancier*, *op. cit.*, p. 213
[181] A. Daudet, *Histoire de mes livres*, *op. cit.*, p. 238

réalité : l'auteur relate des faits qu'il a vécus mais avec un regard rétrospectif.

À ce propos, dans une étude sur le premier souvenir, Bruno Vercier affirme:

> [...] Si l'on considère que l'autobiographie et/ou le récit d'enfance est avant tout une remontée vers l'origine, on comprend que le premier souvenir y joue un rôle tout particulier […] N'est-il pas la première manifestation de la faculté qui permet à l'individu de se retrouver?[182]

C'est pourquoi, si dans la vie, l'enfant n'existe que par ses relations avec les autres, dans l'univers du récit d'enfance les autres personnages n'existent que par rapport à lui, comme l'a bien montré Henri Mitterand:

> […] Ils ne surgissent dans le texte qu'au fur et à mesure de son cheminement […] même la logique des actions dépend de lui.[183]

Ces relations sont représentées dans le récit d'enfance, en particulier par une « galerie de portraits ». Ce sont les portraits des personnes qui ont constitué, dès la naissance, l'univers de l'enfant.

En essayant de trouver une définition exhaustive du mot « portrait » nous rappelons d'abord les définitions données par les dictionnaires *Le Robert* et le *Dictionnaire des Littératures***.**

Dans *Le Robert*, le portrait est la « Représentation d'une personne réelle, spécialement de son visage, par le dessin, la peinture, la gravure. Fig: Description orale, écrite d'une personne, voir portrait physique ou moral d'une personne. [...] Le portrait genre littéraire au XVIIème siècle ».[184]

---

[182] B. Vercier, « Le mythe du premier souvenir: Loti, Leiris », *Revue de l'Histoire Littéraire de la France*, Numéro spécial: *l'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1975 , p.1031.
[183] H. Mitterand, *Discours du Roman*, Paris, PUF, 1981, p.78
[184] *Dictionnaire Le Robert*, Paris, Le Robert, Tome I, 1991, p.1489

Par contre le *Dictionnaire des Littératures* considère le portrait comme « Une des formes fixes de la prose. Les règles de sa composition semblent dater du XVIIème siècle, où il apparait comme un genre..... en honneur tant dans les conversations mondaines [...] que dans la littérature précieuse-caricaturée [...]. Il est alors tour à tour laudatif ou satirique. [...] La fonction essentielle du portrait est de refléter le caractère d'un personnage, réel ou imaginaire. [...] Le personnage surgit alors au moment de l'écriture et le portrait, loin de prétendre copier un modèle pré-existant, se réduit donc aux mots, au langage qui le connote en tant que séquence spécifique de l'univers romanesque, ou plus généralement littéraire ».[185]

Dans le contexte littéraire, nous pouvons donc remarquer que le portrait est formé à partir de la description et du dessin. Cette relation très étroite entre « Description-Dessin-Ecriture » se manifeste dans la structure syntaxique des mots et dans l'enchaînement des phrases. C'est par la narration donc que l'auteur fait surgir le portrait tant dans le texte que dans l'esprit du lecteur.

On peut analyser les portraits des personnes qui ont marqué l'enfance et l'adolescence d'Alphonse Daudet et de son personnage.

Le père de Daudet et du Petit Chose est le même homme, la même « nature enflammée, violente, exagérée », mais «au fond un excellent homme, ayant seulement la main leste ». Tous les deux sont des marchands de foulards, ruinés par une gestion déplorable et un client frauduleux. À cause de la faillite, ils emmènent leur famille de Nîmes à Lyon, changement qui est pour Alphonse/Daniel comme aller du soleil à la brume, come lui-même l'affirme:

> Ce que j'y trouve fidèlement noté, c'est l'ennui, l'exil, la détresse d'une famille méridionale perdue dans la brume lyonnaise[186]

[185] *Dictionnaire des Littératures*, Paris, Larousse, 1990, p.1280
[186] A. Daudet, *Histoire de mes livres*, *op. cit*., p. 239

La mère de Daudet, toujours triste, c'est la mère des douleurs:

> Adeline Daudet fut médiocrement heureuse en ménage. Dès les premières années, sa vie fut attristée par une longue suite de chagrins domestiques. D'abord, elle perdit sa mère, emportée en quelques jours par une pneumonie. Puis Vincent qui était associé à son frère aîné pour la continuation du commerce paternel, rompit l'association si maladroitement que sa position se trouva bientôt compromise. Enfin, des grossesses répétées suivies de la perte pour ainsi dire fatale de ses enfants encore au berceau, jetèrent la jeune femme dans une noire tristesse, dont elle cherchait à se consoler par des pratiques religieuses.[187]

La mère du Petit Chose aussi est une femme à l'expression grave pour ses douleurs, femme dévote, elle est une peu moins malheureuse que la vraie :

> Pauvre mère, depuis ce jour elle ne voulut plus sourire. Ses robes furent toujours noires, son visage toujours désolé. Dans ses vêtements comme dans son cœur, elle prit le grand deuil, et ne le quitta jamais.[188]

Ernest, frère de Daudet, devient Jacques Eyssette, un personnage central du roman. Son portrait est comme une source inépuisable du comique, du tragique et de la bonté. Tout au long du roman il ne cesse pas de prononcer la phrase humiliante de son père : « Jacques, tu es un âne!..»

Quand la famille éclate, il s'occupe du Petit Chose et devient « sa mère Jacques ». Et pour pousser encore plus loin la douleur, il mourra d'une maladie romantique et mélodramatique : la phtisie.

Jacques est la personne la plus importante dans la vie de Petit Chose. Daudet lui-même l'affirme dans l'*Histoire de mes livres*:

> […] le dévouement […] de cette mère Jacques, Ernest Daudet de son

[187] G.Benoit-Guyod, *Alphonse Daudet. Son Temps-Son Œuvre*, Paris, éd. Jules Tallandier, 1947, p. 12.
[188] A. Daudet, *Le Petit Chose*, *op. cit*., p. 22

> vrai nom, […] est la figure rayonnante de mon enfance et de ma jeunesse.[189]

Le Petit Chose est le roman de l'échec, l'échec du passage à l'âge adulte, puisque Daniel va demeurer toujours le Petit Chose, l'échec de l'amour, car la femme est vue comme un être de perdition et comme l'échec de la création littéraire à laquelle Daniel renonce. Mais le singulier mélange de fantaisie et de réalité, d'ironie, de tendresse et d'émotions atténue l'évolution d'une société impitoyable qui broie les faibles, auxquels va toute la sympathie de Daudet.

[189] A. Daudet, *Histoire de mes livres*, *op. cit*., p. 242. Après cette affirmation Daudet ajoute : […] À part mon frère (dans la seconde partie du roman) tous les autres personnages sont de pure imagination.

CHAPITRE III

L''enfance martyrisée

La représentation de l'enfant dans la littérature du XIXe siècle est liée à l'évolution de la condition sociale elle-même de l'enfant. Dans cette période, le héros enfantin est engagé dans des aventures quotidiennes et extraordinaires ; il est le témoin de son temps et explorateur de mondes inconnus. En créant un grand suspens narratif pour sa condition pathétique, l'enfant martyrisé, apparu après 1850, dans le roman-feuilleton, devient un personnage-pivot du roman réaliste-naturaliste qui le représente toujours dans son environnement familial et social. L'enfant abandonné, l'orphelin et le bâtard seront les héros de fiction de nombreux romans de cette période.

Dans la littérature du XIXe siècle, nous observons chez Dickens, Victor Hugo, la Comtesse de Ségur, Alphonse Daudet, Jules Renard, que les enfants sont présentés comme victimes de la société : Gavroche, Cosette et Oliver Twist deviennent les archétypes des enfants martyrs et exploités. À cette condition déjà inhumaine de l'enfant s'ajoute la Révolution industrielle qui engendre une nouvelle classe d'enfants issus des couches les plus défavorisées des nouvelles cités.

Les enfants ont payé un prix très fort à la Révolution industrielle : absence de soins de santé, mauvaise alimentation et conditions de vie précaires. Il semble donc s'installer un nouvelle forme de violence pour l'enfant, une violence sociale qui permet de faire travailler un enfant sans respecter ses droits. L'enfant devient la victime d'un système économique de production. Il se trouve ainsi à affronter une nouvelle condition très difficile et complexe, celle de s'intégrer dans le monde du travail avec des adultes déshumanisés.

L'expérience du traumatisme des enfants est bien soulignée d'abord par Ambroise Tardieu, médecin légiste, et ensuite par Sigmund Freud, qui assiste à la Salpêtrière, en 1885, à des autopsies publiques d'enfants victimes

de violence physique. Mais, les premières descriptions cliniques d'enfants battus sont dénoncées par Tardieu dans *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs* [190] qui est le premier ouvrage écrit sur la maltraitance des mineurs.

Déjà Rousseau avait évoqué, dans *Les Confessions*, le sentiment de révolte qu'il avait éprouvé après avoir été violemment et injustement battu.

Avec son récit, Rousseau a brisé le silence et a ouvert la voie à beaucoup d'aveux semblables qui ont permis de mieux connaître l'enfance et les conséquences des châtiments corporels. Il a influencé aussi de nombreux théoriciens de la pédagogie tels que Pestalozzi, Friedrich Froebel, Maria Montessori qui ont préconisé une éducation respectant de plus en plus les besoins de l'enfant.

La littérature a contribue beaucoup à problématiser tant la question éducative que la question du travail des enfants. Daudet et Dickens font partie de cette foule d'écrivains du XIXe siècle qui donnent une grande importance à la figure de l'enfant, en touchant les différents aspects de sa personnalité. Dans cette époque, l'instituteur et l'écolier deviennent les personnages emblématique de la fiction littéraire. « De plus, pour les écrivains réalistes-naturalistes, la salle de classe est un microcosme cruel qui reflète toutes les tendances et évolutions de la société […] »[191]

David Copperfield ainsi que *Le Petit Chose* et *Jack* sont les romans qui mettent en cause l'institution scolaire, les maîtres d'école, mais surtout, le système éducatif en général. En analysant l'apprentissage de Daudet, Jacques-Henry Bornecque affirme que le « Maître d'études » est un « pamphlet corrosif »[192] et Colette Becker constate que « les critiques les plus vives de Daudet s'adressent à l'institution scolaire. Telle du moins qu'il la représente, elle a une influence désastreuse sur les élèves : au lieu de leur

[190] Cet ouvrage écrit par Ambroise Tardieu fut réédité six fois entre 1857 et 1878. Les signes cliniques présentés par les enfants battus furent appelés le « syndrome de Tardieu ».
[191] Philippe Hamon – Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs*, *op. cit.*, p. 213
[192] J.-H. Bornecque, *Les Années d'apprentissage d'Alphonse Daudet*, Paris, Nizet, 1951

permettre de s'épanouir et de corriger les influences mauvaises de la famille et de la société, elle les étouffe, les brime et accentue les inégalité sociales, déjà lourdes où l'enseignement est payant »[193]

À plusieurs reprises le romancier condamne les institutions privées en soulignant tant le rôle que ces institutions jouent au niveau social et économique que la souffrance de ses héros dans ces lieux « cruels », très souvent, qualifiés par Daudet de lieux sombres, froids et humides.

C'est n'est pas par hasard, donc, que dans ses romans, il signale certains abus sociaux et familiaux: les humiliations subies par Daniel à son arrivée au Collège de Sarlande, l'inhumanité du surveillant général du Collège, la misère physique et morale que subit Jack, d'abord au gymnase Moronval, où sa mère et son amant l'enferment pour s'en débarrasser et, ensuite, le travail précoce qui le transforment en un « raté de l'enclume et du marteau »[194] et la difficulté d'Eudeline, dans *Soutien de famille*, à payer le trimestre au lycée Charlemagne où ses deux garçons, Raymond et Antonin, sont inscrits.

Au début du XIXe siècle la violence envers les enfants était encore un tabou dans une société dominée par les adultes. Il faut attendre 1879 pour voir paraître un roman, ouvertement autobiographique « qui, pour la première fois, met en cause la propre mère et le propre père du héros. C'est *L'Enfant*, de Jules Vallès. Il y révèle le caractère habituel de la violence éducative (il est battu tous les jours par sa mère, quoi qu'il ait fait), mais aussi la manière dont l'enfant est persuadé que ce traitement est normal et bénéfique. Il trouve même que ses petits voisins, moins frappés que lui, sont moins bien élevés. De plus, on voit dans ce roman pour la première fois une enfant battue à mort par son propre père »[195].

---

[193] Colette Becker, « la Satire de l'éducation et de l'institution scolaire chez Daudet », *Petit Chose*, 4° Série –N°98 – Année 2009, p. 123
[194] A. Daudet, *Jack*, *ŒUVRES*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll, Paris, éd. Gallimard, 1986, T. II, p. 295
[195] « L'éducation de l'enfant au XIXe siècle », *Observatoire*, 24 Août 2009.

Pour beaucoup de parents et d'adultes, battre les enfants, les corriger et les punir sont des méthodes normales d'éducation. Dans *Le Petit Chose* aussi nous apprenons que le père de Daniel était «au fond un excellent homme, ayant seulement la main leste ».

Si l'enfance martyrisée est un des thèmes majeurs du roman d'initiation de cette époque, il faut dire aussi que le XIXe siècle est le siècle qui met en place le système éducatif familial et scolaire.

La littérature du XIXe siècle a le mérite d'avoir mis en évidence une ancienne réalité et d'avoir posé son regard sur la condition enfantine et sur la vie affective de l'enfant, qui exige l'affection des parents et des institutions appropriées.

Nous assisterons, donc, au cours du siècle, à des progrès en faveur de l'éducation et de la scolarisation. La loi Ferry de 1882 instaure l'école laïque, gratuite et obligatoire et la loi Roussel de 1889 protège les enfants victime de mauvais traitements. On a, ainsi, l'intervention de l'État dans le domaine privé de la famille et du travail, afin de protéger l'enfant désormais considéré comme un « bien national », étant donné la situation démographique de France. La « survie de l'enfant » signifie la « survie de la nation ». On constitue aussi des structures spécialisées qui veillent à la santé des enfants, à leurs conditions de travail et luttent contre la mortalité infantile. C'est l'époque où beaucoup de médecins se spécialisent de plus en plus en pédiatrie et pour la première fois est utilisé le mot « puériculture ».

Malgré la volonté d'affirmer un projet éducatif scolaire et familial, le tableau de l'enfance du XIXe siècle nous apparaît comme un paradoxe. Les familles pauvres n'ont ni un projet éducatif ni une perspective d'investissement à consacrer à leurs enfants et les orphelins sont livrés à eux-mêmes, en devenant, très souvent, de petits délinquants. La plume de Dickens décrit très bien cette situation.

Jack, un roman de larmes

Ce livre de pitié, de colère et d'ironie
est dédié à Gustave Flaubert
mon ami et mon maître.

Alphonse Daudet

Ce roman qui commence à paraître en feuilleton dans le *Moniteur Universel* le 15 juin 1875, avant d'être terminé[196], est le grand roman désespéré d'Alphonse Daudet. Par le thème de l'enfance malheureuse et pour la manière dont cette cruelle odyssée de l'enfance, de l'adolescence et de la jeunesse est conduite, *Jack* s'apparente au *Petit Chose*.

Jack a toutes les caractéristiques de la littérature populiste de Dickens : enfant pauvre, délaissé par sa mère, ouvrier courageux mais sombrant peu à peu dans l'amertume et l'alcool avant de mourir phtisique.

Encore une fois Alphonse Daudet montre qu'il est un reconstructeur de réalité. Il connaissait personnellement Raoul/Jack :

> Nous étions voisins par le bois de Sénart. Déjà malade, meurtri par l'horrible vie ouvrière que le caprice d'un amant de sa mère lui avait imposé, il était venu se reposer à la campagne dans un grand logis solitaire et délabré où il vivait en Robinson, avec un sac de pommes de terre et un crédit de pain chez le boulanger de Soisy.[197]

---

[196] Il sera fini pour la fin de l'automne et paraîtra en librairie en 1876 sous le simple titre de *Jack* et il aura pour sous-titre « Mœurs contemporaines ». Le roman est dédié à Gustave Flaubert. Ce roman aura aussi deux éditions illustrées. La première édition est : *Jack. Histoire d'un ouvrier* par Alphonse Daudet. Illustrations de L. Montégut. Paris, Libraire illustrée, 7 rue du Croissant. Libraire E. Dentu. Palais Royal, 1885. Le roman fut publié à 15 francs et il n'a pas été fait de tirage sur papier de luxe. La deuxième édition fait partie de la Collection Guillaume : Alphonse Daudet, *Jack.* Illustrations de Myrbach gravées par Ch. Guillaume. Paris, E. Dentu éditeur et Flammarion éditeur, 1889. Publié à 3 fr.50, il a été tiré 100 exemplaires sur Japons à 20 francs. Ce roman fut adopté aussi au théâtre : la pièce fut représentée le 11 novembre 1881 à l'Odéon.

[197] A. Daudet, *Histoire des mes livres*, *op. cit*., p. 463

Dans *Jack*, comme dans *Le Petit Chose*, on trouve le « mythe de Robinson ». Ce mythe, très cher à Daudet, incarne l'individu autosuffisant, actif, productif qui constitue un modèle culturel. C'est pourquoi *Robinson Crusoé* [198] se distingue d'autres récits de voyages en ce qu'il n'est justement pas destiné à faire découvrir d'autres régions du globe, mais à raconter l'épopée d'un homme qui, lui, est au centre du récit. Mieux encore: le voyage, puisque c'en est un, est en réalité celui que Robinson fait à l'intérieur de lui-même.

Le Petit Chose et Jack sont obligés de ne dialoguer qu'avec eux-mêmes et à trouver dans le travail la force de vivre et de lutter victorieusement contre la mort.

S'appuyant sur *Le roman familial des névrosés* [199]de Sigmund Freud, Otto Rank affirme qu'il y a une concordance entre la tendance du roman familial et celle du mythe du héros. Cette conformité établit une analogie entre le « Moi » de l'enfant et le « héros » de la légende. En fait, le « mythe » exprime en général une tendance à la séparation d'avec les parents ; le même désir se réveille dans les fantasmes du jeune individu au moment où il cherche à obtenir son indépendance et son autonomie, c'est-à- dire dans la période de l'adolescence. Il s' agit d' une activité fantasmatique élaborée par l'enfant pour se séparer progressivement de ses parents. Le « Moi » de l'enfant se comporte en cela comme le héros de la légende et, au fond, le héros n'est toujours qu'un Moi collectif doté de toutes les qualités les plus hautes. Dans la création littéraire personnelle, le héros représente de la même façon le plus souvent le poète lui-même ou, mieux, un aspect de sa personnalité [200].

---

[198] C'est le roman de Daniel Defoe, publié en 1719. Il a été traduit dans presque toutes les langues, y compris le copte et l'esquimau. C'est le livre qui a eu le plus grand nombre d'éditions après la Bible. Nous soulignons aussi que ce roman a été la première lecture de Daudet à laquelle il a été toujours très affectionner. Il la lit plusieurs fois.

[199] Ce célèbre texte de Freud fut remis à Otto Rank en 1909 pour être intégré dans son travail sur *Le mythe de la naissance du* héros.

[200] Cf. Otto Rank, *Le mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1963.

En introduisant « le mythe de Robinson » dans ses créations littéraires, Daudet a anticipé, sans le savoir, la notion de « roman familial » appelé aussi « Roman des origines » par Marthe Robert, élaboré par Freud, quarante et un ans auparavant dans *Le Petit Chose* et trente-trois ans auparavant dans *Jack*. Pourquoi le « mythe de Robinson » est-il ainsi lié à ces deux enfants qui ont connu la séparation de la famille et l'abandon de la part de la mère ? Combien de Daudet a-y-t-il dans *Le petit Chose* et dans *Jack* ?

Si nous considérons que Daudet lui-même a subi cette séparation de sa famille et que lui-même, pendant son enfance, jouait à « Robinson » dans la fabrique de son père, nous pouvons affirmer quasi sûrement que cette idée d'être « un Robinson » soit surgie inconsciemment dans son esprit. Elle peut être considérée une stratégie cathartique pour éviter la souffrance quand elle serait arrivée.

En effet, nous pouvons comparer l'exil du Petit Chose et l'abandon de Jack au Gymnase Moronval au naufrage de Robinson sur l'île déserte. Et, ainsi que lui, les deux enfants aussi vont vers l'inconnu.

Le désir d'être protégé et d'avoir une affection maternelle est très évident dans *Le Petit Chose* qui appelle son frère « ma mère Jacques ».

Les sentiments de la séparation de Daniel et Jack sont décrits « à cœur ouvert ». Mais, d'autre part, seulement celui qui a connu la souffrance peut la comprendre et, dans le cas de Daudet, peut l'extérioriser pour la faire comprendre à travers ses romans. C'est pourquoi Daniel et Jack sont confectionnés à mesure de Daudet.

Mais tout ce que *Jack* perd en style, le roman le gagne en émotions et dans la variété des « types » représentés :

> […] *Jack*, inférieur comme composition et unité de plan à *Fromont jeune*, lui est très supérieur par la sensibilité générale et la variété des épisodes et des personnages. Dans *Fromont jeune*, toute l'action est partagée entre un petit nombre de personnages appartenant tous à la même sphère sociale très restreinte ; *Jack,* au contraire nous promène

> à travers des groupes sociaux les plus divers et le plus étendus: les ouvriers des brûlantes usines, les *ratés* ».[201]

Figure courante de la seconde moitié du XIXe siècle, le raté est le type qui mène une « existence marginale fondée sur le refus ou l'incapacité d'assumer une vie sociale stable et limitée »[202]

Une description si complète des personnages fait de Daudet un génie des portraits. Ils sont presque voisins de la perfection.

Ses romans révèlent sa capacité de faire apparaître une image de la vie sociale tout entière dans le tableau de quelques existences individuelles.

En effet, par le terme « raté », Daudet a montré très bien la société contemporaine. « Ce vilain terme de raté »[203] désigne une personne qui n'a pas réussi dans sa carrière, qui a échoué dans ses entreprises.[204] En lui sont concentrées toutes les caractéristiques du personnage médiocre. Tel est le Petit Chose, Raymond, le fils aîné dans le *Soutien de famille*, Jack, D'Argenton, Évariste Moronval et Ida de Barancy. Et étant donné que le roman est dédié à Flaubert , nous ajouterons, à juste titre, un personnage flaubertien aussi, Frédéric Moreau.

En expliquant l'étymologie du mot « raté », Alain Rey date son entrée dans la langue en 1867[205]. En réalité, si le participe passé « *raté* » est demeuré habituel dans son emploi adjectival, son emploi substantivé est plutôt typique du lexique de la fin du XIXe siècle. « […] En consultant la base Frantext, il apparaît effectivement que Daudet romancier fasse figure de pionnier dans l'emploi du terme raté substantivé, servant à désigner une personne ou un groupe de personnes : les ratés de *Jack* forment à cet égard

---

[201] Emile Montégut « Les nouveaux romanciers - MM. Gustave Droz, - André Theuriet, - Alphonse Daudet » *Revue des Deux Mondes*, tome 18, 1876.
[202] Jerrold E.Seigel, *Paris bohème*, Paris, Gallimard, 1991, p. 20
[203] Paul Bourget, *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1886, p . 223. Bourget définit ce terme « vilain » car il ne l'appréciait pas.
[204] *Dictionnaire de la Langue Française*, Paris, Hachette, 2000.
[205] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *Le Robert*, 2004, Tome III.

l'exemple frappant d'une communauté d'incapables qui vivent en marge de la société ».[206]

Il est intéressant de noter que Daudet emploie ce terme pour individualiser des catégories de déclassés : « le poète sans éditeur »[207] c'est-à-dire D'Argenton qui est appelé par Daudet le « roi des Ratés »[208], le « médecin sans diplôme » dans la figure du docteur Hirch, professeur de mathématiques et de sciences naturelles,[209] Évariste Moronval « avocat et littérateur »[210] qui avait bien vite compris « qu'il n'est pas aussi facile d'être célèbre à Paris »[211] et

> […] Alors commença pour lui cette terrible vie de vache enragée qui vous brise tout de suite ou vous bronze à jamais. Il fut un des ces dix mille pauvres hères, faméliques et fiers, qui se lèvent chaque matin à Paris, tout étourdis de faim et de rêves ambitieux, dévorent dans la rue par petites bouchées un pain d'un sou caché dans leur poche, noircissent leurs habits d'une plumée d'encre et blanchissent leurs cols de chemise avec de la craie de billard, n'ayant pour se réchauffer que les calorifères des église et des bibliothèques.
> Il connut toutes les humiliations, toutes les misères, […][212]

Enfin, il y a le raté Labassindre « un chanteur sans engagement »[213], le professeur de chant qui vient « de l'Académie impérial de la musique »[214] et Ida de Barancy, la « ratée » qui cherche, à tout prix, même en renonçant son fils, à se rapprocher de la noblesse :

---

[206] Gabrielle Hirchwald-Melison, « Les Ratés dans *Jack* », *Le Petit Chose*, 4e Série – n°98- Année 2009, pp. 63-64.
[207] A.Daudet, *Jack*, *ŒUVRES*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll, Paris, éd. Gallimard, 1986, T. II, p. 38
[208] *Ibid*., p. 314
[209] *Ibid*., p. 30
[210] *Ibid*., p. 34
[211] *Ibid*., p. 34
[212] *Ibid*., p. 35
[213] *Ibid*., p. 38
[214] *Ibid*., p. 30

> […] Le parrain de l'enfant était anglais, major général dans l'armée des Indes…lord Peambock…Vous connaissez peut-être ? un homme tout à fait distingué et de la plus haute noblesse, oh ! mais vous savez, monsieur l'abbé de la plus haute…[215]

Jack lui-même devient un « raté » à cause d'une mère indigne et de la méchanceté d'un beau-père sadique. Il vit surtout frappé des tristesses qui l'entouraient dont ses pérégrinations sont des témoignages exemplaires de tout cela. On assiste, tout au long du roman, à des transformations de Jack : Jack « écolier martyr », réduit en esclavage au gymnase Moronval, Jack « ouvrier d'usine », Jack « chauffeur », Jack « malade », Jack « meurt a la Charité ».

Voici comment ce roman est jugé par Mistral:

> «Tu montes de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre. Ton *Jack* est délicieux, émouvant, plein de charme, de profondeur et de force. Aux paysages les plus vrais, aux scènes de mœurs les plus naturelles, tu mêles, sans t'en douter peut-être, une émotion particulière qu'on ne rencontre que dans tes livres. Pauvres ratés! comme tu les flagelles! ces pauvres petites victimes de la destinée ou de la méchanceté des années, comme tu les fais aimer!
> Il n'y a pas une de tes phrases qui ne soit vécue, et pas une de tes descriptions qu'on ne sente sincère. Cette véracité, cette bonne foi de toutes tes œuvres explique ton triomphe et ton ascension continue. Ma bonne femme de mère, toute illétrée qu'elle soit, a dévoré Jack comme un conte de Perrault ; et une parisienne de mon voisinage me disait: je ne puis pas continuer la lecture de ce livre, il est tellement vrai que mon cœur sanglote et que j'ai le mal du pays.
> Va donc, mon vieux brave! Tu es maître, commande, et la lumière se fera. »

Dans le post-scriptum de cette lettre Mistral, frappé du mot « buée » qu'il retrouve quinze ou vingt fois dans ce roman, le signale très amicalement à son ami Daudet :

[215] *Ibid*., p. 3

> « P.S. J'oubliais de te dire une observation que j'ai faite. Mon œil, qui a pris des habitudes philologiques, fut frappé du mot buée qui dans ton livre exprime si bien les vapeurs chaudes des milieux habités. Et puis le mot buée revenait, je le remarquai encore, et je l'ai retrouvé quinze ou vingt fois. Je te signale cela amicalement, non comme critique, mais comme curiosité. Cela prouve que le mot, d'emploi nouveau en littérature, t'avait bien empoigné »[216]

Jack, roman de larmes et d'émotion peut être considéré le défilé des *ratés* où la structure du roman et la logique des événements l'approche du récit mélodramatique qui transforme les lecteurs en spectateurs et touche le cœur des écrivains contemporains.

Après la lecture de *Jack*, George Sand aussi écrit à Daudet en lui communicant son serrement de cœur :

> Cher Monsieur,
> J'ai dévoré Jack, et j'ai été si navrée après, que j'ai passé deux jours aussi tristes que si c'était arrivé. C'est un livre excellent, et comme je les aime, S'il y a des gredins, il y a aussi de braves gens qu'on plaint et qui vous encouragent à rester bon malgré le mal qu'on coudoie. Et comme ils sont vrais, burlesques, abominables, ces ratés touchés de main de maître ! Je suis heureuse de n'avoir encore presque rien lu de vous, car je me promets des joies et des émotions que vous ne me refuserez pas. Envoyez-moi donc le nouveau dont Flaubert est toqué, et soyez sûr que j'en serai toquée aussi. Je suis un bon lecteur qui lit tout et se laisse faire jusqu'au bout. Après quoi il est content d'avoir lu, ou il n'est pas. Cette fois, je n'ai pas perdu mes deux journées de lecture et mes deux jours de chagrin J'ai été secouée, indignée, attendrie. J'ai vécu enfin, et ma tristesse n'est pas morne. Je sentais plus ardemment le besoin d'aimer et de servir les autres. Merci donc mille fois. Vous avez un grandissime talent et avec cela une âme généreuse et féconde.[217]

---

[216] J.-Henry Bornecque, *Histoire d'une amitié ; Correspondance entre Alphonse Daudet et Frédéric Mistral* (*1860-1897)*, Paris, Julliard, 1979, p. 175.
[217] Lettre du 1er avril 1876 de George Sand a Daudet, publiée par Julia Daudet dans *Souvenirs autour d'un groupe littéraire*, Paris, Fasquelle, 1910, p. 71

Le malheureux Jack peut donc dignement tenir la comparaison avec les autres enfants souffre-douleur de la littérature comme Olivier Twist, David Copperfield et Poil de Carotte.

La galerie de portraits daudétiens démontre que chez notre auteur l'observation des hommes et du social est bien plus importante que l'intrigue elle-même.

En fait, selon Daudet la «vraie joie du romancier restera de créer des êtres, de mettre sur pied à force de vraisemblance des types d'humanité qui circulent désormais par le monde avec le nom, le geste, la grimace qu'il leur a donnés et qui font parler d'eux – qu'on les déteste ou qu'on les aime – en dehors de leur créateur et sans que son nom soit prononcé ».[218]

Il est surtout attaché aux humbles; « la bourgeoisie ne l'intéresse pas outre mesure. Il y a chez lui une sympathie et une tendresse pour l'humanité et, pour être comme ça, il faut être du Midi, l'avoir habité longtemps, connaître à fond les provençaux, pour comprendre combien Daudet les a étudiés, les a fait vivre, les a fait parler. L'illusion est incroyable. Pas un type que l'on n'ait rencontré là-bas, à Aix, à Avignon, à Marseille »[219].

On peut conclure donc que si Flaubert voulait écrire « un livre sur rien » l'auteur de *Jack* a sûrement écrit « l'histoire des gens qui n'auront jamais d'histoire »[220].

---

[218] Alphonse Daudet, *Histoire de mes livres. Tartarin de Tarascon*, *Œuvres*, t. I, p. 577
[219] Antoine Albalat, *L'amour chez Daudet*, *op. cit.*, p. 80
[220] Alphonse Daudet, *Histoire de mes livres. Fromont jeune et Risler aîné, Œuvres*, t. I, p. 1187

Genèse et analyse du roman

«L'histoire que fait Daudet de ses livres fait penser qu'il y aura un jour, pour un amoureux de notre mémoire, une jolie et révélatrice histoire de nos romans, depuis la première idée jusqu'à l'apparition du livre, en cueillant dans notre journal littéraire tout ce qui est relatif au travail et à la composition de chacun de nos bouquins. »

Jules et Edmond de Goncourt, *Journal,* 23 avril 1885

Raoul Dubief, voisin de l'écrivain « par le bois de Sénart », avait été invité chez Daudet et il lui avait raconté son histoire. Le garçon était fils illégitime [d'Ida de Barancy], d'une demi-mondaine vaniteuse et faible de caractère. L'amant de sa mère, qui n'aime pas l'enfant de sa femme, décrète qu'il sera ouvrier.

Cette histoire avait bouleversé la tendresse de Daudet, qui l'avait pris sous sa protection et l'avait envoyé à Alger, pour y retrouver, sous un climat plus doux, une santé meilleure, comme il l'avait fait lui-même. Mais Raoul mourut à l'hôpital sans jamais revoir sa mère.

La genèse, donc, de ce roman est donnée par Daudet lui-même :

> J'ai devant moi, sur la table où j'écris ceci, une photographie de Nadar, le portrait d'un garçon de dix-huit à vingt ans, douce figure maladive aux traits indécis, aux yeux d'enfant, joueurs et clairs, dont la vivacité contraste avec l'affaissement d'une bouche molle, […] une bouche de pauvre homme qui a beaucoup pâti. C'est Raoul D…, le Jack de mon livre, tel quel je l'ai connu vers la fin de 1868, tel que je le voyais arriver chez moi, dans la petite maison que j'habitais à Champrosay, frileux, le dos rond, les bras serrant sa mince pelure sur une poitrine étroite où la toux sonnait comme un glas. [221]

Mais la tristesse de l'histoire de Jack n'avait jamais touché le regard du

[221] A. Daudet, *Histoire des mes livres*, *op. cit*., p. 463

romancier. Cette histoire était passée trop près de lui et Daudet en était resté émotionnellement impliqué :

> […] Longtemps je ne vis dans cette histoire qu'une de ces mille tristesses extérieures qui traversent nos propres tristesses. Cela s'était passé trop près de moi pour mon regard de romancier ; l'étude humaine se perdait dans mon émotion personnelle.[222]

Mais un jour :

> […] à Champrosay, assis avec Gustave Droz sur un arbre abattu, dans la mélancolie des bois […] je lui racontais la misérable existence de Raoul, à quelques pas de la masure en pierres rouges où elle était traînée aux heures de maladie et d'abandon.
> « Quel beau livre à faire ! » me dit Droz, très ému.
> Dès ce jour, laissant de côté *Le Nabab*, que j'étais en train de bâtir, je partis sur cette nouvelle piste avec une hâte, une fièvre, ce frémissement du bout des doigts qui me prend au début et à la fin de tous mes livres.[223]

Et voilà que l'aventure de *Jack* commence. Ce roman reprend le récit d'une enfance malheureuse déjà élaborée dans *Le Petit Chose* et la narration est centrée sur le destin de Jack, en soulignant l'implacable et fatal développement.

Dans l'*Histoire de mes livres* Daudet, en témoignage du « fait vrai », affirme que Jack lui écrivait souvent. Etant écrite à la première personne, la lettre assume un ton confidentiel en soulignant ainsi la relation particulière entre Daudet et Raul.[224] Ici, la correspondance se constitue en véritable avant-texte du roman où la lettre correspond à un besoin d'authenticité et d'expression libre de la subjectivité. La lettre donne la parole à Jack, ce qui instaure un « effet de réel » et autorise la participation

---

[222] *Ibid*., p. 468
[223] *Ibid*., p. 468
[224] C'est la famille Daudet qui s'est cotisée pour supporter les frais du voyage et du séjour à Alger pour aider le jeune homme

du lecteur à la vie intérieure du héros.

L'histoire de Jack débute dans le mois de décembre 1858 dans l'aristocratique institution des jésuites de Vaugirard. Dès les premières pages Daudet nous présente un enfant refusé et une mère « cocotte » qui, par snobisme a donné à son fils le prénom de Jack :

> « Par un K, monsieur le supérieur, par un K ! Le nom s'écrit et se prononce à l'anglaise…… »[225]

Jack, un enfant de sept à huit ans, n'est pas encore au courant de son avenir cruel, et subit justement là, dans une institution scolaire, la première injustice sociale de sa vie. Et, même s'il était habillé à l'anglaise « comme le voulait le K de son nom Jack[226] », son statut familial n'était pas admis dans une société qui regardait de plus en plus les apparences. Ida de Barancy[227] le savait très bien. C'est pourquoi elle avait caché sa vraie identité sous le nom de Barancy, en justifiant à monsieur le supérieur ses prétendues origines aristocratiques :

> « […] Voici : M. le comte de Barancy appartenait, comme son nom vous peut vous l'apprendre, à une des plus anciennes familles de Touraine »[228]

Mais l'abbé, en examinant Mme de Barancy très attentivement, avait compris du premier coup sa situation « qu'elle croyait si bien déguisée sous toutes ces apparences luxueuses et menteuses de femme du monde et de mère irréprochable ! » :[229]

---

[225] A. Daudet, *Jack*, *ŒUVRES*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll, Paris, éd. Gallimard, 1986, T. II, p. 3
[226] *Ibid*., p. 5
[227] Daudet n'avait pas connu la mère de Jack, mais il la représenta, d'après ce qu'il en avait appris, sous les traits de Titine de Barancy, une habituée de la brasserie des Martyrs dont il remplaça le prénom par celui d'Ida.
[228] *Ibid*., p. 7
[229] *Ibid*., p. 13

> Madame […] il faut bien vous apprendre que la maison que je dirige exige des familles qui lui confient leurs enfants des conditions de moralité exceptionnelles …. Il ne manque pas à Paris, des institutions laïques où votre petit Jack trouvera tous les soins qui lui sont nécessaires ; mais chez nous cela est impossible.[230]

La vie sociale n'est qu'un mensonge. Telle est la leçon que nous donne Ida de Barancy. Personnage stéréotypé daudétien, elle est la créature du factice. Elle ment à l'Abbé comme elle ment à la société et à elle-même.

Comme une comédienne, elle organise le spectacle de sa vie en opposant le masque et la réalité qui « permettent de construire une architecture romanesque entièrement bâtie sur une dialectique du vrai et du faux ».[231]

Cette comédie se révèle un échec et le pauvre garçon est tout de même admis dans une autre institution, la « pension Moronval », dont les directeurs sont des vulgaires aventuriers :

> C'est fut par une triste matinée froide et neigeuse que la voiture d'Ida s'arrêta avenue Montaigne, en face de l'enseigne dorée du gymnase Moronval.[232]

Nous soulignons, ici, l'importance des adjectifs « froide » et « neigeuse » qui semblent placés de Daudet au début de cette narration pour enfermer dans cette image toute la tristesse de l'abandon. Ces adjectifs reflètent les sentiment et l'état d'âme de Jack. Là, tout est glacial pour lui : « Rien de plus froid que ce grand parloir dont le carreau déteint et passé à la cire vous donnait l'impression d'un lac et gelé et glissant. Les meubles eux-mêmes paraissent se préserver de cette température polaire, empaquetés dans de vieilles housses à peu près faites pour eux, et où ils s'enveloppaient tant

---

[230] *Ibid*., p. 8
[231] Sylvie Jouanny, *L'actrice et ses double : figure et représentation de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2002, p.243
[232] Alphonse Daudet, *Jack*, *op.cit*., p. 23

bien que mal comme des malades d'hôpital dans leurs robes de chambre d'uniforme »[233]

Le garçon pénètre ainsi dans un monde nouveau pour lui, qu'il ne sait pas encore déchiffrer. Le texte marque, comme dans *Le Petit Chose,* la découverte progressive de la vie et des lieux.

Déjà en épigraphe au *Petit Chose* nous pouvons lire :

> « C'est un de mes maux que les souvenirs que me donnent les lieux ;
> j'en suis frappé au-delà de la raison »[234]

Ce fragment de lettre de Mme de Sévigné souligne l'importance des souvenirs que nous donnent les lieux. Si « les lieux de la mémoire » nous frappent au-delà de la raison, ils constituent aussi un refuge sûr et protecteur dans les moments d'abattement, et si l'on transmute ces mémoires et le vécu en écriture, elle peut avoir un rôle cathartique. « L'écriture y devient l'équivalent de la parole dans une analyse psychanalytique; elle permet de se libérer du refoulé, des secrets douloureux »[235] Ainsi « la vie apparaît-elle comme un film négatif qui ne trouve ses couleurs que par le jeu du souvenir.»[236]

L'écriture, donc, libère « parce qu'elle crée de l'altérité, que l'intime sort de l'intériorité dans un mouvement que Lacan appelle "une extériorité intime", une sorte « d'extimité »[237].

C'est pourquoi l'espace et les lieux qui surgissent souvent à la mémoire sont des éléments essentiels dans la personnalité de chaque homme. Dans le roman, lieu fictif de l'imagination et de la mémoire, ils communiquent avec

---

[233] *Ibid.*, p. 25
[234] Mme de Sévigné, *Correspondance*, Bibliothèque de la Pléiade, T.I, p.686
[235]Pierre-Jean Dufief, *Les Ecritures de l'intime de 1800 à 1914. Autobiographies, Mémoires, journaux intimes et correspondances*, Rosny / Bréal, 2001, p. 79.
[236] *Ibid.*, p.69
[237] Verlet Agnès, « Ecriture de soi et psychanalyse » dans *Le Magazine littéraire* de mars 2008, n°473

les personnages et définissent leur avenir, leurs conditions de vie, d'éducation et de travail.

Cela est bien souligné par Claude Bernard :

> « En physiologie, il faut donner le nom de milieux à l'ensemble de circonstances qui environnent l'être vivant et dans lesquelles il trouve les conditions propres à développer, entretenir et manifester la vie qui l'anime. […] C'est donc un circuit continuel d'influences réciproques qui constituent l'harmonie de la vie »[238].

C'est n'est pas par hasard que Daudet, pour décrire la cité ouvrière du fer, va à l'île d'Indret[239] pendant l'été 1874. Cela démontre l'importance des lieux par rapport aux réactions du personnage :

> […] Amenant là mon petit Jack, je voulais savoir dans quelle atmosphère, avec quels êtres j'allais le faire vivre. J'ai passé de longs moments dans l'île d'Indret […] j'ai vu la maison des Roudic avec son petit jardin ; j'ai monté et redescendu la Loire, de Saint- Nazaire à Nantes, sur une barque qui roulait et semblait ivre comme ses vieux rameurs, […] Et le port, les transatlantiques, les chambres de chauffe visitées en détail, m'ont fourni les notes vraies de mon étude.[240]

À ce propos, le 27 février 1876 Edmond de Goncourt écrit :

> Mon cher ami,
> Je veux vous dire, […] mon impression sur *Jack*, l'impression d'une lecture un peu galopante ; je me réserve de le relire et de l'étudier. *Jack*, mon cher Daudet, est un très puissant et un très vivant roman. La pension Moronval avec tout son personnel est d'une observation humoristique charmante. La mémoire de Mâdou, mérite une urne en bois d'ébène couronnée de singes larmoyeurs. Il y a dans le poète d'Argenton (j'ai connu un Argenton [sic] qui lui ressemblait un peu)

---

[238] *Revue des cours scientifiques*, n° 22, 30 avril 1864, p. 273
[239] Daudet affirme que tout l'épisode d'Indret est imaginaire et que Raoul n'a jamais vécu à Indret. Raoul avait fait son apprentissage au Havre. Mais l'écrivain avait besoin de bien comprendre la réalité ouvrière pour la rendre en toute sa cruauté. Le choix tombe sur Indret pour la vie fluvial, la Loire et le port de Saint-Nazaire.
[240] A. Daudet, *Histoire des mes livres*, *op. cit*., p.469

> une très savante analyse d'un lâche et méchant moral assez commun de par le monde. Indret est infernalement cyclopéen. Le petit épisode de l'amour de Cécile – pas commode – est traité de la manière la plus délicate. Des types de second plan, très amusant, ainsi le chanteur Beûh. Et partout de vraies bouffées de nature, de vraies haleines d'atelier avec là-dedans des bonshommes non empaillés et posés sur leurs deux jambes. C'est bien, très bien, parfaitement bien. Ma seule critique la voici,[241] c'est un peu de longueur, et avec la longueur dans quelques endroits la diminution de l'intensité. Tous mes compliments avec toutes mes amitiés aux deux compaings que je serais tenté d'embrasser s'il n'y avait pas une femme.[242]

Le roman d'apprentissage, donc, est surtout un roman qui vise à la conquête d'un espace privé et d'un espace social.

Philippe Hamon nous fait remarquer que dans un « sens anthropologique, le milieu influe sur le personnage, le « motive » dans son action, le pousse à agir. Décrire le milieu c'est décrire l'avenir du personnage »[243]

Mais quel est l'espace que va conquérir Jack ? Et quel sera son avenir ?

Déjà au début du roman Jack nous apparaît comme l'enfant refusé dans un milieu social, mais il suffit de lire quelques pages pour comprendre que ce malheureux enfant est un obstacle pour sa mère aussi. Et Jack, qui aimait beaucoup sa mère, lui pardonnait toujours, jusqu'à la mort, ses comportements de mère dénaturée :

> « Ah cruel, cruel enfant, que de mal tu m'as fait depuis que tu es au monde ! »
> « Moi ?... Je t'ai fait du mal ? »
> […] Le pauvre petit à cette idée, eut une crise de désespoir, […] mais d'un désespoir muet, comme si après la douleur bruyante dont il venait d'être témoin il eût ressenti une pudeur à manifester son chagrin.[244]

---

[241] Pierre Dufief nous informe que Edmond de Goncourt ne note pas dans son *Journal* ses réactions à la lecture de *Jack*, Cette lettre donc constitue sa principale critique à ce roman.
[242] Edmond de Goncourt et Alphonse Daudet, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Dufief avec la collaboration de Anne-Simone Dufief, Drozz, 1996, p. 34
[243] Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p.107
[244] A. Daudet, *Jack*, *ŒUVRES*, *op. cit.*, p. 15

Ici, Alphonse Daudet nous présente un autre visage de la maternité, une maternité cruelle et superficielle. L'amour maternel d'Ida est réduit au second plan, en considérant son enfant comme une entrave à son épanouissement personnel. Mais Jack aime sa mère :

> [..] Il ne connaissait, n'aimait qu'un seul être sur la terre, sa mère. Il la trouvait belle, bonne, incomparable[245].

Il aimait une mère incapable d'assumer son rôle, incapable de jouer sa fonction maternelle, une mère absente.

Cette idéalisation que Jack fait de sa mère est brisée par l'apparition de D'Argenton et, comme le complexe œdipien l'explique, l'amant de sa mère joue le rôle de l'antagoniste. De ce moment là Jack est un enfant « qui vient de perdre sa mère »[246].

Il faut admettre que Daudet est un des premiers romanciers qui jette bas le voile de sainteté qui entoure le personnage de la mère. Il dénonce les mauvaises mères comme Ida de Barancy, mais aussi les mères tyranniques et abusives telles que Mme Fénigan

Dans ce roman Daudet met en scène un paradoxe très cruel: la même personne qui a donné la vie à Jack sera la cause de sa mort. L'absurdité de cet épilogue est représentée par le rôle néfaste de la mère. Avec Ida de Barancy la mère perde son image sacrée.

L'écriture de ce roman a été laborieuse et Daudet avait mis près d'un an à l'écrire, « c'est de beaucoup le plus long et le plus vite mené de tous mes livres »[247] affirmera Daudet, même si « les ratés et leur milieu m'ont coûté beaucoup moins de peine et de recherches. Je n'ai eu qu'à regarder derrière moi, dans mes vingt-cinq ans de Paris »[248]

---

[245] *Ibid*., p. 14
[246] *Ibid*., p. 92
[247] *Ibid*., p. 474
[248] *Ibid*., p. 471

Nous apprenons ainsi que Daudet a connu beaucoup de ratés à Paris et, comme d'habitude, il a pris des notes. Grâce à ces derniers, le romancier a créé le panthéon des déclassés dans *Jack*. « D'après nature ! » toujours.

C'est pourquoi il compare son art de romancier à celui du peintre :

> […] Comme les peintres conservent avec soin des album de croquis ou des silhouettes, des attitudes, un raccourci, un mouvement de bras ont été noté sur le vif, je collectionne depuis trente ans une multitude de petits cahiers sur lesquels les remarques, les pensées n'ont parfois qu'une ligne serrée, de quoi se rappeler un geste, une intonation, développés, agrandis plus tard pour l'harmonie de l'œuvre importante. À Paris, en voyage, à la campagne, ces carnet se sont noircis sans y penser, sans penser même au travail futur qui s'amassait là ; des noms propres s'y rencontrent que quelquefois je n'ai pu changer, trouvant aux noms une physionomie, l'empreinte ressemblante des gens qui les portent. Après certains de mes livres on a crié au scandale, on a parlé de *romans à clefs* ; on a même publié les clefs, avec les listes des personnages célèbres, sans réfléchir que, dans mes autres ouvrages, des figures vraies avaient posé aussi, mais inconnues, mais perdue dans la foule où personne n'aurait songé à les chercher. [249]

Daudet a décrit si bien ses personnages que le jeune Jack, en voyant Amaury d'Argenton, son professeur de littérature, « eut froid au cœur » ; il pressentit en lui un ennemi. Et, quand sa mère tomba amoureuse de ce « poète », son triste pressentiment s'avéra. C'est d'Argenton donc qui décrète l'avenir de Jack. À partir de ce moment-là, pour cet enfant malheureux tout va de mal en pis.

Il va à l'usine et « Cette idée qu'il porterait une blouse le frappa tout d'abord. Il se rappelait le ton de mépris dont sa mère disait autrefois « ce sont des ouvriers, de gens en blouse », le soin avec lequel elle évitait dans la rue le frôlement salissant de leurs vêtements souillés »[250]

---

[249] Alphonse Daudet, *Histoire de mes livre*. *Fromont jeune et Risler aîné*, *Œuvres*, *op. cit*. pp. 1186 - 1187
[250] Alphonse Daudet, *Jack*, *Œuvres*, *op. cit*. p. 179

Comme pour le Petit Chose, pour Jack aussi la « blouse » est le symbole du « déclassement ». Elle est laissée aux pauvres, aux enfants du peuple.

Pour décrire le peuple des faubourgs, Daudet s'est servi de ses souvenirs du siège pendant lequel il a vécu avec le peuple. C'est pendant le siège qu'il a connu Offehmer, le Bélisaire du roman *Jack*. En ce qui concerne les expressions typiques de certains métiers, Daudet les a puisées dans *Le Sublime*, de Denis Poulot ; par contre, les détails techniques des intérieurs d'ateliers, il les a trouvés dans le manuel des *Grandes Usines*, de Turgan.

Ce n'est pas par hasard, donc, si parmi les livres lus par Jack, l'*Enfer* de Dante Alighieri était celui qu'il préférait :

> […] La description de tous ces supplices l'impressionnait. Elle se mêlait dans son imagination d'enfant au spectacle qu'il avait chaque jour sous les yeux. […] ces flammes, ces grandes fosses de la fonderie où le métal en fusion coulait en nappe sanglante, il les voyait passer dans les strophes du poète, et les plaintes de la vapeur, le grincement des scies gigantesques, les coups sourds du marteau-pilon retentissant dans les halles embrasées, les faisaient ressembler, pour lui, aux cercles de l'enfer.[251]

En intégrant la lecture dans sa vie, Jack est capable d'analyser le monde qui l'entoure, d'établir des parallèles avec sa réalité et d'être conscient da sa condition d'« enfant abandonné ».

Cette condition mélodramatique de l'« enfant abandonné » est bien remarquée par Daudet, quand il affirme que « du drame vivant et réel j'ai gardé en somme le personnage principal, les grands traits traits de sa vie et sa mort si cruelle ».[252]

Colette Becker affirme que « Daudet bâti la fin de son roman sur une double antithèse : à l'agonie de Jack à l'hôpital s'oppose la réunion chez d'Argenton pour fêter le retour d'Ida ; au dévouement des Bélisaire, la brutalité égoïste du poète, qui ne veut pas les écouter et les met à la porte. Il

[251] *Ibid.*
[252] Alphonse Daudet, *Histoire de mes livre. Jack*, *Œuvres*, *op. cit*. p. 471

rythme le dernier chapitre par le leitmotiv, qu'il lui donne pour titre : « Elle ne viendra pas », utilisant toutes sortes de procédés de retardement pour rendre sensible l'attente anxieuse du malade et accroître la sympathie du lecteur »[253]

Jack attendra vainement sa mère. Il venait de mourir quand Ida de Barancy est entrée :

> […] Et elle, la malheureuse, les bras en avant, prête à s'élancer :
> « Jack…c'est moi…Je suis là. »
> Pas un mouvement.
> La mère eut un cri d'épouvante :
> Mort ?
> Non… dit le vieux Rivals d'une voix farouche…
> non…DÉLIVRÉ ».[254]

En écrivant le mot « délivré » en lettres capitales, Daudet nous fait comprendre que la plus grande souffrance de l'homme, c'est d'être seul, de ne pas se sentir aimé, de n'avoir personne. Pour Daudet, Jack/Raoul n'est pas mort. Il est « DÉLIVRÉ » ; DÉLIVRÉ de chaque souffrance terrestre.

Ce roman qui aura en Italie des comptes-rendus très négatifs[255] est défini par Vittorio Pica comme un roman magnifique et douloureux. Le critique napolitain constate aussi que même si Daudet aime conclure les chapitres de ses romans par des phrases à effet, dans *Jac*k, il ne fait pas, dans l'épilogue, un coup de théâtre. Le mot « DÉLIVRÉ », résume toute l'expérience tragique et douloureuse de ce garçon, en donnant au roman une valeur hautement artistique :

> [….] Alphonse Daudet ama chiudere i capitoli dei suoi romanzi con qualche frase ampia, armoniosa, che impressioni l'orecchio e la mente del lettore : orbene, questa ricerca dell'effetto, a dirla con

[253] Colette Becker, « Du document à la fiction : l'utilisation dans Jack des articles de Raoul Dubief sur " La Vie à l' hôpital" », *Le Petit Chose*, 4e Série, N° 99, 2010, p. 114
[254] Alphonse Daudet, *Jack*, *Œuvres*, *op. cit*. p. 461
[255] Voir la troisième partie de la thèse : « Alphonse Daudet et l'Italie ».

> franchezza, a me sembra che dovrebbe essere disdegnata da uno scrittore quale è il Daudet, e che il complesso di ogni suo libro guadagnerebbe molto in semplicità e naturalezza con la soppressione di codeste battute finali, che ricordano i vecchi convenzionalismi teatrali.
> So bene che alcune volte vi è una parola, una frase finale, che riassume tutto un libro e che, posta all'ultima pagina di esso, è di un irresistibile effetto artistico, perché di un colpo risveglia tutte le commozioni provate fino a quel punto dal lettore. Per esempio, quando il povero Jack spira all'ospedale, dopo avere invano atteso una visita della madre, e questa disgraziata infine arriva e trova il figlio morto […]
> « DÉLIVRÉ », quest'ultima terribile parola che lascia il lettore sotto l'impressione di una fortissima commozione, questa parola che è lo scoppio supremo dell'indignazione profonda, che ha dettato al Daudet quel magnifico e doloroso romanzo, non può già dirsi che sia un volgare e spregevole effetto teatrale, ma è invece il riassunto del libro ed è altamente artistico[256].

Daudet, narrateur omniscient dans ce roman, participe avec une grande émotion à toutes les mésaventures de Jack et assiste, avec une profonde indignation, à son destin cruel.

---

[256] Vittorio Pica «*Sapho*», *All'Avnguardia*, Napoli, Pierro, 1890, pp. 197-198. Traduction de la citation : […] Alphonse Daudet aime terminer les chapitres de ses romans par une phrase ample, harmonieuse, qui frappe l'oreille et l'esprit du lecteur : or, cette recherche de l'effet, pour parler franchement, me semble qu'elle a été dédaignée par un écrivain tel que Daudet et que l'ensemble de tous ses livres l'emporterait en simplicité et en originalité s'il supprimait ces répliques finales, qui rappellent les vieilles conventions dramatiques.
Je sais bien que quelquefois il y a un mot, une phrase finale, qui résume tout un livre et qui, placée dans la dernière page, a un effet artistique irrésistible, parce qu'il éveille tout à coup toutes les émotions éprouvées par les lecteurs jusqu'à ce moment-là. Par exemple, quand le pauvre Jack meurt à l'hôpital, après avoir attendu en vain une visite de sa mère, et cette malheureuse arrive quand son fils vient de mourir […]
« DÉLIVRÉ », ce dernier mot terrible qui laisse le lecteur sous l'impression d'une très forte émotion, ce mot qui est l'éclatement suprême d'une indignation profonde, qui a inspiré à Alphonse Daudet ce roman magnifique et douloureux, ne saurait être considéré un effet dramatique vulgaire et méprisable, mais il est au contraire le résumé du livre et il est hautement artistique.

CHAPITRE IV

Alphonse Daudet, Charles Dickens, Ippolito Nievo. Trois auteurs en comparaison

Ce n'est pas la première fois qu'Alphonse Daudet et Charles Dickens sont rapprochés par les récits d'une enfance malheureuse. Mais, Ippolito Nievo n'a jamais été rapproché de ces deux auteurs.
Pourquoi, alors, ce choix ?

Dans cette première partie de la thèse, notre étude est consacrée au récit d'enfance, à l'autobiographie, au roman de formation et à l'analyse de la souffrance de l'enfant face à la découverte d'un sort cruel. En lisant les *Confessioni di un italiano*, publié en 1867 et considéré comme un des plus importants chefs-d'œuvre de la littérature italienne du XIXe siècle, on peut constater que ce roman de Nievo enferme toutes les caractéristiques du roman d'apprentissage, autobiographique, du récit d'enfance et du roman historique aussi. C'est ainsi que notre choix est tombé sur l'analyse de ce roman avec le but d'examiner les thématiques et la structure narrative par rapport aux romans de Daudet et Dickens.

Le roman en tant que forme polyphonique et multiple où les aspects les plus dégradés de l'existence peuvent coexister avec les aspects sublimes, il est le lieu littéraire le plus proche de l'existence humaine. Sa cohérence interne et sa structure prométhéenne sont disposées à accueillir les éléments les plus disparates. Et ainsi que la vie, le roman est sujet à l'ordre du temps, mais il ne s'agit ni du temps cristallisé et immobile de la poésie, ni du temps partial et mimétique du théâtre ; bien au contraire il s'agit d'un temps total et totalisant qui dans sa fuite inévitable, modèle et creuse douloureusement la vie de l'homme, en la changeant à jamais.

Ce n'est pas par hasard que l'*Odyssée* est considérée comme un roman de formation par excellence : Ulysse est le premier personnage de

l'ancienne épopée qui vieillit, le premier qui montre le poids de ses expériences et la responsabilité de sa mémoire.

Telle est l'odyssée de Carlo Altoviti,[257] le héros d'Ippolito Nievo, qui au soir de sa vie, entreprend la rédaction de ses mémoires, en retraçant en même temps l'histoire de son enfance et de sa jeunesse avec l'histoire de l'Italie de 1775 à 1855.

Une étude comparative, en soulignant les analogies et les différences entre les textes pris en question, nous semble la meilleure façon pour conclure le discours sur ces thématiques.

Les enfants brimés dans l'œuvre d'Alphonse Daudet et de Charles Dickens

En rapprochant Alphonse Daudet et Charles Dickens on trouve, d'abord, une ressemblance très évidente dans la vie elle-même des deux auteurs.

L'enfance de Daudet est perturbée à cause de la faillite de la fabrique de son père comme l'enfance de Dickens est brusquement brisée pour les dettes de son père[258].

Les deux garçons sont ainsi obligés de quitter leurs études et de gagner leur vie. Le jeune Charles a douze ans quand il est employé dans une usine de cirage et a quinze ans quand il est employé dans une étude d'avocats, et, successivement, il travaille aussi comme sténographe aux journaux *The True Sun* et *Morning Chronicle*. Le jeune Alphonse gagnera sa vie à seize ans dans « cet horrible métier de pion ».[259]

---

[257] Au moment de la narration le héros a quatre-vingt-trois ans. En fait, le roman fut d'abord publié sous le titre *Confessioni di un ottuagenario*, ensuite changé dans *Confessioni di un italiano*. Il s'agit d'un roman posthume. Ippolito Nievo, patriote italien dans le sillage de Mazzini, participa à côtés de Garibaldi à l'expédition des Milles et mourut dans un naufrage à son retour de Sicile en 1861.

[258] En 1824 John Dickens, père de Charles, fut mis à la Marshalsea (prison pour dettes) et son mobilier fut vendu.

[259] A. Daudet, *Histoire de mes livres*, *op. cit.*, p. 241.

Les deux écrivains ont connu l'horreur de la pauvreté et ont découvert le sort terrible des enfants qui travaillaient précocement. Ces expériences personnelles permettent à Daudet et à Dickens d'écrire sur les pauvres et les malheureux avec tant de vérité que leurs « récits dramatiques » touchèrent le cœur des lecteurs.

L'enfant abandonné, mal aimé, l'orphelin sont les personnages-héros, qui dominent la scène européenne dans cette période. Ils apparaissent dans les romans de Zola, de Daudet, d'Anatole France, d'Edmond et Jules de Goncourt, de Dickens, de Malot, d'Ippolito Nievo. Mais, très souvent, ces héros se transforment en personnages fonctionnels dans la mesure où ils sont utilisés, par les romanciers, pour décrire les classes pauvres. Héros ou personnage fonctionnel, l'enfant malheureux, provoque toujours un « effet de pathétique ». Et, on sait que « dans le genre pathétique, le héros nous apparaît comme isolé du fait de sa propre faiblesse, et notre sympathie est attirée parce que cette situation est au niveau de notre expériences ». [260]

Dans le cas de nos auteurs les éléments très fortement autobiographiques renforcent le *pathos* et les émotions qu'on trouve dans leurs récits. C'est ainsi que Daniel Eyssette ne quittera jamais Daudet et, parmi les personnages crées par Dickens,[261] David est celui qui demeurera toujours dans son cœur :

> […] Of all my books, I like this the best. It will be easily believed that I am a fond parent to every child of my fancy, and that no one can ever love that family as dearly as I love them. But, like many fond parents, I have in my heart of hearts a favourite child. And his name is David Copperfield.[262]

---

[260] Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1969, p. 54

[261] Tout au long de sa carrière Dickens a donné vie à 989 personnages. Cf. *Dictionary of British Literary Characters*, 18th – and 19th – Century Novels, Vol. I, Edited by John R. Greenfield, 1993.

[262] Charles Dickens, *David Copperfield*, *Preface*, London, Penguin Books, 1994.

Le *pathos* daudétien atteint le *climax*[263], d'abord dans *Fromont jeune et Risler aîné* où se réalise un drame domestique et ensuite dans *Jack* avec la mort de son héros.

C'est ainsi que le *Journal officiel* du 28 octobre 1874 annonce le nouveau roman de Daudet :

> […] Dans une action pathétique et poignante, M. Alphonse Daudet met en relief des personnages à travers lesquels tout lecteur attentif reconnaîtra des types vivants, naturels, humains, tels que nous en rencontrons tout les jours, joignant au mérite d'une réalité si singulière, celui d'être idéalisé par la forme exquise dans laquelle l'auteur, en les présentant en public parle d'eux.

Daudet et Dickens ont le mérite de faire vivre leurs personnages, non pas en les décrivant, mais en leur prêtant la parole et en leur permettant de se décrire eux-mêmes et ils ont la même sensibilité en les décrivant. Cette similitude stylistique est très bien soulignée par Taine. Dans le *Journal des débats* il remarque que « le roman de M. Daudet ressemble beaucoup à ceux de Dickens, et cela seul est un grand éloge. […] Lui aussi, il a décrit cette vie étroite, artificielle, agitée, douloureuse, avec une émotion continue, avec une sympathie passionnelle, entrant dans l'âme des ses personnages, les plaignant, les aimant, les haïssant, les méprisant, les admirant de toute sa force, en sorte qu'il est toujours en scène avec eux. Cette sensibilité délicate et toujours vibrante donne au style une puissance singulière ; le cœur, les nerfs mêmes sont troublés ; on a envie de rire, et plus souvent de pleurer ; la pitié, la colère, l'indignation sont très fortes ; l'effet est poignant »[264]

Mais cet effet poignant a ses racines tant dans le roman mélodramatique, sentimental et romantique que dans le pessimisme naturaliste, dont la

[263] En narratologie, ce terme désigne le sommet de la tension dramatique.
[264] H. Taine, « *Fromont jeune et Risler aîné*, par Alphonse Daudet », *Journal des débats*, 19 février 1985.

finalité est d'émouvoir les lecteurs, puisque « l'artiste qui produit sait qu'il structure à travers son objet un message: il ne peut ignorer qu'il travaille pour un récepteur ».[265] Et dans le *Petit Chose* c'est Daniel Eyssette, lui-même qui s'adresse aux lecteurs :

> Mais je ne voudrais pas, mes chers lecteurs, abuser plus longtemps de votre patience. Les vers, par le temps qui court, n'ont pas le don de plaire, je le sais. Aussi, j'arrête là mes citations, et je vais me contenter de raconter sommairement le reste de mon poème.[266]

En désaccord avec Taine, Daudet ne voit que certaines ressemblances entre lui et Dickens, en affirmant qu'il se sent « au cœur l'amour de Dickens pour les disgraciés et les pauvres, les enfances mêlées aux misères des grandes villes ; j'ai eu comme lui une entrée de vie navrante, l'obligation de gagner mon pain avant seize ans ; c'est là, j'imagine, notre plus grande ressemblance ».[267]

Mais, c'est n'est pas là la plus grande ressemblance entre lui et Dickens. Il ont en commun une santé fragile aussi. La faiblesse de leur santé oblige Daudet et Dickens à vivre à l'écart de leurs camarades et bien loin des jeux bruyants des enfants de leur âge.

Par la phrase « In the monotony of my life»[268] le romancier anglais exprime tout l'ennui de son enfance.

C'est donc cette condition de santé qui mène Daudet ainsi que Dickens à avoir comme amie fidèle la solitude.

John Forster [269] nous informe que Dickens a peuplé sa solitude avec une multitude de personnages tirés des nombreuses lectures qu'il faisait. Fielding, Defoe et Smollet détermineront son avenir de romancier [270]:

---

[265] Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, Ed. Seuil, 1965, p.11.
[266] Alphonse Daudet, *Le Petit Chose*, *op. cit.*, p. 150
[267] Alphonse Daudet, *Histoire des mes livres*, *op. cit.* tome I, p. 1189
[268] Charles Dickens, *David Copperfield*, *op.cit.*, p. 76
[269] Ami et biographe de Dickens
[270] Cf. John Forster, *The life of Charles Dickens*, London, Chapman and Hall, 1905, Vol. I

> My father had left a small collection of books in a little room upstairs, to which I had access (for it adjoined my own) and which nobody else in our house ever troubled. From that blessed little room, Roderick Random, Peregrine Pickle, Humphrey Clinker, Tom Jones, the Vicar of Wakefield, Don Quixote, Gil Blas, and Robinson Crusoe, came out, a glorious host, to keep me company. They kept alive my fancy, and my hope of something beyond that place and time, - they, and the Arabian Nights, and the Tales of the Genii, - and did me no harm; for whatever harm was in some of them was not there for me; I knew nothing of it. It is astonishing to me now, how I found time, in the midst of my porings and blunderings over heavier themes, to read those books as I did.[271]

La lecture est une bonne compagnie pour Daudet aussi. Dans *Le Petit Chose* il rappelle que « le soir, après souper » il relisait son *Robinson*, en l'apprenant par cœur.

Et, comme Dickens personnifiait Tom Jones, le capitaine Untel et Roderick Random ainsi Daudet personnifiait Robinson Crusoe dans le jardin autour de la fabrique. Ernest Daudet confirme cette activité théâtrale de son frère :

> « Toutes nos lectures, furent de même mises en action et notre esprit s'accoutuma ainsi à tout absorber et à tout retenir ».[272]

Par la lecture, les deux romanciers ont développé une intense vie intérieure et un désir très fort d'écrire et de se raconter. *Le Petit Chose* et *David Copperfield* ne sont que la *summa* de telles expériences.

La lecture est surtout une expérience intime et solitaire. Elle est construite sur une corrélation entre la « proposition de monde » qui constitue la découverte, la lecture d'une œuvre, conçue comme un processus d'appropriation, et la « proposition d'existence » qui émane du lecteur

[271] Charles Dickens, *David Copperfield*, *op.cit.*, p. 56
[272] Ernest Daudet, *Mon frère et moi*, Paris, Plon, 1882, p. 133

comme une réponse à l'appel de l'œuvre, et qui se traduit par l'expansion du sujet qui lit « un soi plus vaste ». La lecture est donc décrite comme une rencontre entre un texte et un lecteur, une relation intime et singulière, propre à chaque lecteur devant chaque œuvre, qui constitue pour celui-ci à la fois une révélation et un retour sur soi, lui apporte à la fois un dépaysement et le sentiment de vivre plus pleinement sa propre vie :

> Ce que je m'approprie (par la lecture), c'est une proposition de monde ; celle-ci n'est pas *derrière* le texte, comme le serait une intention cachée, mais *devant* lui, comme ce que l'œuvre déploie, découvre, révèle. Dès lors, comprendre c'est *se comprendre devant le texte.* Non point imposer au texte sa propre capacité finie de comprendre, mais s'exposer au texte et recevoir de lui un soi plus vaste, qui serait la proposition d'existence répondant de la manière la plus appropriée à la proposition de monde. »[273]

Nous pouvons constater, de la lecture des notes[274], que Daudet, grand admirateur de Rabelais à la différence de Dickens, demeurera toujours un bon lecteur. Il cite une liste d'auteurs anciens et contemporains : La Fontaine, Sénèque, Sainte-Beuve, Sand, Tourgueniev, Balzac, Horace, Champfleury, Hugo, Goncourt, Banville, Dostoïevski, Stendhal, Cottin, Poe, Goethe, Baudelaire, Musset, Verlaine, Montaigne, Diderot, Boileau, Voltaire, Taine, en démontrant que la lecture l'a accompagné tout au long de sa vie artistique et personnelle.

Cette passion pour la lecture, Daudet la transmet aussi à Raoul Dubief, le modèle de Jack :

> […] il aimait surtout à lire chez moi [..] « Quelquefois, je l'aidais à

---

[273] Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Seuil 1986, p. 116-117.
[274] Alphonse Daudet, *Notes sur la Vie,* Librairie de France, Paris, 1929.

> comprendre ; car une sorte de superstition, une ambition de son esprit, il allait aux lectures difficiles, Montaigne, La Bruyère. Un roman de Balzac ou de Dickens l'amusait trop, ne lui donnant pas la fierté du livre classique lentement déchiffré.[275]

Et, plus loin, Daudet remarque que ces lectures affinaient, de plus en plus, l'intelligence de Raoul/Jack :

> […] Ce qui m'intéressait surtout, c'était le réveil, l'affinement de cette intelligence, comme en mémoire lointaine qui lui revenait à l'excitation des livres et de nos causeries. Un changement se faisait même dans l'être physique redressé par l'effort intellectuel.[276]

Vu l'importance de la lecture chez Daudet, il ne paraîtra pas étrange, donc, de retrouver, dans beaucoup de ses récits, des personnages attachés à la lecture et à l'écriture comme lui-même.

Nous soulignons aussi qu'au début de leur carrière nos auteurs utilisent un pseudonyme. Daudet signe ses premiers contes avec le nom de « Gaston Marie » et Dickens signe ses *Sketches*[277] avec celui de « Boz ».

Le théâtre est un autre élément qu'ont en commun les deux romanciers. Il fut une grande passion pour Dickens qui songeait à se faire acteur avant d'entrer au *Morning Chronicle* et qui, en organisant des représentations théâtrales, joua le rôle de Shallow dans les *Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare. Il fonda aussi un théâtre pour diffuser ses œuvres. Cette passion, on la retrouve aussi chez Daudet, qui transposa, très souvent, ses sujets dramatiques dans le roman et ses sujets romanesques dans le théâtre. Mais cette passion commune ne mène pas au même résultat. À la différence de Daudet, Dickens ne connaîtra jamais l'émotion de la grande scène.

---

[275] Alphonse Daudet, *Histoire de mes livres. Jack*, *op. cit*., p. 464
[276] *Ibid*., pp. 464 - 465
[277] Il s'agit des esquisses de personnages et de lieux que Dickens avait recueillies dans un carnet depuis son plus jeune âge.

Ils se ressemblent encore par l'opinion défavorable de la corruption politique. Si nous trouvons, chez Daudet, la satire politique cachée dans la plupart de ses ouvres, ou très évidente comme dans *Numa Roumenstan,* elle ne manque pas chez Dickens qui met en scène, dans *Bleak House*, la « Circonlocution Office », satire très dure des mœurs politiques.

Tous les deux sont créateurs de personnages mémorables. Samuel Pickwick, le héros naïf et mégalomane de Dickens ainsi que Tartarin, héros de Daudet, entreprennent un long voyage au cours duquel maintes aventures comiques ont lieu. Ces ouvrages ont connu un succès éditorial, sans pareil, jusqu'à nos jours.

Au delà du parallèle de la vie personnelle de Daudet et de celle de Dickens, que nous avons tâché de souligner jusqu'ici, nous observons que la thématique de l'enfance malheureuse est la marque, la plus évidente, qui rapproche si bien les deux écrivains. Résolument du côté du peuple, contre l'hypocrisie bourgeoise et le système éducatif sévère et improductif Daudet, ainsi que Dickens, peint les enfants brimés et les humbles.

Aucun romancier qui a traité le thème de l'enfance n'a laissé une si grande diversité de portraits de l'enfant, que ne l'ont fait Daudet et Dickens.

Le premier roman de Dickens où l'enfant apparaît comme un héros est *Oliver Twist*, né de parents inconnus et abandonné dans un hospice. Il est la victime du système d'éducation auquel sont soumis tous les orphelins. Mal nourri et maltraité par tout le monde, il s'enfuit à Londres où il entre dans la bande du vieux Moses Fagin, un juif receleur. Toutes les scènes du roman se déroulent autour d'Oliver où les épisodes de son apprentissage ne sont que des dénonciations sociales pour soutenir les droits des enfants.

C'est pourquoi Dickens va devenir très vite un des maîtres du pathétique : le monde victorien n'est pas tendre envers les malheureux, mais aucune époque ne s'est autant complu dans les « bons sentiments ». Une telle mentalité fait mieux comprendre la passion sans précédents soulevée par les aventures de la petite Nell et explique que la mort de la jeune héroïne de *Old curiosity* shop, aussi bien que celle de Paul Dombey, a pu prendre l'allure

d'un deuil national. Et si le lecteur moderne rejette formellement ce genre de pathétique, considéré comme une atteinte à sa dignité intellectuelle, pour Dickens, l'exploitation systématique des mouvements de l'âme, associée au rire ou aux larmes va constituer l'arme la plus efficace pour s'attaquer à la misère, à la souffrance, à l'iniquité. Le genre pathétique, devient chez notre romancier anglais une satire à laquelle n'échappe rien de ce qui constitue le fondement même de la société victorienne : administration, argent, justice.

Nell et Jack, victimes innocentes de la société industrielle du XIXe siècle, sont le symbole de l'enfance malheureuse.

C'est grâce à l'accumulation de détails minutieux dans la silhouette, dans le costume, dans le comportement, que Charles Dickens et Alphonse Daudet soulignent les tics professionnels, les particularités intellectuelles ou le ridicule de leur langage et que leurs personnages en arrivent à prendre un tel relief, qu'ils s'imposent dans le souvenir et qu'on est toujours tenté de les retrouver sous une forme ou une autre dans la vie de tous les jours.

Mais, si dans certains romans de Daudet et de Dickens l'histoire est presque la même comme, par exemple, dans *Fromont jeune et Risler aîné* et *Our mutual friend*, c'est l'épilogue qui place entre les deux romanciers une distance très remarquable.

Daudet ne donne à ses « enfants malheureux » aucune possibilité de se racheter. Et, si nous trouvons au cours de la vie des enfants dickensiens des anges gardiens, ils ne sont jamais présents pour sauver les enfants daudétiens. Et, même si dans *Jack* il nous semble avoir la sensation que le docteur Rivals sauvera cet enfant « bâtard », « abandonné » et « malade », très vite, Daudet place l'antagoniste d'Argenton qui fait tomber Jack dans le plus sombre désespoir jusqu'à la mort.

Ce sont surtout les providentiels anges gardiens placés généreusement, par Dickens, le long de la route de ces enfants sous la forme de parents adoptifs et de bienfaiteurs qui donnent l'« happy end » à ses romans. Sans les Peggotty, Mrs. Trotwood, Mr. Brownlow ou miss Maylie, le sort de ces malheureux serait sans espoir.

Mais, pour les deux romanciers la tragédie du destin de tous les enfants maltraités dans un monde impitoyable de Squeers et de Bumble, de la fabrique, de l'usine ou du Collège, où même les parents sont sans entrailles, c'est que la pauvreté et la brutalité étouffent toutes les promesses que chacun d'eux portait en soi.

« Du mélange du burlesque et du monstrueux, du pathétique et de l'observation exacte naît le réalisme de Dickens, dont l'influence sur le roman français fera écrire à Remy de Gourmont en 1904 : « C'est de l'œuvre de Dickens qu'est sorti notre réalisme. » Mais, au-delà d'Alphonse Daudet, *Jack*, 1876, d'Anatole France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, 1881 ou de Tristan Bernard, *Mémoires d'un jeune homme rangé*, 1899, la marque de la sensibilité de Dickens ou de ses thèmes se retrouve dans toute une nouvelle génération d'écrivains, de Barrès à Loti et de Romain Rolland à François Mauriac »[278].

Très actifs jusqu'à la fin, Daudet et Dickens sont, tous les deux, morts à la tâche. *Soutien de famille* était en cours de parution dans *L'Illustration* quand Daudet mourut et Dickens était en train de composer *The Mystery of Edwin Drood.*

[278] Cf. «Charles Dickens» dans l' *Encyclopédie Larousse*

Analyse comparative entre *Le Petit Chose* et les *Confessioni di un italiano*

Memoria, memoria, che sei tu mai!
Tormento, ristoro e tirannia nostra,
tu divori i giorni ora per ora,
minuto per minuto
e ce li rendi poi rinchiusi in un punto,
come un simbolo dell'eternità»

Ippolito Nievo, *Confessioni di un italiano*, 1858

Les *Confessioni di un italiano* est un livre de mémoires par excellence et Ippolito Nievo[279] est le premier écrivain italien qui met en scène les souvenirs à travers les yeux d'un enfant.

Carlo Atoviti[280] relate son histoire personnelle et la situation politique italienne dans ses mémoires. Impossible de résumer ce long roman de plus de huit cents pages, dans lequel les péripéties et les rebondissements ne manquent pas. Ippolito Nievo crée un personnage attachant ; il relate les différentes étapes de sa vie, son enfance et sa jeunesse, ses amours, ses amitiés. Mais Carlino est un très fin observateur et se met souvent dans ces mémoires à l'arrière plan, en préférant représenter avec malice et finesse les personnes qu'il rencontre, celles de son entourage, comme celles qui font l'histoire. L'écriture est vive et plaisante, mais la partie la plus réussie et la plus longue du roman est consacrée à l'enfance et aux jeunes années de notre héros ; la maturité est représentée très vite, et l'entrée dans la

[279] (Padoue 1831 – en mer Tyrrhénienne 1861). Patriote dans le sillage de Mazzini, il participa aux côtés de Garibaldi à l'expédition des Mille et mourut dans un naufrage à son retour de Sicile. Ses poésies, nouvelles, tragédies, romans de jeunesse (*Ange de bonté,* 1855 ; *le Comte berger,* 1857) éclairent la genèse de son chef-d'œuvre, le roman posthume *Confessions d'un Italien,* d'abord publié en 1867, sous le titre de *Confessions d'un octogénaire*.
[280] Nievo choisit, pour son héros, le nom de son grand-père maternel.

vieillesse avec la mort de nombreux personnages est un peu trop sentimentale, mais cela convient peut être à un vieillard.

Né d'une mésalliance de sa mère, qui a été mise au ban de la famille, Carlino est élevé en demi-bâtard dans le château de son oncle le comte de Fratta, au Frioul. Sa mère est morte, on ne sait pas grand-chose de son père. L'enfant est considéré comme la honte de la famille ; il passe son temps à la cuisine avec les domestiques et n'approche que très peu ses nobles parents, sauf Pisana, sa cousine, un peu plus jeune que lui, et très délurée, à qui il est terriblement, attaché, cet attachement étant la grande constante de sa vie.

Carlino grandit entre l'indifférence de sa famille, ses jeux d'enfant et l'affection de certains domestiques.

Ce bref résumé est nécessaire pour mieux approcher de l'analyse comparative entre le *Petit Chose* et les *Confessioni di un italiano*.

Dans l'espoir de voir l'Italie unie, Nievo commence son autobiographie en disant : «Io nacqui veneziano ai 18 ottobre 1775 […] e morrò per grazia di Dio Italiano quando lo vorrà quella Provvidenza che governa misteriosamente il mondo». En s'enflammant pour les nouvelles idées propagées par la Révolution française, il identifie sa vie aux mouvements patriotiques et libéraux du « Risorgimento », en mentant au lecteur sur sa vraie date de naissance.

À la différence de l'autobiographie daudétienne celle de Nievo est entièrement romancée.

L'utilisation de la prolepse narrative, pour l'exigence de sa « fiction » d'anticipation, marque très vite, dans la structure du récit, une autre différence entre le deux romans. Nous sommes face à un écrivain de trente ans sous des traits vieillis. Le récit se partage en trois temps : le présent qui détermine le temps de l'écriture, le passé qui détermine le temps des mémoires et l'avenir qui détermine le temps de l'imagination.

Carlino est le narrateur de mémoires et Carlo est le narrateur, désormais, sage et octogénaire qui prend de la distance vis à vis de sa jeunesse. Carlino découvre le monde et Carlo évoque son « passé disparu ».

Nous passons à l'examen de ce roman dans la mesure où il nous intéresse, c'est-à-dire comme récit d'enfance et roman d'apprentissage.

En examinant son enfance, on trouve Carlino en train de jouer, en plein air, avec sa cousine Pisana. Mais quel est le jeu préféré de Carlino Altoviti ?

Giacomo Leopardi définit l'enfance comme l'âge du mythe. Cela est vrai !

Comme Daniel joue le Robinson, Carlino se prend pour Roland furieux, le héros de l'Arioste. Et, comme le jardin de Daniel devient son île déserte, la haie de Carlino devient ainsi sa forêt :

> […] Per me io m'aveva scelto il personaggio di Rinaldo con bastevole rassegnazione; e faceva le grandi battaglie contro filari di pioppi raffigurati per draghi, o le fughe disperate da qualche mago traditore, trascinandomi dietro la mia bella come se l'avessi in groppa a un cavallo.[281]

Nous observons donc que la prédilection des espaces domestiques est le trait d'union des deux héros-enfants. Dans l'inoubliable château de Fratta, dans la cusine en particulier, Carlino passe son enfance. C'est là qu'il connaît les « premières personnes », le « premier amour », les « premières souffrances » et les « premiers jugements ». Et, comme il convient au récit d'enfance, cette expérience primordiale de notre héros ne le quittera pas tout au long de sa vie. Et Daudet connaît très bien l'importance des premières impressions de l'enfance, qui vont lui servir de modèles pour ses expériences ultérieures.

Nous assistons aussi au passage à l'âge adulte des deux héros. Comme tous les récits d'enfance, *Le Petit Chose* et les *Confessioni di un italiano* organisent leur narration entre deux pôles : la régression et l'évasion, c'est-à-dire entre le dedans et le dehors. Ainsi, dans ce type de récit, trouvons-nous l'enfant qui a le besoin d'être protégé, en cherchant un lieu intérieur

[281] Ippolito Nievo, *Confessioni di un italiano*, Milano, Rizzoli, 1954, p. 106

généralement domestique et l'adulte qui va conquérir sa liberté et son autonomie.

En termes psychologiques, cette autonomie se traduit dans la maturité du héros. Si celle-ci est déterminée, dans le *Petit Chose*, par le voyage de Daniel à Paris, dans les *Confessioni*, elle est déterminée par le désir de Carlino de sortir des murs du château, de voir « au-delà ». Par la phrase « io voleva vedere che cosa c'era più in là » Carlino élargit son horizon, en passant ainsi du familier à l'inconnu.

Nievo, ainsi que Daudet, sent l'urgence d'interrompre la narration et de s'adresser au lecteur. Les verbes : « immaginate », « potete pensare che », « notate », « come vedrete » soulignent l'importance, pour le narrateur, de recevoir l'avis du lecteur et d'établir un dialogue avec lui. La même urgence est partagée aussi par Dickens affirmant, dans *Christmas Books*, qu' il est souhaitable que l'auteur d'un récit et son lecteur établissent une entente mutuelle le plus tôt possible. Il exprime, ainsi, sa conviction la plus intime de la nécessité non seulement d'une certaine complicité avec son public, mais, bien plus profondément, d'une réelle communion.

Par le résumé initial, nous avons appris que le héros de Nievo est un orphelin mal aimé par ses proches. Par contre Daniel n'est pas un orphelin et peut compter sur le soutien moral et psychologique de sa « mère Jacques », mais, comme Daniel et Jack , Carlino aussi est un « déclassé ».

Mais, à la différence de Daudet, Nievo, trouve la solution pour réhabiliter son héros. Et, à la manière de Dickens, il y a « le coup de scène ». Il place à côté de Carlino un ange gardien capable de le faire sortir de la condition initiale.

Quel sera le personnage auquel Nievo donnera ce rôle ?
C'est le père de Carlino qui aura le rôle du « personnage bienfaiteur ». Il « ressuscite » dans le récit comme élément de résolution, ce qui veut dire que le héros de Nievo est réintégré dans l'ordre social et de la légitimité.

L'apparition du père de Carlino, donné pour mort, dissipe la narration du « roman des origines ». Elle est interrompue au deuxième chapitre où

Carlino surprend le lecteur par la phrase « dove si sa finalmente chi io mi sia » en informant ainsi le lecteur que sa condition d'« orphelin » et de « demi-bâtard », à partir de ce moment là, va changer.

Donc, grâce à la « réussite » de son héros Les *Confessioni* ne sont pas « le roman de l'échec » comme celui du *Petit Chose* et, si il y en a un, c'est celui de l'amour.

Carlino rappellera toujours son amour pour Pisana et cette « nuit érotique », pendant laquelle la jeune femme lui offre une mèche de ses cheveux en transformant, ainsi, Carlino en « Frédéric Moreau ». Dans ce geste nous pouvons entrevoir une sorte d'« éducation sentimentale » avant l'heure.

Tandis que cette « mèche » sera, pour Carlino, une épreuve d'amour sentimental, heureux et de jeunesse où il expérimentera son premier apprentissage amoureux, pour Carlo, narrateur adulte, cette « mèche » demeurera, toujours comme le souvenir d'une vie amoureuse passionnée.
En fait, après cette « nuit érotique » Carlino dira :

> « Quella ciocca di capelli restò l' A del mio alfabeto, il primo mistero della mia Via Crucis, la prima reliquia della mia felicità».[282]

Par contre, Carlo octogénaire rappellera :

> « […] Oh quella ciocca di capelli, io l'aveva sempre con me […] Quanti dolori, quante gioie, quante speranze, quanta vita da quel giorno».[283]

Pisana symbolise la mémoire de Carlo dans laquelle il focalise le sentiment de l'éternité et toute son existence.

Carlino n'épousera jamais Pisana, même s'il l'aime jusqu'à la fin de ses jours. Pisana épousera un vieux noble et Carlino épousera Aquilina, une jeune femme qu'il n'aime pas.

---

[282] Ippolito Nievo, *Confessioni di un italiano*, *op. cit.*, p. 129
[283] *Ibid.*, p. 736

Les souvenirs de l'enfance et de la jeunesse ne cessent d'être recueillis tout au long de la narration.

Après la mort de Pisana et la mort de sa femme, Carlo, désormais sage octogénaire, retourne pour la dernière fois à Fratta, dans le château de son enfance. Là tout a disparu, mais rien ne s'efface dans la mémoire de Carlo. Les mots « affetto », « pensiero » et « speranza » démontrent l'attachement de Carlo aux souvenirs de son enfance, en soulignant ainsi l'importance des lieux et du décor où le cœur de Carlino avait prouvé les plus vives émotions.

C'est seulement grâce à la pérennité de la nature que notre héros peut reconstruire, par son imagination, les lieux et les voix des personnes qui lui sont chères :

> « […] là mi saziava di quel sentimento dell'infinito con cui la natura accarezza nei luoghi aperti e solinghi; riandava le mémorie della mia infanzia».[284]

Carlo Altoviti, octogénaire, nous rappelle que rien ne pourra, ensuite, être égalé à la joie et à l'émerveillement de l'enfant découvrant, dans la nature, le goût de la liberté.

C'est ainsi que dans l'épilogue nous trouvons le narrateur adulte qui prend congé des lieux de son enfance. Par la phrase « addio atri lucenti, giardini incantati, preludi armoniosi della mia vita » il donne à ses souvenirs une valeur emblématique. Nietzsche nous fait remarquer que l'eternel retour au « roman des origines » n'est pas un retour à l'identique, mais seulement le retour de la possibilité de ce qui fut.

Carlo est bien conscient de tout cela. C'est pourquoi il souligne, ainsi que Daudet, l'importance de l'éducation de l'enfant dès les premières années de son existence, puisque « nell'indole del fanciulletto sta rinchiuso il

[284] *Ibid*., p. 323

compendio, il tema della vita intera […] volgeti all'innocenza, abbiate cura dei fanciulli ».[285]

Le narrateur, en s'adressant aux lecteurs adultes, leur dit « d'avoir soin des enfants parce qu'ils enferment la valeur de la vie», mais il a une leçon pour les jeunes lecteurs aussi :

> « Il passato è dolce per me ma il presente è più grande per me e per tutti».[286]

S'il dit que le présent est plus grand que le passé, cela veut dire que même avec ses souffrances la vie vaut la peine d'être vécue.

[285] *Ibid*., p. 527
[286] *Ibid*., p. 814

DEUXIÈME PARTIE

LA FAMILLE

DANS

LA FICTION ROMANESQUE D' ALPHONSE DAUDET

CHAPITRE I

Le couple dans la société du XIXe siècle.

Le couple est une unité fondamentale dont les deux moitiés sont rivées l'une à l'autre: aucun clivage de la société par sexes n'est possible. C'est là ce qui caractérise fondamentalement la femme: elle est l'Autre au cœur d'une totalité dont les deux termes sont nécessaires l'un à l'autre.

Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe,* Paris, Gallimard, 1949

Des gens mariés du XVIIe siècle aux concubins du XXe, en passant par le ménage bourgeois du XIXe, le couple a subi de multiples métamorphoses.

Au XVIIe siècle l'amour est tantôt perçu comme un défi personnel qui révèle la qualité des êtres, tantôt comme un danger. Au siècle des Lumières on se met à rêver d'une vie conjugale paisible apportant un bonheur familial sans ombre. La Révolution parie qu'en changeant les conditions sociales et politiques on assurera enfin les mariages d'amour. En réalité, si l'opposition entre les sexes est renforcée dans cette période, le dialogue dans le couple paraît compromis. Pourtant, l'aspiration à un équilibre entre les attentes personnelles et les logiques familiales demeure. A partir des années 1880 le mariage d'amour s'impose, en rendant possible le triomphe du couple. Mais, en reposant exclusivement sur l'affection et la séduction, le couple est désormais menacé par la fragilité des sentiments.

Couple et famille sont des entités sociales étroitement liées. Auguste Comte affirmait que la famille est « l'école éternelle de la vie collective » et, avant Jean-Jacques Rousseau, M. le Chevalier de Jaucourt avait affirmé que « […] une famille est une société civile, établie par la nature. Cette société est la plus naturelle et la plus ancienne de toutes. Elle sert de fondement à la société nationale; car un peuple ou une nation n'est qu'un

composé de plusieurs familles. Les familles commencent par le mariage, et c'est la nature elle-même qui invite les hommes à cette union ; de là naissent les enfants, qui en perpétuant les familles, entretiennent la société humaine, et réparent les pertes que la mort y cause chaque jour.

[…] Au reste, l'état de famille produit diverses relations très importantes ; celle de mari et de femme, de père, de mère et d'enfants, de frères et de sœurs, et de tous les autres degrés de parenté, qui sont le premier lien des hommes entre eux »[287].

Le thème de la famille est très souvent évoqué aussi dans la littérature, par les représentations qui en sont données et par les relations entre les personnages représentant ses différents membres.

Ce n'est pas par hasard, donc, si les romanciers du XIXe siècle ont pu « rencontrer comme motif privilégié de leurs évocations, la famille, pilier principal de la société bourgeoise et paysanne de l'époque. Déjà Balzac l'avait prise pour cadre et dépeinte comme un « nœud » de conflits et d'ambitions concentrés, et Eugène Sue l'avait prise comme fil conducteur pour sa vaste fresque historique des *Mystère du peuple, ou histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges* »[288].

Alphonse Daudet aussi met au centre de son œuvre romanesque la famille comme un réseau complexe de relations inextricablement mêlées.

En tant qu'institution, la famille est sujette à une évolution sociale et politique de sa structure. Au cours des années, on peut observer, donc, une évolution progressive, une remise en cause de l'institution de la famille « traditionnelle ».

---

[287]Article rédigé par M. le Chevalier de Jaucourt dans *l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Et - Fne, octobre 1756**,** Tome 6, p. 390. Cet article a contribué aussi à la perfection du code de l'humanité en 1778. Cf. Fortunato Bartolomeo Felice, *Code de l'humanité, ou La législation universelle, naturelle, civile et politique, avec l'histoire littéraire des plus grands hommes qui ont contribué à la perfection de ce code*, Università di Ghent, Felice, 1778, p. 330.

[288] Philippe Hamon – Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs (1850-1914)*, *op. cit*, p. 236.

Dans une perspective socio-historique il faut rappeler que depuis l'ordonnance de Villers-Cotterêts[289] les prêtres ont la responsabilité de l'état civil et de l'enregistrement des mariages.

Sous le règne de Louis XVI, les législateurs s'inquiètent de ce que les protestants soient condamnés à vivre dans le péché, faute de pouvoir faire enregistrer leur union par un prêtre. À leur intention le roi établit donc un mariage civil le 17 novembre 1787. Ce sera un premier coup dans le monopole de l'Église sur l'institution matrimoniale.

Entre temps le principe du mariage civil fait son chemin. Il est inscrit dans la Constitution du 3 septembre 1791. Dès que le mariage n'est plus un sacrement, mais un simple contrat civil, le droit au divorce s'impose : il est voté par l'assemblée le 20 septembre 1792.

Les promoteurs y voient le moyen paradoxal de renforcer le lien matrimonial : dès que celui-ci pourra être facilement résilié, il paraîtra moins pesant aux époux. Le divorce peut être prononcé par consentement mutuel ou par incompatibilité d'humeur.

Beaucoup de couples en profitent pour casser des unions mal assorties. Mais, quand la Révolution prend fin avec le Consulat, Napoléon Bonaparte conclut un Concordat avec le Saint-Siège. Il rétablit le mariage religieux sans abroger pour autant le mariage civil. Ainsi, beaucoup de catholiques se pressent dans les églises pour régulariser leur union même si la loi de 8 avril 1802 [290] impose que le mariage civil précède toujours le mariage religieux.

Suite à la chute de l'Empire napoléonien, le droit au divorce est abrogé le 8 mai 1816. La bourgeoisie, soucieuse d'ordre, s'impose dès lors une rigueur morale.

---

[289] Il s'agit d'une ordonnance de 192 articles signée par le roi François 1er entre le 10 et le 15 août 1539 dans son château de Villers-Cotterêts. Cette ordonnance institue en premier lieu ce qui deviendra « l'état civil » en exigeant des curés des paroisses qu'ils procèdent à l'enregistrement par écrit des naissances, des mariages et des décès. Une innovation dont les généalogistes mesurent pleinement la portée ! L'ordonnance établit par ailleurs que tous les actes légaux et notariés seront désormais rédigés en français. Jusque-là, ils l'étaient en latin.

[290] Inscrite dans l'article 214 du Code civil, cette clause sera maintenue un siècle plus tard en dépit de la séparation de l'Église et de l'État.

La constitution du divorce a été objet d'étude de la sociologie aussi. Elle considère le divorce comme fait social. C'est pour cette raison que à l'heure de l'institutionnalisation de la sociologie, à la fin du XIXe siècle, une vaste crise sociale et morale agite la société française.

La famille constitue, à la fin du XIXe siècle, un enjeu socio-politique: elle apparaît au fondement de la cohésion sociale. Émile Durkheim, témoin de la disparition de l'ordre sociopolitique ancien et père fondateur de la sociologie, voit ainsi dans la famille une instance primordiale de la régulation sociale.[291]

Dans cette époque le roman devient un phénomène social dont l'importance ne peut être sous-estimée. Pour la culture catholique du XIXe siècle le problème sera en partie résolu par l'attribution d'un domaine réservé aux femmes: celui du sentiment et de l'affectivité. Afin de canaliser les effets dangereux d'une sensibilité affective particulièrement développée, la femme pourra se réfugier dans la religion, qui créée ainsi une confusion dangereuse entre l'intelligence féminine et la morale.

Dans la culture catholique du XIXe siècle prédomine un modèle de femme capable d'utiliser ses ressources affectives comme un correctif moral sur les hommes. Son infériorité physique et intellectuelle est compensée par d'immenses réserves sentimentales et spirituelles qui lui permettent de

[291] Cf. É. Durkheim, « Introduction à la sociologie de la famille », *Annales de la Faculté des lettres de Bordeaux*, 1888. On rappelle aussi que Durkheim avait pris position dans le vif débat qui opposait progressistes et conservateurs à propos de « la crise du mariage ». Et, bien que sympathisant socialiste, il s'était engagé aux côtés des conservateurs fidèles au dogme catholique pour défendre le mariage et s'opposer au projet de loi de divorce par consentement mutuel, en mobilisant les conclusions de son travail sur les causes du suicide. En effet, le démographe Jacques Bertillon, en 1880 -1882, dans son étude « De l'influence du mariage sur la tendance au suicide», avait montré qu'il y avait, en Europe, une corrélation entre le nombre de suicides et celui des divorces. Pour Bertillon la fréquence des suicides et des divorces était un indicateur de la présence de « gens mal équilibrés » parmi la population. Par contre Durkheim soutenait que le taux de suicides des personnes mariées dans les sociétés où le divorce est le plus répandu traduisait le fait que le divorce affaiblissait considérablement le rôle protecteur du mariage face au suicide. En ce sens, la famille conjugale remplissait aux yeux de Durkheim des fonctions socialisatrices et régulatrices aux noms desquelles il convenait de défendre l'institution matrimoniale.

fortifier les vertus individuelles et sociales au sein de la famille et dans la société. Donc, si l'homme a l'intelligence, la femme a le sentiment. La dissociation entre cœur et esprit marque tout le siècle.

C'est dans cette vision de la femme que fait sa parution *Madame Bovary*. Par ce roman Flaubert provoque un scandale et remet en question l'institution du mariage, le statut de la femme et la vision du couple.

En effet, le code napoléonien avait restreint encore plus la liberté que la femme détenait auparavant : elle ne possède aucun droit civil et politique. Elle est sous le contrôle total de l'époux.

Mais la révolution sentimentale due surtout à l'émancipation féminine qui démontre la victoire de la raison sur le cœur implique une nouvelle conjugalité. Le divorce est en train de s'inscrire dans une nouvelle logique du mariage : il devient signe de sincérité. Le plus important, c'est la fidélité à soi-même et non pas l'indissolubilité du mariage. On assiste donc à une faillite de l'institution.

Ce n'est pas le XIXe siècle donc qui invente la littérature du mariage, mais il a le mérite de l'ériger, plus que jamais, en témoin du temps, miroir concentrique de quelques grands faits sociaux.

En analysant les relations entre parents et enfants, entre frères, entre la mère et son enfant, et en écrivant des récits sur le mariage, l'adultère et le divorce, Daudet nous a donné, par ses romans, une vision globale du changement du concept de famille.

Si, par *Les Rougon-Macquart*, Emile Zola voulait peindre l'histoire d'une seule famille, en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux, Daudet peint, dans son œuvre, les rapports, très souvent difficiles et compliqués, des familles bourgeoises de son temps.

La loi Naquet, change-t-elle la notion du mariage ?

Le divorce est une horrible souffrance
de l'âme et de la chair.

Marcel Aymé, *En arrière*, 1950

Nous avons vu, donc, qu'en raison du droit canonique[292] le divorce était interdit en France jusqu'en 1792. Instauré par Napoléon, il sera supprimé en 1816 à la suite de la Restauration, lorsque la religion catholique redevient religion d'État. « Il ne fut rétabli que le 27 juillet 1884, sous la IIIe République, par la loi Naquet. Cette dernière ne voyait dans le divorce qu'une sanction à l'égard de la faute commise par l'un des conjoints »[293].

Si pour les traditionalistes cette loi déstabilise le fondement même des valeurs et la stabilité familiale, pour les partisans du divorce cette loi est le triomphe de la liberté de l'individu sur l'emprisonnement du mariage.

Juste l'année précédente à la loi Naquet, dans la *Préface* au roman de René Maizeroy[294], Guy de Maupassant avait remarqué que « la constance conduit au mariage ou à la chaîne. Rien dans la vie ne semble plus attristant et plus pénible que ces liaisons de longue durée. Le mariage supprime d'un coup, quand on le prend sérieusement, la possibilité des désirs nouveaux, toutes les tendresses à venir, la fantaisie du lendemain et le charme des rencontres »[295].

---

[292] La condamnation traditionnelle du divorce a ses origines dans la Bible : « […] Que l'homme donc ne sépare pas ce que Dieu joint […] je vous dis que celui qui répudie sa femme, sauf pour infidélité, et qui en épouse une autre, commet un adultère. Cf. Matthieu, 19 :4

[293] Jean Paul Sardon, « L'évolution du divorce en France », *Population*, 51e année, n°3, 1996 p. 718. Il faut rappeler que la Loi Naquet était un compromis qui ne restaurait pas l'aspect libertaire de la loi de 1792. Le divorce par consentement mutuel n'était plus possible.

[294] René Maizeroy, *Celles qui osent !,* Paris, Marpon - Flammarion, 1883.

[295] Guy de Maupassant, *Préface* à *Celles qui osent !* dans Guy de Maupassant, *Les Romans, op. cit*., p. 1287

C'est logique donc qu'il écrive que le divorce « a du bon »[296] au lendemain de la loi Naquet.

Émile Zola aussi participe à ce débat social et politique en exprimant ses idées. Favorable au divorce, il écrit […] Qu'on rétablisse le divorce, je crois que ce sera une mesure sage. Seulement, si la raison y gagne, je doute fort que le bonheur de l'espèce en soit augmenté le moins du monde.[297]

Lorsque le divorce entre dans la loi, nous le voyons entrer dans les mœurs. La littérature et les mœurs ont toujours marché de front.

Mais c'est principalement dans l'adultère qu'ont travaillé les écrivains du XIXe siècle. Par le divorce, les drames de la vie conjugale sont simplifiés.

Les auteurs peuvent se débarrasser facilement, par un simple moyen, de personnages gênants pour conduire le héros à d'autres aventures, en négligeant de plus en plus le vieux procédé tragique du suicide ou de l'assassinat.

Pendant les premières années de la Troisième République la lutte pour instaurer le divorce est ardue. C'est pourquoi, dans cette période, la laïcité est considérée comme une valeur de la république.

La révolution française a rompu l'ordre chrétien multiséculaire. C'est dans ce contexte qu'apparut l'idée moderne de laïcité, plus précisément avec l'avènement de la république. Il existe donc un lien historique entre la laïcité et la république en France. Il ne s'agit pas ici d'un simple constat factuel sur la genèse de la laïcité française. Née dans la tourmente révolutionnaire, la république a acquis en France une dimension supra-politique, attribuant au régime des caractéristiques quasi-religieuses. Dès lors la république n'est pas un simple régime politique, selon l'acception traditionnelle du terme, mais un véritable système de pensée [298].

---

[296] Guy de Maupassant, « Le divorce et le théâtre », *Le Figaro*, le 12 juin 1884
[297] Émile Zola, «le divorce et la littérature», *Le Figaro*, le 1er février 1881.
[298] Cf. Jean Morange, « laïcité », *Dictionnaire de la culture juridique*, Paris, PUF, 2003.

Mais la pensée d'Alphonse Daudet sur la question du divorce, bien loin d'une position laïque, chrétienne ou politique, est très claire : il est contre le divorce. Sa désapprobation morale et sociale s'est manifestée dans l'interview qu'il donne au journaliste Ange Galdemar[299] du journal *Le Gaulois* le 21 mars 1892, où il affirme que « le divorce n'est pas une solution ». Et, en accord avec son affirmation il prouve « sans phrases, sans malédictions ni vitupération que le divorce est une infamie ».[300]

Rose et Ninette est une des premières œuvres littéraires consacrées au divorce et aux conséquences du divorce par rapport aux enfants.

La littérature du XIXe siècle s'offre donc comme un lieu d'incubation idéologique et comme une recréation d'un monde inédit. Elle présente une suite de tentatives pour saisir l'identité humaine et ses multiples possibilités existentielles.

Les relations parents-enfants, l'abandon, la famille détruite et disperse, le père dévalorisé, la femme infidèle et pardonnée, la mère tyrannique et la mère dénaturée sont tous les aspects qui traversent les relations familiales et sont traités par Daudet avec un admirable sentiment.

En accord avec M. le Chevalier de Jaucourt que la famille commence par le mariage notre étude se focalise, en premier lieu, sur l'analyse du roman *Rose et Ninette* à travers lequel Daudet met en place toutes les problématiques concernant la conjugalité et le divorce avec toutes les conséquences qu'il apporte dans le lien parental.

Lecture psychanalytique de *Rose et Ninette.*

Rose et Ninette est « le roman qui met en valeur, mieux que les autres romans de ce genre, le rapport entre le capital culturel, le divorce et les

[299] Cette interview a été reproduite et commentée par Roger Ripoll dans son article « À propos de *Rose et Ninette*. Une interview d'Alphonse Daudet », *Le Petit Chose*, n°97, 2008, pp. 152-157.
[300] Lucien Daudet, *Vie d'Alphonse Daudet*, Paris, Gallimard, 1941, p. 237

questions de filiation biologique ainsi que littéraire. Sous-titré *Mœurs du jour*, il représente la philosophie mûre de Daudet à propos du sort de la vie familiale depuis l'avènement de la loi Naquet en 1884 […] L'intrigue met en lumière le rapport entre le dramaturge fictif, Régis de Fagan, et ses éponymes filles Rose et Ninette, après son divorce avec leur mère. Le roman considère rétrospectivement le contexte de ce divorce et explore par les biais du remariage de la mère et du rapport entre Régis et une certaine Mme Hulin les effets apparentement négatifs et du divorce et de la séparation des corps sur les rapports entre parents et enfants ».[301]

Ce roman d'aliénation paternelle est une réflexion de Daudet sur le divorce où on peut entrevoir que notre auteur a été émotionnellement impliqué : d'abord le divorce de son collaborateur, Adolphe Belot et ensuite le divorce de son fils Léon.

En effet, ce roman publié en 1892 par Flammarion, déjà paru en feuilleton dans l '*Écho de Paris*, porte une dédicace paternelle:

À mon cher fils
LÉON DAUDET
Au poète et au philosophe
Je dédie cette page de la vie contemporaine
A.D.[302]

Ce paratexte dédicatoire souligne, très vite, « un processus d'encodage littéraire [..] destiné à un fils capable de déchiffrer les conseils anxieux d'un

[301]Christian Chelebourg, David Martens, Myriam Watthee, *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIIIe – XXIe siècles),* Belgique, Presses Universitaires de Louvain, 2011, pp.92-93.

[302] Il paraît que le mariage entre Léon Daudet et la petite-fille de Victor Hugo, Jeanne, fut dès le début passionné mais instable. Le roman *Rose et Ninette* est un cadeau d'Alphonse Daudet à son fils Léon pour le faire réfléchir sur les conséquences du divorce mais la « magie textuelle » n'a pas suffi et le récit paternel n'est pas arrivé à immuniser Léon contre le malheur du divorce. En 1895, le couple Daudet – Hugo divorçait.

père perturbé ».[303]

Un père très perturbé, on pourrait ajouter en lisant le témoignage de son ami d'Edmond :

> […] À la suite d'un quart d'heure passé avec Heredia, à causer du divorce de son fils, pendant que j'ai m'habillais, Daudet pris d'émotion et, à la suite de cette émotion, d'un tremblement nerveux, avait toutes le peines à descendre l'escalier à mon bras[304].

Mais le divorce de Léon avait perturbé sa mère aussi. Mardi 13 août 1895, dans son *Journal*, Edmond de Goncourt écrit :

> Ce matin, Daudet excuse sa femme, disant que depuis le divorce de Léon elle est touchée, que son caractère n'a plus la même égalité. Il ajoute que son appétit de l'assentiment de tout le monde a été blessé de trouver des gens dans le camp de sa belle-fille, que son système nerveux est maintenant tout prêt à s'emballer à la moindre occasion ; et à ce sujet, il me citait ce petit fait : deux lettres étant arrivées de Guernesey, l'une adressée par Léon à sa mère, l'autre à lui, tout à coup il avait entendu sa femme sangloter, parce que sa lettre à elle contenait huit lignes et la sienne, quatre pages[305].

Et, même si Léon a avec son père un lien particulier, fondé principalement sur cette complicité masculine que généralement s'établit entre un père et un fils, Julia Allard se montre, en cette situation familiale difficile, une mère très affectueuse, disposée à tout pour sauver la dignité de son fils :

> […] Ce soir, la pensée et la parole de Mme Daudet reviennent à tout instant aux gens quelconques qui peuvent être favorable à sa belle-fille, hostiles à son fils. Elle a eu mercredi dernier la visite de Mme Zola, qui s'est montrée très peu aimable. Hier soir, dans une soirée donnée chez Charpentier, les Zola ont à peine dit bonjour à Lucien. De

---

[303]Christian Chelebourg, David Martens, Myriam Watthee, *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIIIe – XXIe siècles), op. cit.*, p. 94.
[304] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, *op. cit.,* p. 1073.
[305] *Ibid*., p. 1163

> cela, la pauvre mère parle toute la soirée, déclarant que le lendemain en dépit du gros rhume qu'elle a, elle ira voir Mme Charpentier, lui donnera touts les détails, de sorte qu'elle sot éclairée et rende justice à son fils[306].

Ce roman écrit à la troisième personne permet à Alphonse Daudet de commencer, immédiatement, le dialogue avec son fils et, par l'analepse narrative[307], de jeter le lecteur, dès l'incipit, dans le milieu du sujet :

> Divorcé depuis quinze jours, et tout à l'ivresse de la fin de sa peine, Régis de Fagan, ce matin-là, par les fenêtres larges ouvertes de son nouvel appartement de garçon, guettait l'apparition de ses fillettes que le tribunal lui accordait deux dimanches par mois.[308]

À partir de ce moment-là on assiste à la transformation de la famille créée par le divorce. Cette nouvelle situation familiale touche tous ses membres mais c'est surtout en Régis qu'elle se manifeste explicitement : le divorce, pour lui, n'est pas la « fin de ses peines » comme il pensait auparavant mais c'est le commencement des nouvelles peines. Il vivra dans l'angoisse de l'attente et, très souvent, il se demandera si ses filles viendraient réellement ou « si, au dernier moment, la mère rusée et fourbe, ou cette impénétrable Mademoiselle, n'inventeraient pas quelque prétexte pour les retenir »[309].

Le roman montre, dès de l'incipit, la rapide dégradation des rapports entre le père et ses filles ; Régis de Fagan se rend compte, très vite, que le divorce n'a pas seulement détruit sa famille, mais, il a conduit lui-même à vivre dans l'angoisse et dans la solitude.

---

[306] *Ibid*., p. 1073.
[307] Nous apprenons son aventure conjugale par le récit que Régis fait à Madame Hulin.
[308] Alphonse Daudet, *Rose et Ninette*, *Œuvres*, Paris, Alphonse Lemerre, 1911, p. 77
[309] *Ibid.,* p. 78

Daudet construit cette rapide dégradation de la figure du père en mettant au centre de ce récit la question de la garde de l'enfant qui est l'enjeu central des effets du divorce.

D'autre part, « Son avocat le lui avait bien dit : "La partie n'est pas égale, mon pauvre Régis ; vous n'aurez que deux jours par mois, vous, pour vous faire aimer"»[310].

Cette solitude est encore plus accentuée par la cruauté de ses filles : Rose, l'aînée, est jalouse de l'affection que son père porte à sa voisine ; Ninette, la cadette, plus mesquine, craint qu'un remariage ne tarisse les générosités paternelles. Régis vit dans l'impossibilité de choisir. Voici le dilemme : vivre un nouvel amour ou perdre ses enfants ?

C'est pourquoi Daudet illustre la thèse que le divorce n'est pas une solution quand le couple a des enfants et les avantages qu'il apporte ne se réduisent qu'à une liberté factice, à une résolution illusoire des conflits conjugaux.

Dramaturge célèbre, Régis de Fagan avait il recours au divorce pour se libérer d'une femme futile, et maintenant ses filles adorées, viennent faire à leur père les mêmes scènes que celles que lui faisait leur mère. Ces scènes de mutisme qu'il connaissait très bien:

> « Non, mes chéries... non, mes petites filles, ce que vous demandez est impossible. N'insistez pas, vous me feriez trop de peine. »
> Insister ! Elles s'en gardaient bien. Devant le refus du père, Ninette avait pris un livre, Rose un journal de modes, et leurs candides physionomies de fillettes, subitement fermées, comme durcies, s'absorbaient dans une attention silencieuse, par moments traversée d'un regard de malice qui se levait et guettait de coin dans le battement des cils. Ce n'était plus deux enfants que Fagan avait en face de lui, mais deux femmes, avec cet angélique entêtement de la femme, qui amène l'homme à l'exaspération. Et il s'agitait, le pauvre père, il s'efforçait de faire entrer dans ces sacrées petites têtes les sérieux motifs de son refus, un refus de subvention supplémentaire.

[310] *Ibidem*, p. 79

> Voyons, depuis sept mois que leur mère et lui s'étaient quittés, avait-il une fois manqué de donner deux mille francs au lieu des quinze cents alloués par le tribunal ; et cela ne suffisait pas ; on osait lui demander davantage, alors qu'il ne possédait pour toute fortune que le revenu de son théâtre[311].

Il se rend compte très vite que son statut de père est dégradé et que ses filles le manipulent. Ici « La figure balzacienne des filles qui exploitent leur père jusqu'à la mort est reprise par Daudet dans le contexte encore plus pathétique du divorce » [312].

Dans cette satire des mœurs Daudet nous montre non seulement la destruction de la famille nucléaire et le changement du modèle familial, de patriarcal à matriarcal, mais surtout un homme, un père, victime de préjugés sociaux qui se préoccupe avant tout de sauver la réputation de ses filles :

> [...] Quand c'est l'homme qui est pris en faute, le monde pardonne ; quand c'est la femme, il y a un rejaillissement de honte sur la famille. Les enfants en restent touchés, marqués à jamais. Voilà pourquoi je voulus bien paraître coupable et me faire surprendre dans les conditions que vous savez[313].

L'autorité de l'ancienne femme de Régis est prépondérante. Tout au long du récit Daudet nous la présente comme un personnage triomphant et cruel, grande manipulatrice de la vie de ses filles et celle de Régis.

Régis perd définitivement son rôle de père, quand il est remplacé par le beau-père La Posterolle. En remarquant le procédé du contraste, Daudet semble s'amuser a démontrer au lecteur la faiblesse du personnage masculin et sa rage impuissante face à une loi sexiste:

> […] Non certes qu'il fût jaloux de son ancienne femme ; mais de ses filles, oh ! il l'était, à souffrir autrefois de leur intimité avec ce La

---

[311] *Ibidem*, pp. 107-108
[312] Isabelle Droit, « *Rose et Ninette* : l'écriture romanesque comme moyen d'explorer un sujet polémique », *Le Petit Chose*, 4° Série – N° 98 – Année 2009, p.40.
[313] Alphonse Daudet, *Rose et Ninette*, *Œuvres*, *op. cit.,* p.100

> Posterolle, des gâteries, des cadeaux dont il savait les conquérir, attirer à lui leurs gentillesses de petites perruches coquettes et gourmandes. Que serait-ce maintenant qu'il habiterait la même maison, avec l'autorité et les privautés d'un beau-père, et bientôt, par la suite des choses, par l'assiduité, la présence réelle et continuelle, plus leur père que lui-même. Cette idée l'enrageait, surtout de se dire qu'on lui emmènerait peut-être ses enfants loin de Paris.
> « Ça, par exemple !... ça, par exemple !... »
> Il bégayait de fureur, agitait ses longs bras, ses poings crispés, pleins de menaces brutales.
> Mais les colères de Fagan, créole de l'Ile-Bourbon, passaient en cyclone, courtes et violentes. Le temps de bousculer quelques chaises, de jeter deux ou trois portes sur de fausses sorties, il s'apaisa, s'allongea dans son grand fauteuil américain, et, comme toutes les quinzaines, demanda à Rose d'ouvrir le piano acheté exprès pour elle[314].

Les convenances mondaines aussi éloignent Rose et Ninette de leur père. Encore une fois Daudet nous donne la représentation d'un monde où les apparences sont tout, d'une « société théâtrale » où chaque individu joue son rôle d'hypocrite et de menteur. Et, à la façon de Pirandello, il s'amuse à décrire ces masques sociaux avec lesquels les bons bourgeois s'habillent. C'est ainsi que, quand il va chercher ses filles en Corse, « […] Ninette […] le gronde doucement de l'imprudence qu'il a commise, en débarquant ainsi à l'improviste »[315] :

> […] Quel scandale, quand on saura la présence en ville du premier mari de Mme la préfète.
> « Songes-y, petit père, vois la situation que tu fais à maman... »
> L'accent de Ninette – pas encore quinze ans – a tant d'autorité, son bras presse si vivement le bras de petit père, que celui-ci commence à se sentir coupable.
> « Et pour nous, pour ma sœur et moi, continue la rusée s'enhardissant à mesure que le père faiblit, quelle attitude impossible ! Personne ici, ou presque personne, ne savait la vérité ; on croyait maman veuve et nous autres orphelines »[316].

[314] *Ibid*. pp.111-112
[315] *Ibid*. p.162
[316] *Ibid*. pp.161-162

La condition de veuve permet à l'ancienne Madame de Fagan d'avoir une place dans la société mondaine et de marier sa fille Rose, désormais devenue orpheline de père, avec M. Rémory, substitut à Bastia.

Un mariage qui « sourit à La Posterolle, pour la raison surtout qu'il mettrait fin probablement à l'hostilité qui divise Bastia et Ajaccio, la magistrature et l'administration »[317].

Par ces mots Daudet dénonce aussi le mariage de convenance où l'union conjugale se mêle avec la politique, où le sentiment de l'amour est banni au nom du profit social. D'ailleurs, il n'est pas nouveau, chez Daudet, d'opposer des sentiments sacrés à ceux profanes, en formant ainsi une combinaison de ces mots : mariage/politique, mariage/ascension sociale ; mariage/divorce, mariage/adultère ou encore jalousie/pardon, comme il le fait dans *La Petite Paroisse*..

Mais, bien que notre auteur nous montre dès du début du roman l'échec conjugal et paternel de Régis, il donne aussi à ce personnage une grande sensibilité ; il est le seul personnage qui est disposé à se sacrifier, à devenir un « père fantôme », à perdre son identité personnelle pour l'affection profonde qu'il a envers ses filles :

> […] « Écoutez-moi, mes mignonnes, – en parlant, il caresse entre ses mains les mains de ses fillettes, – j'avoue ma démarche imprudente. Mais tout peut se réparer. On ne me connaît pas encore à l'hôtel de France, on ne sait pas mon nom, je puis en prendre un supposé, rester là cinq à six jours sans voir personne, à la condition que tous les soirs je ferai avec vous deux, sous la surveillance de Mademoiselle, une promenade mystérieuse comme celle-ci. […] »[318]

[317] *Ibid*. p.164
[318] *Ibid*. p.165

Et, pour éviter le scandale, le père, « inscrit sous un faux nom à l'hôtel de France, passa toute la journée du lendemain dans sa chambre et n'en descendit que pour aller au bain »[319].

Mais ce changement d'identité de Régis ne déclare pas seulement la mort symbolique du personnage du père, mais il constitue aussi le point culminant du roman, le plus authentiquement poétique, puisque Daudet a su admirablement peindre la figure d'un père timide et désolée, d'un père perdu dans sa solitude, sans écho du passé et guidé seulement par son amour parental.

Il est intéressant de noter qu'en psychologie sociale l'identité personnelle « englobe des notions comme la conscience de soi et la représentation de soi » [320], indispensables à la vie morale, tandis que l'identité sociale est tout ce qui permet d'identifier le sujet de l'extérieur et qui se réfère aux statuts que le sujet partage avec les autres membres de son entourage. La pensée moderne, lorsqu'elle évoque le sujet, le place en fonction de la logique aristotélicienne : moi, c'est ce qui n'est pas l'autre, l'autre, c'est ce qui n'est pas moi. Ce principe d'identité vient de la résultante des principes de non-contradiction.

Et, en tant que personnage contradictoire, il est tué moralement et psychologiquement par ses sentiments eux-mêmes, qui le rendent incapable de se révolter contre à sa condition de parent aliéné.

Cette stratégie du « dédoublement » ne portera donc pas à la résolution du problème, mais elle marquera, encore plus, son rôle de « père passif ». Ses filles, alliées avec le parent aliénant qui a créé une nouvelle famille, ont déclaré la mort du père sur le plan naturel et culturel.

Par une lecture psychanalytique ce roman se présente comme une ébauche de ce relativisme psychologique pirandellien[321] qui exprime très

---

[319] *Ibid*. p.166

[320] J-P. Codol, « Une approche cognitive du sentiment d'identité », *Information sur les sciences sociales*, Londres et Beverly Hills, Sage,1981, p. 111.

[321] Luigi Pirandello exprime sa notion de relativisme psychologique dans le roman *Un, personne et cent mille* écrit en 1926. Mais il est intéressant noter que ce romancier et

clairement que nous ne sommes que ce que les autres font de nous. Notre prétendue identité est une apparence; si les autres ne nous reconnaissent pas, nous sommes morts ; nous ne vivons que par l'idée qu'ils se font de nous-mêmes.

Régis, privé de son identité personnelle, sociale et culturelle est voué inévitablement à l'échec paternel, conséquence de son échec conjugal.

En évitant chaque argumentation théorique, en utilisant seulement ses observations et son écriture, Daudet a su exposer, par ce roman, tous les bouleversements que le divorce apporte à l'ordre social fondé sur la valeur de la famille et d' une façon magistrale il a décrit la mort sociale et morale du père de famille.

Le Syndrome d'Aliénation Parentale[322]

Dans son étude *The Parental Alienation Syndrom*[323] Richard Gardner a défini « Le syndrome d'aliénation parentale » comme un désordre psychologique qui atteindrait l'enfant, lorsque l'un des parents effectue sur lui, de manière implicite, un « lavage de cerveau » visant à détruire l'image de l'autre parent. Même si il y a encore une grande confusion et des zones

---

dramaturge italien a traité le thème de la mort symbolique du mari et du père dans son roman *Feu Mathias Pascal* écrit en 1904. En effet les thèmes de l'expérience de la vie familiale, les incompréhensions et les trahisons sont les racines de ce qu'on a coutume d'appeler le « pirandellisme ».

[322] Le Syndrome d'Aliénation Parentale (SAP) a été décrit pour la première fois en 1985 par Richard A. Gardner. Pédopsychiatre américain, Professeur à l'Université de Columbia, pour définir un certain nombre de situations pathologiques de fréquence croissante associées à des divorces hautement conflictuels. Le «SAP» est un trouble de l'enfance qui survient presque exclusivement dans un contexte de dispute concernant le droit de garde de l'enfant. Ce Syndrome résulte de la combinaison de la programmation du parent endoctrinant (lavage de cerveau) et de la propre contribution de l'enfant à la diffamation du parent cible. Ce concept qui nous vient des Etats-Unis, reste encore très confidentiel en France et en Italie puisqu'il s'agit d'un sujet explosif qui reste polémique car il concerne autant le milieu judiciaire que médical. À ce propos la justice est réticente à faire entrer dans les cours un diagnostic médical sur un conflit et les médecins se sentent gênés de devoir s'impliquer dans des histoires familiales, qui semblent plutôt relever de la compétence de l'assistante sociale.

[323] Cf. R. A. Gardner, *The Parental Alienation Syndrome*, Creative, Creskill, New Jersey Therapeutics Inc., 2nd Edition,1998.

d'ombres sur cette théorie du fait de son manque de rigueur scientifique, son existence est cependant incontestable lorsque, aujourd'hui, on parle de « garde conjointe » en considérant que la situation de séparation du couple parental place l'enfant dans un contexte difficile, en ce qu'il l'oblige à vivre des ruptures relationnelles itératives et une perte de la sécurité apportée par la continuité relationnelle.

Les inter-actants de ce syndrome sont :

le parent aliénant, qui est le parent qui programme son enfant vers un dénigrement de l'autre parent;

le parent aliéné, qui est le parent contre qui le dénigrement est adressé ; l'enfant, qui est d'une part programmé par le parent aliénant, mais d'autre part participe activement à la campagne de dénigrement du parent aliéné.

Pour la grande attention portée par les psychologues à ce syndrome qui, très souvent travaillent sur le traumatisme du divorce, il nous semble que le roman *Rose et Ninette* se prête bien à illustrer tous les symptômes provoqués par la rupture du couple.

Si l'on remplace les inter-actants de Gardner avec les personnages daudétiens, on aura que le parent aliénant est Mme de Fagan, le parent aliéné est Régis de Fagan et Rose et Ninette sont les victimes de l'aliénation parentale.

Que Daudet, dans la débâcle du ménage, ait pensé surtout aux enfants est très évident dans le titre que lui-même qu'à donné à ce roman : *Rose et Ninette*, deux noms propres qui indiquent, très vite, au lecteur que les scènes du récit se développeront autour de ces héroïnes.

Et, comme un psychologue, le romancier illustre, par les comportements des ces deux fillettes, toutes les conséquences néfastes du divorce et le difficile rapport père/fille en particulier.

En effet, le comportement des deux filles, tout au long du roman, démontre une désaffection graduelle envers leur père jusqu'à détruire le lien parental.

Daudet construit la gradation de cette désaffection filiale à partir des souvenirs :

> […] Dans la chambre à coucher par exemple, Rose et Ninette n'ont pu retenir un cri de stupeur devant le tout petit lit de fer, vraie couchette d'étudiant, sans rideaux ni tentures, et les deux fillettes se regardent avec la même pensée, le même ressouvenir de matins de Noël et de Jour de l'An, où elles venaient empêtrées de leurs longues robes de nuit, tout ébouriffées de sommeil, se fourrer dans le grand lit de papa et de maman pour l'échange des baisers et des cadeaux. Ils se disent bien d'autres choses encore, les yeux de Rose et de Ninette, en retrouvant au chevet de la couchette paternelle des portraits disparus de la chambre commune au ménage, rue Laffitte, et que le père a emportés en s'en allant[324].

Mais ces souvenirs, très chers à Régis, sont brisés par « l'ancienne madame de Fagan » qui recommande aux fillettes « de ne pas parler d'elle, de ne donner aucun renseignement sur son existence actuelle ou ses projets d'avenir, dans le cas d'une enquête indélicate »[325].

On trouve ici un « pacte tacite » dans le rapport père- filles où Daudet met en évidence, avec une grande sensibilité, l'amour du père pour ses filles et, même s'il est difficile de ne se souvenir pas des années passées, « Régis de Fagan met tout son vouloir à oublier, il évite de prononcer jusqu'au nom de son ancienne femme, et, les petites s'appliquant à la même discrète réserve, cela coupe de froids, de silences, de trous, comme on dit au théâtre, la promenade animée à travers l'appartement »[326].

Par cette description, le romancier nous fait comprendre qu' entre les membres de la famille, ce qui maintient vivant, très souvent, le dialogue est le souvenir. Le souvenir des choses faites ensemble, des jeux et des rires. Du moment que tout cela n'est plus possible, dans le rapport entre le père et

---

[324] Alphonse Daudet, *Rose et Ninette*, *Œuvres*, *op. cit.,* pp. 82-83
[325] *Ibid*.,p. 81
[326] *Ibid*.,p. 82

les filles se forme un trou, un orifice, un vide qui porte inévitablement à déraciner tous les membres de cette famille.

La famille et les rapports parentaux sont donc au cœur du projet littéraire de Daudet. Ici, il anticipe la notion d'« identité » développée par la psychologie sociale[327], qui affirme que l'enfant a besoin, pour sa construction identitaire, de ces liens qui assurent stabilité, permanence, et lui procurent un sentiment de continuité d'être et de sécurité intérieure. Ces liens lui permettent aussi de se situer dans une histoire, la sienne et celle de ses parents, dans un réseau généalogique qui assure un ancrage générationnel entre le passé et le futur.

Si, dans les premières pages, on peut noter encore vivant ce lien parental par les visites de Rose et Ninette à leur père, dans les pages suivantes du récit[328] ce lien va diminuer :

> Au commencement, les lettres arrivèrent très ponctuelles, tendres, imprégnées de ces lointaines effusions qui coûtent si peu, apportant aussi la chronique détaillée des fêtes dont Rose et Ninette prenaient leur part, arrivée de l'escadre, visite du *Redoutable*. […] Puis Ninette écrivit seule, […] la semaine suivante, le courrier manqua tout à fait, remplacé par une dépêche annonçant que Ninette s'était foulé le pied dans la visite d'un cuirassé. Un autre mois, ni dépêche ni lettre, un simple billet de Mademoiselle portant que Nina faisait un petit voyage

[327] Discipline qui étude l'influence des processus cognitifs et des processus cognitifs sur les relations interpersonnelles. En effet, le concept d'identité développé en psychologie sociale montre la façon dont se construit l'image que nous avons de nous-mêmes en fonction des contextes sociaux dans lesquels nous vivons et des apprentissages sociaux dans lesquels nous sommes impliqués. L'identité est par conséquent une dimension de la relation sociale qui s'actualise dans une représentation de soi ; en tant qu'élément de notre identité, le social est bien autre chose qu'une réalité extérieure à nous ; elle est le tissu qui nourrit nos désirs et nos valeurs et les construit en une image de nous-mêmes désignée sous le terme d'identité personnelle ou le Soi. Il s'agit d'un processus psychologique de représentation qui se traduit par le sentiment d'exister en tant qu'être singulier et d'être reconnu comme tel par autrui ; il donne lieu à une estime de soi et à une conscience de soi. Le concept d'identité désigne ainsi en psychologie sociale le point d'articulation entre la personnalité de l'individu et l'idée qu'il a de lui-même, et l'ensemble des facteurs qui, dans le contexte social dans lequel il est inscrit, agissent sur lui. L'identité sociale est le point où se focalisent les composantes sociales et psychologiques à l'intérieur d'une structure affective est cognitive de la personnalité qui donne lieu à un type de représentation de soi et à des échanges avec le monde social qui l'entoure en fonction de l'image que chacun s'en fait. Cf. Jean-Claude Deschamps – Pascal Moliner, *L'identité en psychologie sociale*, Paris, Armand Colin, 2008.

[328] *Ibid*., au VI chapitre

> en Sardaigne et que Rose avait pris les fièvres. À la fin, le père se fâchait, menaçait de partir si l'on n'écrivait tout de suite[329].

La manipulation du parent aliénant, c'est-à-dire de l'ancienne Madame de Fagan est très évidente. Tout au long du récit Daudet la décrit comme une femme dure et capricieuse et marque avec une subtile ironie le changement de comportement de cette mère envers ses filles, non par amour maternel mais seulement par une basse jalousie. Après le divorce elle avait fait tout pour conquérir ses filles et « Fagan avait compris que cette mère, si peu mère auparavant, allait le devenir férocement, et flatter et gâter ses filles, non dans un aveuglement de tendresse, mais par une basse jalousie, un besoin de taquiner, de torturer son ancien mari. Il entrevoyait toute une suite de chagrins, une guerre de coups d'épingles, […] »[330]

Ainsi, en dénonçant une loi sexiste qui prive, très souvent, le père de ses enfants, Daudet devient un précurseur de la moderne psychologie de l'enfant qui voit le père comme la figure nécessaire pour l'enfant, favorisant l'acquisition de l'autonomie et de l'indépendance nécessaires à une vie affective équilibrée et de la confiance en soi utile pour la socialisation.

En effet, on ne note pas cette acquisition d'autonomie dans les deux fillettes, ni dans la pensée ni dans l'action ; elle nous apparaissent comme des marionnettes tout en visant à ne pas décevoir leur parent aliénant qui brise cruellement le sentiment d'appartenance à un corps familial, en s'établissant en Corse et en changeant son statut de femme divorcée en veuve, en faisant ainsi devenir Rose et Ninette des orphelines.

Dans ce roman on relève donc la grande préoccupation daudétienne : le sentiment de la famille, qui est au centre de sa vie personnelle et la pierre d'assise de la plupart de ses livres.

Rose et Ninette est le véritable procès au divorce, le divorce qui détruit la famille et menace tout l'ordre social.

---

[329] *Ibid*.,p. 161
[330] *Ibid*.,p. 88

Daudet a donc le mérite d'avoir posé, préalablement, un problème que seulement la moderne psychologie a mise en évidence : le rôle du père divorcé et son aliénation.

Et cette aliénation est décrite admirablement par notre auteur :

> Son cœur de père cessait momentanément de battre; et ce fut une minute mortelle, l'angoisse et le détachement suprême de l'agonie. Une caresse de Rose qui semblait le deviner, quelques phrases adroites de Ninette, le tirèrent de cette syncope morale, dont il garda désormais le souvenir et la crainte.

En gardant désormais le souvenir et la crainte, Régis devient un père aliéné passif ; il ne se révolte jamais contre sa condition par amour de ses filles même quand son ancienne femme les emmène loin de lui :

> Il lui vint une bouffée de colère, bientôt rentrée, contenue, parce qu'il voulait laisser à ses filles un souvenir tendre, sans alliage[331].

Si l'on considère que Gardner affirme que la passivité du parent aliéné peut jouer un rôle dans le renforcement du syndrome d'aliénation parentale, on peut affirme alors que dans le mot « syncope morale » Daudet avait anticipé les symptômes de cette définition.

Mais, en tant qu'auteur sentimental, nous remarquons que cette attention portée à la figure paternelle est liée à une intense réflexion de Daudet sur l'« exil » des émotions et des sentiments parentaux dans ce microcosme social qu'est la famille.

[331] *Ibid.*,p. 178

CHAPITRE II

La vie conjugale dans *La Petite Paroisse*

Ce roman, publié dans *L'Illustration* du 20 octobre du 1894 au 26 janvier 1895, paraît chez Lemerre au mois de mars de la même année.

Mais le projet de *La Petite Paroisse* avait germé dans le cerveau de Daudet sept années avant de sa publication :

Mardi 3 juillet, 1888

> Ce soir, Daudet cause de son roman futur de *La Petite Paroisse*, dont l'embryon est un germe dans son cerveau.
> *L'Immortel* ne l'a pas amusé à faire, ne le satisfait pas complètement, il n'y trouve qu'une seule grande qualité, expérience de la vie. Il veut faire maintenant une œuvre où il mettra de lui ce qu'il a de bon, de compatissant, sa pitié pour les misérables, les routiers des grands chemins. Son livre sera l'histoire d'un mari qui pardonne, et il s'étende sur la bêtise de tuer pour l'homme qui aime, qui détruit à jamais l'objet de cet amour… « Oui reprend-il, ce sera une œuvre de mansuétude ».
> Et il mettra, dans un coin de ce livre de pardon, toutes les notes qu'il a prises derrière les persiennes fermées de son beau-père, devant cette fontaine, à un carrefour de route, notes écrites au crayon, où il fixait, comme un peintre, les poses, les attitudes, les mouvements des pauvres errants et pour ainsi dire la mimique de leurs tergiversations, devant l'énigme et la chance des chemins s'étendant devant eux[332] .

Et, il en a été ainsi. Ce roman du pardon est dramatiquement organisé autour de quatre personnages: la mère, le mari, la femme et l'amant.

Avant sa publication, Julia[333], son épouse, l'avait obligé à changer « presque tous les noms qui étaient de vrais noms de personnes de Champrosay »[334].

---

[332] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, *op. cit.*, p. 141.
[333] À croire que la collaboration de Mme Daudet avec son mari a duré toute la vie.
[334] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, *op. cit.*, p. 1114.

Pour mieux analyser les relations entre les actants[335], on va former des couples de personnages : mère/fils ; mari/femme ; belle-mère/belle-fille; mari/amant.

C'est à travers ces liens familiaux que plusieurs sortes d'événements vont se produire avec des conséquences importantes.

D'abord il faut souligner que Mme Fénigan est présentée par Daudet comme une femme tyrannique et une mère possessive.

En effet, Richard, héros de ce roman, a été, dès son enfance, au centre des débats de ses parents pour établir comment il était nécessaire éduquer leur fils :

> Ç'avait été chez le notaire l'occasion de violents débats, cet exil du petit Fénigan , la mère voulait garder son enfant près d'elle avec un précepteur, le père tenait pour l'éducation et la discipline universitaires, craignant que Richard, à vivre seul à la campagne, devînt aussi sauvage et rustique que les petits du cantonnier.
> Très faible d'ordinaire devant sa femme, celle qu'il appelait son bon tyran, Me Fénigan tint ferme, cette fois; sourd à ses larmes et à ses imprécations, il conduisit lui-même Richard à Paris, l'interna entre les hautes murailles noires dont l'enfant ne serait sorti qu'à la fin de ses études sans la funèbre dépêche le rappelant aux Uzelles, orphelin[336].

Ici, la mort du père n'est pas symbolique[337] comme dans *Rose et Ninette,* mais la rancune du fils envers son père qui l'a obligé à vivre loin de son milieu familial est très évidente. Mais, tandis que Rose et Ninette brisent tous les souvenirs du passé en refusant le sentiment d'appartenance à leur

[335] Dans l'analyse structurale du récit l'actant est le terme qui définit un personnage en fonction de la place qu'il tient dans la combinatoire de la narration. La notion d'actant a été transférée au domaine de l'analyse des récits, par Vladimir Propp et par Algirdas-Julien Greimas. Propp est parvenu à un inventaire définitif et clos des « classes d'acteurs » dans le conte russe à partir du corpus de tous les contes. Greimas s'est surtout préoccupé d'établir, à partir de schémas « d'oppositions structurales», les lois de transformation qui président à la dynamique interne des séquences enchaînées dans le récit, qu'il appelle fonctions.

[336] Alphonse Daudet, *La Petite Paroisse*, mœurs conjugales, Paris, Lemerre, 1895, pp. 20-21

[337] A la mort de son père Richard avait seize ans.

corps familial par la construction d'un nouveau statut identitaire, Richard retrouve dans ses souvenirs d'enfance son tempérament presque sauvage et son sentiment d'appartenance :

> […] Comme elle lui semblait belle, sa route, pendant qu'il suivait le corbillard, seul en avant d'une foule énorme et recueillie! Les luzernes étaient hautes, la houle des blés resplendissait sous le soleil. A chacun de ses pas, des souvenirs de son enfance se levaient, partaient devant lui ; les bois, la rivière lui envoyaient des senteurs connues qui l'étourdissaient, et il se reprochait un bien-être à travers ses larmes, une molle joie à retrouver cette nature familière qu'il aimait de tous ses instincts, dont il avait eu tant de peine à s'arracher. Dire que maintenant il ne la quitterait plus[338].

Chez Daudet les souvenirs sont l'essence même de la vie, c'est pourquoi Richard trouve la consolation à ce chagrin « dans l'espoir qu'il ne retournerait pas au lycée »[339].

Et cet espoir devient une certitude, quand le garçon se débarrasse de ses livres.

Mais on peut demander si un objet a quelque chose à nous communiquer.

Si nous considérons que beaucoup d'objets font partie de notre vie quotidienne et quelques-uns d'entre eux peuvent aussi représenter une expérience particulière, nous pouvons alors affirmer que, très souvent, un objet nous évoque un souvenir.

L'association objet-souvenir est, ici, magistralement illustrée par Daudet :

> […] Dès le lendemain de sa rentrée aux Uzelles, Richard mit tous ses livres d'études dans une caisse qu'il cloua rageusement et fit monter au grenier, bien résolu à ne jamais l'ouvrir, non plus qu'aucun des hideux bouquins qui l'avaient si longtemps torturé[340].

---

[338] *Ibid.*, p. 21
[339] *Ibid.*, p. 20
[340] *Ibid.*, p. 22

Richard associe l'image des « livres » à l'image du « père » et, par conséquent, la « mort du père » avec la « mort des livres » parce qu'ils sont l'objet d'une expérience tourmentée [341]; leur image suscite le souvenir du lycée et inévitablement de la figure d'un père qui a éloigné son fils des lieux de son enfance.

Un geste cathartique, libérateur, qui conduit le jeune homme à ses racines et à son roman familial.

Cette brève analyse de l'adolescence de Richard était nécessaire pour comprendre que l'espoir de notre héros de s'approprier de sa personnalité est illusoire et qu'il subira, peu après, toute la tyrannie de sa mère.

Ce rapport mère/ fils se fonde surtout sur l'obéissance filiale et sur les habitudes qui amènent Richard à conduire une vie régulière et monotone :

> Levé de bonne heure, sa mère ne le voyait qu'aux repas; mais, le soir, il sortait rarement et faisait avec elle deux parties d'échecs qui les menaient jusqu'à dix heures, l'irrévocable couvre-feu de toutes les lumières du château et des communs. Peu de visites. La longue maladie de Mme Fénigan avait éloigné leurs amis de Draveil ou de Soisy ; […] Dix ans se passaient de cette existence uniforme, sans secousse [342].

Et c'est toujours la mère à décréter la vie amoureuse de son fils :

> La preuve, c'est que le jour où la jeune amazone de Lorient se croyait le plus sûre du succès, au retour d'une chevauchée à deux - dont le silence rêveur lui semblait décisif, - il avait suffi à Mme Fénigan d'un mot, d'un regard à son fils : « Tu y tiens ? – Guère » répondait le jeune homme en secouant sur sa botte la cendre de sa pipe anglaise en même temps que sa légère velléité amoureuse. Le lendemain, la demoiselle

[341] En s'interrogeant sur l'homme et ses comportements, tant Sigmund Freud que Jacques Lacan démontrent que tous les faits et les gestes de l'être humain ont une signification à ne pas les négliger. Très souvent, un geste qui devient incompréhensible pour le commun des mortels peut cacher des peurs ou des angoisses. Cf. Sigmund Freud, *Introduzione alla psicanalisi*, Roma, Newton Compton, 2010 et Jacques Lacan, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, (a cura di A. Ciaccia), Torino, Einaudi, 2005.
[342] *Ibid*., p. 23

> partait, sans que jamais il fût plus question de ces tacites fiançailles. A quelque temps de là cependant, le fils Fénigan se mariait, et sa mère, cette fois, n'y mettait aucun obstacle[343].

Si Mme Fénigan ne mettra pas aucun obstacle à cette union conjugale, ce sera seulement parce qu'elle avait déjà établi quelle serait la condition de sa belle-fille dans sa famille.

En effet, la mère impérieuse avait pensé que Lydie, en tant qu' orpheline, ne se révolterait jamais contre sa belle-mère. Sa condition sociale ne le permettrait pas :

> […] une enfant qui leur devrait tout ne saurait apporter dans la maison une autorité nouvelle, une volonté s'opposant à celle de M'me Fénigan, depuis si longtemps seule reine[344] .

Donc, Mme Fénigan, personnage opposant, qui empêche Richard de se progresser indépendamment dans sa vie conjugale, incarne la figure de la maîtresse femme, bien loin de celle des bonnes mamans.

De cette femme, Daudet en fait un portrait si précise que, très vite, laisse prévoir au lecteur que le comportement despotique de cette mère apportera des chagrins dans la vie de son fils :

> […] Celle que Mme Fénigan appelait « le bon tyran » était le type de femme absolument contraire. Active, énergique, secouant au mouvement de ses jupes un paquet de clefs aussi nombreuses que les serrures du château, à cinquante-cinq ans. au moment du mariage de son fils, Mme Fénigan n'en paraissait guère plus de quarante; ses bandeaux noirs toujours à l'air, rebelles à toute coiffure, restaient aussi noirs que ses yeux, des petits yeux mobiles et bons, mais d'une bonté janséniste, manquant d'entrain et de tendresse. Pour embrasser son fils, ce fils qu'elle aimait par-dessus tout, il lui fallait des circonstances extraordinaires.
> « Dans la famille, nous n'aimons pas les lécheries » disait-elle volontiers. De plus, un besoin d'autorité, l'habitude par le veuvage de vivre à sa guise; et, dans la franchise de ce despotisme, tout de suite

[343] *Ibid*., p. 24
[344] *Ibid*., p. 28

> elle s'y prit mal avec sa bru. D'abord elle s'opposa au voyage de noces[345].

Ici, la situation familiale devient très claire : Richard, même s'il aime sa femme, ne se rebellera jamais contre le vouloir maternelle.

Le conflit des rapports interpersonnels entre belle-mère et belle-fille, mari et femme va commencer. Le conflit conjugal se relève dans le caractère même de ces deux personnages dès leur union. En fait, Richard renonce au voyage de noces non seulement pour le vouloir de sa mère mais aussi pour sa timidité pléthorique.

> […] Même sa timidité excessive s'épouvantait d'un déplacement, avec les hôtels, les repas, l'obligation de parler à des gens inconnus, en des endroits où il n'était jamais allé. Pour Lydie, au contraire, le voyage représentait l'idéal du bonheur permis, puisque dans l'existence sédentaire du couvent elle n'avait jamais désiré que cela, voir du pays, s'en aller loin, loin, bien au-delà du coteau d'en face, et descendre ce versant, puis cet autre, jusqu'à perte de vue[346].

Ce désire opprimé de Lydie sera la cause d'une relation conflictuelle avec sa belle-mère et d'un rapport conjugal fondé sur le « renoncement » et sur la « résignation » :

> Jusqu'alors reconnaissante à sa belle-mère, brusquement elle se sentit en prison chez elle et ne songea plus qu'à s'évader ; quant à son mari, qu'elle était toute disposée à aimer, de le voir toujours la tête basse, les yeux fuyants, si lâche, si enfant derrière sa grosse barbe, elle le méprisa, s'habitua à ne plus compter sur lui[347].

Mais sous ces apparences de femme et de belle-fille obéissante Lydie demeurait toujours « une âme de désordre et d'indépendance »[348].

---

[345] *Ibid*., pp. 31-32
[346] *Ibid*., p. 34
[347] *Ibid*., p. 35
[348] *Ibid*., p. 36

Et, c'est juste pour son âme libre, pour son désir d'échapper au despotisme de sa belle-mère et à l'ennui conjugal qu'elle cède aux avances du jeune Charlexis Dauvergne, qui devient son amant.

La tyrannie maternelle continuait aussi quand Lydie, par une lettre, abandonne son faible mari pour suivre le séduisant Charlexis. En effet, la mère, en justifiant que le fils était trop éprouvé pour la douleur que cette femme ingrate lui avait apportée, ne permet pas à Richard de lire cette lettre de rupture conjugale. Mais « En réalité, la lettre de Lydie accusait si formellement la belle-mère, avec un tel accent de révolte et de sincérité, que celle-ci reculait devant le désespoir et peut-être la colère de son fils, amoureux comme au premier jour après huit ans de mariage »[349].

Cette mère possessive et manipulatrice parvient aussi à convaincre Richard que la cause de sa souffrance est de chercher dans les origines bâtardes de sa femme, en apparaissant elle-même comme bienfaitrice et victime d'une femme ingrate :

> […] C'est notre faute, vois-tu, mon fils... Nous sommes allés la chercher aux Enfants-Trouvés[350].

Mais dans le cœur et dans l'esprit de Richard commence à s'élever un sentiment de vengeance :

> […] Le malheureux s'est levé, marche par la chambre avec furie, agitant ses mains pleines de massacre[351].

[349] *Ibid*., p. 70
[350] *Ibid*., p. 77
[351] *Ibid*., p. 91

La jalousie, est-elle une forte émotion ou un grand sentiment ?

Mais le poison est bu, mêlé à son sang,
et ne lui laissera plus de répit [352].

L'étude de la vie affective est très vaste et complexe. Platon considérait les émotions comme perturbatrices de la raison, pour Kant elles étaient des maladies de l'âme et pour Sartre elles étaient un mode d'existence de la conscience.

D'après la définition du *Robert*[353] l'émotion correspond à un état de conscience complexe, généralement brusque et momentané, accompagné de troubles physiologiques : pâleur ou rougissement, accélération du pouls, palpitation, sensation de malaise, tremblement, incapacité de bouger ou agitation. Etymologiquement émotion est empruntée au latin, *motio*, qui signifie mouvement vers l'extérieur. A ce titre le mot « émotion » doit être distingué du mot « sentiment », dans le sens où ce dernier renvoie plutôt à l'idée d'un mouvement vers l'intérieur. En outre, l'émotion évoque un état passager, alors que le sentiment s'inscrit dans la durée.

On peut dire donc que la jalousie est une forte émotion, qui devient un grand sentiment si elle ne passe pas.

Paul Ekman a conçu une liste des émotions de base dont sont dérivées les émotions secondaires[354]. Selon cette liste la jalousie est une émotion sociale, très courante, dérivée de la peur, tandis que la gratitude est, parmi ces émotions secondaires, la plus rare, sinon exceptionnelle. En tant qu'émotions sociales elles impliquent un certain nombre de principes moraux et elles sont le fondement naturel de l'éthique.

---

[352] *Ibid*., p. 92

[353] Cf. *Grand Robert*, nouvelle édition du 2011

[354] Les émotions primaires ou universelles sont : la surprise, le dégoût, la tristesse, la joie ou bonheur, la colère, la honte et la peur. Les émotions secondaires ou sociales sont : la compassion, l'embarras, le sentiment de culpabilité, la fierté, l'orgueil, l'envie, la jalousie, la gratitude, l'admiration, l'indignation, le mépris. Cf. Paul Ekman, *The Nature of Emotion: Fundamental Questions*, Oxford University Press, 1994

En suivant le schéma d'Ekman, on peut trouver dans la *Petite Paroisse* tant les émotions de base que les secondaires.

Fondamentalement la jalousie est causée par la peur de perdre quelqu'un, la peur d'être exclu.

En tant que sentiment d'inquiétude, la jalousie fait naître le désir de possession exclusive de la personne aimée, mais cette possession rend le sentiment de jalousie toujours destructif.

Daudet rend très bien la souffrance de la jalousie, en décrivant l'état émotionnel de son héros par la bouche de M. Mérivet :

> […] Le mal dont vous souffrez, je l'ai eu, j'y ai passé comme vous, triste à mourir, triste à tuer... oui, parfaitement, à tuer... C'est drôle, n'est-ce pas? Le père Mérivet, ce petit vieux si poli, si tranquille... Il s'en est fallu de ça... qu'un accès d'orgueil affolé en fit le plus lâche des assassins, car est-il rien de lâche comme un mari qui tue sa femme avec autorisation de la loi ? »[355].

Mais la jalousie de Richard augmente, quand Mérivet justifie que la cause de leur trahison est due à l'absence d'un fils :

> […] La maternité est la raison d'être de la femme, sa fonction, sa joie, sa sauvegarde .. A vous comme à moi, mon cher Richard, il nous a manqué un enfant »[356]

Il est intéressant de noter que pour Daudet les enfants sont tout, en soulignant ainsi que l'amour parentale et celui maternel, en particulier, sont plus fort que l'amour conjugal. C'est pourquoi la réconciliation du couple Richard-Lydie n'est possible que quand sa femme n'est plus enceinte.

Dans ce roman la jalousie est déterminée par plusieurs émotions : la colère, la honte l'orgueil, l'embarras, mais Daudet ne manque pas de remarquer son idée sur le divorce et de souligner la fausse morale des bourgeois :

---

[355] *Ibid*., pp. 96-97
[356] *Ibid*., p.108

> […] Comme si le mari qu'on trompe et qui tue songeait à son déshonneur ! . . , Il tue par rage jalouse, déception d'orgueil et d'amour, quelquefois par crainte du ridicule, embarras de situation, et aussi parce que de faux moralistes lui ont soufflé le meurtre. Et vous croyez que le divorce ne peut rien empêcher de tout ça?..[357].

Dans *La Petite Paroisse* on entrevoit aussi un personnage-psychologue : Napoléon Mérivet. Il invite Richard à faire une analyse introspective et à chercher, comme l'avait fait lui-même pour sa femme, la cause de cet adultère, en encourageant le pauvre jaloux à pardonner :

> Et n'est-ce pas plus digne que de rester, en mentant et se cachant ? Cette mise hors la loi sociale et mondaine ne vaut-elle pas mieux que l'adultère installé sans danger ni scandale ? Je dirai plus : l'absence de votre femme vous facilite de plaider sa cause vis-à-vis de vous-même, de regarder bien en face son malheur et le vôtre, afin d'être tout prêt pour le grand jour de la réconciliation et du pardon.
> — Je ne pardonnerai jamais, moi, » grinça Richard, les dents serrées[358].

Ainsi, Daudet actionne-t-il le mécanisme du pardon comme un processus de reconstruction. En effet, d'un point de vue psychologique, l'un des mécanismes de défense les plus fréquents est celui du déni de l'offense. Mais le pardon véritable est celui qui est accompli après une souffrance acharnée, il est celui qui a eu le temps d'intérioriser la douleur infligée et de réagir parce que « seuls ceux qui auront regardé la réalité en face pourront éventuellement y remédier »[359].

C'est juste cela qu' à fait Mérivet.

---

[357] *Ibid*., p.169
[358] *Ibid*., p.108
Ibid., p.109
[359] M.T. Nadeau, *Pardonner l'impardonnable* , Montreal, Médiaspaul, 1998, p. 10

À ce moment-là d'autres émotions apparaissent. L'attitude égocentrique de Mme Fènigan a provoqué beaucoup de souffrances mais à la fin, son orgueil maternel est sacrifié :

> […] Oui, quelqu'un que j'ai laissé dans un coin et qu'il faudra y laisser toujours... mon orgueil, mon sacré orgueil... » dit Mme Fénigan toute souriante et ne ressemblant en rien à l'arrogante personne qui était entrée à la Petite Paroisse, quelques minutes auparavant[360].

La réconciliation familiale est aussi possible pour la gratitude de Lydie envers sa belle-mère :

> […] Tout émue de se sentir ainsi protégée et vengée, Lydie, quand sa belle-mère rentra dans la chambre, lui tendit les bras en pleurant : « Merci, ma mère. » Ce mot de mère qu'elle se décidait à prononcer noua la réconciliation [361]

Et, pour Richard Lydie a déjà beaucoup souffert en expiant cruellement sa faute :

> […] Sa jalousie était guérie, sa plaie lavée dans les larmes et le sang de Lydie. . Chère femme ! Qu'elle avait dû souffrir pour arriver au suicide, elle qui aimait tant la vie. Il ne s'agissait plus de pardon, pour qui avait expié si férocement. Elle venait à lui avec une chair nouvelle, purifiée par la souffrance; […] [362]

En réalité la jalousie de Richard ne guérira jamais :

> Une scène tout à fait supérieure, cette nuit, où après le pardon du mari, la chair des deux époux ne peut pas se ressouder […][363] .

Cela signifie que sa mémoire travaille encore sur l'interminable et douloureux récit du passé. En effet, selon les psychanalystes Freud, Lacan

---

[360] Alphonse Daudet, *La Petite Paroisse, op. cit.,* p.202
[361] *Ibid*., p.258
[362] *Ibid*., p.268
[363] Edmond et Jules de Goncourt, *Journa*l, op. cit. p.

et Klein la fréquence et à l'intensité de la jalousie sont à égalité tant pour les pour les hommes que pour les femmes, mais les deux sexes se distinguent, en revanche, dans leur manière de réagir : les hommes se fâchent, les femmes dépriment. Aussi chez les femmes, la jalousie révèle un comportement hystérique et dépressif tandis que, chez les hommes, elle a un caractère paranoïaque et obsessionnel, ce qui la rend plus difficilement guérissable[364].

Ce roman se révèle une étude des émotions où la jalousie et le pardon n'ont pas le rôle de raconter un récit progressif ou de donner des informations, mais de décrire ce que le narrateur voit et ce qui passe dans esprit de son héros, afin de lui faire éprouver un certain ordre de sensations.

[364] Cf. *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Hachette, 2005

.

TROISIÈME PARTIE

ALPHONSE DAUDET ET L' ITALIE

CHAPITRE I

La réception de l'œuvre d'Alphonse Daudet en Italie

« […] Etudier la réception d'un texte, c'est accepter que la lecture d'une œuvre est toujours une réception qui dépend du lieu et de l'époque où elle prend place »

Dictionnaire de critique littéraire, Edition Armand Colin, Paris, 2002, p.174.

Paru à partir de 1979, dans les études comparatistes, le mot « réception » a contribué fortement à déplacer l'attention du chercheur littéraire du couple auteur-texte vers la relation texte-lecteur ou auteur-lecteur .[365]

Dès 1931, le comparatiste français Paul Van Tieghem empruntait à la théorie de la communication les termes de « récepteur » et d'« émetteur » pour qualifier respectivement le pays d'accueil de l'œuvre d'un auteur étranger et cet auteur[366] .

Ce sera donc sur la base de la « communication littéraire » entre l'Italie et Alphonse Daudet que nous tâcherons de comprendre et d'analyser la réception de son œuvre romanesque dans notre pays.

Mais, afin que cette communication entre l'auteur et le lecteur soit assurée, il faut que l'œuvre soit diffusée dans le Pays récepteur.

Mais une bonne ou une mauvaise réception d'un texte, dans un pays étranger, ne dépend pas toujours de sa valeur ou du sujet traité ; plusieurs fois elle dépend de la situation historique, sociale, politique et culturelle du

[365] Cf. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *Préface* de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978. Sa théorie d' «esthétique de la réception» se fonde à la fois sur les conceptions du phénoménologue Roman Ingarden, sur celles des structuralistes de l'École de Prague, Jan Mukarovsky et de Felix Vodicka, en particulier, ainsi que sur celle de la philosophie herméneutique de Hans-Georg Gadamer.
[366] Cf. Paul Van Tieghem, *La Littérature comparée*, A. Colin, Paris, 1931

lieu récepteur.

Il est nécessaire d'examiner le contexte socio-culturel de l'Italie de la moitié du XIXe siècle pour bien comprendre quand et comment les Italiens ont accueilli l'œuvre de notre auteur.

Il faut donc résumer, d'abord, les relations entre la France et l'Italie et les influences littéraires françaises sur la culture littéraire italienne, dans cette période.

Tandis qu'en France Emile Zola, dans le *Roman expérimenta* , soutenait que les romanciers doivent s'attacher aux conditions de la vie « vécue », en Italie Luigi Capuana, par son activité de critique et de narrateur, se faisait médiateur attentif de la culture naturaliste européenne, en devenant ainsi le théoricien du mouvement vériste.

Même si l'exigence de vérité et celle du détail scrupuleux scientifique se retrouvent déjà dans la poétique du Romantisme italien avec Alessandro Manzoni par son roman historique *I promessi Sposi* et dans le roman historique-autobiographique d'Ippolito Nievo *Le Confessioni di un Italiano,* c'est à partir de la doctrine scientifique naturaliste zolienne que le Vérisme[367] apporte avant tout le canon de l'impersonnalité, l'amour du vrai, de l'utile et au besoin d'un langage vivant.

Cette phase de l'impersonnalité permet à l'écrivain de découvrir la réalité extérieure, le monde concret et physique qui l'entoure. Le contact avec Zola est évident. Capuana lui-même admet sa dette à l'égard du romancier français, du mouvement littéraire qui s'est formé autour de lui et du

[367] L'origine du terme *Verismo*, est italienne. L'étymologie est claire: de *vero* (vrai, vérité) on a eu *verismo* (représentation du vrai, dans tous les domaines de l'art), puis *verista*, adjectif et substantif (adepte de *verismo*); d'où, en français, *vérisme, vériste*. En France, ces deux mots sont consacrés, en 1888, par Edouard Rod « Les véristes italiens », dans le volume *Etudes sur le XIX*e *siècle*. Cependant ce terme ne sera pas admis sans difficulté. Comme Brunetière dans *Renaissance du naturalisme* avait qualifié les mots en « isme » de « lourds et inélégants », De Sanctis appellera le Vérisme «un mot non seulement barbare, mais faux»; et Carducci dira qu'il est « barbarement élastique ». Et, à la suite des outrances des « poètes rebelles » de 1878-1879 sévèrement jugées sur le plan moral, le terme, devenu alors courant, sera employé dans un sens franchement péjoratif. Vers 1890 ce terme est consommé et n'a plus gardé qu'une valeur historique. En effet, quand le cinéma italien a créé un nouveau style, on a parlé de néo-réalisme et non de néo-vérisme.

mouvement scientifique qui l'a précédé : le positivisme. Le Naturalisme exerce donc une influence véritable et radicale sur le roman contemporain italien et cette influence se reflète dans la parfaite impersonnalité de cette œuvre d'art.

Mais tandis que le récit naturaliste décrit souvent les espaces du prolétariat urbain, la tendance vériste se tourne de préférence vers les espaces populaires et ruraux.

Le peuple n'est pas une représentation littéraire nouvelle inscrite dans le Vérisme, mais ce qui est nouveau, c'est la perspective par laquelle on observe le monde et ses manifestations, en remplaçant ainsi l'interprétation de l'auteur par une méthode rigoureuse de la représentation des faits[368].

C'est pour cette raison que les textes issus de ce mouvement se présentent comme de vrais documents humains.

On remarque donc que l'influence du Naturalisme français sur le Vérisme italien est très évidente et que les deux mouvements ont en commun l'intention de concilier la littérature avec la science aussi bien sur le plan de la méthode que sur le plan des contenus.

Mais la différence économique et sociale qu'on trouve entre le nord et le sud de l'Italie fait prendre au Vérisme un caractère ethnographique où le langage régional se montre suffisamment fort et authentique aussi bien sur le plan de la narration que sur le plan de la réalité fictionelle.[369]

---

[368] In Italie, grâce à l'influence d'Emile Zola une dimension sociale du roman s'était affirmée. En effet, la description de la foule était sentie, par les écrivains véristes, comme un message visant à la représentation d'une réalité collective.

[369] L'Italie littéraire du XIXe siècle, même si son État est devenu « Unitaire » après 1860, reste encore divisée, pour ses aspirations culturelles, entre une littérature du Nord considérée « Nationale » et une littérature du Sud considérée « Régionaliste ». Au Nord, l'affirmation de la bourgeoisie bien liée à l'appareil industriel donne un élargissement de la « base sociale » de la littérature. De nouvelles et différentes réalités littéraires vont se développer : du roman de grande consommation au roman feuilleton. Les personnages sont tous issus de la culture positiviste et tous liés à la révolution technologique. Les héros de ces romans sont des « types » nouveaux: l'employé, le médecin, le savant et le professeur et les sujets traités reflètent cette évolution sociale et culturelle. Beaucoup d'attention est accordée à la famille considérée comme la cellule fondamentale de la société moderne et aux thèmes de l'adultère et de la prostitution. Par contre, le Sud de l'Italie se compose d'un monde rural, de paysans et d'artisans, et dans les îles, il y a un monde de pêcheurs. Faute d'une vraie unité sociale, le Midi littéraire forme son Vérisme sur le Régionalisme. C'est

Par leurs œuvres Luigi Capuana et Giovanni Verga conduisent directement le lecteur à l'expérience et à la culture du Midi du pays, la Sicile. Le lecteur participe ainsi aux faits racontés comme s'il était lui-même un habitant de cette région de l'Italie.

Le premier roman vériste est *Giacinta* de Luigi Capuana. Ce roman de 1879, tiré d'un « fait réel », fut écrit après la lecture de *Madame Bovary* de Flaubert[370]. L'œuvre présente l'analyse presque clinique de chaque personnage[371]. Son compatriote Giovanni Verga, inférieur à Capuana comme théoricien, mais non pas comme écrivain, donne une représentation des humbles plus humanisée, qui voit ceux-ci comme porteurs d'une civilisation digne de respect.

En 1875 paraît en Italie *La Curée*[372], roman qui présente la corruption de la bourgeoisie et le monde de la spéculation. Le livre est bien accueilli,

---

ainsi que naquit une littérature faite d'une multitude de « vérismes » qui illustraient la variété des différents visages de la culture méridionale. Matilde Serao, par exemple, en se rapportant au roman zolien *Le ventre de Paris*, décrit dans *Il ventre di Napoli* les aspects les plus humbles du peuple napolitain et le sicilien Federico De Roberto dans son œuvre *I Vicerè* raconte l'histoire d'une famille de nobles siciliens, celle des Uzeda di Francalanza, descendant des anciens vice-rois espagnols de la Sicile du temps du roi Charles Quint. Ce roman est une admirable chronique de la Sicile, de la fin du règne des Bourbons à 1914, où l'auteur souligne la dégénérescence de la lignée au niveau physique et moral.

[370] Luigi Capuana avait sûrement lu *Madame Bovary* en français, puisqu'il n'y aucune traduction italienne du roman de Flaubert à cette époque. En Italie, *Madame Bovary* est traduite pour la première fois en 1881 par Oreste Cenacchi. *La Signora Bovary*, *trad. di* Oreste Cenacchi, *Fratelli Treves. Editori*, *1881*, 1889 (2e ed.).

[371] Ce roman était l'un de ses récits les plus connus et suscita bien des polémiques et des discussions. Dédié à Émile Zola, *Giacinta* raconte l'histoire d'un personnage féminin qui, en l'absence de véritables liens affectifs de famille et sous le poids des préjugés sociaux – car pèse sur son honneur le souvenir d'un viol au cours de son enfance – réagit en essayant d'affirmer des sentiments propres et sincères qui échappent au modèle normal. Elle se refuse à épouser l'homme aimé pour se marier avec un noble, de caractère débile, tout en faisant de l'homme qu'elle aime son amant, une façon de protester ainsi contre l'injustice qu'elle avait eu à subir de la part de la morale bourgeoise. Mais une telle situation aboutit à une altération de son équilibre psychique qui la mènera au suicide. Le romancier présente de cette façon le malaise de l'héroïne et le choc qui l'oppose à la société fermée et médiocre qui l'entoure. La curiosité par rapport au monde féminin, présente dans d'autres romans ainsi que dans plusieurs nouvelles de Capuana, révèle souvent le malin plaisir de l'homme de province à l'égard du monde bourgeois, où la femme peut exister et s'exprimer sur des modes ignorés du monde paysan fermé; néanmoins, outre ce plaisir, l'auteur dénonce subtilement les forces inquiétantes qui surgissent de ces personnages féminins, l'indéfinition du malaise féminin qui empêche sa libre expression.

[372] *La Curée* d'Emile Zola , qui a paru en France en 1871 est le deuxième volume de la série *Les Rougon-Macquart*. La première version italienne, traduite par C. Dossato fut

surtout à Milan, dans les milieux culturels de gauche. L'image de Zola, écrivain réaliste et social qui lutte contre les méfaits de la société de son temps, se répand surtout grâce à Luigi Capuana et à Giovanni Verga, deux écrivains siciliens qui travaillent à Milan.

Capuana était le critique littéraire du *Corriere della sera* et il défendait les théories scientifiques de Zola. Dans ses romans et dans ses nouvelles, il analyse le malaise de la vie privée des bourgeois. Verga pense, comme Zola, à un cycle romanesque intitulé *I Vinti* et traduit les théories naturalistes dans ses œuvres: *Rosso Malpelo*, *La Roba*, *I Malavoglia* et *Mastro don Gesualdo*.

Mais, pour la prédilection du cas pathologique, pour la reconstruction très précise du contexte historique et pour la description des détails du milieu, Luigi Capuana, par rapport à Giovanni Verga, est le plus lié à la doctrine naturaliste française. À la différence du théoricien vériste, Giovanni Verga, malgré ses efforts, ne réussit pas à respecter le dogme de « l'impersonnalité dans l'art » et dans son roman *I Malavoglia* il apporte la thématique du « retour à la chaleur du foyer ».

C'est donc l'intérêt pour la vie multiforme des populations paysannes dans les différentes réalités régionales que le Vérisme se distingue de la culture naturaliste européenne. Dans ce contexte historique et idéologique, Verga, grâce à son souci pour la description minutieuse des sentiments de ses personnages, peut être considéré un écrivain vériste « anti-Zola » qui exprimait une conception mécaniste de l'humain.

Cette caractéristique est soulignée aussi par le traducteur français de Verga, Edouard Rod[373],

---

publiée en 1880 par Simonetti avec le titre *La caccia ai milioni*. L'année suivante sera publiée la traduction de L. Rocco avec le titre *La cuccagna* édition Treves.

[373] Eduard Rod, lié dès 1878 au groupe de Médan, cherche à se faire place dans le journalisme et dans la littérature, en écrivant des œuvres d'inspiration naturaliste. Intéressé à connaître comment le mouvement vériste va se développer sous les influences naturalistes, il entre en contact avec Felice Cameroni qui, à son tour, est en contact avec Zola. C'est ainsi qu'il connaît Giovanni Verga et les autres écrivains italiens tels que Luigi Capuana, Antonio Fogazzaro, Matilde Serao etc…Cf. Edouard Rod « Les véristes italiens», *Etudes sur le XIXe siècle,* Paris, Perrin, 1888.

> « Mais tandis que Zola, par exemple, met sans hésiter le doigt sur des plaies saignantes et gangrénées et s'attache aux héros du vice, ouvriers de leur propre ruine, Verga dépeint plutôt les souffrances de ces malheureux qu'une sorte de fatalité semble poursuivre et qui, terrassés par les difficultés de la vie, ballottés de douleurs en douleurs, comme des naufragés dont la mer se joue, arrivent à la fin de leur existence sans connaître la plus infime des joies et ne trouvent de repos que dans l'asile suprême, dans la bonne terre ou tout s'oublie. » [374]

Le Naturalisme joue, en Italie, un rôle hégémonique de 1875 à 1890 et toutes les typologies narratives qui vont se développer dans cette période semblent être tributaires de ce mouvement littéraire fondé par le maître de Médan.

Dès 1877 Felice Cameroni est le principal représentant en Italie d'Emile Zola, en écrivant sur lui dans les journaux *L'arte drammatica* , *IL Sole*, *La Farfalla* e *La Plebe* .[375]

Dans l'Italie post-unitaire le « phénomène » Zola va s'affirmer de plus en plus et commence aussi une grande bataille éditoriale autour la traduction de ses romans. Et, tandis que George Charpentier travaillait sans s'arrêter pour satisfaire le public français qui demandait de nouvelles réimpressions de *L'Assommoir*, en Italie, le *Roma*, le 8 décembre 1877, l'emportait sur les journaux milanais, en publiant la traduction de ce roman [376]. En annonçant aux lecteurs la publication imminente de la traduction de ce roman , le *Roma* écrivait :

---

[374] Edouard Rod, «Giovanni Verga», *Le Parlement* , 4 juillet 1881.

[375] Jusqu'à sa mort Cameroni sera en correspondance avec Zola. Cette correspondance a été publiée par Paolo Tortorese, *Cameroni e Zola – Lettere*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.

[376] Il s'agit de la première traduction italienne de *L'Assommoir* (*Scannatojo*) de Emmanuele Rocco, autorisée par Zola. Le *Rome* avait obtenu l'autorisation de l'écrivain de traduire ce roman grâce au correspondant italien en France, Nicola Lazzaro, qui était en contact avec l'auteur français. Nicola Lazzaro, étant chargé, en tant que correspondant du journal *Roma,* de suivre les événements de la guerre russe-turque, la traduction fut confiée au professeur Rocco. La première édition en volume du roman fut imprimée par Treves en 1878. De 1879 à 1927 il y aura une dizaine de réimpressions.

> *L'Assommoir* in pochi mesi a Parigi si ebbe più di quarantaquattro edizioni ed è la prima volta che si traduce in Italia, perché difficile n'è la traduzione, trattandosi di lingua viva e parlata. Noi però credemmo bene di affidare simile versione al chiaro professore Emmanuele Ruocco. Aggiungiamo poi che ci fu permesso di ammannire codesta primizia letteraria nel nostro *Roma*, a causa dell'egregio amico e corrispondente dal campo, sig. Nicola Lazzaro. Egli ebbe facoltà speciali dal medesimo Zola per la traduzione e la pubblicazione in Italia dell'*Assommoir*, e non ha potuto avvalersene personalmente per i suoi obblighi che lo trattengono altrove[377].

Même s'il n'est pas du tout d'accord avec les théories scientifiques[378] du roman, Francesco De Sanctis aussi s'intéresse à Zola[379]. Par son essai *Studi*

---

[377] *Roma*, 7 dicembre 1877, n° 338. Traduction de la citation : *L'Assommoir* en quelques mois a eu à Paris plus de quarante-quatre éditions et c'est la première fois qu'il est traduit en Italie, parce qu'il est difficile de le traduire, puisqu'il s'agit d'une langue vivante et parlée. Cependant nous avons pensé de confier cette tâche à M. le Professeur Emmanuele Ruocco. Nous précisons aussi qu'il nous a été permis de donner cette nouveauté littéraire à notre *Roma*, grâce à notre cher ami et correspondant du journal, M. Nicola Lazzaro. Il a obtenu l'autorisation spéciale par Zola lui-même pour la traduction et la publication en Italie de *L'Assommoir*, et n'a pu en profiter personnellement pour des engagements qui le retiennent ailleurs.

[378] Fondateur de la critique littéraire moderne en Italie par son *Essais critique,* en 1866, et ministre de l'Instruction publique, à plusieurs reprises, Francesco De Sanctis fait une critique militante et esthétique. C'est la critique d'une période de luttes culturelles, d'oppositions entre des conceptions de la vie antagonistes. Sa vision de l'histoire littéraire, d'inspiration hégélienne, s'articule autour de grandes oppositions exemplaires, du type Dante/Pétrarque, et vise à saisir la naissance, dans la littérature italienne, de la conscience et de la liberté nationales. Les analyses du contenu, la critique de la « structure » des œuvres, c'est-à-dire de la cohérence logique et historique-actuelle des masses, de sentiments représentés de façon artistique, tout cela est lié à cette lutte culturelle : c'est justement en cela que consiste, semble-t-il, la profonde humanité et l'humanisme de Francesco De Sanctis, qui rendent si sympathique, aujourd'hui encore, le critique lui-même. On sent en lui la ferveur passionnée de celui qui a de solides convictions morales et politiques et qui ne les cache pas, qui ne tente même pas de les cacher.

[379] À la suite de l'article de De Sanctis, au lendemain de la publication italienne du roman *L'Assommoir* et de sa Conférence sur *Zola e l'Assommoir* tenue au « Circolo filologico » de Naples le 15 juin 1879 , Émile Zola écrit une lettre de reconnaissance au critique italien. Cf. Francesco De Sanctis, *Zola e l'Assommoir*, Milano, Treves, 1879. La lettre se trouve dans les annexes du volume :
Médan, 5 août 1879,
Monsieur,
[…] Je tiens à vous dire combien je suis touché et reconnaissant de ces longs travaux, si pleins de vues supérieures et qui ont donné à mes livres en Italie, une popularité sur laquelle je ne comptais guère […] Certes nous différons parfois. Je n'ai point toutes vos idées peut- être. Mais je n'ai encore rien lu sur moi de plus complet ni de plus profond. En

sopra Emilio Zola, le critique littéraire italien fait une analyse approfondie du roman zolien. Cet essai, paru en feuilleton dans le journal *Roma,* à la une le 27 juillet 1877, se prolongera jusqu'au 20 décembre.

D'ailleurs, « l'Affaire Dreyfus » renforça ultérieurement le rôle de Zola en Italie en tant qu'« écrivain social »[380], en devenant ainsi le symbole de la lutte contre l'injustice [381].

Comme dans la plupart des pays européens même en Italie les journaux deviennent le lieu privilégié de débats littéraires et d'informations bibliographiques étrangères. E. Paccagnini affirme que les journaux sont le miroir de la culture d'un pays :

> I giornali divengono il luogo privilegiato non solo del consumo narrativo – i romanzi d"appendice –, ma anche del dibattito e degli scontri generazionali o di poetiche. E sono proprio i giornali a offrirsi sempre più concretamente quale polso del reale stato della cultura del momento e quale specchio dei rapporti tra cultura italiana e cultura europea.[382]

France, toute critique est morte. Vous devez comprendre avec quel puissant intérêt je vous ai lu. Je trouvais là enfin des pages d'étude sincère et de vérité […].

[380] La locution «j'accuse» est entrée dans la langue italienne comme substantif en se référant comme action de dénonciation publique à l'égard d'une injustice sociale. Définition donnée par le Vocabulaire *Treccani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2010: «**J*'accuse*** locuz. fr. (io accuso), usata come s. m., invar. – Titolo della lettera aperta al presidente della Repubblica francese F. Faure, pubblicata nel 1898, con la quale lo scrittore É. Zola intervenne sul «caso Dreyfus», schierandosi apertamente a favore di quest'ultimo, un ufficiale ingiustamente sospettato di tradimento e in realtà vittima di antisemitismo nazionalista in quanto ebreo alsaziano. L'espressione è talvolta usata per indicare una violenta requisitoria, un'accusa pubblica, un'energica presa di posizione contro un'ingiustizia, un sopruso, ecc.: «*lanciare un j'accuse contro la corruzione*».

[381] Encore aujourd'hui la critique italienne s'intéresse beaucoup à l'« Affaire Dreyfus ». Cf. M. Leymarie (éd.), *La postérité de l'Affaire Dreyfus*, Préface d'Antoine Prost, Conclusion de Serge Berstein, Paris, Presses Universitaires Septentrion, 1998, pp. 111-112.

[382] E. Paccagnini, «Dal Romanticismo al Decadentismo. La Scapigliatura», *Storia della letteratura italiana. Tra l'Otto e il Novecento*, vol. VIII (édité par E. Malato), Roma, Salerno Editrice, 1999, p. 267. Traduction de la citation : Le rôle des journaux dans l'époque post-unitaire a été souligné aussi dans la récente étude de F. Contorbia (édité par), *Giornalismo italiano*, vol. I 1860-1901, Milano, Mondadori, 2007. Traduction de la citation: Les journaux deviennent le lieu privilégié non seulement de la diffusion narrative – les romans feuilletons – mais aussi du débat et des querelles entre générations différentes ou des questions de poétique. Et ce sont justement les journaux à se montrer de plus en plus véritablement comme l'outil mesurant l'état réel de la culture du temps et comme le miroir des relations entre la culture italienne et la culture européenne.

Lors de l'Unité italienne le secteur éditorial connut une véritable explosion. Les barrières douanières et la censure étant abolies, les éditeurs purent agir dans un marché national unique:

> […] L'editoria aumentò le pubblicazioni vertiginosamente: se nel 1836 erano stati stampati circa 3.300 titoli, nel 1873 erano diventati 15.900. Dopo l'Unità tra i maggiori editori assunsero un ruolo di spicco Edoardo Sonzogno, che a partire dal 1866 editerà a Milano, città divenuta il cuore dell'editoria, «Il Secolo», ed Emilio Treves, che lancerà vari periodici illustrati, tra cui nel 1875 «L'Illustrazione italiana»[383].

De 1880 à 1900, paraissent dans la nouvelle capitale de l'Italie des revues et des journaux particulièrement brillants, dont la *Cronaca bizantina*, le *Fanfulla della domenica*, *La Domenica letteraria* ou *le Capitatn Fracassa*.

En fait, de 1874, année du premier article de Felice Cameroni sur Zola[384], à 1902, année de la mort du Maître de Médan, on assiste à une succession de débats littéraires, attitudes polémiques dans les journaux les plus importants de l'époque. On passe de la grande admiration de Cameroni pour Zola à la critique défavorable de Antonio Fogazzaro et Gabriele d'Annunzio[385] à l'écrivain français, jusqu'à la critique très objective, à caractère esthétique, de Benedetto Croce[386] sur l'œuvre d'Emile Zola.

---

[383] Cf. G. Ragone, «*La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana 1845-1925»,* AA.VV., *Letteratura italiana*, II, Torino, Einaudi, 1983.
[384] Felice Cameroni avait défini Zola comme le « Courbet del romanzo francese […] allievo di Gautier per colorito, realista fino alla fotografia da stereoscopio, studioso delle passioni e delle debolezze umane fino specillo, un materialista pittore, un filosofo artista, un fisiologo romanziero», *Il Sole*, 20 agosto 1874. Traduction de la citation: Les maisons d'éditions ont augmenté les publications rapidement : si en 1836 on avait imprimé 3.300 titres environ, en 1873 ils étaient devenus 15.900. Après l'Unité italienne, parmi les plus grands éditeurs ont joué un rôle prééminent Edoardo Sonzogno qui dès 1866 éditera à Milan, une ville devenue le centre de l'édition, «Il Secolo», et Emilio Treves qui fera paraître différents périodiques illustrés, entre autres «L'Illustrazione italiana », en 1875.
[385] Gabriele D'Annunzio, «La morale di Emilio Zola (*Le Docteur Pascal*)», *La Tribuna*, 3,10,15 luglio 1893.
[386] Benedetto Croce « Zola e Daudet», *La Critica*, luglio 1921.

À cette époque, l'Italie est réduite à ne plus être qu'un département de la France sur le plan culturel [387] et Luigi Pirandello lui-même dénonce avec amertume cet esclavage[388].

La gloire de Zola en Italie durera environ trente ans, jusqu'à l'apparition d'une nouvelle forme d'art : le décadentisme.

Dans ce panorama littéraire italien où le Maître de Médan est l'écrivain français le plus connu et le plus discuté, il nous semble que les autres romanciers français ont eu la malchance d'être ses contemporains.

Dans la presse romaine le nom d'Emile Zola apparaît sept cent trente-cinq fois, suivi de celui de Victor Hugo cité deux cent soixante- sept fois[389].

On peut se demander si Alphonse Daudet est cité dans la presse italienne de la moitié du XIXe siècle.

Notre étude constate que son œuvre est présente en Italie dès 1878 par la publication *en feuilleton* du *Petit Chose* dans le *Corriere della Sera*[390] et, l'année suivante, ce roman paraît en volume édité par la maison d'éditions Lombarda de Milan[391]. *Les Rois en exil* aura son compte-rendu par Ferdinando Martini dans la *Fanfulla della Domenica*, en 1879 et en 1880, *La Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia* signale la première version italienne du roman *Les rois en exil*[392]. Dans la même année la *Farfalla* publie la traduction anonyme et incomplète de l'article *Une lecture chez Edmond de Goncourt*[393], écrit par Daudet en 1877 pour le *Nouveau Temps*, et G.L. Piccardi consacre un long article à Daudet où il définit le roman

---

387 *Giosue Carducci*, «Le *Mosche cocchiere»*, *La Vita italiana,* 16 marzo 1897.

388 Luigi Pirandello, «Studi letterari», *Roma letteraria*, n° 13, 10 lugllio1895, p. 309.

389 Cf. Anne-Christine Faitrop Porta, *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900)*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1992, p.47.

390 Alphonse Daudet , *Cosino* [*Le petit Chose. Histoire d'un enfant* 1868], *Corriere della Sera*, III, 156-200, 8- 9 giugno; 22- 23 luglio 1878.

391 Alphonse Daudet, *Storia d'un fanciullo*, Milano - Tip. Editrice Lombarda, 1879

392 *La Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, Roma - Supplemento al numero 97 - 28 aprile 1880, p. 2. À la voix « Elenco delle dichiarazioni per diritti d'autore sulle opere d'ingegno inscritte nel registro generale del Ministero n. 2652, e delle Convenzioni internazionali in vigore. - Pubblicazione» on lit: Daudet Alfonso, *I Re in esilio* - Romanzo parigino, Milano, Treves, 15 febbraio 1880.

393 Alfonso Daudet, «I Fratelli De Goncourt», *Farfalla*, VI, vol. XII, 5, 1 agosto 1880, pp. 54-55.

daudétien comme un « romanzo democratico »[394] par opposition au roman naturaliste d'Émile Zola. En outre il analyse certains romans de Daudet[395] par rapport à ceux de Balzac, Flaubert et Dickens.

Piccardi ne considère pas Daudet comme un romancier avant la publication de *Fromont jeune et Risler aîné,* en soulignant que notre auteur, à la différence de Balzac qui trouve immédiatement la puissance de son écriture, a parcouru son chemin de romancier au bout d'une longue période de formation. En fait, il soutient qu'avant d'écrire cette œuvre Daudet avait, pendant quinze ans, expérimenté l'écriture par la multiplication de nouvelles, de contes et d'impressions descriptives, en demandant le juste chemin à Sterne, à Flaubert et à Dickens.

Mais on remarque que cette affirmation de Piccardi dénote une certaine superficialité d'analyse face à l'œuvre balzacienne. S'agit-il d'ignorance ou d'omission volontaire ? Malheureusement, il n'y a pas d' articles de l'époque qui contestent cette affirmation, mais en analysant ce compte-rendu on note que l'éloge qu'il fait à Balzac résulte assez sincère et passionné et qu'il se fait partisan du réalisme balzacien. Donc, à notre avis il ignore que Balzac aussi a fait un apprentissage littéraire difficile en expérimentant des différents moyens d'écriture avant de devenir un grand romancier[396]. Son premier écrit, *Cromwell,* est une tragédie qui s'avére être si décevante que l''académicien Francois Andrieux le décourage de poursuivre dans cette voie. Balzac se tourne alors vers le roman. Et après deux tentatives maladroites mais proches de sa vision future, *Falthurne*[397] et

---

[394] G.L. Piccardi, «Il romanzo in Francia. Il romanzo della democrazia : Alfonso Dandet. - Il romanzo naturalista : Emilio Zola», *La Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia* n° 248, 16 ottobre 1880.

[395] Il s'agit de *Fromont jeune et Risler aîné, Jack* , *Le Nabab* et *Les rois en exil*.

[396] Cf. Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac*, Paris, Artaud, 1973.

[397] Conte fantastique qui se déroule à Naples. Ce texte, jamais publié du vivant de Balzac, a été édité et présenté par Pierre-Georges Castex dans *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* , J. Corti, 1951.

Sténie[398], il rédige des romans d'aventures qu'il publie sous des pseudonymes. Il ne connaîtra la réussite qu'en 1829 grâce à son œuvre *Physiologie du mariage* qui fait partie des « études analytiques ».

Quant aux influences littéraires Daudet ressent davantage celles de Flaubert et de Dickens. Et, même si le critique est convaincu que *Fromont jeune et Risler aîné*, sont le fruit d'un travail très long et patient et non pas d'un talent imprévu, il ne manque pas de remarquer que dans *Madame Bovary*, l'héroïne est présentée comme un personnage plus humain que celui de Mademoiselle Chèbe. En fait, il soutient qu'Emma Bovary, même au comble de sa dégradation, montre un sentiment latent de retour à la vertu. Par contre, Madame Risler est un personnage vide, dépourvu de chaque sens moral ; elle est le produit monstrueux d'une société qui montre seulement les apparences superficielles.

Fromont jeune et Risler aîné ne soutient pas donc la comparaison avec *Madame Bovary* ni pour vigueur narrative ni pour intensité d'analyse, mais le roman daudétien a, selon Piccardi, plus de développement d'action et plus de force dramatique. Il souligne surtout que le processus de création et de composition adopté par ces romanciers de la dite école réaliste est à l'opposé de celui de Balzac. En effet, Piccardi affirme que ces romanciers réalistes ne peuvent être considérés des disciples du réalisme balzacien, puisqu'ils emploient leurs forces à représenter le monde tel qu'il est, à réduire l'homme à ses apparences, ou à ses brutalités et à s'absenter de leurs œuvres puisque Balzac développe ce qui manquait à ces soi-disant réalistes, la dimension intérieure qui est toujours suggérée :

> Balzac, ad esempio, trae l'argomento dalla sua anima stessa, da una combinazione che si schiude nel suo cervello, quindi domanda alla realtà esteriore gli elementi necessari per dar corpo e forma alla sua concezione. Di qui la potenza del suo sistema. La popolarità di

[398] Roman épistolaire inachevé publié posthume, d'abord chez Michel Lévy en 1968, puis réédité dans le volume I de *Balzac œuvres diverses* sous la direction de Pierre-Georges Castex, avec Roland Chollet, René Guise et Nicole Mozet, Paris, Gallimard, 1990.

Daudet, come scrittore di romanzi, data solo al giorno in cui egli pubblicava il *Fromont jeune et Risler aîné.* Per l'innanzi durante un periodo di quindici anni, era andato errando in cerca della sua strada, moltiplica le novelle, i racconti, i bozzetti, le impressioni descrittive. […] La sua prima opera di un po' più lunga lena, *Le Petit Chose*, non era fatta certo per disingannare il pubblico sul conto suo. Egli era ancora un autore di graziosi lavori, nulla più e nulla meno. […]
Quel talento che egli rivelava quasi per sorpresa nel *Fromont jeune et Risler aîné,* non era dunque che una conquista del lavoro, e di un lavoro assiduo, lento, paziente. Avea vagabondeggiato fin allora, domandando insistentemente la sua via a Sterne, a Flaubert, a Dickens. Di questi tre, il'secondo è quello che fa risentire di più nel *Froniont jeune* la propria influenza. È un fatto che Mademoiselle Chebe, maritata Risler, procede da Madama Bovary. […] Madama Bovary appar¡sce più umana, perocchè nel colmo della sua degradazione essa conserva latente un sentimento di ritorno alla virtù; mentre madama Risler, al contrario, è una creatura vuota, priva d'ogni senso morale, prodotto mostruoso d'una società sovreccitata, in cui tutto si riduce alle parvenze superficiali. Pure, se il romanzo di Daudet non regge al paragone con *Madama Bovary* nè per la forza di concezione, nè per l'ampiezza del quadro generale, nè per il vigore e l'intensità dell'analisi, gli sta, senza dubbio, al di sopra per lo sviluppo dell'azione e per la potenza drammatica. […] E come nel *Fromont jeune* si rivelavano le influenze di Flaubert, nel *Jack* si fa manifesta l'influenza di Dickens, perocchè il protagonista del romanzo ha molti punti di rassomiglianza con Oliviero Twist[399].

---

[399] G.L. Piccardi, «Il romanzo in Francia. Il romanzo della democrazia : Alfonso Dandet. - Il romanzo naturalista : Emilio Zola», *La Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, op. cit.* Traduction de la citation: Balzac, par exemple, extrait ses sujets de son âme elle-même, d'une combinaison qui s'ouvre dans son cerveau, il demande donc à la réalité extérieure les éléments nécessaires pour donner corps et forme à sa conception. De là la puissance de son ouvrage. La popularité de Daudet comme écrivain de romans, ne remonte qu'au jour où il a publié *Fromont jeune et Risler aîné.* Auparavant pendant quinze ans il avait erré à la recherche de son chemin, en multipliant les novelles, les contes, les croquis, les impressions descriptives. […] Sa première œuvre un peu de plus longue haleine, *Le Petit Chose,* n'était sûrement pas à même de détromper le public sur son compte. Il était toujours l'auteur de jolis ouvrages, ni plus ni moins. […] Ce talent, qu'il révélait d'une façon presque surprenante dans *Fromont jeune et Risler aîné*, n'était donc que la conquête du travail, et d'un travail assidu, lent, patient. Il avait erré jusqu'à ce moment là, en demandant avec insistance son chemin à Sterne, à Flaubert, à Dickens. Des trois le deuxième est celui qui fait ressentir dans le *Fromont jeune* sa propre influence. C'est un fait que Mademoiselle Chèbe, mariée Risler, dérive de Madame Bovary. […] Madame Bovary apparaît plus humaine, parce qu'au faite de sa déchéance elle garde latent un sentiment de retour à la vertu, tandis que madame Risler, au contraire est une créature vide, dépourvue de tout sens moral, le produit monstrueux d'une société surexcitée, où tout se réduit aux apparences superficielles. Toutefois, si le roman de Daudet ne saurait être comparé à *Madame Bovary*

Piccardi rédige un compte-rendu très négatif sur le roman J*ack*. Il accuse l'auteur de bourrer le texte de personnages destinés à l'échec en affirmant que ce roman contient :

> […] un'orda di poeti dalle rime difficili, di sapienti dalle scoperte abortite, di professori senza scolari […] Alfonso Daudet ritrae con mano maestra la miseria morale propria di questa gente, la miseria impotente. [..] Daudet ha dunque trovato finalmente la sua strada. Questa tribù numerosa e varia di avventurosi impotenti formerà per lui soggetto costante di studio. Ognuno vede di qui quanta sia larga l'estesa morale del suo sistema. […] Il sistema di Daudet, come già si appalesa dalla lettura del *Jack*, sta in antitesi con quello di Balzac. Balzac è il pittore delle nature violente, esuberanti, delle forze vive che penetrano attraverso tutti gli strati e salgono a galla nelle battaglie di ogni giorno ; egli non si sofferma alle vittime cadute lungo il cammino. La loro caduta è la conseguenza di una legge fatale, incrollabile, che lo lascia imperturbato. […] Daudet al contrario ritrae gli eroi della disfatta: gente innocua o malvagia, perdente sempre; avventurieri dell'eleganza, dell'ingegno, della politica, del denaro, delle armi; gente per cui è tutto l'apparenza, nulla la sostanza. Il campo di osservazione è ricco quanto altro mai, e mette in rilievo pur troppo tutti i lati della moderna questione sociale. Noi ne abbiamo già visti una quantità di codesti eroi dalla faccia pallida e dalla fronte rugosa nel *Jack*; ma l'ambiente dello scrittore dovrà ancora completarsi; pel momento la sua osservazione si è limitata ai sobborghi, al margine della grande città sociale, né è giunta ancora a penetrarne il midollo ed il cuore. Vi giungerà con *Il Nabab*, la storia di questo plebeo arricchito, che, spinto dalla sua vanità, si lascia dilapidare in un batter d'occhio tutta la sua immensa fortuna. Pochi romanzi hanno levato tanto rumore quanto Il *Nabab*. Hanno accusato Daudet di mirare allo scandalo, perché quella storia non solo è verosimile, ma in gran parte è vera. Comunque sia, il quadro che egli ha tracciato è di una realtà sorprendente. […] Daudet ha osato ancora di più, e ci ha dato più tardi *I re in esilio,* aggiungendo scandalo a scandalo, mostrandoci fino a qual punto può arrivare la decadenza delle razze condannate a perire.[…] Egli se trae da Dickens l'osservazione minuziosa e larga al tempo stesso, non ne trae però

---

ni pour la force de la conception, ni pour l'ampleur du tableau général, ni pour la force et l'intensité de l'angoisse, il est supérieur, sans aucun doute, pour le développement de l'action et pour la puissance dramatique. […] Et ainsi que dans le *Fromont jeune* se révélaient les influences de Flaubert, dans *Jack* se manifeste l'influence de Dickens, parce que le héros du roman à beaucoup d'éléments de ressemblance avec Oliver Twist.

> l'umanitarismo tollerante. E se da Balzac prende il processo d'analisi, non ne prende però l'olimpica imperturbabilità[400].

Mais en lisant l'œuvre romanesque daudétienne il nous ne semble pas que Daudet manque d'une dimension intérieure en décrivant ses personnages ni qu'il vise au scandale. Il suffit de prendre en considération les mêmes romans analysés par Piccardi pour remarquer que dans *Fromont jeune et Risler aîné* Daudet révèle une finesse d'analyse, tant quand il oppose la douce et vertueuse Claire à l'ambitieuse et perfide Sidonie, en soulignant ainsi le vice et la vertu, qu'en décrivant la douleur de Risler qui trouve la force de sauver sa maison de commerce et de réparer les torts de sa femme envers Claire. En outre, autour de ce héros et de ces héroïnes Daudet fait vivre tout un monde d'humbles victimes de leurs rêves comme Désirée qui meurt pour Franz. Tous les personnages de ce roman sont décrits avec cet amour qui distingue Daudet de ses contemporains en montrant aussi une

---

[400] *Ibid.* Traduction de la citation : […] une horde de poètes aux rimes difficiles, de savants aux découvertes ratées, de maîtres sans élèves […] Alphonse Daudet peint d'une main magistrale la misère morale de ces gens, la misère impuissante. [..] Daudet a donc trouvé enfin son chemin. Cette tribu nombreuses et variée d'aventuriers impuissants sera pour lui un sujet constant d'étude. Chacun voit pour cette raison l'étendue morale de son système. […] Le système de Daudet, ainsi que cela apparaît en lisant *Jack,* est opposé à celui de Balzac. Balzac est le peintre des natures violentes, exubérantes, des forces vivantes qui pénètrent à travers toutes les couches et montent à flot dans les batailles de tous les jours ; il ne s'arrête pas à considérer les victimes tombées le long du chemin : leur chute est la conséquence d'une loi fatale, inébranlable qui le laisse indifférent. […] Daudet, au contraire, peint les héros de la défaite ; des gens inoffensifs ou méchants, toujours perdants ; des aventuriers de l'élégance, de l'esprit, de la politique, de l'argent, des armes ; des gens pour lesquelles l'apparence est tout, rien la substance. Le champ d'observation est plus riche qu'aucun autre et met en relief malheureusement tous les aspects de la question sociale moderne. Nous en avons déjà tant vu de ces héros au visage pâle et au front ridé dans *Jack* ; mais le milieu de l'écrivain devra encore se compléter ; pour le moment son observation s'est limitée aux faubourgs, à la limite de la grande cité sociale, n'arrivant encore à en pénétrer la moelle et le cœur. Il y arrivera par *Le Nabab*, l'histoire de ce plébéien enrichi, qui, poussé par sa vanité, fait gaspiller en un clin d'œil toute sa fortune. Peu de romans ont suscité tant de bruit que *Le Nabab*. On a accusé Daudet de viser au scandale, parce que cette histoire n'est pas seulement vraisemblable, mais elle est vraie en grande partie. Toutefois, le tableau qu'il a tracé est d'une réalité surprenante. […] Daudet a osé encore plus et il nous a donné ensuite *Les rois en exil*, en ajoutant du scandale au scandale, en nous montrant jusqu'où peut arriver la décadence des races condamnées à périr. S'il dérive de Dickens l'observation minutieuse et large en même temps, il n'en assume pas l'humanisme tolérant. Et s'il prend chez Balzac le processus d'analyse, il n'en prend pas l'indifférence olympique.

certaine compréhension de ces vies simples, qui demeure chez notre auteur comme un héritage de sa jeunesse.

Et, si c'est vrai que dans *Jack* il y a un grand nombre de ratés c'est aussi vrai que la description de la misère ouvrière est bien nuancée et édulcorée par rapport à celle décrite dans *Les Misérables*, dans *Germinie Lacerteux* et dans *L'assommoir*. Le roman de la vie ouvrière est chez Daudet surtout un roman sentimental où il évoque des aspirations humanitaires. Privé de l'amour maternel, Daudet place à côté de Jack la jeune Cécile qui lui rendra sa confiance en l'avenir. Et, comme les anges gardiens dickensiens, Cécile et son oncle adoucissent ses derniers moments, jusqu'à ce qu'il soit délivré de ses maux.

Par *Le Nabab* Daudet ne vise pas au scandale et même si Piccardi affirme que peu de romans ont suscité autant de bruit que *Le Nabab,* il s'agit d'un roman où Daudet utilise son expérience de secrétaire du duc de Morny et restitue avec véracité les milieux d'affaires. Hypnotisé par la réalité, notre auteur traduit ce qu'il a vu et donne à ses lecteurs le tableau des mœurs honteuses du Second Empire. Toujours au marge d'un naturalisme brutal et méprisant il demeure l'écrivain réaliste capable de doser la juste mesure de vérité, de fantaisie et de tendresse. C'est pourquoi Jules Lemaître affirme que « Son originalité, c'est d'unir étroitement l'observation et la fantaisie, de dégager du vrai tout ce qu'il contient l'invraisemblable et de surprenant, de contenter du même coup les lecteurs de M. Cherbuliez et les lecteurs de M. Zola, d'écrire des romans qui sont en même temps réalistes et romanesques, et qui ne semblent romanesques que parce qu'ils sont très sincèrement et très profondément réalistes »[401].

Selon Piccardi par *Les rois en exil* Daudet ajoute du scandale au scandale en nous montrant jusqu'où peut arriver la décadence des races condamnées à périr. Cette analyse nous semble très superficielle parce qu'il a donné un jugement sommaire comme s'il avait fait une lecture globale du texte sans

[401] *Morceaux choisis de Jules Lemaître*, edited and annoted by Rosine Mellé, Boston, Ginn & Company, 1896, p. 37.

s'arrêter sur les détails. Il est n'est pas possible de lire ce roman et ne pas être profondément frappé par cette figure de femme qui incarne en même temps la race royale et la mère et de laquelle Daudet nous a donné un portrait passionné : la reine Frédérique. Cette femme, qui sait rester respectable dans le malheur, vit un conflit perpétuel avec l'orgueil de la race et son affection maternelle. Sa figure est sublimée par Daudet, quand elle renonce à redevenir reine pour demeurer la mère du petit prince Zara.

En ce qui concerne le rapprochement avec Zola, Piccardi affirme que le Maître de Médan est un écrivain complet, supérieur à Daudet : il est un homme aux idées larges. À différence de Daudet, Zola ne nous montre pas l'homme bon ou l'homme méchant, il ne considère ni les vainqueurs ni les vaincus ; il montre l'homme avec ses facultés aux prises avec la vie, dans le milieu qui lui offre une certaine organisation sociale. Et, il ajoute que, parmi les écrivains français modernes, personne n'a de si vif sentiment du déterminisme de la vie comme Zola :

> […] Per affrontare il tema che egli ha affrontato occorrono spalle robuste, e per penetrare sicuramente attraverso tutte le caste della società occorre mano salda e il passo pesante. Zola ha questo di comune con Balzac, che egli aduna lento e paziente uno per uno i suoi materiali; come Balzac, è descrittore minuzioso e potente. Ma quale efficacia, quale verità, là dove egli ritrae scene e caratteri! Quale profonda cognizione della natura umana e delle sue debolezze!
> Quale intuito di verità sociali! Egli non ci mostra l'uomo buono o cattivo di partito preso. Non guarda né a vincitori, né a vinti. Il suo sguardo è più largo e abbraccia più vasto orizzonte. Egli considera l'uomo nelle sue facoltà attive alle prese colla vita nell'ambiente che gli offre un dato ordinamento sociale. Fra gli scrittori moderni francesi nessuno ha al pari di Zola così vivo il sentimento del determinismo della vita. In questo egli sta al di sopra del Daudet, come gli sta al di sopra per ampiezza di vedute[402].

[402] *Ibid.* Traduction de la citation : […] pour affronter le thème qu'il affronte il faut avoir de fortes épaules, et pour pénétrer sûrement à travers toutes les castes de la société il faut avoir une main solide et un pas lourd. Zola a ceci en commun avec Balzac, qu'il ramasse lentement et patiemment un à un ses matériaux, ainsi que Balzac il est un peintre minutieux et patient. Mais quelle efficacité, quelle vérité, là où il peint des scènes et des caractères ! Quelle profonde connaissance de la nature humaine et de ses faiblesses ! Quelle intuition de

Dans ce compte-.rendu de Piccardi on relève les mêmes erreurs que feront les autres critiques italiens en évaluant l'œuvre de Daudet. Comme on le verra, Daudet sera toujours jugé par rapport à d'autres écrivains, à Zola et à Dickens, en particulier. Aucun de ces critiques, ne donnera un jugement objectif sur les romans daudétiens et un profil original de Daudet, au dehors du contexte naturaliste.

Alphonse Daudet, comme lui-même l'a affirmé, plusieurs fois, ne se considère pas lié à aucune école ou mouvement littéraire : il emprunte ses livres à la vie. Ses romans renferment toute une riche galerie de personnages étudiés et fouillés avec autant de soin que ses descriptions. Et, malgré certaines imperfections, ses romans sont de véritables œuvres d'art parce qu'il a cette faculté de pousser le lecteur au-delà de la réalité, tout en lui donnant l'impression du réel.

Mais le terrain sur lequel opère la critique italienne est de toute façon déterminé par l'ensemble de préjugés que l'on peut résumer par la perpétuelle comparaison avec le naturalisme. C'est pour ça que l'œuvre daudétienne est, très souvent, soumise à un processus de « reconnaissance » ou « d'opposition ». C'est là la grande erreur qu'a faite la critique italienne face à notre auteur : Alphonse Daudet doit rappeler quelqu'un, il doit ressembler à quelqu'un.

Luigi Capuana aussi fait des comptes-rendus dans la partie littéraire du *Corriere della Sera* sur *Les rois en exil*[403] et *Numa Roumestan*[404], toujours en rapprochant Daudet du Maître de Médan.

---

vérité sociale ! Il ne nous montre pas l'homme bon ou méchant par parti pris. Il ne considère ni les vainqueurs ni les vaincus. Son regard est plus large et il embrasse un plus vaste horizon. Il considère l'homme dans les facultés actives aux prises avec la vie dans les milieux que lui offre un ordre social donné. Parmi les écrivains modernes français, personne n'a comme Zola si vif le sentiment de déterminisme de la vie. En ceci il est au dessus de Daudet, comme il est au dessus de lui pour son ampleur de vues.

[403] Alphonse Daudet, «*Les Rois en exil*», Paris, Nelson 1881[recensione di Luigi Capuana], *Corriere della Sera*, 3-4 novembre 1879.

[404] Alphonse Daudet, *Numa Roumestan*, Paris, Nelson 1881[recensione di Luigi Capuana], *Corriere della Sera*, 5-6 dicembre 1881.

En informant ses lecteurs sur sa prochaine publication en feuilleton[405], le *Capitan Fracassa* communique qu'il s'agira de *Numa Roumestan* d'Alphonse Daudet[406] et, la *Gazzetta Letteraria*, faute d'un portrait littéraire d'Edmond de Goncourt à donner au public, décide de publier la traduction d'une page qu' Alphonse Daudet consacre à son ami fraternel [407].

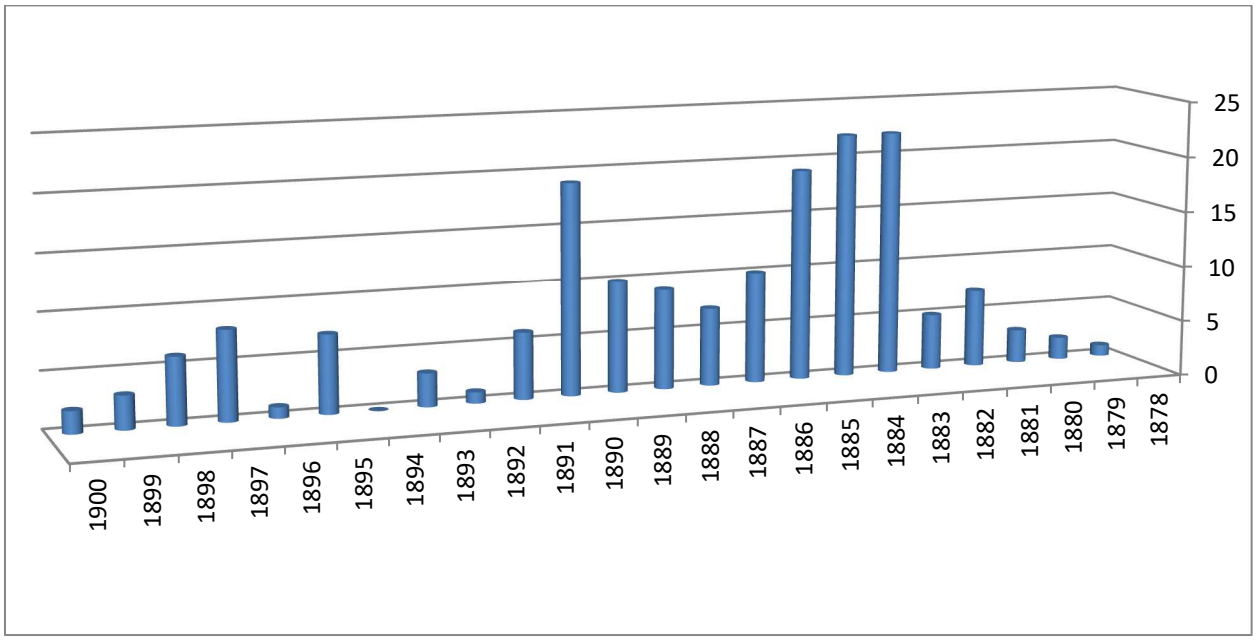
En 1882, à l' occasion de la réédition des *Contes du lundi* chez Lemerre, *La Cultura* consacre un compte-rendu à ce volume.[408] En 1884, à Rome, Angelo Sommaruga fonde, sur le modèle du *Figaro*, le quotidien *Nabab*[409], dirigé par Enrico Panzacchi où il publie un article sur Daudet[410] et un autre sur sa femme, Julia Allard[411]. En décembre 1885 Alphonse Daudet envoie au *Capitan Fracassa* le quatrième chapitre de son *Tartarin sur les Alpes*[412] et, dans la même année, le *Capitan Fracassa* présente aussi trois textes de notre auteur[413].

Les Trois Messes basses est le récit de Noël choisi par le *Don Chisciotte della Mancia*[414], mais ne manquent pas, dans la presse italienne, les comptes-rendus sur *L'Evangéliste*[415], *L'Immortel*[416], *Sapho*[417] et *La Petite Paroisse*[418].

---

[405] « Il nuovo romanzo del *Fracassa*, *Numa Roumestan* », *Capitan Fracassa*, II, 127, 8 maggio 1881, p. 2
[406] Alphonse Daudet, *Numa Roumenstan*, *Capitan Fracassa*, II, 15 maggio 1881.
[407] Alphonse Daudet, «In casa di Edmond de Goncourt», Gazzetta Letteraria, V, 47, 19 novembre 1881.
[408] B., «*Contes du lundi*», *La Cultura*, II, vol. IV, 4, 15 novembre 1882, p. 109
[409] Par le choix de ce titre il se met sous le patronage de Daudet. Malheureusement le *Nabab* avait seulement deux mois de vie. Cf. *Dizionario Biografico degli italiani*, vol 13, 1971.
[410] «*Nabab*», *Nabab*, I, I, 21 dicembre 1884, p.1
[411] Contessa Lara (pseudonyme de Evelina Cattermole), «Julia Daudet», *Nabab*, II, 45, 3 febbraio 1885, p. 1.
[412] Le chapitre est accompagné par une lettre de Daudet : « […] Come ho promesso l'anno scorso, a un vostro redattore, vi mando un capitolo del mio *Tartarin sur les Alpes*». Alphonse Daudet, «Lettera e un capitolo di *Tartarin sur les Alpes*», *Capitan Fracassa*, IV, 341, 12 dicembre 1885, p. 1.
[413] Alphonse Daudet, «*Mari-Antò*», novella, *Capitan Fracassa*, VI, 69, 11 marzo 1885, p.1; Alphonse Daudet, «*Ricordi di teatro*», *Capitan Fracassa*, VI, 76, 18 marzo 1885, p.1-2; Alphonse Daudet, «*Kadour e Katel*», *Capitan Fracassa*, VI, 83, 25 marzo 1885, p.1.
[414] Alphonse Daudet, « *Le Tre Messe Basse* », *Don Chichiotte della Mancia*, II, 358, 25 dicembre 1888, pp.1-2.
[415] EdoardoScarfoglio., « *L'Evangéliste*», *La Domenica Letteraria*, II, 6, 11 febbraio 1883, p. 1.

Comme on peut le remarquer, le nom d'Alphonse Daudet est omniprésent dans la presse italienne de 1878 à 1900.



Le schéma montre que les années où notre auteur atteint le maximum des comptes-rendus vont de 1883 à 1885. Il s'agit des années où il y a beaucoup de débats autour du roman *L'Evangéliste*, que la critique juge négativement, alors qu'elle se prononce positivement à l'égard de *Sapho* et de *Tartarin sur les Alpes*.

En lisant les comptes-rendus des critiques littéraires, on relève aussi bien un jugement très sévère à ses romans qu'une critique ambiguë.

En tant que peintre de personnages qui ont réellement existé et écrivain d'événements qui sont réellement arrivés, Daudet, en Italie, est vu plutôt comme un chroniqueur que comme un romancier. La plupart des critiques

---

[416] IL LUNEDÌ, « *L'Immortale*», *Capitan Fracassa*, IX, 197, 16 luglio 1888, p. 1.
[417] Vittorio Pica, «*Sapho*», *Cronaca Bizantina*, IV, 13, 1 luglio 1884, p. 105; Vittorio Pica, «*Sapho*», *Cronaca Bizantina*, VI, 8, 21 febbraio 1886, p. 6-7; Giorgio Barini, «*Saffo*», *Fanfulla della Domenica*, XXII, 13, 1 aprile 1900, p. 3.
[418]Guido Menasci, «*La Petite Paroisse*», *Fanfulla della Domenica*, XVII,10, 10 marzo 1895, p. 1; Guido Menasci, «*La Petite Paroisse*», *Fanfulla della Domenica*, XII, 49, 7 dicembre 1895, p.3.

italiens affirment que *Les Rois en exil*, *Numa Roumestan*, *L'Évangeliste, L' Immortel* et *La Petite Paroisse* ne sont que des « faits divers » reportés sous la forme du roman.

Seule la réédition des *Contes du lundi* aura un compte-rendu favorable par le critique Bonghi et la publication *Tartarin sur les Alpes* en aura un par Luigi Lodi[419].

Le seul roman d'Alphonse Daudet qui aura, à l'unanimité, une critique favorable sera *Sapho*, publié en 1884 chez Charpentier: Vittorio Pica en fait le triomphe du roman naturaliste[420], plus tard, Vincenzo Morello situe l'héroïne daudétienne entre Manon et Carmen[421] et Carlo Zumbini définit *Sapho* comme le «romanzo casto della sensualità »[422]. En comparant la *Sapho* de Massenet à celle de Daudet, Giorgio Barini affirme que la *Sapho* daudétienne est un personnage très vif qui resurgit à l'esprit comme une image puissante :

> […] viva e rigogliosa risorge nella mente nostra la figura possente […][423].

Tandis que *Les Rois en exil* est bien accueilli dans le sud de l'Italie, parce qu'il a des finalités démocratiques, à Rome, c'est *Sapho* qui a plus de succès :

> […] Lo scenario urbano, il tono poetico del racconto, il tema dell'amore lo fanno prediligere dai lettori romani. [424]

---

[419] Cf. Anne-Christine Faitrop Porta, *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900)*, *op. cit*., p. 42

[420] Vittorio Pica, « *Sapho* », *Cronaca Bizantina*, IV, vol.VI, 13, 1 luglio 1884, p.105.

[421] Rastignac (pseudonyme de Vincenzo Morello), « *Manon Lescaut*», *Don Chisciotte di Roma*, I, 25, 8 novembre 1893, p. 2.

[422] Carlo Zumbini, «A. Daudet» (nécrologie), *Cronaca Bizantina*, XIX, 52, 26 dicembre 1897, p.3.

[423] Goirgio Barini, « *Saffo*», *Fanfulla della Domenica*, XXII, 13, 1 aprile 1900, p. 3.

[424] Anne-Christine Faitrop Porta, *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900)*, op. cit., p. 43. Traduction de la citation: […] le scénario urbain, le ton poétique du récit, le thème de l'amour le font préférer aux lecteurs.

Cependant *Sapho*, adapté en œuvre dramatique et représenté à Rome en juin 1886, aura une critique défavorable par Edouard Rod, qui écrira un article dans *Fanfulla della Domenica*, en soulignant que :

> […] il dramma cavato fuori da un bel romanzo, rimane falso e convenzionale[425].

Mais déjà Matilde Serao, dès 1883, définit monstrueuses les adaptations des romans de Zola et de Daudet :

> […] lavori pazzi, mostruosi[426]

Des jugements critiques défavorables sont donnés aussi à *La Lutte pour la vie,* représentée au Théâtre Valle de Rome, en 1890[427] et à *La Menteuse*[428], représentée en 1893. Il n'y a que *L'Obstacle*, en 1891, qui ne soit pas jugé négativement[429].

Il n'est pas facile de trouver une critique homogène à l'égard des romans de Daudet, comme on peut le vérifier dans le schéma ci-dessus.

En analysant les critiques négatives et les éloges on a la sensation que chaque critique ne considère qu'un aspect de l'œuvre daudétienne qui s'adapte mieux à sa personnalité. Mais ce qui surprend le plus est l'ambiguïté des jugements donnés par les critiques eux-mêmes. Edoardo Scarfoglio, en 1883, fait un compte-rendu négatif sur *L'Évangéliste,* en

---

[425] Edouard Rod écrit deux articles défavorable à *Sapho* dramatique. Pour la représentation de Paris : « Corrispondenza », *Fanfulla della Domenica*, VIII, 10, 7 marzo 1886, p. 1, et pour la représentation à Rome : « Chiacchiere », », *Fanfulla della Domenica*, VIII, 25, 20 giugno 1886, p. 3.
[426] Matilde Serao, «Contro il teatro», *Capitan Fracassa*, IV, 328, 15 agosto 1881, p.1.
[427] Caramba, «*La Lotta per la vita*», *Don Chisciotte della Mancia*, IV, 310, 12 novembre 1890, , p. 3.
[428] Caramba, «*La Mentitrice*», *Don Chisciotte di Roma*, I, 14, 28 ottobre 1893, p. 3.
[429] Lionello Spada, «*L'Ostacolo*», *Don Chisciotte della Mancia*, V, 245, 6 settembre 1891, p. 3.

affirmant que ce roman annonce la décadence du roman naturaliste[430], mais l'année suivante, dans un autre article, Scarfoglio lui-même dit que Daudet, dans son roman, a obéi à l'exigence de vérité du roman naturaliste[431].

En 1885, dans son *libro di Don Chisciotte,* Edordo Scarfoglio écrit que le roman, en France, est en train de mourir. Il suffit de lire le dernier roman de Zola, *Au bonheur des dames*, et le dernier roman de Daudet, *L'Évangéliste*, pour que le lecteur se rende compte de leur vieillesse artistique. Il remarque que tandis que chez Zola cette vieillesse artistique s'entrevoyait déjà dans *Pot-Bouille*, chez Daudet elle se manifeste tout à coup dans *L'Évangéliste*. Dans *Les Rois en exil* on voyait à peine, quelques mèches de cheveux blancs et quelques petites rides mais la prose était encore forte ; *L'Évangéliste*, au contraire, peut être comparé à un ami sain et robuste qui, après une année, s'éloigne, parmi les gens, voûté, fatigué et édenté. Par cette métaphore, Edoardo Scarfoglio désigne un Daudet, désormais vieux sur le plan artistique et au dehors de toute nouveauté littéraire concernant le roman moderne et contemporain.

En effet, selon Scarfoglio, ces deux romans:

> […] Discordano nei difetti, ma la conclusione del lettore è una: che il Daudet e lo Zola siano invecchiati. Questo mancare della gioventù nella prosa di Emilio Zola trapelava già in *Pot-Bouille*, ove attraverso i lampi dell'ingegno osservatore appariva la maniera, ove quella gentilezza e quell'intima forza d'arte che sono in tutte le opere dello Zola si erano come seccate, e l'intuizione interiore si perdeva nella esposizione dei segni esteriori. Nel *Bonheur des dames* la preponderanza dell'ambiente sulle persone è tale, che l'elemento umano scompare in una convulsione universale di tutte le cose inanimate, le quali si scotono e vibrano e strillano come fossero vive. Nel Daudet invece la vecchiezza è venuta tutta in un colpo: nei *Rois en exil* si vedeva qua e là qualche capello bianco e il solco d'una ruga; ma si sentiva nella prosa la fibra sana e forte, si sentivano i muscoli e i nervi sani. L' *Évangéliste* move nell'animo un senso di pena: par di

[430] Edoardo Scarfoglio, « *L' Évangéliste* », *La Domenica Letteraria*, II, 6, 11 febbraio 1883, p.4.
[431] Edoardo Scarfoglio, « La verità vera », *Fanfulla della domenica* , VI, 39, 128 settembre 1884, p. 3.

> vedere, dopo qualche anno, un amico lasciato saldo e diritto, andarsene tra la gente tutto curvo e tutto canuto, trascinando i piedi sul selciato, con la testa tremante e la voce fischiante tra le gengive spopolate di denti. Il nòcciolo dell' *Évangéliste* è, naturalmente, piccolo: in una casetta della via Val-de-Grâce abitavano, tra le altre, due famiglie: due donne danesi, Lina e la signora Essen, e il signor Lorie-Dufresne, ex sottoprefetto algerino, con due bambini. La protasi del romanzo è qui: Lina, natura nordica, sana dolce mansueta, a poco a poco si acconcia al pensiero del matrimonio, si erige un piano di felicità domestica con Lorie-Dufresne. Ed ecco, accade una cosa strana: la presidentessa della Società delle dame evangeliche di Parigi se le mette ai panni, e comincia a insinuarle le massime del misticismo bestiale onde la Società è infetta. Ella da prima repugna, inorridita, reagendo; poi cede, rinunziando al suo sogno nuziale, rinunziando alla vita[432].

Il conclut que *L'Evangéliste* est un sujet plus apte à un drame à la manière de Dumas ou de Sardou, qu'à un roman expérimental. En effet, il affirme que l'aspect dramatique, dans ce dernier livre de Daudet, triomphe de temps en temps et que l'épilogue est un vrai coup de théâtre.

---

[432] Eduardo Scarfoglio, *Il libro di Don Chisciotte*, Roma, A. Sommaruga, 1885 pp. 51-67. Traduction de la citation: […] Ils diffèrent dans les défauts, mais la conclusion du lecteur est une seule : que Daudet et Zola ont vieilli. Ce manque de jeunesse dans la prose d'Emile Zola se montrait déjà dans *Pot-Bouille*, où à travers les éclairs de l'esprit observateur apparaissait la manière où cette politesse et cette force intime de l'art qui sont dans toutes les œuvres de Zola s'étaient presque épuisées, et l'intention intérieure allait se perdre dans l'exposition de signes extérieurs. Dans *Au Bonheur des dames* la prépondérance du milieu sur les gens est telle que l'élément humain disparaît dans une convulsion universelle de toutes les choses inanimées, qui secouent et vibrent et crient comme si elles étaient vivantes. Chez Daudet, par contre, la vieillesse est arrivée tout d'un coup : dans *Les Rois en exil* on voyait çà et là quelques cheveux blancs et le sillon d'une ride mais on sentait dans la prose la fibre saine et forte, on sentait les muscles et les nerfs sains. *L'Évangéliste*, suscite dans l'âme un sens de peine : on a l'impression de voir, quelques années après, un ami qu'on a laissé fort et droit, s'en aller parmi les gens tout voûté et tout blanc, en trainant les pieds sur la chaussée, la tête tremblante et la voix sifflante entre les gencives dépourvues de dents. Le noyau de *L'Évangéliste* est naturellement petit : dans une maisonnette du Val-de-Grâce habitaient, entre autres, deux familles : deux femmes danoises, Lina et Mme Essen et M. Lorie-Dufresne, ancien sous-préfet algérien avec deux enfants. La prothèse du roman est celle-ci : Lina, nature nordique, saine, douce et paisible, petit à petit s'habitue à l'idée du mariage, bâtit un plan de bonheur familial avec Lorie-Dufresne. Et voilà, il arrive une chose étrange : la présidente de la Société des dames évangéliques de Paris l'assujettit et commence à lui transmettre les maximes du mysticisme bestial dont la Société est contaminée. Elle refuse d'abord, horrifiée, en réagissant ; ensuite elle cède, en renonçant à son rêve nuptial, en renonçant à la vie.

En outre, Scarfoglio juge ce roman très superficiel à cause surtout de la conception empirique de Daudet. Le critique est de l'avis que le roman ne peut être bâti sur des systèmes empiriques, ou pseudo-scientifiques, mais il doit démontrer les causes du comportement humain d'un point de vue psychologique et physiologique.

En effet, il soutient que les écrivains modernes ne doivent pas suivre la méthode expérimentale de Zola, parce que chaque méthode est valable dans un moment donné et dans une perspective précise :

> […] la teatralità, in questo ultimo libro del Daudet, ogni tanto trionfa, e la chiusa è veramente un colpo di scena. Di più è superficiale: vorrebbe essere acutamente analitico, ed è una narrazione, non pure fredda e qua e là inverosimile, ma assai spesso illogica. Poiché tutto il dramma sta appunto nel movimento psicologico che la presidentessa delle dame evangeliche determina in Lina, era là che occorreva fermarsi. Non basta dire accadde questo, accadde quest'altro; ma come, ma perché queste cose accaddero? Ma quali mutamenti e traviamenti soffrì il sistema nervoso di Lina per passare dalla quiete naturale a quella continua perturbazione convulsiva? Lo studio, più che altro, doveva essere fisiologico; il romanziere doveva studiare quel fenomeno nervoso come il prof. Lombroso studia i suoi pazzi e i suoi delinquenti, non già fermarsi alla rappresentazione dei segni esteriori. Di più, il caso patologico preso in esame dal Daudet non è nuovo: due volte, tra gli altri, lo tolse ad argomento Emilio Zola, nella *Conquête de Plassans* e nella *Faute de l'abbé Mouret*, anche lo toccò da vicino nella *Page d'amour*; e sempre lo studio analitico fu fatto con la cura minuziosa di un medico, non trascurando nessuno degli elementi esteriori che potevano produrre la perturbazione interna, rappresentando chiaramente e pienamente tutti i momenti di questa perturbazione, ricercando la malattia nell'organismo e nello spirito. Il Daudet non lo ha saputo fare. Poi nell'*Evangelista* appaiono con più evidenza gli artifizi proprii del Daudet. Si sa, per esempio, che egli, trovato l'argomento, vi accozza intorno tutte le osservazioni e tutte le persone formate prima; sicchè spesso quelle persone stanno come a forza nella tela, e le osservazioni paiono fatte *in anima vili*[433].

[433] *Ibid.* Traduction de la citation : […] l'aspect théâtral dans ce dernier livre de Daudet triomphe de temps à autre et le dénouement est un vrai coup de théâtre. En outre, il est superficiel : il voudrait être finement analytique, et c'est un récit même pas froid et çà et là invraisemblable, mais très souvent illogique. Puisque tout le drame est justement dans le mouvement psychologique que la présidente des dames évangéliques produit chez Lina,

Il remarque que surtout le deuxième chapitre de ce roman est rempli de tels artifices narratifs qu'il pourrait constituer un épisode à part :

> […] Nell'*Evangelista* appunto questo artifizio è più chiaro: tutto il secondo capitolo, così come sta nell'*Evangelista*, potrebbe stare in un altro qualunque romanzo, poiché è un episodio a parte, come gli episodi dei romanzi di cavalleria, che erano già, e già erano stati adoperati prima che il romanziere formasse il piano del poema[434].

Finalement, en soulignant la fausseté de chaque système, alors que de nouvelles recherche mettent de côté les système précédents, Edoardo Scarfoglio affirme que Zola et Daudet ont commis les erreurs d'appliquer à la littérature des méthodes : Zola a appliqué la méthode expérimentale et Daudet a appliqué la méthode empirique :

> […] Emilio Zola ha fondato il suo metodo sopra due grandissimi errori. Anzi tutto, ha creduto che per giovarsi della scienza moderna a una nuova maniera d'intuire e di rappresentare la vita, bastasse dimostrare per via di romanzi un qualche nuovo canone scientifico; e nell'allucinazione sua è giunto a tale, da parergli che la ricerca del così

---

c'était là qu'il fallait s'arrêter. Il ne suffit pas de dire : il arriva ceci, il arriva cela, mais comment, mais pourquoi ces choses arrivent-elles ? Mais quels changements, quels fourvoiements dut souffrir le système nerveux de Lina pour passer de la paix naturelle à cette perturbation convulsive continuelle ? L'étude devait être surtout physiologique ; le romancier devait étudier ce phénomène nerveux ainsi que le professeur Lombroso étudie ses fous et ses délinquants, sans s'arrêter à la représentation des signes extérieurs. En outre, le cas pathologique pris en examen par Daudet n'est pas nouveau : deux fois, entre autres, Emile Zola le traita dans *La Conquête de Plassans* et dans *La Faute de l'abbé Mouret*, et il l'effleura aussi dans *Une page d'amour*, et toujours l'étude analytique a été faite avec le soin minutieux d'un médecin, ne négligeant aucun des éléments extérieurs qui pouvaient produire la perturbation intérieure, en représentant clairement et pleinement tous les moments de cette perturbation, en recherchant la maladie dans le physique et dans l'esprit. Daudet n'a pas su le faire. Ensuite, dans *L'Évangéliste* apparaissent avec plus d'évidence les artifices propres de Daudet. On sait, par exemple, que, ayant trouvé le sujet, il y ajoute toutes les remarques et toutes les personnes qu'il a conçues auparavant ; c'est pourquoi ces personnes sont introduites avec force dans la toile et les remarques semblent être faites *in anima vili*.

[434] *Ibid*. Traduction de la citation : […] Dans *L'Évangéliste* justement cet artifice est plus clair : tout le deuxième chapitre, tel qu'il se retrouve dans *L'Évangéliste*, pourrait se retrouver dans n'import quel roman, puisque c'est un épisode à part, ainsi que l'épisode des romans de chevalerie, qui était déjà, et qui avait été déjà utilisé avant que le romancier rédigeât le plan du poème.

detto documento umano fecondasse nel grembo dell'arte una miniera di esperienza scientifica. Ora non è questo un circolo vizioso? La dimostrazione d'una tesi scientifica reca qualche novità nel possesso dell'arte, e ne distende in qualche modo i confini, o non è in tutto simile alle altre dimostrazioni di altre tesi morali, religiose, patriottiche, e non ha in sé il peccato dell'opportunità e della temporaneità che hanno tutte le tesi? Il Niccolini in Italia è stato per cinquant'anni un dio; e ora, quando si è trattato di erigergli un monumento, ce lo siamo visto d'improvviso dolorosamente rimpiccolito tra le mani. La tesi del Niccolini era patriottica, e nella rappresentazione o nella lettura delle opere sue recavano il lettore e lo spettatore una predisposizione dell'intelletto e dell'animo: ora, cessata la causa e venuta quindi quella predisposizione a mancare, l'equilibrio tra l'anima dell'opera d'arte e lo spirito del lettore è rotto, e l'ammirazione per l'artista scema. La tesi dello Zola non ha alcun merito di amor patrio, e corre per contrario un gran pericolo di caducità. Essa è fondata, come tutti sanno, sopra una alquanto controversa teorica darwiniana, sulla teorica dell'eredità; e la legge ereditaria appunto Emilio Zola ha voluto dimostrare con suoi romanzi, creando una famiglia di persone umane obbedienti a questa legge, facendone quasi un nuovo canone d'arte, poiché essa nel suo microcosmo tiene il luogo del fato antico. Or che mai sarà per avvenire nel microcosmo zoliano, se le nuove ricerche della scienza scartino questa legge?

[…]Or accade del sistema zoliano pseudo-scientifico quel che accade del sistema empirico di Daudet, quel che accade di tutti i sistemi: invecchia. A furia d'insistere in un concetto, la mente quasi vi si paralizza e vi s'irrigidisce; di più, scemando quella freschezza e quella particolar potenza dello scrittore che in prima copriva le magagne del sistema, appare come una ossatura scarnata, misera, tarlata. E non guardate Zola: guardate invece gli escrementi dei pulcini dischiusi dalle uova che Zola ha disseminate pel mondo civile. Non vedete stronzolini miserandi, che si sgretolano e se ne vanno in cenere, mentre quei pulcini orgogliosetti pigolano tutti quanti un coro di gloria al romanzo sperimentale?

Il romanzo sperimentale! E Carlo Dickens lo avete dunque dimenticato, o pigolatori spennacchiati e molesti?[435]

---

[435] *Ibid.* Traduction de la citation : […] Emile Zola a fondé sa méthode sur deux très grandes erreurs. Avant tout, il a cru que pour profiter de la science moderne en vue d'une nouvelle manière de pressentir et de représenter la vie, il suffit de démontrer par le roman un nouveau canon scientifique ; et dans son hallucination il est arrivé à la considération que la recherche du dit document humain engendrait dans le ventre de l'art une mine d'expérience scientifique. Or, n'est-ce pas cela un cercle vicieux ? La démonstration d'une thèse scientifique entraîne-t-elle quelque nouveauté dans la possession de l'art et en étend-

Scarfoglio soutient donc que le sens de la mesure des réalités ne doit pas être sacrifié aux propos creux de théoriciens et à ceux d' idéologues dépourvus de racines. Pour lui, le vrai roman est celui de Dickens qui ne suit que les règles du cœur, en montrant tous les vices et toutes les bassesses de la société victorienne.

Enrico Nencioni lui-même dans son compte-rendu négatif au roman *Numa Roumestan* souligne que les défauts de ce roman ont leurs racines dans l'école expérimentale mais, entre temps, il fait un éloge du caractère poétique de ces personnages[436], en affirmant, dans un autre article que Daudet est, parmi les naturalistes, le seul romancier qui utilise l'humour dans son récit[437].

Luigi Lodi, alors qu'il annonce le déclin de Daudet dans ses articles de 1883[438] e 1885[439], en 1886, le loue dans un autre article, en affirmant que

---

elle de quelque façon les limites ou n'est-elle pas tout à fait semblable aux autres démonstrations d'autres thèses morales, religieuses, patriotiques et n'a-t-elle pas en elle-même le défaut de l'opportunité et de la temporalité qu'ont toutes les thèses ?
Niccolini, en Italie, a été pendant cinquante années un Dieu et à présent, quand il s'est agi de lui ériger un monument nous l'avons vu tout en coup rapetissé douloureusement. La thèse de Niccolini était patriotique et dans la représentation ou dans la lecture, quelques-unes de ses œuvres conduisaient le lecteur ou le spectateur à une disposition de l'esprit et de l'âme : or, la cause ayant cessé et cette disposition ayant disparu, l'équilibre entre l'âme du chef-œuvre et l'esprit du lecteur est rompu et l'admiration pour l'artiste baisse. La thèse de Zola n'a aucun mérite d'amour patriotique et risque, au contraire, un grand danger de disparition. Elle est fondée, comme chacun sait, sur la théorie de l'hérédité ; Emile Zola a voulu justement démontrer la loi de l'hérédité par ces romans, en créant une famille d'individus obéissant à cette loi en en faisant presque un nouveau canon artistique puisqu'elle dans son microcosme joue le rôle du destin de l'antiquité. Or, que deviendra ce microcosme zolien, si les nouvelles recherches de la science mettent de côté cette loi ? Or, le système zolien pseudo-scientifique a le même sort que le système empirique de Daudet, ainsi que tous les système : il vieillit. À force d'insister sur une notion l'esprit risque de se paralyser et se raidit ; en outre, une fois que baissent cette fraîcheur et cette puissance particulière de l'écrivain qui couvraient précédemment le système fallacieux, l'œuvre apparaît comme une structure décharnée, misérable, consumée. Et ne regardez pas Zola : regardez, par contre, les excréments des poussins pondus des œufs que Zola a parsemés dans le monde civilisé. Ne voyez-vous pas ces petites crottes misérables qui s'effritent et finissent en cendre, tandis que ces petits poussins orgueilleux piaillent tous ensemble en glorifiant le roman expérimental ? Le roman expérimental ! Et Charles Dickens l'avez-vous donc oublié, oh piailleurs, déplumés et importuns ?

[436] E. Nencioni, « *Numa Roumestan*», *Fanfulle della domenica*, III, 48, 27 novembre 1881, p.1

[437] E. Nencioni, « L'Umorismo», *La Domenica letteraria*, III, 13, 30 marzo 1884, p.4.

[438] L. Lodi, «Un Buon Romanzo», *La Domenica letteraria*, III, 11, 9 settembre 1883, p.1

[439] L. Lodi, «Novelle e romanzi», *La Domenica del Fracassa*, II, 42, 18 ottobre 1885, p. 2

notre romancier a toutes les qualités nécessaires pour se révolter contre le dogme du naturalisme :

> […] Ma nessuno scrittore vivente ha forse quanto il Daudet tutte le qualità necessarie per essere ribelle al dogma del naturalismo[440] .

et, en reconnaissant dans Tartarin le moderne Don Quichotte qui se moque des aventures de la littérature contemporaine , il conclut que :

> […] Il Daudet est il più lirico degli scrittori di prosa[441].

La même qualité poétique est aussi reconnue au romancier par Diego Angeli, qui fait, comme Lodi, une distinction entre Daudet et les autres Naturalistes :

> […] nessuno aveva mai ritratto così potentemente e bene le donne e il sole[442].

Du même avis est le critique romain Alfredo Baccelli qui souligne le mérite de Daudet d'échapper aux règles naturalistes et de préférer, dans ses romans, la description du paysage, l'humour et la poésie quotidienne[443].

Son charme, composé d'ironie et d'émotion, est bien relevé aussi par Carlo Zumbini dans la nécrologie qu'il consacre à Daudet dix jours après sa mort[444].

---

[440] L. Lodi, «Novelle», *La Domenica del Fracassa*, III, 5, 31 gennaio 1886, p. 1. Traduction de la citation: […] Mais, aucun des écrivains vivants a, peut-être, toutes ces qualités nécessaires pour se révolter contre le dogme du naturalisme.
[441] *Ibid.*
[442] D. de Miranda (Diego Angeli) , « Un dramma e una candidatura», *Don Chisciotte della Mancia*, III, 307, 5 novembre 1889, p. 1.
[443]A. Baccelli, «*Trente Ans de Paris* », *Fanfulla della domenica*, X, 12, 18 marzo 1888, p.2
[444] Carlo Zumbini, « A. Daudet », *Fanfulla della domenica*, XIX, 52, 26 dicembre, 1897, p. 3.

Mais, dès 1883, Matilde Serao affirmait que Daudet avait épuisé ses qualités artistiques et, en 1885, elle observait que :

> […] iniziano a regnare in Francia […] la frivolezza scialba, l'incuria dello stile e della forma che da Zola e da Daudet comincia[445] .

Il faut pourtant remarquer que l'année précédente, en parlant de romans d'amour, elle avait consacré à Daudet un éloge chaleureux, en soulignant le «style musical » de sa prose:

> […] sempre il suo periodo ha un onda musicale che pare una nenia di contadine, sempre i suoi libri hanno un profumo di nostalgia campestre […][446]

On peut donc constater qu'un jugement ambigu ne tarde pas à arriver même de la part de la journaliste napolitaine.

En fait, en 1883, Matilde Serao considère Daudet un « écrivain fini », mais au mois de mai de la même année elle place le *Nabab* entre *Madame Bovary* et *L'Assommoir,* en le considérant comme un des livres français contemporains les plus beaux ; en 1884, elle lui adresse des éloges en affirmant que parmi les romanciers contemporains Alphonse Daudet est les plus artistique [447], en 1885, par contre, elle affirme encore une fois que Daudet est « fini » comme romancier.

La critique italienne se partage : les anti-véristes apprécient le ton poétique de Daudet qui le placent bien loin du Naturalisme, alors que les véristes sont déconcertés par son œuvre.

Les romans daudétiens présentent une contradiction intime qui se reflète sur chacun de ses commentateurs, oscillant entre l'éreintement et l'éloge.

---

[445] Matilde Serao, « *Theodora* », *Capitan Fracassa*, VI, 7, 7 gennaio 1885, p. 1
[446] Matilde Serao, «Romanzi d'amore», *Fanfulla della domenica*, VI, 38, 21 settembre, 1884, p. 1.
[447] *Idid.*

En fait, Luigi Capuana aussi écrit, en 1885, que Daudet a habitué son public à des récits fondés sur les qu'en dira-t-on et accuse l'écrivain français d'utiliser l'argument de la race pour ses finalités artistiques :

> […] Il Daudet ha abituato il pubblico ai romanzi contemporanei trasparentissimi, pepati come il pettegolezzo di una conversazione elegante, gustosi come le indiscrezioni sussurrate nell'orecchio dietro un ventaglio, e caldi di scandali mascherati a mala pena dal leggier velo d'un nome un pochino storpiato. Egli usa largamente del suo diritto di osservatore e di artista; ma quando con quei suoi occhietti di miope ha sbirciato le miserie, le colpe, il ridicolo della società parigina, non sa frenarsi di rivolgersi al suo lettore e d'ammiccargli, da birichino, con una civetteria quasi femminile. Vuol fargli sapere che sotto il personaggio dell'arte c'è il personaggio reale, che sotto l'episodio - narrato in un certo modo, con attenuazioni o reticenze - c'è l'aneddoto vero, lo scandalo di un giorno che corse tutta Parigi e fu registrato dai giornali. L'artista in queste malizie, fortunatamente, perde poco o nulla, e il libro, commercialmente, intanto guadagna di molto. Non è una malignità l'affermare che il *Nabab* e *Les Rois en exil* siano stati un po' aiutati così ad arrivare oltre le sessanta edizioni. Ma è giusto aggiungere che senza un innegabile merito artistico, per la forza del solo scandalo, non sarebbero arrivati neppure a un terzo. […] Nessuno era più adatto di lui per un quadro di questa natura. Meridionale naturalizzato di buon'ora parigino, egli ha l'immaginazione vivace, impressionabile, lo stile caldo e pittoresco, ed insieme la osservazione acuta e il buon senso che sorride; proprio quel che ci vuole per essere un romanziere moderno di razza, qual ha potuto mostrarsi nel *Nabab* e nei *Rois in exil*, per citar solamente i suoi più recenti lavori. Eppure questo nuovo romanzo[448] è riuscito sbiadito, a dispetto di tutto il sole che l'autore vi ha profuso. L'intiero romanzo è concepito sotto questo falso ed esagerato punto di vista. Atti troppo comuni in ogni latitudine vengono addossati al povero Numa Roumestan come altrettante colpe di origine. La razza! Il Daudet non vede altro. E, da meridionale, si scalda, alza la voce, si batte i fianchi, sgrana gli occhi: la razza! la razza! Ci manca poco che non la calunni questa povera razza, per servirsene allo scopo della sua opera d'arte [449].

---

[448] Capuana se réfère à *Numa Roumestan*

[449] Luigi Capuana, « Per l'arte » (1885), *Letteratura*, Roma, Edizioni Scientifiche italiane, 1994, pp. 26-28. Traduction de la citation: […] Daudet a habitué le public aux romans contemporains très transparents, poivrés ainsi que le commérage d'une conversation élégante, savoureux comme les indiscrétions chuchotées à l'oreille derrière un éventail, et

Mais, en 1898, dans la nécrologie consacrée à Daudet[450] il commémore le romancier français avec un ton attentif et affectueux. Il tâche d'évaluer l'originalité de Daudet par rapport aux autres Naturalistes : l'imagination, la sensibilité, la facilité apparente de ses romans, qui sont nés par contre grâce à un long labeur.

Il affirme que *Sapho* demeure le roman de l'amour. Cette œuvre démontrera que la nature doit être élaborée par l'artiste et échapper à une observation trop scientifique. D'ailleurs Capuana reconnaît à Daudet un talent particulier, celui de s'emparer des âmes:

> […] Per ciò, oggi, al dolore per la perdita dell'autore prediletto si è mista la pietà per l'uomo che ha cessato di soffrire.
> La natura e le circostanze lo avevano colmato di doni. Alla bellezza fisica si accoppiavano in lui un'immaginazione vivacissima, una sensibilità squisita, quasi femminile, una geniale padronanza della forma letteraria, un felicissimo intuito dell'opportunità, una sempre giovanile freschezza di impressioni, di slanci di buon umore, di malizia e di birichineria. Nato poeta, le necessità della vita lo avevano fatto smarrire tra i romanzieri; e c'era voluta una gran forza di volontà

---

chauds par les scandales masqués à peine par le voile léger couvrant un nom un petit peu déformé. Il use largement de son droit d'observation et d'artiste, mais quand, avec ses petits yeux de myope, il a entrevu les misères, les fautes, le ridicule de la société parisienne, il ne sait pas se passer de s'adresser à son lecteur clignant de l'œil, en petit voyou, avec une coquetterie presque féminine. Il veut lui apprendre que sous le personnage de l'art il ya le personnage réel, que sous l'épisode - raconté d'une certaine façon, avec des atténuations ou des réticences - il y a l'anecdote véritable, le scandale d'un jour que connut tout Paris et qui fut enregistré dans les journaux. L'artiste, par la suite de ces ruses, heureusement, ne perd pas grand-chose et le livre, sur le plan commercial, entre temps, à un gros bénéfice. Ce n'est pas une méchanceté d'affirmer que *Le Nabab* et *Les Rois en exil* ont été un peu favorisés pour arriver à dépasser les soixante éditions. Mais il est juste d'ajouter que sans un certain mérite artistique, grâce au seul scandale, ils n'auraient atteint même pas un tiers. […] Personne n'était plus apte que lui pour rédiger un tableau de cette nature. En tant que méridional bientôt naturalisé parisien il a une imagination vive, impressionnable, un style chaud et pittoresque et en même temps une observation aiguë et un bon sens qui sourit ; justement ce qu'il faut pour être un romancier moderne de race, tel qu'il a pu se montrer dans *Le Nabab* et dans *Les Rois en exil*, pour ne citer que ses travaux les plus récents. Eh bien ce nouveau roman est apparu déteint, malgré tout le soleil que l'auteur y a introduit. Le roman tout entier est conçu de ce point de vue faux et exagéré. Des comportements très fréquents dans toute latitude sont attribués au pauvre Numa Roumestan comme des fautes dues à son origine. La race ! Daudet ne voit pas autre chose. Et, en tant que méridional, s'altère, hausse la voix, se bat les côtés, écarquille les yeux : la race ! La race ! Peu s'en faut qu'il ne calomnie cette pauvre race, pour s'en servir dans l'intérêt de son œuvre.

[450] Luigi Capuana, *Cronache Letterarie*, Catania, Giannotta, 1899.

> e di ostinazione per guadagnarsi e mantenersi fra essi il posto che ha occupato per parecchi anni. Pochi scrittori hanno avuto, come lui, la rara facoltà di impossessarsi delle anime, di compenetrarsi con loro, di ispirare la profonda simpatia che mette all'unisono il cuore dello scrittore con quello dei lettori. I suoi stessi difetti lo aiutavano in questo. L'eccesso di colorito, la mancanza di proporzioni e di equilibrio, le trascuratezze apparenti o volute di molte parti dei suoi lavori avevano un incanto particolare, di bizzarra noncuranza, di imprudenza gioconda. […] Eppure quella deliziosa facilità era frutto di paziente fatica[451].

Il est intéressant de noter que le jugement de Capuana concorde avec celui de Zola qui avait écrit avant de l'écrivain vériste. En fait, là où Capuana affirme que Daudet a la faculté d'inspirer la profonde sympathie qui met à l'unisson le cœur de l'écrivain avec celui des lecteurs, de transformer la nature en image artistique et qu'il aime mieux sourire que se fâcher, Zola avait affirmé que :

> […] Daudet a toujours été pour nous l'esprit le plus libre, le plus dégagé des formules, le plus honnête devant les faits. Je l'ai déjà dit ailleurs, qu'il a été le réaliste respectueux de la vérité moyenne, qu'il se contentait de vivifier du flot intarissable de sa pitié et de son ironie, lorsque nous étions, nous autres, des lyriques plus ou moins déguisés, issus du romantisme. Ce sera son éternel mérite, cet amour apitoyé des humbles, ce rire moqueur poursuivant les sots et les méchants, tant de

[451] *Ibid.*, pp. 66-67. Traduction de la citation : […] c'est pourquoi, aujourd'hui au chagrin pour la disparition de l'auteur bien aimé s'ajoute la pitié pour l'homme qui a cessé de souffrir. La nature et les circonstances l'avaient comblé de dons. À la beauté physique s'unissaient chez lui une imagination très vive, une sensibilité exquise, presque féminine, une maîtrise géniale de la forme littéraire, une intuition très heureuse de l'opportunité, une très jeune fraîcheur d'impressions, d'élan de bonne humeur, d'astuce et d'espièglerie. Né poète, les nécessités de la vie l'avaient fait finir parmi les romanciers ; il a dû avoir une grande force de volonté et d'obstination pour atteindre et pour garder parmi eux la place qu'il a occupé pendant beaucoup d'années. Peu d'écrivains ont eu, comme lui, la rare faculté de s'approprier les âmes, de communiquer avec eux, d'inspirer la profonde sympathie qui met à l'unisson le cœur de l'écrivain avec celui des lecteurs. Ses mêmes défauts l'aidaient en ceci. L'excès du coloris, le manque de propositions et d'équilibre, les négligences apparentes ou voulues de nombreuse parties de ses travaux avaient un charme particulier, de nonchalance bizarre, d'imprudence joyeuse. […] Et même cette délicieuse facilité était le fruit d'un labeur patient.

> bonté et tant de juste satire qui trempent chacun de ses livres d'une humanité frémissante[452].

Capuana s'adresse ensuite aux jeunes critiques qui sont toujours à la recherche de nouveautés et affirme qu'il est évident qu'un écrivain limpide et transparent comme Daudet n'apparaît pas comme un novateur. En réalité, Daudet appartient trop à son temps et il est trop personnel :

> […] Ai giovani è permesso di esagerare e anche di essere ingiusti. A questi cercatori di novità sbalorditive, a questi infatuati del simbolo, a questi folli adoratori della preziosità della forma, uno scrittore limpido, vivace, drammatico anche nel colore della frase come il Daudet non può riuscire gradito. È troppo esteriore, secondo loro, è troppo del suo tempo, e anche troppo personale[453].

Et il ajoute que probablement le jugement de la postérité ne sera pas exactement celui que les jeunes critiques ont prononcé si rapidement dans le pages complaisantes du *Figaro* et d'autres journaux[454].

Il affirme donc que Daudet doit être d'abord considéré un impressionniste, un fin sensitif même à cause de sa myopie, puisque l'effort de bien voir aiguiser son attention et les choses vues demeurent plus profondément imprimées dans sa mémoire et dans son esprit[455]. Puis, si l'on ajoute aussi l'imagination débridée, due à sa nature méridionale, il est facile alors, pour Daudet, d'unir tout cela et de le traduire dans la puissance du mot.

---

[452]Emile Zola, *Eloges d'écrivains, discours prononcés aux obsèques de Gonzalès, Cladel, Maupassant, Houssaye, Goncourt, Daudet, Alexis*(1891-1901), collection électronique de la Médiathèque André Malraux de Lisieux, p. 8.

[453] Luigi Capuana, *Cronache Letterarie*, *op. cit.,* p. 67. Traduction de la citation: […] Il est permis aux jeunes d'exagérer et même d'être injustes. À ces chercheurs de nouveautés étonnantes, à ces fanatiques du symbole, à ces fous adorateurs de la préciosité de la forme, un écrivain limpide, vif, dramatique même dans la couleur de la phrase tel que Daudet, ne saurait être agréé. Il est trop ouvert, à leur avis, il est trop de son temps, et même trop personnel.

[454] Cf. *Ibid*., p. 67

[455] À ce propos nous soulignons que Daudet lui-même affirmait : « Je suis un être tout subjectif, je suis traversé par les choses », E. et J. de Goncourt, *Journal*, *op. cit*., 27 janvier 1878, p. 1220.

Anne-Simone Dufief elle- même note que « La vision du peintre impressionniste s'écarte du poncif académique et s'attache à restituer l'originalité d'un sujet. Daudet s'efforce de ne proposer que des sensations personnelles. Plutôt que de choisir un paysage très original, il préférera porter son attention sur un détail qui passe habituellement inaperçu et auquel il donne un relief intense »[456].

Son écriture devient ainsi « picturale » et « sensible ». C'est ne pas par hasard donc si Luigi Capuana remarque un déséquilibre dans son œuvre en affirmant que son esprit de poète ne se concilie pas avec son état de romancier[457] :

> […] Innanzi tutto, il Daudet dev'essere qualificato *impressionista*. Questo miope ha una gran virtù di osservatore. Lo sforzo per veder bene acuisce la sua attenzione, imprime più profondamente nella sua memoria le cose vedute, e la vivace sua fantasia meridionale non deve fare nessun conato per renderle col magistero della parola. Certe volte l'evocazione è così intensa, che perde la qualità di opera d'arte e, da descrizione che avrebbe dovuto essere, riesce enumerazione e niente altro; ma questo, bisogna dirlo, gli accade di rado.
> L'osservatore è intanto anche un sensitivo, un sentimentale, un poeta. La sua anima è piena di fantasticherie e di compassione; egli s'intenerisce facilmente; ama meglio sorridere che sdegnarsi; perciò mentre la sua visione delle cose esteriori è intensa e minuta, e le impressioni del paesaggio e delle scene della natura si trasformano agilmente dentro di lui in immagini artistiche, il suo sguardo non penetra addentro nell'intimo spirito delle persone che non possono

---

[456] Anne-Simone Dufief, *Alphonse Daudet romancier*, *op. cit*., p. 673

[457] À ce propos, Anne-Simone Dufief remarque que Daudet accorde dans son œuvre « la priorité à l'expression de la sensation ; cette soumission au réel est posée comme une limite nécessaire aux interprétations intellectualisantes. Par ailleurs, Daudet est conscient du caractère tout subjectif de l'impression ; le prisme de la sensibilité, les dérives de l'imagination font subir au réel des torsions, et aucune artiste n'y échappe » Mais Daudet lui-même affirme que l'imagination sans l'élément matériel qui est la réalité broie à vide : « […] la réalité est soumise aux métamorphose de l'imagination, mais sans elle, sans cette nourriture, l'imagination broierait à vide, s'affaisserait sur elle-.même et deviendrait imbécillité ou folie ». « L'art du romancier peut donc être qualifié d'impressionniste, car sa perception discontinue du monde et des êtres le conduit à adopter toutes les formes de rupture. Le morcellement de la description lui permet de restituer un espace que déforment, sans cesse, le mouvement, les jeux de lumière, les angles de vue ou la sensibilité changeante des personnages. […] Par nature comme par art, Daudet refuse, autant à la phase de la genèse qu'à celle de l'écriture, de recourir aux idées générales, à l'abstraction : il s'astreint à ne représenter que le concret, la *chose vue*… », *Ibid*., pp.690-691

> riuscire simpatiche al suo cuore. Da ciò una sproporzione, un disquilibrio nella sua opera d'arte. Il poeta guasta il romanziere[458].

Capuana passe en revue la carrière de Daudet, en mettant en évidence la nostalgie de l'auteur pour sa Provence:

> […] *Numa Roumestan* è un Tartarin più elevato, ma artisticamente meno sincero. Anche questa volta la nostalgia della Provenza ha invaso il cervello del Daudet; ma questa volta risulta *Tartarin* proprio lui che racconta.
> Ha avuto un colpo di sole; ha visto il Gambetta nel colmo della sua potenza e n'è rimasto abbagliato. Infatti, nei primi capitoli del romanzo il lettore non può far a meno di pensare al Gambetta; i nomi cambiati non riescono a ingannarlo. Aps è Aix; Numa Roumestan è il gran latino che ha conquistato nuovamente la Gallia[459].

Le théoricien du vérisme voit dans ce roman le début d'une évolution artistique de l'auteur et *Sapho* le confirme:

> […] *Numa Roumestan* ha un valore per la storia dell'ingegno artistico di Alfonso Daudet: segna il punto di partenza della sua ultima evoluzione. Si era smarrito, per qualche tempo, dietro gli allettamenti

---

[458] Luigi Capuana, *Cronache Letterarie* , *op. cit.*, pp. 68-69. Traduction de la citation: […] Avant tout Daudet doit être qualifié d'impressionniste. Ce myope a un grande vertu d'observation. L'effort de bien voir aiguise son attention, imprime plus profondément dans sa mémoire les choses vues et sa vive imagination méridionale ne doit faire aucun effort pour les rendre par la maîtrise de la parole. Certaines fois l'évocation est si intense qu'elle perd la qualité de l'œuvre d'art, et de description qu'elle aurait dû être, elle devient énumération et rien d'autre ; mais ceci, il faut le dire, lui arrive rarement. L'observateur est aussi, entre temps, un sensitif, un sentimental, un poète. Son âme est remplie de rêveries et de compassion ; il s'attendrit facilement ; il aime mieux sourire que se fâcher ; pourtant, alors que sa vision des choses extérieures est intense et minutieuse et que les impressions du paysage et les scènes de la nature se transforment facilement en lui en images artistiques, son regard ne pénètre pas dans l'intimité de l'esprit des gens que son cœur ne saurait trouver sympathiques. De là une disproportion, un déséquilibre dans son œuvre. Le poète gâte le romancier.

[459] *Ibid.*, p. 74. Traduction de la citation : […] *Numa Roumestan* est un Tartarin plus élevé, mais artistiquement moins sincère. Même cette fois la nostalgie de la Provence a envahi le cerveau de Daudet ; mais cette fois c'est justement lui le Tartarin narrateur. Il a eu un coup de soleil ; il a vu Gambetta au faîte de sa puissance et il en a été ébloui. En effet, dans les premiers chapitres du roman le lecteur ne peut pas se passer de penser à Gambetta ; les noms changés ne peuvent pas le tromper. Aps est Aix; Numa Roumestan est le grand latin qui a conquis nouvellement la Gaule.

> del romanzo, diremo di circostanza, col *Nabab* e *Les Rois en exil* e vi aveva profuso tesori di osservazioni e di descrizioni che daranno a questi lavori il pregio di documenti storici in avvenire; era fallito nella terza prova con *L'Evangéliste*. Ora, col *Numa Roumestan*, pur cedendo un'ultima volta alle lusinghe di un soggetto che lasciava trasparire qua e là personaggi viventi dietro le figure dell'arte, sembrava si fosse, innanzi tutto, occupato della forma, per rispondere a coloro che lo accusavano di servirsi di uno stile troppo impennacchiato, troppo straluccicante; a coloro che gli rimproveravano la mancanza di proporzione negli episodi, l'eccesso evidente nella ricerca dei contrasti[460] .

En fait

> […] *Sapho* fu una sorpresa per molti lettori del Daudet. Dietro quelle creature, appassionate, tormentate, buone, cattive, stravaganti, perverse, che annodano un dramma di spaventevole semplicità, non s'intravedevano figure note, personaggi in vista.
> I critici si sentivano anch'essi fuorviati, quasi ingannati. Come era stato bello tormentare un po' l'autore, rimproverandogli di servirsi della cronaca, dell'aneddoto contemporaneo, per dare ai suoi libri un piccante che altrimenti non avrebbero avuto! [461].

En remarquant que *Sapho* se révèle une surprise littéraire pour la critique et les lecteurs, Luigi Capuana souligne, que il s'agit du premier roman de Daudet où ne s'entrevoient pas de personnages très connus.

---

[460] *Ibid.*, p. 76. Traduction de la citation : […] *Numa Roumestan* a une valeur pour l'histoire du génie artistique d'Alphonse Daudet : il marque le point de départ de sa dernière évolution : Il s'était perdu, pendant quelque temps, après les flatteries du roman, on dirait de circonstance, par *Le Nabab* et *Les Rois en exil* et il avait versé des trésors d'observations et de descriptions qui donneront à ces travaux la valeur de documents historiques à l'avenir ; il avait échoué dans son troisième essai par *L'Evangéliste*. Or, par *Numa Roumestan,* tout en se soumettant une dernière fois aux flatteries d'un sujet qui faisait transparaître çà et là des personnages vivants derrière les figures de l'art, on dirait qu'il s'était occupé, avant tout, de la forme pour répondre à ceux qui l'accusaient de se servir d'un style trop artificiel, trop luisant ; à ceux qui lui reprochaient le manque de proportions dans les épisodes, l'excès évident dans la recherche des contrastes.

[461] *Ibid.*, p. 77. Traduction de la citation : […] *Sapho* a été une surprise pour nombreux lecteurs de Daudet. Derrière ces créatures passionnées, tourmentées, bonnes, méchantes, extravagantes, perverses, qui nouent un drame d'une simplicité épouvantable, on n'entrevoit pas de figures de personnages en vue. Les critiques eux-mêmes se sentaient fourvoyés, presque trompés. Comme cela a été beau de tourmenter un peu l'auteur, en lui reprochant de se servir des faits divers, de l'anecdote contemporaine pour donner à ses livres un piment qu'ils n'auraient pas eu autrement.

Dans cet éloge, le critique ne prend en considération ni *Le Petit Chose* ni *Jack*, qui ont été obscurcis tant par les romans de Dickens que par les romans successifs de Daudet lui-même, sûrement meilleurs, et il ne parle pas non plus de l'œuvre dramatique de l'écrivain, bien qu'il ait essayé d'utiliser pour le théâtre toutes ses belles qualités artistiques. Il cherchera à comprendre ce que Daudet a apporté à la forme du roman :

> […] Che cosa è stato apportato dal Daudet nella forma del romanzo?
> Egli sopravveniva in pieno naturalismo, per esprimermi con la formula di uso, dopo il Flaubert, dopo i De Goncourt, dopo lo Zola. Alla impassibilità troppo ostentata del primo, alle preoccupazioni stilistiche e di colorito dei secondi, all'epica e un po' romantica ispirazione del terzo, unita a un problematico rigore scientifico, egli ha recato in contributo una bella facoltà di commozione, una giocondità alata di poeta, la sincerità alquanto chiassosa di una brava persona indulgente.
> Ha mostrato che si poteva tentar di fare lavoro di artista senza né troppo nascondere né mostrar troppo che, infine, l'opera d'arte è la natura passata attraverso l'organismo dello scrittore e da esso un po' modificata, se non del tutto alterata; che le preoccupazioni stilistiche non debbono soverchiare nell'opera d'arte quel che ne costituisce la parte essenziale, cioè, la creazione del personaggio vivente; che la rigorosa osservazione non deve implicare l'intromissione di argomenti scientifici da produrre, con la tesi, una deformazione dell'opera d'arte; ha mostrato che si poteva tentare tutto questo, e il suo tentativo non è stato vano.
> Fino a che punto sia riuscito, quali influenze abbia egli esercitato nell'arte narrativa contemporanea e se egli abbia lasciato germi che potranno germogliare a tempo opportuno può, forse, risultare dal frettoloso schizzo che ho fatto[462].

[462] *Ibid.*, p. 80. Traduction de la citation : […] Qu'est ce que Daudet a apporté à la forme du roman ?
Il arrivait en plein naturalisme, pour s'exprimer per une formule d'usage, après Flaubert, après les Goncourt, après Zola. À l'impersonnalité trop affichée du premier, aux préoccupations stylistiques et de couleur des deuxièmes, à l'inspiration épique et un peu romantique du troisième, unie à une rigueur scientifique problématique, il a apporté une bonne faculté d'émotion, une gaieté ailée de poète, la sincérité assez bruyante d'un homme bon et indulgent. Il a montré qu'on pouvait essayer de faire un travail d'artiste sans trop cacher ni trop montrer, enfin, que l'œuvre d'art est la nature passée à travers le corps de l'écrivain et un peu modifiée sinon tout à fait altérée par lui ; il a montré aussi que les préoccupations stylistiques ne doivent pas l'emporter dans l'œuvre d'art sur ce qui en constitue la partie essentielle, à savoir la création du personnage vivant ; il a montré que

Capuana est de l'avis que Daudet a montré, par son œuvre, qu'il est possible d'être artiste même si on vit en plein naturalisme. Mais il a démontré surtout que l'observation rigoureuse ne doit pas impliquer les argumentations scientifiques et que les soucis stylistiques ne doivent pas surabonder dans une œuvre : ils doivent être essentiels, capables de créer un personnage vivant.

Il est admirable que cet éloge vienne d'un véritable vériste comme Capuana ; pour lui Daudet a donc jeté les germes pour un « nouvel art » du roman contemporain qui germeront sûrement au moment opportun.

Cependant il se demande pour quelle raison Daudet a écrit *L'Immorte,l* en tâchant de donner une justification à la rédaction de ce roman qui lui semble une fausse note dans la carrière littéraire de notre romancier:

> […] E poiché intendo finire questo studio parlando dell'uomo, dirò qualcosa dell'*Immortel* che sembra una stonatura nella sua carriera di scrittore.
> E forse l'*Immortel* non era opera di malignità, né di invidia, né di altro sentimento cattivo, ma una semplice birichineria, simile a quelle che Ernesto Daudet ha raccontate nel volume *Mon frère et moi*, quando Alfonso studiava assieme con lui nel liceo di Lione. Me lo fa supporre la risposta da lui data a un compaesano che gli parlava dell'indignazione suscitata fra gli accademici dall'*Immortel*:
> - Eh? Un bel sasso nel pantano dei ranocchi! Gracideranno più di un mese!
> Lo divertiva l'idea di quel gracidio di accademici.
> Se non si accetta questa spiegazione, l'*Immortel* rimane un atto inesplicabile nella vita del Daudet, una aberrazione enorme[463].

---

l'observation rigoureuse ne doit pas impliquer l'introduction de sujets scientifiques de façon à produire, par une thèse, une déformation de l'œuvre d'art ; il a montré enfin qu'on pouvait tenter tout cela et sa tentative n'a pas été vaine. Jusqu'où il a réussi, quelles influences il a exercées dans l'art narratif contemporain et s'il a laissé des bourgeons qui pourrait bourgeonner le temps venu, cela peut apparaître, peut-être, dans le croquis rapide que j'ai en fait.

[463] *Ibid.*, p. 80. Traduction de la citation: […] Et puisque j'ai intention de terminer cette étude en parlant de l'homme, je dirai quelque chose de *L'Immortel* qui a l'air d'une fasse note dans sa carrière d'écrivain. *L'Immortel* n'était peut-être pas une œuvre de méchanceté, ni de jalousie, ni d'un autre mauvais sentiment, mais une simple espièglerie, pareille à celles qu'Ernest Daudet a racontées dans le volume *Mon frère et moi*, quand Alphonse

Cette nécrologie se conclut par une réflexion sur Daudet «artiste » et sur Daudet «homme». Capuana affirme qu'en tant qu'« artiste » Alphonse Daudet a eu, pendant son vivant, toute la gloire possible et en tant qu'« homme » il a eu, dans la famille, tout le bonheur. Le sort a été généreux avec lui : il l'a préservé d'un amour malheureux, un de ces amours qui a fait sentir Daudet « père » obligé d'écrire un roman, sous la forme d'avertissement, pour ses fils. Mais ce n'est pas tout. Cet homme du Midi a eu aussi la chance de rencontrer une femme douce avec une âme d'artiste sensible et séduisante autant que lui.

Étoile brillante de son ménage, femme, amie et compagne, Julia a été, jusqu'au dernier soupir d'Alphonse, une bonne conseillère de ses inspirations et, toujours avec discrétion, elle a réglé son travail :

> […] Ma ora egli riposa nella pace della tomba e non gli importa più niente di tutte le accademie di questo mondo, compresa anche quella del suo amico De Goncourt.
> Artista, ha avuto, vivente, tutta la gloria possibile.
> Uomo, ha avuto nella famiglia tutta la possibile felicità. La sua buona sorte non solamente lo aveva preservato dalla sciagura di uno di quegli amori che gli hanno fatto scrivere, come ammonimento ai suoi figli, *Sapho*; ma gli aveva regalato, nel fiore della giovinezza, una compagna, un'anima di artista fina e seducente quanto lui.
> Egli ha ringraziato con eloquenti parole colei che è stata fino all'ultimo la sua regolatrice del lavoro, la discreta consigliera delle sue ispirazioni, la serena stella della sua casa[464].

---

faisait ses études avec lui au lycée de Lyon. Je le suppose grâce à la réponse qu'il a donnée à un pays qui lui parlait de l'indignation suscitée par *L'Immortel* parmi les académiciens.
-Eh ! Un beau pavé dans la mare des grenouilles ! Elles vont coasser plus d'un mois !
L'idée de ce coassement d'académiciens l'amusait.
Si l'on n'accepte pas cette explication, *L'Immortel* demeure un acte inexplicable dans la vie de Daudet, une aberration énorme.

[464] *Ibid.*, p. 80. Traduction de la citation: […] Mais à présent il repose dans la paix du tombeau et il ne s'intéresse pas du tout à toutes les académies du monde, y compris celle de son ami De Goncourt.
En tant qu'artiste il a eu, de son vivant, toute la gloire possible.
En tant qu'homme il a eu dans sa famille tout le bonheur possible. Son bon sort ne l'avait pas seulement sauvé du malheur d'un de ces amours qui lui ont fait écrire *Sapho* comme exemple à éviter pour ses enfants ; il lui avait donné, dans la fleur de l'âge, une compagne, une âme d'artiste raffinée et séduisante comme lui.

Cette femme sensible et déterminée a sûrement contribué à motiver l'écriture de son mari en créant ainsi une ambiance littéraire au sein de sa famille.

En effet, les enfants eux-mêmes, Lucien et Léon, se souviennent du travail de collaboration littéraire de leurs parents. En rapportant ses souvenirs Lucien écrit:

> […] Là mes parents furent jeunes et travaillèrent ensemble à des œuvres qui devinrent célèbres […] Mon père travaillait avec ma mère dans une collaboration perpétuelle[465] .

Il a remercié par des paroles éloquentes celle qui a été jusqu'à la fin l'organisatrice de son travail, le conseiller discret de ses inspirations, l'étoile limpide de sa maison.

[465] Lucien Daudet, *Les yeux neufs*, Paris, Flammarion, 1921, dans *Julia et Alphonse Daudet à Draveil – un couple d'écrivains à Champrosay*, Cercle Littéraire et Historique de Draveil, 1997, p. 103

CHAPITRE II

Portrait littéraire d'Alphonse Daudet par Edmondo De Amicis.

Très hostile au naturalisme, Edmondo De Amicis répugne aux professions de foi trop absolues, s'inquiète d'une uniformité éventuelle de l'art, en estimant qu'il y a de la place pour tout le monde.

C'est pourquoi, avec son goût de la performance, De Amicis excède dans l'éloge de la précision du romancier-photographe, quand il s'agit d'évaluer la portée morale et sociale de l' œuvre daudétienne.

Il considère Alphonse Daudet comme l'écrivain français le plus populaire en Italie après Zola ou il observe plutôt que par beaucoup de critiques et d'écrivains italiens il est considéré sur le même plan que Zola :

> Il Daudet è lo scrittore francese più popolare in Italia dopo lo Zola. Molti, anzi, li mettono alla pari, e le nature miti antepongono all'autore dell' *Assommoir* l'autore del *Nabab*, naturalista meno spietato[466]. La differenza che passa fra loro è più nell' indole che nell'arte. Nell' arte impiegano tutti e due quella stessa « formola scientifica » che va predicando lo Zola ; procedono quasi egualmente nell' analisi degli avvenimenti e dei personaggi ; tengono lo stesso andamento , e quasi la stessa maniera di ripartizione nella descrizione , che è grandissima parte, e si potrebbe dire in fondo, dei romanzi di tutti e due; ed hanno somigliantissima la condotta del dialogo , benché in quello del Daudet ci sia di più «l'accento e il gusto » della commedia. Alle volte , anzi, leggendo il Daudet, si ha per parecchie pagine un'illusione: si scorda lui e par di leggere l'altro, tanto il colore delle immagini, l' efficacia dei particolari più minuti, e il giro dei periodi , monchi dei verbi, e ingegnosamente cadenzati, son simili a quelli dello Zola. Ma in capo a poche pagine, vien fuori una pennellata, una nota musicale, un sorriso, che fa dire: no, è il Daudet. Lo stile dello Zola, come dice egli stesso , è più geometrico;quello del Daudet più snello e più di vena, ed anche più impennacchiato, che è pure il difetto che lo Zola trova nel proprio.

[466] Par cette phrase De Amicis veut dire que le nom de Daudet est toujours présent dans la presse italienne et que très souvent son œuvre est prise en considération par rapport à celle de Zola .

> Ci sono pagine del *Nabab* e dei *Rois en exil* che danno l' immagine di mazzi di fiori […] [467].

Dans cette analyse comparative, Edmondo De Amicis [468] nous présente l'auteur du *Nabab* comme « un naturaliste moins cruel » que celui de

---

[467]Edmondo De Amicis, *Ritratti letterari*, Milano, Fratelli Treves, 1881, pp.2-3. Traduction de la citation: Daudet est l'écrivain le plus populaire en Italie après Zola. Et même beaucoup les considèrent égaux, alors que les gens paisibles préfèrent l'auteur du *Nabab*, naturaliste moins impitoyable, à l'auteur de *L'Assommoir*. La différence entre eux est plutôt dans le caractère que dans l'art. Dans l'art tous les deux utilisent la même « formule scientifique » que Zola prêche ; ils se conduisent presque également dans l'analyse des événements et des personnages ; ils ont la même allure et presque la même manière de répartition dans la description, qui est au fond une très grande partie des romans de tous les deux ; et il y a une grande ressemblance entre eux dans l'évolution du dialogue, bien que dans celui de Daudet il y a davantage « l'accent et le goût » de la comédie. Parfois, même, en lisant Daudet, on a dans beaucoup de pages une illusion : on l'oublie et on a l'impression de lire l'autre, tant la couleur des images, l'efficacité des détails les plus minutieux, et la tournure des phrases, dépourvues de verbe et cadencées ingénieusement, ressemblent à celles de Zola. Mais au bout de quelques pages apparaît un coup de pinceau, une note musicale, un sourire, qui fait dire : non, c'est Daudet. Le style de Zola comme lui-même l'affirme, est plus géométrique ; celui de Daudet est plus souple et plus ému et même plus artificiel, qui est aussi le défaut que Zola trouve dans son style. Il y a des pages du *Nabab* et de *Rois en exil* qui donnent l'image d'un bouquet de fleurs.

[468]Écrivain, journaliste, pédagogue et romancier italien De Amicis arrive à Paris le 28 juin 1878 comme journaliste correspondant du journal *L'Illustrazione italiana* fondé à Milan, par les frères Treves pour écrire un article sur l'« Exposition ». En cette occasion il connaît Victor Hugo et Emile Zola. Pour une étude approfondie sur ces rencontres littéraires voir Edmondo De Amicis, *Ricordi di Parigi*, Milano, Fratelli Treves editori, 1879. Il connaît Alphonse Daudet au mois de mai de 1880 et décrit cette rencontre chez Daudet dans *Ritratti letterari*, *op. cit*. p. 37. À ce propos il est intéressant de noter qu' Edmondo De Amicis affirme que la maison de Daudet (l'ameublement et le décor) est l'image reflétée de la personnalité du romancier et que le succès, que l'auteur du *Nabab* a eu à la suite de la publication de ce roman, n'a changé pas son âme simple et gentille. Il en décrit aussi l'aspect physique et les moments qui précèdent « l'apparition de Daudet ». Il nous semble convenable, pour la beauté du récit que fait De Amicis de cette rencontre, de proposer le morceau suivant : « Sta al quarto piano, malgrado le ottanta edizioni del *Nabab*, in un quartierino che guarda sui giardini del Lussemburgo, famosi per convegni d'amanti; piccolo, ma pieno di luce e allegro, un vero nido di rondini, da cui si sentono appena i rumori della strada, che son rari. Come si può immaginare una casa di scrittore che corrisponda meglio alla natura dell'ingegno e dell'animo, ed anche alla persona del padrone. C'è tutta la varietà e la grazia d' ornamenti e di colori del suo stile, e la morbidezza della sua indole. Son due stanzine raccolte, quelle che io vidi, piene di fiori, di piccoli bronzi, d'oggettini giapponesi e d'acquerelli, che sul primo momento confondono la vista, come certe sue pagine fosforescenti: i divani e i seggioloni coperti di antiche stoffe a ricami argentati, i libri luccicanti di dorature : tutto nitido , piccolo e grazioso.[…] Sono gradevolissimi quei pochi momenti che si passano nella casa di uno scrittore ammirato e simpatico, aspettando la sua apparizione.[…] si senti nell'altra stanza una voce sonora e dolce, si spalancò una porta con impeto, e comparve Alfonso Daudet. Non credo che la più appassionata delle lettrici del *Nabab* si sia mai rappresentata, pensando al Daudet, una figura più bella e più simpatica della sua figura reale. Di statura media, di proporzioni

L'Assommoir. Et même, s'il y a des analogies en ce qui concerne la description dans leurs romans, au point qu'en lisant un roman de Daudet il lui semble de lire un des romans de Zola pour la précision des détails, l'écrivain souligne des différences très marquées. La première on la retrouve dans la construction des dialogues.

Tous les deux se ressemblent dans l'agencement du dialogue, mais, après avoir lu un dialogue écrit par Daudet, De Amicis affirme que le lecteur « laisse transparaître un sourire », puisque le dialogue chez Daudet a l'accent et le goût de la comédie et ne manque pas de « couleur ».

D'ailleurs, le journaliste rapporte certaines pages du *Nabab* et des *Rois en exil* à des « images de fleurs ». Ou, plus exactement, il les compare à « un bouquet ». On trouve cette comparaison très originale pour définir le récit daudétien très coloré et très varié. Mais la différence la plus évidente soulignée par Edmondo De Amicis, se trouve dans la nature elle-même des deux auteurs :

> […] Lo Zola è più padrone di sé; il Daudet, di natura più meridionale, riesce meno il domarsi; fa capolino dietro ai suoi personaggi interviene a giudicare, si lascia sfuggire delle approvazioni gioiose e degli sfoghi d' indignazione; non è sempre cosi impassibile e velato come quell'altro. In questo si ammira di più lo sforzo d'una mente poderosa e paziente ; nel Daudet la spontaneità d' una natura ricca e geniale. Il Daudet è più amabile, lo Zola più potente […] [469]

---

giuste, sottile per i suoi trentott'anni, ha una testa che potrebbe servire di modello per un Cristo a un pittore idealista : una grande capigliatura nera ondulata che gli fa ombra alla fronte; gli occhi neri, d'una lucentezza e d'una fissità strana, che guardano con una espressione dolcissima; il viso, perfettamente ovale, d' un color bruno pallido; la bocca piccola e benevola, la barba alla nazarena, e un naso aquilino della più bella arcatura che possa immaginare un pittore», *Ibidem*, pp.17-19.

[469] I*bidem*, pp. 3-4. Traduction de la citation : […] Zola est plus maître de lui-même ; Daudet, de nature plus méridionale, se domine moins ; il se montre derrière ses personnages, il intervient pour juger, fait échapper des approbations joyeuses et donne libre cours à son indignation ; il n'est pas toujours aussi impassible et voilé que l'autre. Chez lui on admire davantage l'effort d'un esprit puissant et patient ; chez Daudet la spontanéité riche et géniale. Daudet est plus aimable, Zola plus puissant.

C'est donc la nature méridionale de Daudet que ne lui permet pas de contrôler ses émotions. Très souvent, dans ses pages, il donne libre cours à ses sentiments de pitié ou d'indignation. Il ne se montre jamais à ses lecteurs, comme un «écrivain voilé ». Sa spontanéité est géniale. Ce n'est pas par hasard que Edmondo De Amicis affirme que Daudet est « plus aimable », tandis que Zola est « plus puissant ». En outre, il admire la force de volonté de son interlocuteur et on peut saisir la grande émotion du journaliste italien, quand il raconte le travail quasi inhumain que Daudet a fait pour écrire le *Nabab*. Cette aventure de Daudet est ainsi commentée par De Amicis :

> […] Il Daudet, però, è grande lavoratore, a dispetto della nicotina[470]. Parlò a lungo della sua maniera di lavorare. Raccontò come fece a scrivere il *Nabab*. Pazzie ! Otto mesi di lavoro furioso, diciotto ore al giorno a tavolino , tolti pochi minuti per mangiare; intere settimane senza metter piede fuor dell'uscio ; una sola enorme fiatata dalla prima all'ultima pagina. Capiva bene che ci si finiva; ma non era più padrone di se; il diavolo lo portava via ; avrebbe tirato avanti egualmente , anche con la certezza di rimetterci la vita. […]
> Una notte, all' improvviso , si senti soffocare , credette di morire , chiamò sua moglie, fece appena in tempo a dirle : — *Finis mon bouquin!* […] Che c'è di più commovente di questo artista che sul punto di morire, pensa più al suo bel sogno di poeta, che alla propria vita, e dice a sua moglie : — finiscilo tu — *Ma femme* — soggiunse poi — *connaît l'art autant que moi*; avrebbe finito il mio *bouquin* benissimo; non avrei potuto affidarlo meglio che alle sue mani.[471]

---

[470]De Amicis nous informe que Daudet fumait beaucoup. « À la fin de la journée il mesurait son travail par la fumée » Il ajoute : « Daudet fuma come un ottomano ». De Amicis a vu Daudet qui fumait une pipe, c'était un cadeau de Flaubert (mort quelques jours avant cette interview de De Amicis à Daudet). Le journaliste écrit «Flaubert era gran fumatore, il quale si faceva fare delle pipe apposta a Rouen». *Ibidem*, pp. 17-18.

[471] *Ibidem*, pp. 19-20. Traduction de la citation : […] Daudet, toutefois, est un grand travailleur, en dépit de la fumée. Il parla longtemps de sa façon de travailler. Il raconta comment il écrivait *Le Nabab*. Des folies ! Huit mois de travail forcené, dix-huit heures de travail à son bureau, à l'exception de quelque minutes pour manger ; des semaines entières sans sortir ; un seul effort énorme de la première à la dernière page. Il savait bien qu'il finirait ; mais il n'était plus son maître ; le diable l'emmenait ; il aurait continué, tout en sachant qu'il risquerait sa vie. […] Une nuit, tout un coup, il se sentit étouffer, il croit mourir, il appela sa femme, il fit à peine à temps de lui dire : - *Finis mon bouquin!* […] Qu'est-ce qu'il y a de plus émouvant chez cet artiste qui sur le point de mourir, pense plutôt à son beau rêve de poète qu'à sa vie et dit à sa femme : - finis-le toi - *Ma femme*- ajouta-t-il

De Amicis ne manque pas de souligner la chance de Daudet de s'être marié avec une femme comme Julia Allard et l'importance de son épouse dans la vie littéraire et conjugale de l'écrivain :

> […] La signora Daudet, infatti, è scrittrice arguta e finissima, e si dice che abbia molta parte nei lavori di suo marito. Si asserisce persino[…] che sia stata lei quella che voltò il Daudet alla sua seconda maniera, che lo spinse , cioè , verso il naturalismo dei Goncourt , ingentilito[472].

Il est très intéressant de remarquer que le nom de Julia Allard n' apparaît pas seulement dans le pages d'Edmondo De Amicis. Vittorio Pica met aussi en lumière ses qualités de femme « gentille » et « très intelligente »[473] .

Le napolitain Pica[474], toujours à la recherche de nouveautés littéraires françaises à apporter en Italie[475], se montre très intéressé à l'activité d'écrivain de Mme Daudet. Dans une lettre de Pica[476] adressée à Edmond de Goncourt on lit :

---

ensuite - *connaît l'art autant que moi*; elle finirait *mon bouquin* très bien ; je n'aurais pu mieux le confier qu'entre ses mains.

[472] *Ibidem*, p. 22. Traduction de la citation : […] Mme Daudet, en effet, est un écrivain intelligent et très fin, et l'on dit qu'elle a beaucoup contribué aux travaux de son mari. On affirme même que c'est elle qui a orienté Daudet vers sa deuxième manière, c'est-à-dire qu'elle l'a poussé vers le naturalisme des Goncourt, raffiné.

[473] Vittorio Pica, « Ciò che fanno gli altri», *Corriere del mattino*, XIV, 283, 21 ottobre 1886, p.3. Il ajoute aussi que Alphonse Daudet est devenu récemment père de « una bellissima bambina alla quale è stato apposto il nome de Edmée in omaggio al suo padrino Edmond de Goncourt». Il conclut l'article en informant les lecteurs que Daudet est en train de préparer un roman dont on ne connaît pas encore le titre.

[474] Appelé ainsi par Edmond de Goncourt dans le *Journal, op. cit*., 16 mai 1891, p. 583.

[475] Bien qu'il ne fût pas hostile à Zola, il voulait démontrer à ses collègues et aux lecteurs italiens que, parmi les écrivains français, le Maître de Médan n'était pas le plus intéressant. Il y en avait d'autres, par exemple, Alphonse Daudet et surtout Edmond de Goncourt.

[476] Vittorio Pica, *Votre fidèle ami de Naples. Lettere a Edmond de Goncourt* 1881-1896 (a cura di Nunzio Ruggiero), Napoli, Guida, 2004, p. 109. Les dix-neuf premières lettres de Pica à Edmond de Goncourt sont écrites en italien, les autres quarante-huit sont écrites en français.

Naples, 6 février 1886

Mon cher Maître,

[…] Et, maintenant je dois vous demander une grande faveur : j'ai promis au *Fanfulla della domenica* de Rome un article sur Mme Alphonse Daudet [477]et sur sa mystérieuse collaboration avec son mari et, je compte surtout sur vous pour avoir des renseignements intéressants et peu connus. Je ne demande pas d'être très complet. M. Charpentier m'a déjà expédié les très remarquables *Impressions de Nature et Art*[478] ; faut.il consulter quelqu'autre livre ?[479] Pardonnez encore une foi mon importunité.[480] […]

Bien affectueusement à vous
Vittorio Pica

D'ailleurs, dans les années 1885-1897, dans la presse italienne, apparaissent aussi les noms d'Ernest Daudet[481] et de Léon Daudet[482].

L'interview de De Amicis à Daudet révèle aussi que Daudet lit l'italien, mais il ne le parle pas. Selon la confidence faite par Daudet au journaliste, il révèle qu'il avait appris des mots italiens pendant les années de sa jeunesse,

---

[477] D'autres critiques écrivent aussi sur Mme Daudet : la Contessa Lara, pseudonyme de Evelina Cattermole et D. De Miranda. Cf. Contessa Lara, «Julia Daudet», *Nabab*, II, 45, 3 febbraio 1885, p. 1 et dans *Capitan Fracassa*, X, 130, 12 maggio 1889, p. 1 ; D. De Miranda, «Tra piume», *Il Don Chisciotte di Roma*, VI, 166, 18 giugno 1898, p.2.
[478] Julia Daudet, *Impressions de Nature et Art*, Paris, Charpentier, 1879.
[479] Ainsi écrit dans le texte.
[480] On remarque que dans la correspondance Pica/de Goncourt l'écrivain français est un intermédiaire entre le critique napolitain et le couple M. et Mme Daudet. Ce rôle d'ambassadeur est confirmé aussi dans l'étude de la correspondance entre Edmond de Goncourt et Alphonse Daudet : « Une lettre de Pica à moi adressée et que j'ai ouverte sans voir le "À madame Daudet". Pierre Dufief, *GONCOURT (Edmond) et DAUDET (Alphonse)*, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Dufief (avec la collaboration d'Anne-Simone Dufief), Droz, 1996, p.209.
[481] Cf. *Nabab*, II, 67, 26 febbraio, 1885, p.1; *Il Don Chisciotte di Roma*, V, 313, 14 dicembre 1897, p. 2; *Roma letteraria*, VI, 4, 25 febbraio 1898, p.82.
[482] Cf. *Il Don Chisciotte*, IV, 35, 4 febbraio 1896, p.2 ; *Il Don Chisciotte*, V, 354, 25 dicembre 1897, p.2. Que l'activité littéraire de Léon soit connue en Italie, cela est confirmé aussi par Vittorio Pica. Dans la lettre di Pica à Edmond de Goncourt, daté Naples 17 décembre 1894, le critique napolitain écrit : « […] Rappelez-moi à M. et Mme Daudet et à M. Léon Daudet, dont j'ai admire beaucoup le dernier volume *Les Morticoles* […]. Ce roman de Léon sera traduit en italien par Decio Cinti. En 1929. Cf. Léon Daudet, *I morticoli*, Milano, Monanni, 1929.

quand il avait cohabité avec des Italiens dans un phare. Daudet ne se prolonge pas dans les détails. Mais le journaliste définit cette aventure de Daudet un « caprice à la façon de Byron » :

> […] Legge l'italiano, ma non lo parla. Quel poco che sa della nostra lingua lo imparò abitando per qualche tempo con certi italiani, nessuno immaginerebbe mai dove..... dentro a un faro. Non disse di più: mi immagino che sia stato un capriccio alla Byron[483].

Et, il ajoute:

> […] Ma già tutta la sua prima gioventù, da quanto ne accennò vagamente, dev'essere stata delle più avventurose. Una parte ne raccontò nella sua *Histoire d'un enfant*, in quella carissima autobiografia , che par scritta dall' autore del *Copperfield*, con più sveltezza, e con non minore sentimento. È nato anche lui , come il suo *petit chose*, in una di quelle città della Linguadoca « nelle quali, come in tutte le città del mezzogiorno , si trova molto sole, un gran polverio, un convento di Carmelitane e qualche monumento romano. » Figliuolo d' un povero negoziante, rimase giovanissimo sul lastrico. Ancora adolescente, entrò istitutore in un piccolo collegio per guadagnare da vivere, e andò a cercar fortuna a Parigi, dove per un pezzo stentò il pane, e forse patì la fame, facendo i primi versi al freddo, e passando per la trafila dei primi amori.
> Quell' angelo di fratello, che fa da madre a «petit chose» dev'essere uno dei suoi fratelli, perché quei personaggi li non s'inventano, o non si rendono, se son di fantasia, con quella freschezza incantevole di colori, anche avendo l'ingegno di due Daudet. Ma poi si riconosce a ogni passo, nel protagonista di quella storia gentile, la bella natura di artista e di buon figliuolo del futuro autore dei *Contes du lundi*; e non solo la sua natura, ma la sua persona [484].

---

[483] Edmond De Amicis, *Ritratti letterari, op. cit.,* p. 39. Traduction de la citation: […] Il lit l'italien, mais il ne le parle pas. Le peu qu'il sait de notre langue il l'a appris en demeurant pendant un moment avec quelques Italiens, on ne pourrait jamais imaginer où…..dans un phare. Il ne dit rien de plus : j'imagine qu'il s'est agi d'un caprice à la façon de Byron.

[484] *Ibid*., pp. 40-41. Traduction de la citation: […] Mais déjà toute sa première jeunesse, selon ce qu'il en a parlé vaguement, doit avoir été des plus aventureuses. Il en conta une partie dans son *Histoire d'un enfant*, dans cette très jolie autobiographie, qui semble avoir été écrite par l'auteur de *Copperfield*, avec plus de rapidité, mais avec un sentiment aussi intense. Il est né ainsi que son *petit chose* dans une ville du Languedoc, « où l'on trouve comme dans toutes les villes du Midi, beaucoup de soleil, pas mal de poussière, un couvent de carmélites et deux ou trois monuments romains ». Enfant d'un pauvre commerçant il

De Amicis souligne la densité des sentiments qu'il a trouvé en lisant *Le Petit Chose* et affirme que, dans ce roman, pour sa grande spontanéité, Daudet a montré plus l'homme que l'écrivain.

Pendant l'entretien avec Daudet, Edmondo De Amicis est étonné de la connaissance de notre auteur du poète italien Giacomo Leopardi:

> […] Così fece quando qualcuno dei presenti nominò Giacomo Leopardi, ch'egli aveva letto per la prima volta in quei giorni. I francesi che intendono un po' d'italiano, leggendo il Leopardi, trovano quasi sempre un intoppo alle prime pagine, e non vanno più oltre, spaventati dalle difficoltà che presentane le allusioni mitologiche e la forma un po' tormentata e velata di certe canzoni. Rimangono quindi con l'immagine dimezzata d'un Leopardi politico, erudito ed astruso, ignorando affatto il poeta appassionato e limpido delle liriche seguenti, che è il vero e grande Leopardi. Il Daudet andò fino in fondo, e mi fece piacere e meraviglia il sentire come l'ha capito profondamente, anche a traverso alla traduzione[485].

Le romancier français va jusqu'au fond de la philosophie léopardienne et loue le poète italien, en affirmant que son pessimisme n'est pas un ressentiment envers la nature, mais il s'agit d'une mélancolie, d'un désespoir raisonné :

---

finit très jeune sur la paille. Encore adolescent il entra pion dans un petit collège pour gagner sa vie et il alla chercher fortune à Paris, où pendant un moment il eut du mal à gagner son pain, souffrit peut-être la faim, en faisant ses premiers vers au froid, en vivant ses premières amours. Son ange de frère qui sert de mère au « petit chose » doit être un de ses frères, parce que l'on invente pas de pareils personnages ou que l'on ne représente pas avec cette fraîcheur charmante en couleurs, tout en ayant le génie de deux Daudet. Mais aussi on reconnaît à chaque pas, dans le héros de cette gentille histoire, la belle nature d'artiste et de bon enfant du futur auteur des *Contes du lundi* ; et non seulement sa nature, mais sa personne.

[485] *Ibid*., p. 44. Traduction de la citation : […] C'est ce qu'il fit quand quelqu'un parmi les présents nomma Giacomo Leopardi, qu'il avait lu pour la première fois ces jours-là. Les Français qui connaissent un peu l'italien, en lisant Leopardi, trouvent presque toujours un obstacle dans les premières pages et ils n'avancent plus, effranyés par les difficultés que présentent les allusions mythologiques et la forme un peu tourmentée et voilée de certaines chansons. Ils s'arrêtent donc à l'image d'un Leopardi politique, érudit et compliqué, en ignorant tout à fait le poète passionné et limpide des lyriques successives, qui est le véritable et grand Leopardi. Daudet alla jusqu'au bout et je suis heureux et étonné de savoir comment il l'a compris profondément, même à travers la traduction.

> […] Non è dispetto contro la natura, il suo; è una malinconia grande e profonda, una disperazione ragionata e tranquilla, che non deriva dal cuore malato, ma dallo spirito persuaso. Guardate come è alta e serena l'immagine della morte come egli la presenta! E come l'animo suo rimane gentile malgrado la disperazione ! È un disperato che dice le più amare verità sulla vita e sulla natura; ma che è innamorato di tutto quello che è nobile e bello; uno spirito sovranamente generoso e benevolo, compreso d' una pietà immensa per i suoi simili; il quale, data la sua filosofia dolorosa, che crede meno funesta dell'errore, vuol consolare, non desolare il genere umano.[486]

« Haute » et « sereine » c'est l'image de la mort donnée par Leopardi, ce poète pessimiste qui aime la vie même avec tous ses chagrins. Et, c'est juste là, de ce pessimisme profond et désespéré, que Leopardi, selon Daudet, extrait son amour pour le beau, pour la nature et sa compassion pour les hommes.

Et qui mieux d'Alphonse Daudet a compris la nature et la vie dans toutes ses manifestations ?

« C'est le souci de la vie qui a accaparé toutes les forces vives d'Alphonse Daudet; […] cette âme vivante, alerte, ailée, cette âme profonde et charmeuse, cette âme compréhensive, nous la retrouvons éparse et variée dans chacun de ses livres, qui sont une parcelle lumineuse de lui-même, de ce qui survit de son être »[487].

À propos de l'Italie, Daudet révèle au journaliste que sa pensée va très souvent à ce Pays :

---

[486] *Ibid.*, p. 45. Traduction de la citation : […] Ce n'est pas une opposition à la nature, celle-ci ; c'est une mélancolie grande et profonde, un désespoir raisonné et tranquille qui ne vient pas d'un cœur malade, mais d'un esprit convaincu. Regarder comment elle est haute et paisible l'image de la mort telle qu'il la présente ! Et comment son âme demeure aimable malgré le désespoir ! C'est un désespéré qui dit les vérités les plus crues sur la vie et sur la nature ; mais qui est épris de tout ce qui est noble et généreux et bienveillant, rempli d'une pitié immense pour ses semblables ; qui, étant donné sa philosophie douloureuse, moins funeste que l'erreur, veut soulager, et non pas affliger le genre humain.

[487] *Pages Choisies des grandes écrivains: Alphonse Daudet*, édité par Georges-Gustave Toudouze, Paris, Colin, 1907, p. 5

> […] L'Italia è il nostro sogno — disse: — quando abbiamo la testa e il cuore affaticati, la nostra fantasia scappa laggiù, nel vostro azzurro e nel vostro verde[488].

Mais Alphonse Daudet ne viendra en Italie que quinze ans après cette interview. Il monte dans le train pour Venise, avec sa femme et Léon, le 29 mars 1896. Malheureusement, l'état de santé du romancier devient si alarmant que la famille décide de rentrer, en renonçant à Florence et à Rome[489].

En effet De Amicis déjà en 1881, conclut le portrait de Daudet, en lui souhaitant de conserver sa santé pour lui-même et pour tous ceux qui aiment son œuvre. Et, en comparant sa vie à son art, il affirme aussi que dans l'œuvre daudétienne il n'y a pas d'artifices, sa prose étant limpide comme sa personnalité:

> […] Tale è Alfonso Daudet, nato povero, pervenuto alla fortuna e alla celebrità a traverso a una gioventù ardimentosa e infaticabile , giovine ancora, artista nell'anima, virile al lavoro, delicato di modi come una donna, sereno come tutti i caratteri benevoli, con una piccola vena di tristezza come tutti i grandi amanti dell'arte; stimato e benvoluto da tutti, amabile nei suoi libri e più amabile nel suo salotto, semplice, affettuoso e indulgente; la cui vita e la parola e l'aspetto ispirano la bontà e confortano al lavoro e alle nobili ambizioni. Non ci rimane ad augurargli che una cosa sola: la salute, ossia la moderazione nell'esercizio dell'arte gloriosa per cui è nato. Si sforzi di preservarla per se e per la Francia, e per noi, e per tutti. Non abbia mai più da chiamare la sua buona amica per dirle : «*Finis mon bouquin*». Li finisca tutti lui, e ne finisca molti, e possa cominciarne ancora una nuova serie quando la sua bella chioma scapigliata di vecchio lottatore gli farà una corona d'argento intorno alla corona d'alloro[490].

---

[488] Edmond De Amicis, *Ritratti letterari, op. cit.,* p. 46. Traduction de la citation : […] L'Italie est notre rêve – dit-il – il quand nous avons l'esprit et le cœur fatigués, notre fantaisie échappe là-bas, dans votre azur et dans votre vert.

[489] Pour les détails de ce voyage lire l'article de Anne-Simone Dufief et Roger Ripoll, «Alphonse Daudet voyageur», *Petit Chose*, 4e Série – N° 100 – Année 2011, pp.197-199.

[490] *Ibid.* pp. 49-50. Traduction de la citation : […] Tel est Alphonse Daudet, né pauvre, parvenu à la fortune et à la célébrité à travers une jeunesse aventureuse et infatigable, encore jeune, artiste dans l'âme, viril dans le travail, d'un comportement tendre comme une femme, paisible comme tous les caractères bienveillant, avec une petite nuance de tristesse

La tâche des correspondants des journaux d'époque n'était seulement celle de diffuser, en Italie, les informations sur les nouveaux travaux littéraires français, mais aussi de lire les œuvres des écrivains considérés intéressants et de tracer un portrait professionnel et humain. Et De Amicis nous a donné un excellent portrait de Daudet. Parmi les critiques italiens, Edmondo De Amicis est celui qui n'a pas donné, pendant ces années, une critique défavorable sur Daudet. La nature sensible de Edmondo De Amicis avait bien compris la spontanéité de son œuvre.

---

comme tous les grands passionnés de l'art, aimable dans ses livres et encore plus aimable dans son salon, simple, affectueux et indulgent, dont la vie et la parole et l'aspect inspirent la bonté et encouragent le travail et les nobles ambitions. Nous ne devons lui souhaiter qu'une seule chose : la santé, c'est-à-dire la modération dans l'exercice de l'art glorieux pour lequel il est né. Qu'il tâche de la conserver pour lui-même et pour la France et pour nous et pour tout le monde. Qu'il ne doive plus jamais appeler sa bonne amie pour lui dire : «*Finis mon bouquin*». Qu'il les finisse tous lui-même et qu'il puisse en commencer encore une nouvelle série quand sa belle chevelure dépeignée de vieux lutteur lui servira de couronne d'argent autour d'une couronne de laurier.

CHAPITRE III

Vittorio Pica, un « passeur culturel » des œuvres daudétiennes.

Le *passeur* - «une personne conduisant un bac» - *culturel* correspond, dans le domaine de la critique littéraire, à la typologie d'une personnalité capable d'établir un lien, un dialogue ouvert et constant, dans une double direction ou même à sens unique entre son pays d'origine et le pays d'accueil. Le but de l'action de cette figure consiste en le développement de nouveaux programmes littéraires, riches, novateurs et diversifiés, qui stimulent la création et la diffusion de nouveaux produits artistiques concernant en même temps le respect des traditions de l'un et de l'autre univers culturel.

Certainement, dans les deux domaines où Vittorio Pica eut l'occasion d'agir, la situation présentait quelques différences radicales : l'édition, en France, avait désormais des décennies d'affirmation, alors que l'édition, en Italie, ne faisait que commencer, grâce surtout à des maisons d'édition telles que Treves, Sonzogno, Fortis e Torelli Viollier qui avaient trouvé, à Milan, un terrain fertile pour faire mûrir leurs initiatives.

Vittorio Pica a le grand mérite d'avoir informé le public italien sur les événements culturels et littéraires ignorés à ce moment-là ou négligés par la plupart des intellectuels de ses compatriotes.

Dans le *Corriere del Mattino* de 1886 il écrit :

> I lettori del *Corriere*, ai quali l'amico Cesareo[491] ha già rivelato le prossime rivelazioni dei nostri più noti scrittori, desideranno[492] forse sapere anche quali nuove opere preparino i letterati d'oltremonte e d'oltremare. A soddisfare questo desiderio, ho qui apprresso riunita,

[491] Giovanni Alfredo Cesareo, journaliste et homme de lettres était appelé en 1883 à Rome par l'éditeur Angelo Sommaruga à diriger le périodique *Domenica letteraria.*
[492] Le terme est archaïque. Dans l'italien moderne le futur du verbe désirer s'écrit « desidereranno ».

> tutta una serie di notizie, ricavate dalla maggior parte da lettere confidenziali [493].

Cette annonce était suivie des comptes-rendus sur les nouveaux romans français. En ayant l'intuition que le naturalisme est un phénomène littéraire complexe et dans une évolution continuelle Vittorio Pica vise toujours à de nouveaux modèles et à de nouveaux auteurs. Vers la moitié du XIXe siècle, il était le seul lettré qui pût prendre la liberté d'écrire, dans un simple quotidien local le *Napoli* [494], un florilège raffiné et décadent avec des pièces inédites et rares des Goncourt, de Mallarmé, de Camille Lemonnier et de Francis Poictevin.

La correspondance entre Edmond de Goncourt et Vittorio Pica nous révèle que le critique napolitain n'a pas été seulement un passeur culturel des œuvres d'Edmond de Goncourt, mais aussi de celles d'Alphonse Daudet.

Dans cette circonstance nous examinerons seulement les lettres où est mentionné Daudet.

Dans la lettre datée «8 febbraio 1884 » Vittorio Pica envoie à Edmond de Gouncour un exemplaire du journal *Fantasio* où il a écrit un article sur le roman de Daudet *L'Evangéliste*:

> […] Vogliate avere la bontà di dare ad Alphonse Daudet una delle due copie del n° del «Fantasio»[495], col mio articolo sull'*Evangéliste*,

[493] Vittorio Pica, «Ciò che fanno gli altri», *Corriere del Mattino*, XIV, 283, 21 ottobre 1886, p. 3. Traduction de la citation: Les lecteurs du *Corriere*, auxquels notre ami Cesareo à déjà communiqué les prochaines révélations de nos écrivains les plus connus, désireront peut-être savoir aussi quelles nouvelles œuvres préparent les lettrés d'outre-mont et d'outre-mer. Pour satisfaire ce désir j'ai réuni toute une série d'informations tirées, pour la plupart, de lettres confidentielles.

[494] Le *Napoli. Giornale politico,letterario,commerciale*, a été fondé par Martino Cafiero le 1er avril 1884

[495] Vittorio Pica, «*L'Evangéliste*», Fantasio, III, 3, 10 febbraio 1883, ensuite l'article a été recueilli dans le volume : Vittorio Pica, *All 'Avanguardia*, Napoli, Luigi Pierro, 1890, pp. 175-182.

> giacché io non se, mandandeglielo presso l'editore Dentu, gli possa pervenire[496]

Il s'agit d'un long article où le critique, après avoir résumé le roman, commente que *l'Evangeliste* n'est pas comme *Le Nabab*, *Les Rois en exil*, ou comme *Numa Roumestan* où l'auteur décrit une série de scènes de la vie moderne. *L'Evangéliste* est une histoire triste qui se déroule avec simplicité, mais, en même temps, ce roman se présente comme une étude psychologique et physiologique rigoureuse, d'un cas d'hystérie religieuse.

L'héroïne, Eline Ebsen est un personnage étudié avec un grand soin par Daudet. Pica remarque que, dans le roman, on assiste à tous les passages qui portent à la transformation d'Eline: de jeune femme affectueuse à femme protestante et cruelle. Pica en fait une analyse détaillée:

> […] Il nuovo romanzo del Daudet […] non è già come *Le Nabab*, come *Les Rois en exil*, come *Numa Roumestan*, composto da une serie di larghe scene di vita moderna […] no, invece è una storia triste, che si svolge con la più grande semplicità, e, nel medesimo tempo, è un rigoroso studio psicologico e fisiologico di un caso di isterismo religioso, quale può manifestarsi presso i Luterani. Eline Ebsen, la protagonista del romanzo, è un carattere studiato con grande cura e con grande amore dal Daudet. Egli ci fa assistere a tutte le gradazioni, a tutti i passaggi, a tutti i mutamenti psicologici che trasformano a poco a poco Eline, e che della fanciulla soave, buona […] affettuosissima […] fanno una protestante fanatica, rigida che diventa crudele fin per la madre e che, per andare spargendo per il mondo la buona novella, abbandona la famiglia e rinunzia a tutte le sue affezioni[497]

---

[496] Vittorio Pica, *Votre fidèle ami de Naples* (a cura di Nunzio Ruggiero), Napoli, Guida, 2004, p. 73. Traduction de la citation: […] Ayez la bonté de donner à Alphonse Daudet un des deux exemplaires du numéro de «Fantasio» avec mon article sur *L'Evangéliste*, puisque je ne sais pas si, en le lui envoyant auprès de l'éditeur Dentu, il pourra lui parvenir.

[497] Vittorio Pica, «*L'Evangéliste*», *All'Avanguardia, op., cit*., p. 177-178. Traduction de la citation: […] Le nouveau roman de Daudet […] n'est pas comme *Le Nabab*, comme *Les Rois en exil*, comme *Numa Roumestan*, composé d'une longue série de larges scènes de la vie moderne […] non, au contraire, c'est une histoire triste, qui se déroule avec la plus grande simplicité et en même temps c'est l'étude psychologique et physiologique rigoureuse, d'un cas d'hystérisme religieux tel qu'il peut se manifester chez les Luthériens.

En louant le talent de Daudet, capable de dessiner en quelques lignes un personnage si vivant que le lecteur peut le voir comme s'il était en face de de lui, Pica remarque aussi les défauts de ce roman. Il soutient que l'épisode de la réconciliation de la Comtesse d'Arlot avec son mari et celui du suicide du banquier Autheman produisent une fausse note dans l'œuvre et détournent l'attention du lecteur de l'histoire principale.

Un autre défaut remarqué par le critique est que Daudet a donné une grande importance à l'ex-sous-préfet dans les premières pages du roman, et il l'a complètement oublié dans les dernières pages.

Mais Pica affirme aussi que ces défauts n'enlèvent pas de mérite au roman qui représente un nouveau pas du romancier sur le chemin du progrès, parce qu'il se montre psychologue, en répondant ainsi, d'une façon éloquente, aux critiques qui accusent les romanciers naturalistes de se limiter à observer les manifestations extérieures, sans savoir rechercher les raisons intimes qui les produisent, de sacrifier la psychologie à la physiologie.

En fait, selon notre critique *L'Evangéliste* n'est pas tout à fait une simple description physiologique ; dans ce roman, Daudet a rédigé une profonde analyse psychologique. Et, à ce propos, il manifeste son désaccord avec l'avis de Nencioni selon lequel Daudet appartient à l'école de Dickens et non pas à celle de Flaubert ou de Zola. En effet, Pica remarque que:

> […] Ora ciò a me sembra non del tutto esatto, giacché è vero che Alphonse Daudet ha una spiccata tendenza per l'umorismo, è vero si che spesso vede e cose e persone sotto un aspetto poetico, ciò che innegabilmente stabilisce tra lui e il Dickens delle affinità artistiche, ma dall'altra parte quell'impellente bisogno di verità, […] che è la più spiccata ed essenziale caratteristica del suo temperamento letterario, lo

---

Eline Ebsen, l'héroïne du roman est un personnage étudié par Daudet avec un grand soin et avec un grand amour. Il nous fait assister à toutes les phases, à tous les passages, à tous les changements psychologiques qui transforment peu à peu Eline, et qui transforment une jeune fille douce, bonne, […] très affectueuse en une protestante fanatique, dure qui devient cruelle à l'égard même de sa mère et, pour aller répandre dans le monde entier l'heureuse nouvelle, abandonne sa famille et renonce à toutes ses affections.

> avvicina e lo lega, più che a tutti gli altri romanzieri, al Flaubert, allo Zola, ai Goncourt, insieme coi quali ha lottato e lotta per la vittoria del naturalismo, di quella formola letteraria cioè che meglio di ogni altra corrisponde ai bisogni di verità e alle tendenze scientifiche del nostro secolo.[498]

Et, en soulignant l'importance du mot «Observation» présent à la première page du livre, dans la dédicace au professeur Charcot, il conclut que, par ce roman, Alphonse Daudet peut se considérer, à juste titre, au rang de Balzac:

> E…] Nella prima pagina di questo romanzo si legge la seguente dedica molto caratteristica: «À l'éloquent et savant professeur F. M. Charcot - Médicin de la Salpétrière – Je dédie cette Observation – A.D.».
> Ora che il romanzo non è più una forma letteraria, dedicata ad allietare, con faticose costruzioni di strane ed inverosimili avventure, gli ozi delle signore sentimentali, ora che invece esso si è imposto gli studi e i doveri della scienza, rivendicandone la libertà e la franchezza, nel nome severo di *osservazione* dato dal Daudet al suo libro non può vedersi che un giusto orgoglio, simile a quello per il quale Onorato Balzac solevasi intitolare dottore in scienze sociali[499].

---

[498] *Ibidem*, pp. 176-177. Traduction de la citation : […] Or, ceci ne me semble pas tout à fait exact, puisque s'il est vrai qu'Alphonse Daudet a une tendance remarquable pour l'humour, s'il est vrai qu'il voit souvent les choses et les gens sous un aspect poétique, ce qui établit, indubitablement entre lui et Dickens les affinités artistiques, il est vrai aussi que ce besoin urgent de vérité [..] qui est la caractéristique la plus remarquable et essentielle de son tempérament littéraire, le rapproche, en le liant, encore plus qu'à tous les autres romanciers, de Flaubert, de Zola, des Goncourt, avec lesquels il a lutté et il lutte pour la victoire du naturalisme, de cette formule littéraire qui mieux que tout autre correspond aux besoins de vérité et aux tendances scientifiques de notre siècle.

[499] Vittorio Pica, *Votre fidèle ami de Naples, op. cit.,* p. 75. Traduction de la citation : […] Dans la première page de ce roman on lit la dédicace suivante, très caractéristique : «À l'éloquent et savant professeur F. M. Charcot - Médecin de la Salpétrière – Je dédie cette Observation – A.D.». Une fois que le roman n'est plus une forme littéraire, consacrée à réjouir, par la construction fatigante d'aventures étranges et invraisemblables, les délices des dames sentimentales, une fois qu'il s'est imposé, par contre, les études et les devoirs de la science, en en revendiquant la liberté et la franchise, dans le nom sévère d'*observation* donné par Daudet à son livre on ne saurait voir qu'un juste orgueil, pareil à celui grâce auquel Honoré Balzac avait l'habitude de se définir docteur en science sociale.

Dans la lettre de «20 aprile 1884» Vittorio Pica écrit:

> […] Se vedete Daudet, […] ditegli che spero di poter presto leggere anche i due suoi romanzi *Les ruptures* e *Sapho*.[500].

Les ruptures et *Sapho* sont le même roman et Pica expliquera cette équivoque dans son compte-rendu sur *Sapho*:

> […] Questo nome di Sapho, col quale Alphonse Daudet ha surrogato il titolo "*Les ruptures"* sotto il quale fu dapprima annunziato e che certo ne esprimeva meglio il contenuto e l'indole; questo nome di donna appassionata, così distinto nella sua armoniosa brevità e che nel *ph* della seconda sillaba ha come un soffio di poesia, come uno slancio alato verso ampi e lontani orizzonti; questo nome di donna che, attraverso i secoli, ha perduto la primitiva grazia sorridente e, maculato da immonde leggende, è diventato deliziosamente abominevole, viene con asprezza rimproverato dall'autore del *Nabab,* da qualche giornalista, che ha in esso creduto scovrire l'intenzione di attirare il pubblico con un titolo di scandalo. Non si può invero immaginare nulla di più puerile di questa accusa. Alphonse Daudet ha tale fama da non aver bisogno di ricorrere a simili volgari mezzucci per richiamare il pubblico; e se egli ha preferito un nome armonioso di donna al primo e più espressivo titolo, sarà stato, e ne sono convinto, per quella medesima caratteristica di artista aristocratico che ha persuaso il Goncourt ad imporre a tutti i suoi romanzi per titolo un semplice nome proprio come avente maggiore impronta di distinzione, e che ancora di recente gli faceva battezzare l'ultimo suo romanzo, non già *La petiet-fille du Maréchal*, come da principio aveva vagheggiato, ma *Chérie*, un nome che è una carezza e che, nella sua insinuante modernità, contrasta con la squillante armonia del nome ellenico prescelto dal Daudet[501]

---

[500] *Ibidem*, pp. 181-182. Traduction de la citation : […] Si vous voyez Daudet, […] dites-lui que j'espère pouvoir lire aussi bientôt ses deux romans *Les ruptures* e *Sapho*.

[501] Vittorio Pica, «*Sapho*», *All'Avanguardia, op., cit*., p. 183-184. Traduction de la citation : […] Ce nom de Sapho, par lequel Alphonse Daudet a remplacé les titre *Les ruptures* sur lequel il fut d'abord annoncé et qui certainement en exprimait mieux le contenu et le caractère ; ce nom d'une femme passionnée, si distingué dans sa brièveté harmonieuse et que dans *ph* de la seconde syllabe a comme un souffle de poésie, comme un élan ailé vers des horizons amples et lointains ; ce nom de femme qui, à travers les siècles, a perdu sa grâce souriante primitive et, taché par des légendes immondes, est devenue délicieusement abominable, est âprement reproché à l'auteur du *Nabab*, par quelque journaliste, qui a cru découvrir en lui l'intention d'attirer le public par un titre scandaleux. On ne peut vraiment

Vittorio Pica défend Daudet contre les accusations de quelques journalistes, qui avaient retenu que le titre de ce roman visait à attirer l'attention et la curiosité du public.

Le critique napolitain juge *Sapho* comme le roman le plus complet de Daudet et, même si dans le *Nabab* Daudet avait donné une note plus aiguë et personnelle, dans *Sapho* il y a une simplicité passionnée, un éclair charmant de style, un profond sens de vérité.

Dans les romans précédents Daudet avait fait des erreurs de jeunesse, c'est-à-dire il avait donné de longues descriptions qui avaient suscité des critiques négatives.

Pica, après avoir résumé le roman, commente que *Sapho* est une merveilleuse monographie de cette condition spéciale de concubinage si fréquente dans certaines classes des métropoles, par une analyse impitoyable, en montrant toutes les amertumes, toutes les déceptions, tous les terribles dangers qui sont cachés sous ses apparences séduisantes.

De ce roman s'élève une moralité saine et efficace, dont Daudet a eu conscience en écrivant dans la première page : «Pour mes fils quand ils auront vingt ans».

Pica soutient que l'héroïne du roman est une figure vivante, très humaine, une femme avec ses contradictions, avec son antagonisme perpétuel de sentiments délicats et vulgaires :

> […] questa donna ostinatamente giovine e bella, che ha attraversato tante sozzure, ed è stata amata, anzi adorata da tanti uomini illustri; questa donna capace di ogni perversità e di ogni sacrificio, capace di occuparsi indefessamente tutto il giorno, lei che ha vissuto sempre in

---

imaginer rien de plus puéril que cette accusation. Alphonse Daudet est si célèbre qu'il n'a pas besoin de recourir à des expédients si vulgaires pour attirer le public ; et s'il a préféré un nom harmonieux de femme au premier titre plus expressif, ç'a été, j'en suis convaincu, pour la même caractéristique d'artiste aristocratique qui a persuadé Goncourt à imposer à tous ses romans comme titre un simple nom propre ayant une plus grande empreinte de distinction et qui encore récemment lui faisait baptiser son roman, non pas *La petite-fille du Maréchal*, comme il avait souhaité auparavant, mais *Chérie*, un nom qui est une caresse et qui, dans sa modernité insinuante, contraste avec l'harmonie sonore du nom hellénique choisi par Daudet.

> ozio, e di inventare nuove carezze per ritenere presso di sé l'uomo che ama ; questa donna che ha squisite delicatezze di sentimenti e plebei scopi di villanie, non è certo un temperamento molto comune, ma nulla vi è in lei di inverosimile, od artificioso, e tutto è logico – di una logica invero un po' complicata, come complicato è il suo carattere – nel suo modo di pensare, di esprimersi e di agire[502]

C'est avec un grand talent que Daudet oppose à Fanny la figure de Jean Gaussin. Pica souligne la préférence marquée de l'auteur pour les tempéraments compliqués et exceptionnels, souvent excessifs à la Musset.

En fait, le jeune homme de nature honnête est involontairement corrompu au contact avec une mauvaise femme :

> […] Questi due personaggi, di cui, con acutissima analisi psicologica, è determinato in tutte le minime sfumature ogni sentimento, ogni sensazione, ogni pensiero, sono i soli protagonisti del semplice e appassionato dramma che si svolge potentemente in questo romanzo[503].

Pica remarque que même dans *Sapho* apparaît l'ironie de Daudet.

Cette ironie dont l'écrivain se sert pour tourner en ridicule des coquins.

Dans *Sapho* nous trouvons Déchelette, le sculpteur Caoudal, le poète La Gournerie, l'oncle Césaire, le ménage Héttema, le maître De Potter, Rosario Lanchès, Alice Doré, Irene mais aucun de ces personnages n'apparaît mauvais et grotesque comme l'odieux D'Argenton:

---

[502] *Ibid.,* p. 189. Traduction de la citation: […] cette femme obstinément jeune et belle, qui a traversé tant de saletés, et qui a été aimée, et même adorée par tant d'hommes illustres, cette femme capable de toute perversité et de tout sacrifice, capable de s'occuper sans relâche tout le jour, elle qui a vécu toujours dans l'oisiveté, et d'inventer de nouvelles caresses pour garder auprès d'elle l'homme qu'elle aime ; cette femme, qui a une finesse exquise de sentiments et des buts, plébéiens et vulgaires, n'est certainement pas un tempérament très connu, mais rien d'invraisemblable n'est en elle, ni d'artificieux, et tout est logique – d'une logique à vrai dire un peu compliquée, comme son caractère – dans sa façon de penser et d'agir.

[503] *Ibid.,* p. 190. Traduction de la citation: […] Ces deux personnages, dans lesquels, grâce à une analyse psychologique très aiguë, sont déterminés dans les moindres nuances, chaque sentiment, chaque sensation, chaque pensée, sont les seuls héros du drame simple et passionnant qui se déroule puissamment dans ce roman.

> […] Quest'ironia, che più che a Dickens fa pensare a Thackeray, acquista in alcuni punti un'efficacia mirabile[504].

Pica place ces deux œuvres daudétiennes entre le sentimentalisme dickensien et la satire de Thackeray et loue Daudet pour s'être délivré, dans ce roman, du défaut de trop intervenir dans l'histoire ; grâce à cette impersonnalité dans l'art *Sapho* peut être considéré un exemplum du roman naturaliste :

> […] Alphonse Daudet è anche lui, come gli altri campioni del naturalismo, uno stilista squisito e delicato, che sa infondere, in una frase, in un'immagine, in uno accoppiamento di parole un fremito di vita e che sa dar loro una impronta originale della sua personalità. Dalla fresca e sorridente ingenuità di stile delle sue opere giovanili egli, a poco a poco, mosso dal particolare suo ingegno è arrivato all'impressionismo raffinato, ed a volte spinto insino alla preziosità, dei fratelli Goncourt. Ma dove supera tutti gli altri scrittori, dove la sua personalità si manifesta più spiccatamente, è nelle larghe descrizioni delle feste, degli spettacoli pubblici, delle scene brulicanti di folla, che rappresenta con tale e tanta potenza di evocazione artistica da darne in tutta la sua intensità al lettore l'impressione svariata e complessa: chi è che non ricorda con ammirazione quel meraviglioso capitolo di *Numa Roumestan*, nel quale è descritta la grandiosa festa diurna nell'arena di Aps?
> […] Però il Daudet ha finito nel riconoscere il proprio torto ed in *Sapho* come del resto anche nell'*Evangéliste*, la parte descrittiva è ristretta al puro necessario[505]

---

[504] *Ibid.,* p. 191. Traduction de la citation: […] Cette ironie, qui plutôt qu'à Daudet fait penser à Thackeray, acquiert dans certains endroits une efficacité admirable.

[505] *Ibid*., p. 193. Traduction de la citation: […] Alphonse Daudet est lui aussi, comme les autres représentants du naturalisme, un styliste exquis et délicat, qui sait insuffler, dans une phrase, dans une image, dans un couplage de mots un frémissement de vie et qui sait leur donner une empreinte originale de sa personnalité. À partir de la naïveté fraîche et souriante du style de ses œuvres de jeunesse, peu à peu, poussé par son talent particulier, il a atteint l'impressionnisme raffiné, parfois poussé jusqu'à la préciosité des frères Goncourt. Mais il dépasse tous les autres écrivains et il manifeste sa personnalité plus nettement dans les amples descriptions des fêtes, des spectacles publics, dans les scènes grouillant de foule, qu'il représente avec telle et telle puissance d'évocation artistique au point d'en donner au lecteur dans toute son intensité l'impression variée et complexe : qui ne se rappelle pas avec admiration le chapitre merveilleux de *Numa Roumestan*, où est décrite la grandiose fête diurne dans l'arène d'Aps ? […] Mais Daudet a fini par reconnaître son erreur et dans

À force d'être accusé de faire de longues descriptions dans ses romans Daudet a appris la leçon et dans *Sapho*, tout en limitant les descriptions, a su donner, par quelques phrases, l'impression générale de la scène. D'ailleurs, le critique napolitain constate qu'à la différence des autres romans, où Daudet construit des phrases tordues, obscures ou ambiguës, dans *Sapho* il écrit dans un style simple, léger, il construit des phrases faites de lumière, qui font ressortir la valeur des mots :

> […] Il difetto però dello stile del Daudet è nella grande frequenza di frasi contorte, di immagini troppo lambiccate, che riescono spesse oscure ed ambigue; ma esso in *Sapho* non fa che rarissime comparse, tanto che le frasi incriminabili di oscurità o di preziosità possono contarsi sulle dita. Tutto il volume è scritto con uno stile semplice, leggero, spiritualizzato, fatto di luce, secondo la frase felicissima di Teodoro de Banville; uno stile che, riproducendo la plastica ed il colore di luoghi e di persone, che, fissando le sensazioni in tutta la loro raffinata e sfumante intimità, rialza il valore delle parole, facendone gustare la particolare loro bellezza, di modo che si può dire, per servirci di un'immagine deliziosa dello stesso Daudet, che le parole brillano sulle pagine di questo libro come quelle gemme slegate che i gioiellieri giudicano su un foglio di carta[506].

Il est intéressant de remarquer que Vittorio Pica souligne l'importance et l'engagement de Daudet écrivant *Sapho*. Ici, l'auteur s'est préoccupé de donner à son roman un style sobre et raffiné, mais il a tout de même fait

---

Sapho comme d'ailleurs dans *L'Evangéliste*, la partie descriptive est réduite au strict nécessaire.

[506] *Ibid.,* p. 196. Traduction de la citation : […] Mais le défaut du style de Daudet est dans la grande fréquence des phrases tordues, d'images trop compliquées, qui apparaissent souvent obscures et ambiguës ; mais ce défaut dans *Sapho* n'apparaît que très rarement, au point que les phrases obscures ou précieuses, on peut les compter sur ses doigts. Tout le volume est écrit dans un style simple, léger, spiritualisé, fait de lumière, selon la phrase très heureuse de Théodore de Banville ; un style qui, en reproduisant le plastique et la couleur des lieux et des gens, qui, en fixant les sensations en toute leur intimité raffinée et nuancée, augmente la valeur des mots, en en faisant goûter la particulière beauté, ainsi qu'on peut dire, pour utiliser une image délicieuse de Daudet lui-même, que les mots brillent sur les pages de ce livre comme les gemmes déliées que les joaillers évaluent sur une feuille de papier.

attention à l'histoire. Et pour les critiques qui soutiennent le contraire Pica conclut qu' on peut répondre par les mêmes mots de Joubert :

> […] Ce n'est pas ma phrase que je polis, mais mon idée. Je ne m'arrête jusqu'à ce que la goutte de lumière dont j'ai besoin soit formée et tombe de ma plume[507].

Même si le critique napolitain loue *Sapho* pour l'histoire et le style il n'est pas d'accord avec l'auteur pour l'épilogue de ce roman. Il ne lui semble pas vraisemblable que Fanny, après avoir fait de tout pour reconquérir Gaussin, se sauve avec Flamant :

> […] Ciò che a me non piace di questo romanzo è la fine: la fuga di Fanny con l'incisore Flamant non mi sembra molto verosimile. Come! Ella ha fatto tanto per riconquistare il suo adorato Gaussin, come! Ella ha mostrato tanta gioia quando costui in un momento di furore, geloso l'aveva schiaffeggiata, ed ha gridato vittoriosamente: "M'ami, m'ami…tu m'aimes encore…", e poi, all'ultimo momento, quando egli è pronto a sacrificare tuttto il suo avvenie per vivere con lei, ella ricusa per tornare col suo antico amante Flamant?
> Ciò, lo ripeto, a me pare poco vero simile[508].

L'avis de Pica est que le roman aurait beaucoup gagné si Fanny était partie avec Gaussin, car cette histoire se serait présentée aux yeux du lecteur comme une liaison fatale, destinée à ruiner la vie et la carrière de Gaussin,

---

[507] *Ibid.,* pp.196 – 197

[508] *Ibid.,* p. 199. Traduction de la citation : […] Ce qui ne me plaît pas de ce roman, c'est la fin : la fuite de Fanny avec le graveur Flamant ne me paraît pas très vraisemblable. Quoi ! Elle a tant fait pour reconquérir son bien aimé Gaussin, quoi ! Elle a montré tant de joie quand celui-ci dans un moment de fureur, par jalousie, l'avait giflée, et elle a crié victorieusement : « Tu m'aimes, tu m'aimes…Tu m'aimes encore… » et puis, au dernier moment, quand il est prêt a sacrifier tout son avenir pour vivre avec elle, refuse-t-elle pour aller retrouver son ancien amant Flamant ?
Ceci, je répète, ne me paraît trop vraisemblable.

elle aurait été, bien sûr, plus tragique, mais plus humaine, tout en étant angoissante:

> […] Il romanzo avrebbe immensamente guadagnato se fosse finito con la partenza di Fanny con Gaussin: la terribile unione di questi due individui, invece di troncarsi ad un tratto, lasciando la libertà a Gaussin di mettere ordine alle sue cose, di ricominciare le trattative per l'abbandonato matrimonio, od anche per un altro, di rappacificarsi con la sua famiglia, si sarebbe presentata alla mente del lettore come indefinita, fatale, destinata a rovinare, a distruggere per sempre la carriera e la vita di lui: si, questa indefinita terribilità di pentimento, di sofferenza, di disperazione sarebbe certo stata più tragica, più grandiosa, più angosciosamente umana[509]

Déjà, dans la lettre du 7 juin 1884 à Edmond de Goncourt Pica lui avait communiqué qu'il n'aimait pas l'épilogue de *Sapho* :

> […] Sto ora scrivendo l'articolo per la *Sapho* del Daudet, che saluterete e ringrazierete da parte mia […] Quello che non mi è piaciuto in *Sapho* è stato il finale […] [510].

Mais, à part ce détail, les deux correspondants tombent d'accord sur le jugement que *Sapho* est le roman le plus parfait et le plus complet de Daudet.

En fait, Edmond de Goncourt note dans son journal :

---

[509] *Ibid.* Traduction de la citation : […] Le roman aurait immensément gagné s'il avait eu comme épilogue le départ de Fanny avec Gaussin : la terrible union de ces deux individus, au lieu de se briser tout à coup, en laissant la liberté à Gaussin de disposer en ordre ses affaires, de recommencer les négociations pour le mariage brisé, ou même pour un autre, de faire la paix avec sa famille, se serait présentée à l'esprit du lecteur comme indéfinie, fatale, destinée à ruiner, à détruire à jamais sa carrière, sa vie à lui; oui, ce repentir terrible et indéfini, cette souffrance, ce désespoir auraient été certainement plus tragiques, plus grandioses, plus angoissants et humains.

[510] Vittorio Pica, *Votre fidèle ami de Naples*, *op. cit.,* p. 83. Traduction de la citation : […] J'écris à présent l'article pour *Sapho* de Daudet, que je vous prie de saluer et remercier de ma part. […] Ce qui ne m'a pas plu dans *Sapho* a été l'épilogue […]

Sapho est le livre le plus complet[511].

et, même dans une lettre à Daudet, il écrit :

Sapho pour moi est votre plus parfait livre[512].

À son tour, Vittorio Pica, écrit :

> […] Concludo col ripetere ciò che ho già detto da principio, che, cioè questo romanzo è l'opera più forte che abbia scritto Alphonse Daudet, l'opera che segna la maturità del suo talento di romanziere[513].

Dans la correspondance Pica – Goncourt on apprend que le critique avait envoyé à Daudet, dès le mois de juillet, son article sur *Sapho* qu'il avait publié dans la *Cronaca bizantina*, mais, le 30 août, il n'avait encore reçu aucune réponse de la part de l'écrivain :

> […] Mandai qualche mese fa al Daudet il lungo articolo sulla sua *Sapho* da me pubblicato nella Cronaca bizantina, ma non ho mai ricevuto risposta; temo quindi che il giornale non sia giunto al daudet. Vedendolo o scrivendogli potreste domandarglielo?[514]

De juillet 1884 à décembre 1885[515] Pica ne savait pas encore si Daudet avait reçu son article sur *Sapho* :

---

[511] Edmond de Goncourt, *Journal*, *op. cit*., p. 1078
[512] Pierre Dufief, E.DE GONCOURT E A. DAUDET, *Correspondance*, *op. cit*., p.151
[513] Vittorio Pica, «*Sapho*», *All'Avanguardia*, *op. cit*., p. 200. Cet article a été publié, d'abord, dans *Cronaca bizantina*, IV, 13, 1 luglio 1884, p. 105. Traduction de la citation : […] Je conclus en répétant ce que j'ai déjà dit au début, à savoir que ce roman marque la maturité de son talent de romancier.
[514] Vittorio Pica, *Votre fidèle ami de Naples*, *op. cit.,* p. 86. Traduction de la citation : […] J'ai envoyé à Daudet il y a quelques mois le long article sur *Sapho* que j'ai a publié dans la *Cronaca bizantina,* mais n'ai jamais reçu, de réponse ; je crois donc que le journal n'est jamais parvenu à Daudet. Si vous le rencontrez ou si vous lui écrivez, pouvez-vous le lui demander ?
[515] Les lettres de Pica à Edmond de Goncourt sont écrites en italien de 11 octobre 1881 à 7 novembre 1884, puis, elles sont écrites en français de 5 mars 1885 à 7 janvier 1896.

> […] Pouvez-vous prier M. Daudet de m'expédier son nouveau roman *Tartarin sur les Alpes* dont je m'occuperai dans un des meilleurs journaux littéraire d'Italie ?[516] Je n'ai jamais pu savoir si lui est parvenu mon très long et très détaillé article sur *Sapho*[517].

À Daudet Pica envoie aussi son article sur *Tartarin sur les Alpes*.

Dans ce compte-rendu Pica souligne que Daudet, en donnant la deuxième partie de l'épopée burlesque de Tartarin de Tarascon, a voulu lancer un défi au pessimisme qui domine et rend triste la littérature française depuis plusieurs années :

> […] Il protagonista di questo nuovo volume del Daudet è il medesimo eroe tarasconese […] Però questa volta è alla Svizzera che costui va a domandare nuovi successi, che rinforzino la sua fama e gli assicuri il seggio presidenziale del Club Alpino Tarasconese, da cui un invidioso concittadino, l'armaiuolo Costecalde, tenta malvagiamente di scalzonarlo[518].

Pica, tout en mettant en évidence le talent de Daudet quand il montre l'aspect comique de certains hommes et de certains pays, trouve que *Tartarin sur les Alpes* contient un épisode mélodramatique qui nuit à la gaieté du récit :

> […] Se un difetto vi è in questo libro è nell'episodio melodrammatico dei nichilisti, che stuona maledettamente in mezzo alla gaiezza del

---

[516] Le 12 décembre 1885 apparaît dans *Capitan Fracassa*, VI, 341, un chapitre du roman *Tartarin sur les Alpes, nouveaux exploits du héros tarasconnais*, précédé par une lettre de Daudet, mais Pica écrira un article sur *Tartarin sur les Alpes* dans les *Conversazioni della domenica*, I, 5, 31 gennaio 1886, pp.35 -36 . *Tartarin sur les Alpes* arrive dans les libraires napolitaines le 7 janvier 1886. (Cf. lettre n° 29), Vittorio Pica, *Votre fidèle ami de Naples*, *op. cit.,* p.108.

[517] Vittorio Pica, *Votre fidèle ami de Naples*, *op. cit.,* p.106

[518] Vittorio Pica, « *Tartarin sur les Alpes* », *Conversazioni della domenica*, I, 5, 31 gennaio 1886, p. 35. Traduction de la citation: […] Le héros de ce dernier nouveau volume de Daudet est le même héros de Tarascon […] Mais cette fois c'est à la Suisse qu'il va demander de nouvelles réussites, qui renforcent sa réputation et lui assurent le siège de président du Club Alpin de Tarascon, qu'un concitoyen jaloux, l'armurier Costecalde, tente méchamment de lui arracher.

> racconto delle nuove avventure del bravo Tartarin e ne allunga troppo e con poca soddisfazione dei lettori alcuni capitoli[519].

Malgré l'intrusion de cet épisode mélodramatique qui ne fait que prolonger la description sans provoquer aucune satisfaction dans le lecteur, le livre est bien accueilli en Italie et Pica en apprécie aussi l'édition française :

> […] Ma bisogna dire qualche cosa anche dell'edizione, davvero elegante e di buon gusto che di *Tartarin sur les Alpes* ha fatto il *Figaro*, sotto la direzione artistica dei fratelli Guillaume.
> Il grosso volume in 8° di 340 pagine stampato con caratteri nuovi su carta di gran lusso è ornato di 14 acquarelli […] e da numerosissime e graziose illustrazioni […] fra le quali si distinguono per squisita finitezza e per eleganza di disegno quelle dell'italiano Rossi [520].

---

[519] *Ibid.* Traduction de la citation : […] S'il y a un défaut dans ce livre il est dans l'épisode mélodramatique des nihilistes qui s'oppose d'une sacrée façon à la gaieté du récit des nouvelles aventures du brave Tartarin et il en allonge trop et avec une moindre satisfaction des lecteurs quelques chapitres.

[520] *Ibid.*, p. 36. Traduction de la citation : « […] Mais il faut dire aussi quelque chose de l'édition, vraiment élégante et de bon goût de *Tartarin sur les Alpes* qu'a faite le *Figaro*, sous la direction artistique des frères Guillaume. Le gros volume in 8° de 340 pages, imprimé avec de nouveaux caractères sur un papier de grand luxe, est décoré par 14 aquarelles […] et par de jolies illustrations très nombreuses […] parmi lesquelles on distingue pour la précision exquise et pour l'élégance du dessin celles de l'artiste italien Rossi ».
Il faut rappeler que Luigi Rossi (1853-1923) est un artiste italien qui se situe entre symbolisme et réalisme. Peintre, auteur de portraits et de paysages, il a connu un intermède heureux d'illustrateur de livres à Paris. Il a notamment illustré des œuvres d'Alphonse Daudet et de Pierre Loti. En 2011 à Milan, à l'occasion de l'exposition de ses tableaux, la *Domenica popolare* rappelle la collaboration de Luigi Rossi avec Alphonse Daudet : « L'attività di Luigi Rossi illustratore a Parigi inizia nel 1885, quando riceve l'invito dai fratelli Charles ed Edouard Guillaume, editori di origine svizzera, a illustrare l'edizione originale di *Tartarin sur les Alpes* di Alphonse Daudet. Il volume si pubblica con tale successo da essere considerato l'evento artistico e letterario dell'anno, e vale all'artista, definito in una recensione "français malgré son nom italien", la stima e l'amicizia di Daudet, del quale illustra l'intera trilogia dell'eroe tarasconese. Rossi collabora con lui anche in occasione della pubblicazione di *Sapho*, romanzo di costume parigino del 1884», *Domenica popolare*, 27 marzo 2011.

N'ayant pas encore reçu de réponse de la part de Daudet, Pica, inquiet à l'égard du jugement de l'écrivain sur ses articles, informe Edmond de Goncourt que :

> «M. Alphonse Daudet ne m'a jamais accusé réception des mes deux articles des Conversazioni et de la Cronaca bizantina pour son *Tartarin sur les Alpes* : les a-t-il reçus, en est-il resté satisfait ? Je reste dans la même ignorance que lorsque, il y a déjà deux ans, je lui envoyai mon très long article de la Bizantina pour la *Sapho*[521].

Pica ne recevra une réponse de Daudet qu'en 1890 en signe de remerciement pour l'envoi de son volume *All'Avanguardia*[522] :

[Paris, 25-1-90]

> Bravo e bravissimo, Vittorio Pica,
> Un bon livre, vaillant, fouiller [?], attentif, audacieux et prudent tout de même, ce qu'il faut quand on est d'avant-garde, merci pour ce que vous dites sur moi. […] Je ne serais pas nommé dans le bon bouquin […] que j'aimerais de lui la même cordiale opinion[523].
>
> A.Daudet

La lettre de Daudet est brève et concise, mais cordiale. Et même s'il reconnaît en Pica un divulgateur et un admirateur de ses romans, l'écrivain exprime tout son regret à l'égard de la réception de son œuvre en Italie.

D'ailleurs, Daudet l'avait déjà dit, cinq ans avant cette date, dans l'interview avec le journaliste Paul Roche, qu'il avait:

---

[521] Vittorio Pica, *Votre fidèle ami de Naples*, *op. cit.,* p. 112
[522] Pica envoie un volume à Daudet et un autre à Poictevin. *Ibid*., lettre du 27 décembre 1889, n° 42, p.126
[523] Carte de visite : Alphonse Daudet (31, rue de Bellechasse). Felice Cameroni, *Lettere a Vittorio Pica* 1883-1904 (a cura di Ernesto Citro), Pisa, ETS Editrice, 1990, p. 246.

> […] retrouvé cette sympathie dans la plupart des pays du monde. Il n'en est pas tout à fait du Midi. L'Italie, par exemple, est un pays où on me lit le moins[524].

Malheureusement, comme nous l'avons déjà souligné au début du premier chapitre, la réception d'un texte, dans un pays étranger, ne dépend pas toujours de sa valeur ou du sujet traité, elle dépend surtout de la situation historique, sociale, politique et culturelle du lieu récepteur.

L'Italie de la deuxième moitié du XIXè siècle vivait, sur le plan culturel, des moments de grande lutte et de contradictions pour l'affirmation d'un modèle romanesque concernant une réforme du roman italien post-unitaire. Les partenaires du modèle anglo-saxon étaient en collision avec le « zolisme » de Cameroni et Capuana.

Le résultat de cette situation historico-culturelle est que ces débats littéraires vont au-delà de l'analyse individuelle d'un texte. Il ne s'agit pas de comprendre la valeur intrinsèque d'un texte littéraire, mais d'établir si cette œuvre respecte ou non les instances du réalisme et de l'idéalisme[525].

Mais cette opposition entre « les ouvriers de la vérité » et « les ouvriers de l'Idéal »[526] n'est pas possible, comme, l'observait justement, Bonghi :

> Il vero e l'ideale non sono termini che si possono contrapporsi, e nasce dal contrapporli tutta la confusione, che ora si vede nella teorica dell'arte[527].

---

[524] *Le Gaulois*, 17 avril 1895. Cf. Roger Ripoll, « Daudet à l'étranger. Une interview d'Alphonse Daudet », *Le Petit Chose*, 4e Série, N° 98, 2009, pp.160-161.

[525] Ce conflit littéraire entre les naturalistes et les idéalistes est reporté aussi par P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

[526] Émile Zola, «La République et la littérature» paru d'abord dans *Le Messager de l'Europe*, en 1879, puis dans *Le Figaro* et, enfin, recueilli en volume par Charpentier, en 1880. Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit*., pp. 341-369.

[527] Ruggero Bonghi, « Reale e ideale », *Fanfulla della domenica*, II, 19, 19 maggio 1880. Traduction de la citation; Le vrai et l'idéal ne sont pas des mots qui peuvent être opposés, et toute la confusion naît si on les oppose, comme on le voit maintenant dans les théories de l'art.

En Italie, l'œuvre daudétienne a été victime d'un système social, politique et culturel, moralisateur et fragmentaire.

À la difficulté de manipuler et réutiliser le modèle littéraire naturaliste dans un contexte culturel profondément différent s'ajoute la bipolarisation séculaire entre la France et l'Angleterre qui, dans le scénario européen, contribue à déterminer toujours davantage la réception de la littérature étrangère en Italie, surtout en matière de débats sur le roman contemporain.

Il faut noter qu'au fur et à mesure que l'Angleterre réduit sa présence dans les événements politiques et diplomatiques de la Nouvelle Italie, augmente l'incidence du « mythe » anglais dans le grand débat post-unitaire sur le réalisme.

Ce schéma idéologique bipolaire s'enracine dans l'esprit de l'époque, en monopolisant l'intérêt du lecteur. Si d'une part on trouve des écrivains et des journalistes qui se réfèrent continuellement à l'avant-garde française, d'autre part on trouve des écrivains et des journalistes qui cherchent à relancer l'humour britannique[528], tout en tâchant de démontrer que les romans naturalistes font partie d'une littérature immorale, tandis que dans les romans anglo-saxons réalisme et moralité coexistent.

Forcément et volontairement enfermé dans les instances naturalistes Daudet n'a pas été jugé comme un romancier différent et multiple qui « a touché à tous les genres, porté sa curiosité et sa sincérité à travers toutes les formes de la Littérature, de la poésie au théâtre, du conte à la critique, de la nouvelle au roman, son œuvre flamboie au sommet de l'Humanité, la guidant, l'enseignant, la consolant et la vengeant, torche superbe inextinguible, aux flammes onduleuses, variées, image exacte de la Vie»[529].

En outre, la plupart de la critique italienne et certains de ses lecteurs ont toujours continué à voir Daudet comme l'auteur de ces légendes, qui

[528] À propos des systèmes culturels bipolaires voir J.M. Lotman – B.A. Uspenskij, «Sul meccanismo semiotico della cultura» *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 39-68

[529] *Pages Choisies des grandes écrivains: Alphonse Daudet*, *op. cit*., pp. 1-2

s'établissent si facilement dans la littérature et qui jugent et classent un écrivain dans ses premières productions, sans prendre en considération qu'Alphonse Daudet a eu, dans sa production, trois périodes bien caractérisées, comme l'a justement remarqué Murray Sachs[530], et que chacune d'entre elles répond à une période spécifique de son existence. Ces critiques, donc n'ont pas su reconnaître que chaque écrivain est sujet à des transformations ou à des améliorations.

Au contraire, Vittorio Pica restera toujours très attentif au parcours littéraire de Daudet et le 7 février 1895 il informe Edmond de Goncourt qu'il écrira un compte-rendu sur *La Petite Paroisse* :

> […] j'ai reçu en ces jours la *Petite paroisse* et j'en parlerai bientôt [531].

Malheureusement nous n'avons pas retrouvé le compte-rendu de Pica sur *La Petite Paroisse*, mais nous en avons trouvé un de Guido Menasci, qui même s'il définit ce roman une « œuvre d'ironie raffinée » pour l'incontestable talent de Daudet comme romancier, il souligne que le pardon de l'adultère n'est pas un exemple digne d'imitation :

> Il Daudet ha voluto porgere l'orecchio al soffio di carità evangelica che sembra spirare dalle più recenti opere letterarie di Francia ed ha sacrificato anche lui sull'altare del romanzo a tesi. La moglie ha peccato, il marito deve perdonare. Veramente per quel fondo d'ironia garbata e fine che spira sempre dagli scritti del Daudet e che ne colorisce vivamente le figure, per tutte le «attenuanti» che ha a favor suo l'eroina di questo tristo capriccio d'adulterio, che nessuna passione giustifica, non si sa bene se il Daudet voglia farsi davvero a predicare una morale adatta per tutti i casi o non piuttosto esporre un rimedio al caso da lui studiato. Di fatti *La Petite Paroisse*, una cappella civettuola ed elegante fatta erigere in memoria di una moglie infedele dal marito che la ha perdonata, non serve a togliere al povero signor Mérivet che la ha edificata e la custodisce con somma cura l'aspetto un po' curioso del monomane per una mania innocente e

[530] M. Sachs, *The Career of Alphonse Daudet. A critical Study*, *op. cit*.
[531] Vittorio Pica, *Votre fidèle ami de Naples*, *op. cit.,* p. 151

> tranquilla, dinanzi a cui non sorriderà la gente bennata, ma che non potrà servir di esempio ad essere degno di imitazione. E, d'altra parte, Riccardo Fénigan che alla fine perdona alla moglie la sua avventura dolorosa con il piccolo principe di Olmütz «quell'anarchico a cui il coraggio del *gesto* è mancato» è spinto all'atto generoso da vari moventi che lo giustificano. La moglie Lydie, non si sarebbe certo gettata tra le braccia del primo venuto se la suocera non avesse voluto rappresentar a puntino la sua parte: il complice della moglie è morto; la donna stessa ha subito ogni sorta di torture ed ha perfino tentato di uccidersi. L'uomo perdona e pur perdonando confessa che dalla gelosia non sarà mai assolutamente guarito.
> Così, malgrado la tesi, *La Petite Paroisse* rimane sempre un buon romanzo perché le doti di scrittore del Daudet non sono tali che possono essere sacrificate alla dimostrazione riuscita o no dell'assunto; e il paese, i costumi, lo studio particolare dei vari tipi di gelosi fanno dimenticare il signor Mérivet e la cappella civettuola ed elegante pronta ad accogliere tutte le coppie coniugali nella quali il marito ha qualcosa da perdonare [532].

En considérant *La Petite Paroisse* un roman à thèse le critique laisse un jugement suspendu sur la démonstration de la thèse soutenue par Daudet,

---

[532] G. Menasci, «*La Petite Paroisse*», *Fanfulla della domenica*, XVII, 10, 10 marzo 1895, p. 1. Traduction de la citation: Daudet a voulu écouter le souffle de charité évangélique qui semble jaillir des œuvres littéraires françaises les plus récentes et a lui-même voulu se conformer au genre du roman à thèse. La femme a péché, le mari doit pardonner. A vrai dire grâce à ce fond d'ironie polie et raffinée qui jaillit toujours des œuvres de Daudet et qui en colore vivement les personnages, grâce à toutes les « circonstances atténuantes » dont profite l'héroïne de ce mauvaise caprice de l'adultère, qu'aucune passion ne justifie, on se sait pas bien si Daudet veut vraiment prêcher une morale valable dans tous les cas ou plutôt indiquer un remède pour le cas qu'il a étudié. En effet *La Petite Paroisse*, une chapelle coquette et élégante, bâtie en mémoire d'une femme infidèle par un mari qui lui a pardonné, ne suffit pas à enlever à ce pauvre M. Mérivet qui l'a édifie et la garde l'aspect un peu curieux du maniaque ayant une manie innocente et tranquille, en face de laquelle les bien-pensants ne vont pas sourire, mais qui ne pourra pas servir d'exemple comme digne d'imitation. Et, d'autre part, Richard Fénigan qui pardonne enfin à sa femme son aventure douloureuse avec le petit prince d'Olmütz « cet anarchiste qui n'a pas eu le courage de l'action » est poussé à accomplir un acte généreux pour différentes raisons qui le justifient. Sa femme Lydie ne se serait sûrement pas jetée dans les bras du premier venu si la belle-mère n'avait pas voulu jouer son rôle d'une façon trop méticuleuse : le complice de sa femme est mort, la femme elle-même a subi toute sorte de torture et a même essayé de se tuer. L'homme pardonne et tout en pardonnant il avoue qu'il ne sera jamais tout à fait guéri de la jalousie. C'est ainsi que, malgré la thèse, *La Petite Paroisse* demeurera toujours un bon roman parce que désormais les qualités d'écrivain de Daudet ne sauraient sacrifié à la réussite ou non de la thèse ; et le pays, les mœurs, l'étude particulière de différents types de jaloux font oublier M.Mérivet et la chapelle coquette et élégante prête à accueillir tous les couples dont le mari a quelque chose à pardonner.

même s'il est très évident que le sujet du « pardon » dans l'adultère ne le convainc pas. Mais peu import chez Menasci la réussite ou non de la thèse vu que Daudet a apporté dans ce récit son grand talent de romancier de mœurs.

Selon notre avis Menasci, conformément à la culture italienne moralisante de cette époque, a analysé le thème du pardon dans *La Petite Paroisse* seulement d'un point de vue éthique et social. Puisque l'adultère est un des péchés condamnés par l' Eglise il n'est pas digne de pardon.

Mais le pardon a aussi des racines philosophiques. Déjà Pascal inscrivait le pardon dans un ordre supérieur, celui du cœur, qui supplante le corps animé de vengeance et l'esprit qui répond à la justice. N'ayant pas de limites le cœur peut donc tout pardonner. Mais, comme justement le note Jankélévitch[533], le pardon ne doit pas être institutionnalisé, instrumentalisé par l'Etat pour refonder une cohésion internationale. Ce serait nier le véritable sens du pardon et lui faire perdre toute sa valeur. Le pardon est intime, personnel, subjectif, accordé face à ce que l'on ressent, face à ce que l'on a subi. C'est une étape nécessaire à la reconstruction d'un individu après un traitement inhumain et dégradant, qui ne doit pas être donné pour ce qu'il n'est pas. Le pardon produit des conséquences importantes, tant pour la victime qui le donne, que pour le bourreau qui le reçoit. Il doit, par conséquent, répondre à une éthique de responsabilité.

Maintenant, si l'on considère que Susan Rubin Suleiman définit le roman à thèse comme « un roman réaliste (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse »[534] et que Daudet lui-même avait projeté de faire un « roman de mansuétude » où il y avait quelque chose « de bon, de compatissant, sa pitié pour les

[533] Cf. Vladimir Jankélévitch, *Perdonare ?*, Firenze, Giuntina, 1971
[534] Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, P.U.F., 1983, p. 18

misérables »[535] alors nous pouvons affirmer que la thèse daudétienne du pardon est réussie tant sur le plan philosophique que sur le plan religieux, vu que le pardon est sans doute le message principal de la Bible.

À la lumière de ces réflexions philosophiques et, en ajoutant que le roman à thèse impose non seulement un sens, mais il propose aussi des valeurs qui sont déterminées par rapport à une doctrine qui existe en dehors du texte romanesque et qui fonctionne comme son contexte intertexteuel, on peut trouver que ce roman de Daudet reflète pleinement la notion philosophique et religieuse du pardon. En premier lieu il s'agit d'un acte de grande générosité, d'une volonté de transformer une situation donnée en une autre, comme le font Richard Fénigan face à l'offense subie de la part Lydie et M. Mérivet, de la part Irène. Daudet n'a donc pas la prétention de faire du pardon une affaire d'Etat, il nous présente un pardon intime et individuel et, en tant que grand observateur de l'âme humaine, il veut démontrer, à notre avis, que pardonner est un acte d'humilité de portée significative, qui caractérise la relation humaine et particulièrement l'amour. C'est là un privilège de l'humanité.

Comme nous pouvons le remarquer d'après la critique examinée jusqu'ici, les romans de Daudet ont été considérés en Italie comme des romans sociaux, qui ont été toujours pris en examen par rapport à ceux de Balzac et de Zola.

Mais Daudet n'a jamais eu la présomption d'être un théoricien ou un sociologue, il voulait seulement donner une vision de son temps et surtout réaliser un de ses rêves, il ne voulait que faire de la littérature :

> […] la littérature, c'était l'unique but de mes rêves. Soutenu par la confiance illimitée de la jeunesse, pauvre et radieux, je passai toute cette année dans mon grenier à faire des vers. C'est une histoire commune et touchante. Paris les compte par centaines les pauvres diables ayant pour toute fortune quelques rimes[536] .

---

[535] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, *op. cit*., p. 141.
[536] Alphonse Daudet, *Trente ans de Paris- à travers ma vie et mes œuvres*, *op. cit*., p. 4

Selon lui chaque écrivain doit écrire selon son tempérament et ses passions, sans se soucier dans quel genre il doit écrire.

Ses romans sont toujours partis d'un fait réel et sa révolte était toujours contre les stéréotypes de la société moderne.

Si on veut trouver, pour Alphonse Daudet, une épithète, c'est celle d'éducateur, vu que sa préoccupation principale était celle de développer l'intelligence des jeunes gens qui entrent dans la vie, de l'éducation et l'instruction des enfants, ce qu'on leur apprend, ce qu'on leur fait lire, come justement le souligne la critique française :

> « Pour mieux s'en pénétrer, pour être plus apte à cette tâche qu'il considérait comme un devoir capital et social, il avait lui, le latiniste hors ligne, lui, le pur écrivain, refait ses classes, ses humanités avec son fils Léon, et, par contre, celui-ci lui avait fait faire sa Philosophie, la philosophie nouvelle, moderne, scientifique, universelle, toute différente de celle d'autrefois, qui s'appelait parfois la classe de Logique. Tout cela ses dernières œuvres en sont imprégnées, et elles achèvent de faire d'Alphonse Daudet, de ce grand écrivain, dont le principal conseil était, - n'écrire que d'après la vie, des choses vues, senties, éprouvées, celles qu'on rend toujours bien et seulement celles-là, - plus qu'un maître de l'humanité, un grand éducateur et un grand penseur »[537].

[537] *Pages choisies des Auteurs contemporains*: *Alphonse Daudet*, avec une *Introduction* par Gustave Toudouze, *op. cit.,* pp. 31-32

CHAPITRE IV

Bilan critique de l'œuvre d' Alphonse Daudet en Italie

Dans la presse italienne examinée le nom d'Alphonse Daudet apparaît cent soixante-treize fois[538]. Le succès d'un écrivain dans un pays étranger est fonction du nombre des traductions et des éditions de son œuvre. Notre recherche a donc constaté que tous les romans de Daudet ont été traduits, mais ils n'ont pas tous ont obtenu le même succès.

Afin de donner à Daudet une place à peu près précise dans le panorama littéraire italien de la moitié du XIXe siècle, nous chercherons à synthétiser la critique de la réception que nous avons analysée. Puisque notre étude est centrée sur l'enfance malheureuse, sur les rapports familiaux entre père et fils et sur la jalousie et le pardon dans le couple, nous verrons d'abord comment les romans concernant ces sujets sont accueillis dans notre pays.

Les roman de l'enfance

La représentation de l'enfant faite par Daudet n'a pas eu beaucoup de succès, en Italie, pour deux raisons : *Le Petit Chose* n'a eu qu'une édition italienne en 1879[539] et il est tombé dans l'oubli jusqu'au début du XXe siècle[540]; *Jack* a suscité des comptes-rendus très négatifs par les critiques italiens en influençant ainsi les lecteurs et les maisons d'éditions.

---

[538] Voir la liste des articles consacrés a Daudet que nous avons rédigée, en ordre chronologique, dans les annexes .

[539] Alphonse Daudet, *Storia d'un fanciullo*, Milano - Tip. Editrice Lombarda, 1879.

[540] Alphonse Daudet, *Cosino*. Storia di un ragazzo, Firenze, Bemporad, 1910, 1919 et 1930. La critique italienne a considéré Daudet romancier à partir de la publication de *Fromont jeune et Risler aîné*. *Le Petit Chose* sera donc réédité en italien comme roman pour la jeunesse pendant le XXe siècle par différentes maisons d'éditions : Firenze, A. Salani, 1911 et 1928 (cette édition fait partie de la collection des chefs-d'œuvre étrangers, richement illustrée par Arnaldo Ferraguti), Milano, Signorelli, 1927, 1930 et 1937 ; Torino, UTET, 1938 (édition illustrée par Aleardo Terzi) ; Milano, Carroccio, 1949 (édition pour la jeunesse de 9 à 14 ans) ; Torino, Paravia, 1957 (cette édition est la seule édition italienne qui sort avec le titre *Io, piccolo coso* [Moi, petit chose] ; Dès 1928 la maison d'édition Segati & C de Rome publie trois éditions scolaires du *Petit Chose* (1928. 1932, 1936). À la fin des années cinquante on aura aussi une autre édition scolaire du *Petit Chose* qui arrive à

En ce qui concerne *Le Petit Chose* le seul critique qui considère ce roman comme une « douce autobiographie » est Edmond De Amicis. Et, tandis que G-L. Piccardi, Luigi Capuana et Eduardo Scarfoglio ne prennent même pas en considération ce roman, Federico Verdinois, Francesco Torraca et Salvatore Farina sont les critiques les plus défavorables à considérer Daudet comme un romancier de l'enfance et, si l'on ajoute toutes les critiques défavorables au roman *Jack*, la situation apparaît très claire : les « enfants » de Daudet ne sont pas aimés par la critique et par conséquent ils ne sont pas aimés par le lecteur.

Où chercher la cause de tout cela sinon dans le contexte social et culturel italien de l'époque?

En effet, ces critiques défavorables voyaient en Dickens un romancier qui avait un rapport constant avec le lecteur, puisqu'il savait susciter des émotions que le roman daudétien avait complètement négligées en faveur des procédés narratifs visant à reproduire le réel.

Federico Verdinois joue le rôle de diffuseur enthousiaste de l'humour dickensien auprès de la génération de jeunes écrivains qui apparaissent dans un scénario dominé par le naturalisme français. En 1879 il traduit *La Piccola Dorrit*[541] et, en 1880, *Il Circolo di Pickwick*[542].

À son tour Francesco Torraca, conscient de la condition ambivalente du romancier contemporain déchiré entre d'anciennes instances éthiques et de nouvelles perspectives esthétiques, se place à mi-chemin entre l'avant-garde naturaliste et la tradition victorienne :

---

la quatrième édition en 1961 : Alphonse Daudet, *Le Petit Chose,* introduction et notes par L. Jotti.- Milano, Edizioni scolastiche Mondadori, 4° edizione, 1961. En 1963, on aura une version intégrale pour la jeunesse par Ape-Mursia de Milan. Aujourd'hui ce roman a complètement disparu dans l'école italienne, remplacé par les éditions scolaires de *Oliver Twist* de Dickens qui est le roman le plus lu par les élèves des collèges.

[541] Charles Dickens, *La Piccola Dorrit*, [prima traduzione dall'inglese di F. Verdinois], Milano Treves, 1879

[542] Charles Dickens, *Il Circolo di Pickwick*, [prima traduzione dall'inglese di F. Verdinois], *Corriere del Mattino*, VIII, 20 gennaio – 31 dicembre, 1880.

> […] Se non è vero ciò che si dice, cioè che qualche romanzo di Carlo Dickens ha avuto la forza di provocare inchieste e voti del Parlamento, niuno potrà negare, che le pagine del *Martin Chuzzlewit*, della *Little Dorrit,* degli *Hard Times* ecc. non siano mirabilmente adatte a produrre quella corrente della pubblica opinione, le quali seppelliscono, sotto il peso dello sdegno e del ridicolo, le istituzioni tarlate, e i furfanti che di esse si servono pe' loro fini, gli sciocchi a cui par sacrilegio qualunque novità, seppelliscono per sempre i pensionati privati, le prigioni per debiti, i falsi metodi educativi, I Pecksniff, i Murdstone, gli Aldermen Cute, i Grandgrind. Eppure che bei libri sono quelli, come dilettano, quanto commuovono![…] [543].

L'engagement politique et l'affabulation littéraire pouvaient et devaient encore s'entrelacer dans le cadre du mythe anglo-saxon adopté par le Risorgimento italien. Ainsi, en exposant ses idées sur le roman, Salvatore Farina voyait chez Dickens :

> […] il romanziere più compiuto e vero che abbia esistito […] Dickens idealizzò gli affetti domestici, purificò la donna nella sposa, la sposa nella madre […] ; fece scoppiettare allegramente il focolare, e vi pose a custodia un piccolo genio color di rosa, alato e scherzevole[544].

Le sentimentalisme dickensien rappelait la culture narrative de l'Italie d'avant l'Unité et, à Milan comme dans les autres villes italiennes, les

---

[543] F. Torraca, *Saggi e rassegne*, Livorno, Vigo, 1886, pp. 224-233. Traduction de la citation: […] Si ce qu'on dit n'est pas vrai, c'est-à-dire que quelque roman de Charles Dickens a eu le pouvoir de provoquer des enquêtes et des votes au Parlement, personne ne pourra nier que les pages de *Martin Chuzzlewit*, de la *Little Dorrit,* des *Hard Times* etc. ne soient capables de produire admirablement ce courant de l'opinion publique qui ensevelit, sous les poids de l'indignation et du ridicule les institutions corrompues et les vauriens qui se servent d'elle pour leurs finalités, les imbéciles qui repoussent tel un sacrilège n'importe quelle nouveauté, qui ensevelissent à jamais les retraités, les prisons pour dettes, les fausses méthodes pédagogiques, les Pecksniff, les Murdstone, les Aldermen Cute, les Grandgrind. Pourtant comme ils sont beaux, ces livres, comme ils amusent, comme ils émeuvent ! […]

[544] S. Farina, *Alcune idee sul romanzo*, *op. cit*., p. 172. Traduction de la citation: […] Le romancier le plus accompli et vrai qui ait jamais existé […] Dickens idéalisa les affections familiales, purifia la femme en tant qu'épouse, l'épouse en tant que mère […] il fit pétiller gaiement le foyer, qu'il fit garder par un petit génie couleur de rose, ailé et plaisant.

Christmas Book eurent beaucoup de succès pendant environ trente années[545].

Alphonse Daudet trouvait donc place dans le journal napolitain *Picche,* mais seulement quant à sa production narrative de jeunesse et pré-naturaliste des *Contes du lundi* [546] et non pas comme auteur de romans sur l'enfance de comme auteur de *Numa Roumestan* auquel M. Verdinois, directeur du journal, reprochait la pauvreté du sujet et la recherche obstiné de la technique de l'impersonnalité aux dépens de sa vraie nature d'humoriste.

Mais ce qui a exclu complètement Daudet du cercle des écrivains qui peignent l'enfance a été la publication de *Jack*.

Il est sûrement le roman daudétien le plus contesté et le plus refusé en Italie même par l'un des plus importants critiques du XXe siècle, Benedetto Croce.

Treves, la Maison d'édition qui a toujours traduit et publié les œuvres de Daudet, refusa de publier un roman dont le héros était un « Raté ». Ce roman a été finalement traduit et publié par la Maison d'édition Sonzogno[547], mais avec peu de succès à cause des jugements négatifs à la sortie de ce roman comme celui de Piccardi, qui définit *Jack* un roman où Daudet peint la misère morale et la misère impuissante de cette « horde de poètes aux rimes difficiles, de savants aux découvertes ratées, de maîtres sans élèves».[548]

La critique favorable que Vittorio Pica fait de *Jack* ne suffira pas à faire lire ce roman dans une perspective différente :

---

[545] E. De Marchi, *Storielle di Natale*, Milano, Agnelli, 1880

[546] Alfonso Daudet, *Il portabandiera* [le port-drapeau dal francese di A. Daudet], *Picche*, I, 29, 14 agosto, 1886, pp.1-2

[547] Alfonso Daudet , *Jack*, costumi contemporanei, Milano, Edoardo Sonzogno, 1877, 1897 et 1966. La Maison d'édition Treves publiera ce roman en 1915 avec la traduction de Augusta Osimo-Muggia et La Maison d'édition Bietti le publiera en 1928 et 1931. En 1935, la maison d'édition Dante Alighieri publie *Jack* en langue originelle : Alfonso Daudet , *Jack* avec introduction et notes par Armand Landini, Milano, Dante Alighieri, 1935.

[548] G.L. Piccardi, «Il romanzo in Francia. Il romanzo della democrazia : Alfonso Dandet. - Il romanzo naturalista : Emilio Zola», *La Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, op. cit.*

> « DÉLIVRÉ », ce dernier mot terrible qui laisse le lecteur sous l'impression d'une très forte émotion, ce mot qui est l'éclatement suprême d'une indignation profonde, qui a inspiré à Alphonse Daudet a écrire ce roman magnifique et douloureux, ne saurait être considéré un effet dramatique vulgaire et méprisable, mais il est au contraire le résumé du livre et il est hautement artistique[549].

En effet, le jugement de Benedetto Croce à propos de *Jack* sera très sévère. Dans son essai « Zola et Daudet »[550], en accusant de vulgarité tous ceux qui trouvent une valeur artistique dans la description d'une souffrance cruelle, le critique remarque que, dans ce roman, le lecteur assiste impuissant aux mauvais traitements, au broyage, à la destruction d'une pauvre créature prise dans cet engrenage cruel, malgré l'intention de l'auteur de démontrer la réalité. En lisant *Jack*, le critique avoue son incapacité à terminer la lecture de ce roman. Quel supplice de voir une si grande souffrance !

L'avis de Croce est que par ce roman on n'assiste pas au triomphe de l'artiste, mais à sa condamnation, puisqu'il n'a pas réussi à résoudre la matière brute en contemplation et en plaisir poétique :

> […] e c'è qualcuno dei suoi romanzi, come *Jack* del, quale a me è accaduto, a un certo punto, di non poter procedere oltre nella lettura, non reggendomi i1 cuore di assistere a un ghigliottinamento: impressioni di strazio e di insofferenza che, invece di essere (come volgarmente si crede) il trionfo dell'artista, è la sua condanna, perché vuol dire che egli non è riuscito a risolvere la bruta materia in contemplazione e godimento poetico[551].

---

[549] Vittorio Pica, *All'Avnguardia*, *op. cit*., p. 198

[550] Benedetto Croce**,** « Zola et Daudet », *La Critica***,** Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce, 19, 1921, p. 200

[551] *Ibidem*, p. 200. Traduction de la citation: […] et il y a quelque roman, comme *Jack*, dont je n'ai pas pu à un moment donné terminer la lecture, ne pouvant assister à une exécution capitale : une impression de déchirement et d'intolérance qui, au lieu d'être (comme on le croit vulgairement) le triomphe de l'artiste est sa condamnation , parce que cela veut dire qu'il n'a pas su transformer la matière brute en une contemplation et en une jouissance poétique.

À rendre moins connus ces deux romans de Daudet , Dickens à part, ont été aussi le chef-d'œuvre de Carlo Collodi[552] et celui de Edmondo De Amicis.

En effet, Collodi commence à se révolter contre la tendance pédagogique de la littérature, à changer de direction en faveur de la fantaisie : en 1876 il créa le personnage de *Giannettino*, un enfant véritable, espiègle, différent de ceux auxquels nous avait habitué la littérature sur l'enfant jusqu'à ce moment- là, à savoir sérieux, raisonnables, zélés, un peu savants. Mais nous sommes à quelques années de la parution de *Pinocchio*[553], avec lequel naît en Italie une littérature de l'enfance qui permet une nouvelle vision de l'enfant et de son apprentissage.

Un autre très grand succès fut celui qu'obtint, en 1886, Edmondo De Amicis avec la parution de *Cuore*, qui jusqu'en 1923, se vendit à un million d'exemplaires.

Cuore a ému non seulement les écoliers de l'Italie du règne du Roi Humbert de Savoie, mais beaucoup de générations d'Italiens. D'un point de vue littéraire ce livre se présente comme un heureux mélange de genres littéraires : journal, épître et récit.

Après le succès de *Cuore*, le catalogue de la maison d'édition Treves le définit «il miglior regalo da offrirsi alla gioventù», digne d'être proposé comme manuel scolaire ainsi qu'on le déduit dans le cadre d'un débat à la Chambre des Députés[554], puisque Edmondo De Amicis avait acquis une réputation solide et à travers son œuvre il donnait un exemple narratif aux préceptes pédagogiques et didactiques de celle qui doit être l'éducation nationale des jeunes.

---

[552] Son vrai nom était Carlo Lorenzini

[553] Il parut en feuilleton dans le *Giornale per i bambini*, le 7 juillet 1881 sous le titre *Histoire d'une marionnette*, un titre qui a été changé ensuite en *Les aventures de Pinocchio*. La décision de publier en feuilleton un conte pour enfants comme un roman moderne fut très heureuse et juste. Ce choix éditorial produisit un succès si grand que *Pinocchio* fut imprimé sans cesse et traduit à l'étranger en plus de cent langues ; à Venise fut imprimée une précieuse édition en arménien en 1925.

[554] Atti Parlamentari del 15 giugno 1904

On peut conclure donc que le roman sur l'enfance tel qu'il est proposé par Daudet, *Jack* en particulier, ne pouvait jamais être accepté dans un Pays où la narration et l'histoire nationale étaient étroitement liées dans une Italie où on allait à la recherche de stratégies convenables pour donner des noms aux enfants abandonnés ou illégitimes, pour leur donner une éducation morale et patriotique afin de les intégrer dans la société civile[555].

Roman du divorce et des conflits conjugaux

Les réglementations les plus anciennes en matière de divorce ont été établies en France et au Luxembourg, où le divorce a été introduit à la fin du XVIIIe siècle. Dans plusieurs autres pays le divorce a été introduit au XIXe siècle. Toutefois, ce n'est qu'en 1970 qu'il est introduit en Italie. Mais il est très intéressant de noter, dans l'intérêt de notre étude, qu'en Italie ce roman a été traduit dans la même année qu'il sortit chez Flammarion[556].

Cela démontre l'intérêt qu'a suscité ce sujet chez l'éditeur Sonzogno, un sujet qu'en Italie était encore un tabou. Donc, il est aisé de comprendre que la notion de « famille monoparentale » n'est pas acceptée dans un pays où l'unité de la famille reflète l'unité nationale.

Pour voir *Rose et Ninette* dans les librairies italiennes, il faut attendre 1924, quand l'éditeur Sonzogno décide de rééditer ce roman dans la collection « Romantica economica »[557] . Le roman avait obtenu un bon succès et il sera édité aussi par la Maison d'édition Quattrini de Florence[558] en 1928.

---

[555] Cf. *Patrioti si diventa. Luoghi e linguaggi di pedagogia patriottica nell'Italia unita* (a cura di Arianna Arisi Rota, Monica Ferrari, Matteo Morandi, Milano, Franco Angeli, 2009.
[556] Alfonso Daudet, *Rosa e Ninetta*: Costumi del Giorno, Milano, Edoardo Sonzogno, 1892. De ce roman on trouve aussi l'annonce de sa publication par Sozogno dans la *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, Roma, mercoledì 3 maggio N° 104, 1898. Aujourd'hui cette édition se trouve dans la Bibliothèque Nationale de Florence.
Il est intéressant de noter que dans le même journal il y aussi l'annonce du romans *Gisella Rubens* de son frère Ernest : Ernest Daudet, *Gisella Rubens* [prima traduzione], Milano, E. Sonzogno, 1889.
[557] Alfonso Daudet, *Rosa e Ninetta*: Costumi del Giorno, Milano, Sonzogno-Matarelli, 1924
[558] Alfonso Daudet, *Rosa e Ninetta*: Costumi del Giorno, Firenze , Quattrini, 1928

Ce roman avait comme lecteurs surtout les bourgeois de Milan et de Florence. Longtemps absent des catalogues, après sa dernière édition il est présenté comme une nouveauté littéraire [éd. Fayard] par la Bibliothèque Municipale de Mantova en 2008[559].

Parmi les articles pris en examen il n'y a pas de comptes-rendus sur ce roman.

L'insuccès de ce roman, ainsi que celui de *La Petite Paroisse*, est lié tant au sujet traité qu'à la préférence du modèle de la famille anglaise.

Les critiques les plus défavorables à accepter cette nouvelle réalité de la famille en relation au progrès social et culturel ont été surtout ceux qui privilégiaient les romanciers anglais, Dickens en particulier, tels que Verdinois, Scarfoglio et Farina. Matide Serao, de son côté, dès 1875, préferait Wilke Collins qui, selon son avis, était un « Romancier de la famille »[560], en louant ainsi son roman *Man and Wife,* traduit en italien par Salvatore Farina sous le titre *Marito e Moglie* [561]; Ruggiero Bonghi loue l'œuvre de Gladstone, en la comparant à celle du célèbre Alessandro Manzoni pour sa stature morale et sa fonction hautement pédagogique.[562]

Et, même si Capuana, Torraca De Sanctis et Pica reprochent à ces critiques d'être trop liés au modèle narratif anglo-saxon et de ne pas regarder le dynamisme narratif très vif du modèle français[563], il faut attendre la révolte de Luigi Pirandello pour avoir la défaite finale de cet humour et de ce modèle de la famille proposé par la culture anglaise que le milieu culturel italien, après le Risorgimento, avait toujours préféré au modèle français. L'écrivain sicilien renverse cette situation culturelle par une

[559] Cf. Biblioteca comunale di Mantova, *Bollettino novità 2° trimestre* 2008: *Rose et Ninette* / Alphonse Daudet. – Paris, Fayard, [s.d.]. - 2 v.
[560] Matilde Serao, «Libri nuovi», *Giornale di Napoli*, XVIII, 15 marzo, 1877, pp.1-2.
[561] Wilke Collins, *Marito e Moglie* Milano, Brigola, 1875
[562] Cf. R. Bonghi, *Disraeli e Gladstone. Ritratti contemporanei*, Milano, Treves, 1881.
[563] En effet, Capuana, Torraca De Sanctis et Pica affirment que le modèle narratif français concernant la famille est bien accepté dans les autres Pays du Nord mais il est contrasté dans les Pays du sud, surtout en Italie.

impitoyable prise de conscience où il note que les valeurs bourgeoises ont désormais échoué.

Notre recherche nous a permis de constater que Luigi Pirandello était un lecteur d'Alphonse Daudet. En effet, nous trouvons dans sa bibliothèque les éditions françaises de *L'Evangéliste*[564], de *La Petite Paroisse*[565], des *Contes choisis*[566] et l'édition italienne de *Tartarino sulle Alpi*[567]. Et, même s'il n'y a pas dans sa bibliothèque le roman *Rose et Ninette* nous ne pouvons pas exclure, pour les thèmes traités dans son roman *Il fu Mattia Pascal* [568], que Luigi Pirandello l'avait lu. On peut trouver dans ce roman le même échec de vie conjugale et la même aliénation paternelle face à ses rapports familiaux.

En autre, dans toute la pensé pirandellienne, on découvre quelques éléments de Daudet comme, par exemple, sa vision humoristique de la vie.

En lisant dans la profondeur de l'âme humaine, Pirandello ne crée pas des personnages qui se déplacent dans la société d'une façons logique et harmonieuse, mais des personnages ayant un mélange de tragique et comique, duquel naît un sentiment très douloureux. Selon sa notion de l'humour la vie est un développement complexe de vérités et de mensonges, d'objectivités et d'illusions, c'est pourquoi, donc, chaque représentation qui la peint rationnellement homogène, simple et optimiste en donne une fausse vision.

Pirandello affirme qu'un romancier doit être capable de voir, en même temps, le masque et le visage, l'extérieur et l'intérieur de l'homme, et, quand il

---

[564] Alfonso Daudet, *L'Evangeliste,* Paris, E. Dentu, 1892. Sur la premier page de ce roman il y a la signature de Luigi Pirandello. Cf. *Biblioteca di Luigi Pirandello*, (a cura di Dina Saponaro e Lucia Torsello con la supervisione di Alessandro d'Amico), Roma, Istituto di Studi Pirandelliani.

[565] Alfonso Daudet, *La petite paroisse*. *Moeurs conjugales,* Paris, Alphonse Lemerre Editeur, 1895. Le volume est relié par une couverture peinte, très probablement , par Pirandello. Cf. *Ibid.*

[566] Daudet Alphonse, *Contes choisis,* Petite Bibliotheque Charpentier. Eugene Fasquelle Editeur, 1897. Cf. *Ibid.*

[567] Daudet Alphonse, *Tartarino sulle Alpi,*Traduzione di Yorick (P.C. Ferrigni), Firenze, Adriano Salani Editore, 1909. Cf. *Ibid.*

[568] Écrit en 1904

les a découverts, il doit les dénoncer pour rire et se plaindre avec le lecteur[569]. En outre, par sa satire des mœurs, il lie la folie à la jalousie, à la mésentente conjugale et à l'incommunicabilité du couple. Mais tout cela, n'est-ce pas ce qu'a fait Alphonse Daudet?

Ainsi, quand Filippo Puglisi affirme que l'art de Pirandello, est un art nouveau[570], nous pouvons répondre que déjà Daudet, en analysant la profondeur de l'âme humaine, avait apporté un nouvel art dans le roman, mais le patrimoine culturel italien ancré au modèle pathétique anglais avec une « happy end » n'avait pas remarqué les sujets daudétiens, en voulant forcément les enfermer dans des normes spécifiques. C'est pourquoi Daudet, en Italie, est un romancier qui ne reflète pas totalement ni le modèle dickensien ni la théorie zolienne.

Notre avis est que la critique italienne, partagée entre le « mythe de Dickens » et le « phénomène Zola », trouve des difficultés à caser Alphonse Daudet.

En ce qui concerne les mœurs conjugales, on trouve une édition italienne de *La Petite Paroisse*, en 1905[571]. Ce roman n'a pas eu beaucoup de chance, dans notre Pays, même sur le grand écran. Mario Almirante pour réaliser le film tiré de ce roman de Daudet, en 1923, dut obtenir le visa de censure[572].

Dans *La vita cinematografica,* le roman, par contre, aura une critique très favorable. *La Petite Paroisse* est considérée une œuvre « profondément humaine et finement psychologique, un des meilleurs romans français du XIXe siècle qui a été sacrifié par la synthèse psychologique cinématographique où le déséquilibre entre le film et le roman est très

[569] Cf. Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Milano, Garzanti, 2004.
[570] Cf. Filippo Puglisi, *Pirandello e la sua arte innovatrice*, Catania, Bonanno, 1970.
[571] Alfonso Daudet, *La piccola parrocchia*, traduzione di A. Polastri, Milano, Sonzogno, 1905, 1917 et 1927.
[572] Visa de censure du 28 février 1923- n° 17822.

évident »[573] Une version restaurée de soixante dix-huit minutes a été présentée au Festival du Cinéma de Bologne, en 2008[574].

Une nouvelle édition de ce roman a été publiée récemment par Iacobelli qui présente ainsi ce roman :

> « Absent dans les librairies italiennes depuis presque un siècle, ce roman est une fresque ironique 'une communauté petite et tranquille, au mois à l'apparence.
> Situé au XIXe siècle dans petit village sur la Seine, près de Paris, *Il piccolo villaggio*[575], raconte l'histoire d'amour tourmentée d'une enfant trouvée qui est séduite par les attentions d'une jeune rentier, qui s'éprend d'elle. Leur mariage est bientôt affligé par la jalousie de l'homme qui explose quand il découvre que sa femme le trompe avec un jeune prince. Le tourment amoureux augmente quand la jeune femme s'aperçoit qu'elle attend un enfant. Carrefour des bavardages de tous les habitants du village, c'est autour de la petite paroisse que se déroule toute l'histoire. Dans ce roman Daudet révèle, en les ridiculisant, tous les vices secrets et les contradictions de la soi-disant « bonne bourgeoise »[576].

Les autres thèmes : politique, religion, amour

En ce qui concerne les autres romans de Daudet tels que *Fromont jeune et Risler aîné*[577], *Le Nabab*[578], *Les Rois en exil*[579], *Numa Roumestan*[580], *L'Evangéliste*[581], *L'Immortel*[582] *et Sapho*[583], ayant déjà exposé dans les

---

[573] Cf. Elle.Gi., la piccola parrocchia, *La vita cinematografica*, Torino, 15 aprile 1923
[574] *Il cinema ritrovato*, Catalogo della Cineteca del Comune di Bologna, XXII edizione, 28 giugno e 5 luglio 2008, pp. 24-25.
[575] Alfonso Daudet, *Il piccolo villaggio*, Roma, Iacobelli, 2009. C'est la première fois que ce roman est traduit sous le titre de *Le petit village* au lieu de *La petite paroisse*.
[576] *Présentation* du roman par la maison d'édition Iacobelli [notre traduction] Cf. Alfonso Daudet, *Il piccolo villaggio, op.cit.*
[577] Alfonso Daudet, *Ditta Fromont e Risler*. Romanzo, Milano, F.lli Treves, 1875
[578] Alfonso Daudet Il nabab, Milano, Fratelli Treves, 1891 [commedia in cinque atti, ridotta per le scene italiane da Vittorio Bersezio]
[579] Alfonso Daudet, *I Re in esilio* - Romanzo parigino, Milano, Treves, 15 febbraio 1880
[580] Alfonso Daudet, *Numa Roumenstan*, Milano, Treves, 1881
[581] Alfonso Daudet, *L'Evangelista,* Milano, Treves, 1883
[582] Alfonso Daudet, *L'Immortale*, Milano, E. Sonzogno, 1889.
[583] Alfonso Daudet, *Saffo*, Firenze, Salani, 1898

chapitres précédents une critique détaillée de ces roman nous faisons une synthèse des jugements favorables et défavorables des majeurs critiques de l'époque pour voir quel est le roman de Daudet qui a eu moins de comptes-rendus défavorables et résulte, par conséquent le roman plus lu en Italie.

On peut donc rappeler que Piccardi rédige une critique défavorable sur *Le Nabab* et sur *Les Rois en exil* ; Angelo Sommaruga se révèle, avec Pica, le plus grand partisan de l'œuvre daudétienne ; Eduardo Scarfoglio est défavorable à *L'Evangéliste* ; Enrico Nencioni est défavorable à *Numa Roumestan ;* Matilde Serao est défavorale à tous les romans de Daudet*, Le Nabab* mis à part, et à ses transpositions dramatiques. De l'avis contraire à celui de Matilde Serao est Eduardo Boutet qui fonda, en 1889, le *Carro dei Tespi*, hebdomaire in-folio di critique dramatique[584] visant à offrir un domaine tout à fait libre aux auteurs, aux critiques, aux artistes pour les débats artistiques, quelles que soient l'école et la méthode. Le *Carro dei Tespi*, qui constitue une source remarquable pour l'histoire du théâtre italien, témoigne de l'effort de Boutet, soutenu par Capuana, pour fonder en Italie un théâtre naturaliste, en consacrant ainsi des numéros spéciaux à Daudet, à Becque et à Zola. À son tour Luigi Capuana, d'abord, juge l'œuvre daudétienne comme des « qu'en dira-t-on » sous forme de romans et, ensuite, il loue le romancier pour son talent, en cherchant même à donner une justification à la publication de *L'Immortel*. Si l'on considère que même les critiques défavorables à Daudet ont trouvé chez lui une tendresse de sentiments pour le caractère poétique de ces personnages et que «parmi les naturalistes, Daudet est « le seul romancier qui utilise l'humour dans son récit »[585] on peut alors conclure que généralement la critique italienne a pénalisé l'œuvre romanesque de Daudet, parce qu'il s'est révélé un naturaliste « délicat » et « intimiste » par rapport au roman expérimental qui s'enracine de plus en plus chez la plupart des écrivains italiens.

---

[584] Cf. *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol.13, Roma, Treccani, 1971
[585] E. Nencioni, « L'Umorismo», *La Domenica letteraria*, III, 13, 30 marzo 1884, p.4.

Mais il faut signaler que parmi les écrivains véristes Gerolamo Rovetta est celui qui, dans ses romans, prend Daudet[586] comme exemple et en apprécie le pessimisme et l'ironie, dont il tire son inspiration pour représenter la bourgeoisie milanaise à la charnière entre le XIXe et du XXe siècle, bien éloignée des idéaux du Risorgimento.

Le roman daudétien accepté à l'unanimité par la critique italienne de l'époque est *Sapho.*

Au début du XXe siècle le critique, qui a donné un jugement défavorable à presque tous les romans de Daudet est Benedetto Croce. Il affirme que Daudet est un moraliste observateur mais que « son observation est souvent si matérielle et si intrinsèque que quelques-uns de ses livres sont finalement des faits divers ou des romans à clé, comme *Les Rois en exil*, *Le Nabab* et *L'Immortel*, ce qui n'arrive jamais à Zola. Son observation finit par être une thèse morale, comme dans *L'Evangéliste,* dans *Sapho*, dans *Rose et Ninette*, ou bien elle montre l'effet d'un caractère donné ou d'une situation donnée, comme dans presque tous ses autres romans. […] Sa narration est mécanique […] et le style est certainement limpide et facile, mais il est aussi très simple, souvent pauvre, et il abonde en formules fixes et en expédients descriptifs et narratifs. […] Il n'avait pas les aptitudes pour réaliser avec logique et cohérence le « roman social », « le roman psychologique » ou le « roman moral »[587]. Et même si le critique n'apprécie ni le style ni les sujets traités par Daudet il ne manque pas d'affirmer que notre romancier a une « âme bonne et pitoyable »[588]. Mais Pirandello, ne nous a-t-il pas nous enseigné que le comportement humain est très souvent privé de logique et cohérence ?

---

[586] Cf. Antonio Carrannante, «Politica e antipolitica' nei romanzi di Gerolamo Rovetta», *Giornale di storia contemporanea*, A.XIII, n. 2, dicembre 2010, pp. 196-206
[587] Notre synthèse et traduction du compte-rendu de Benedetto Croce**.** Cf. Benedetto Croce « Zola et Daudet », *op. cit.,* pp. 200-201
[588] *Ibid*., p. 201

En dehors de ces canons traditionnels l'œuvre de Daudet a souffert, en Italie, pour avoir représenté l'homme avec toutes ses faiblesses et la famille comme un microcosme social, où il est possible que beaucoup d'actions mauvaises se développent.

À la lumière de cette synthèse on peut conclure que tous les romans de Daudet ont été traduits en Italie par nombreuses maisons d'éditions[589], mais notre recherche a constaté qui même si aujourd'hui certains romans de Daudet ont été réévalués pour leurs thématiques liées à l'évolution des rapports familiaux et conjugaux, comme *Rose et Ninette* et *La Petite Paroisse*, le roman daudétien le plus lu demeure encore *Sapho.*

En effet, en 1994 on trouve un compte-rendu de ce roman dans *L'Indice*[590] avec une présentation de son auteur :

> « Il y a des auteurs qu'on peut caser difficilement dans une géographie littéraire parce qu'ils se situent dans des régions immenses (c'est le cas de Hugo, mais aussi de Flaubert ou de Zola) et d'autres qui à l'opposé sont dispersés dans chaque territoire, chaque milieu leur semble inadéquat parce qu'il est trop vaste ou engageant. C'est là le cas d'Alphonse Daudet, généralement casé chez les naturalistes, mais qui ne s'est jamais reconnu, d'habitude, dans cette définition […]. Cette position marginale de Daudet lui vaut, grâce aussi à son tempérament vif et cordial, la sympathie générale du groupe, à l'exclusion du mépris de Jean Moréas. [..] « Homo duplex », ainsi qu'il se définissait lui-même, mais non seulement en ce qui concerne sa biographie, mis par rapport à son écriture elle-même, où l'apparente félicité/facilité cache un engagement acharné : il travaille dix-heures par jours et quand il termine un roman il est littéralement épuisé. Celui qui a saisi parfaitement cet aspect, et ce ne nous étonne pas c'est Marcel Proust, qui écrit : « Ceux-là mêmes qui semblèrent aux contemporains comme les plus "romantiques" ne lisaient que les classiques…Alphonse Daudet, le moins "livresque" des écrivains, dont l'œuvre, entièrement fondée sur la

[589] Voir le tableau des différentes éditions de chaque roman dans les annexes.

[590] Fondé en 1984, *L'Indice* est une revue mensuelle italienne d'information culturelle, , l'une des revues italiennes les plus anciennes et prestigieuses de ce domaine, S'inspirant de revues culturelles de réputation internationale, telles que *The Times Literary Supplement* et *The New York Review of Books*, *L'Indice* propose des réflexions mises à jour sur l'actualité culturelle à partir des publications en italien (chaque numéro contient jusqu'à cent comptes-rendus) le plus significatives du moment.

> modernité et la vie, semble avoir répudié tout héritage classique, commentait sans arrêt Pascal, Montaigne, Tacite. […] Nous trouvons le meilleur exemple de cette écriture de la modernité dans un roman que Cristina Rognoni a récemment reproposé par les éditions e/o : *Sapho*[591]. Ce roman, qui adopte un titre attrayant selon la mode décadente […] eut un grand succès, et fut considéré unanimement sa meilleurs réussite. […] Et en effet Sapho atteint justement dans les dernières pages du roman le rôle de personnage principal, en rompant avec toute une longue tradition qui voulait que l'héroïne soit sacrifiée à l'affirmation du personnage masculin et en dessinant un "type" d'une nouveauté extraordinaire dans le panorama misogyne des "idoles de perversité" fin-de-siècle »[592].

Toujours *L'Indice*, donne une vision littéraire de l'œuvre de Daudet plus vaste que celle généralement connue comme auteur de Tartarin :

> « Alphonse Daudet, présent dans les libraires italiennes presque exclusivement grâce à l'heureux roman-cycle de Tartarin de Tarascon a été en réalité un romancier et un mémorialiste très intéressant, toujours dans un équilibre singulier entre un humour affectueux et un pessimisme déchirant. Dans le vaste panorama de son œuvre, cette traduction[593] privilégie un moment de spontanéité particulière, le journal sobre et souvent brutal de la maladie qui tourmenta Daudet dans les dix dernières années de sa vie. […] *La doulou* nous met en contact avec différents aspect de la réalité : le grotesque, reflet atroce de ses propres souffrances qui offre à l'écrivain à demi paralysé le spectacle des autres malades ; le cauchemar fin dix-neuvième siècle de la maladie ; le rapport contradictoire entre celui qui souffre à cause de la morphine et des autres calmants. Le titre naît de l'assonance entre le nom de la station thermal de Lamalou, où Daudet tente vainement de se soigner et le mot qui signifie "douleur" en provençal ; comme si l'expression toute nue de la souffrance ramenait l'écrivain à la langue de ses origines et de son enfance, au-delà de la littérature »[594].

---

[591] Alphonse Daudet, *Saffo*, traduzione e postfazione di Cristina Rognoni, Roma, e/o edizioni, 1993.
[592] Notre traduction du compte-rendu de Alberto Castoldi : « Saffo » di Alphonse Daudet, *L'Indice*, n° 6, 1994 .
[593] Alphonse Daudet, *La dolou*, [il dolore], Roma, Lubrina-LEB, 1993.
[594] Notre traduction du compte-rendu de M. Bertini: « Saffo » di Alphonse Daudet, *L'Indice*, n° 3, 1994 .

En effet, parmi les œuvres de Daudet le roman-cycle de *Tartarin*[595] et *Sapho* ont obtenu un succès incontestable.

Dès 1884 la maison d'édition Sonzogno publiait *Tartarin de Tarascon* et les *Contes du lundi*[596] et même les *Œuvres choisies*[597], publiées en 1952 et en 1963 par la maison d'édition Casini de Rome et de Florence, avec les *Lettres de mon moulin* et *Fromont jeune et Risler aîné*, avaient recueilli aussi *Tartarin de Tarascon*, *Tartarin sur les Alpes* et *Port-Tarascon*.

La gloire du personnage de Tartarin est si grande que la société italienne du café « Lavazza » quand, en 1949, avait décidé de faire une promotion à son produit par une distribution d'images avait choisi celles de Tartarin[598]. Il est donc aisé de conclure que Daudet conteur est très bien apprécié en Italie dès lors jusqu'aujourd'hui. Le cycle di Tartarin[599] est très présent dans l'école italienne.

[595] Voir dans les annexes toutes les éditions de ce roman-cycle.
[596] Alfonso Daudet, *Racconti scelti*, Milano, Sonzogno, 1884
[597] Alfonso Daudet, Opere scelte (*Lettere dal mio mulino, Fromont & Risler, Tartarino da Tarascona, Tartarino sulle Alpi, Porto Tarascona)*, Roma – Firenze, Casini, 1952 - 1963
[598]Images de 7 × 11 cm. La collection termina par la série nº 283 du 1969. *Tartarin* est la série 60. Voir les images dans les annexes.
[599] Voir dans les annexes.

CONCLUSION

En renouant avec notre projet initial, nous avons essayé, dans ce travail, de comprendre l'importance de la famille dans l'œuvre romanesque de Daudet.

Par les romans analysés nous pouvons affirmer que notre auteur est un grand connaisseur de la famille. Il nous a donné une vision très claire de la complexité des rapports familiaux, en les traitant toujours avec une finesse incomparable. Cette finesse, comme nous l'avons déjà dit, a nui à la diffusion de son œuvre dans notre Pays.

Les lecteurs de l'époque n'ont pas apprécié les sujets concernant la famille proposés par Daudet, mais il faut dire aussi que il n'étaient pas encore prêts à les recevoir et à les comprendre jusqu'au fond. À la situation historique, sociale et culturelle italienne du XIXe siècle, qui était complètement différente de la situation française s'ajoutent la préférence pour les romans dickensiens en tant qu'exemple de moralité et la curiosité littéraire du roman expérimental zolien. Il est donc aisé de conclure que dans ce panorama littéraire l'œuvre daudétienne ne trouve pas de place adéquate. En ce qui concerne l'indice de préférence des romans d'Alphonse Daudet, le lecteur italien se partage aussi à l'intérieur du Pays. Tandis que *Tartarin,* les *Contes du lundi* et *Lettres de mon moulin* sont très bien accueillis dans toutes les régions de l'Italie, *Fromont jeune et Risler aîné* est bien accueilli dans le nord du Pays où il trouve surtout un public bourgeois. Ces villes étant en voie d'industrialisation, ses habitants se reflètent dans l'histoire d'amour qui s'entrelace avec l'ascension sociale ; par contre, le lecteur romain accueille avec plus d'enthousiasme *Sapho* que *Les Rois en exil* qui est, plus lu dans l'Italie de Sud pour ses aspirations démocratiques.

Le lecteur italien d'aujourd'hui a réévalué les romans de Daudet, qui ont été sous-estimés par la critique et les lecteurs de l'époque. Heureusement, la situation socio-culturelle a changé et par conséquent les goûts du lecteur

ont changé aussi. À présent, les thèmes de l'enfance et du mariage proposés par Daudet sont bien accueillis.

En effet, la grande partie des éditions du *Petit Chose* nous a fait comprendre que le public italien s'est rapproché du genre autobiographique et a apprécié aussi la finesse de la narration qui met en évidence le difficile apprentissage de la vie de son héros et l'amour fraternel. *Jack* est moins lu que *Le Petit Chose,* mais il a eu plus d'éditions au XXe siècle par rapport à celles de sa parution en Italie.

Rose et Ninette paraît dans la collection « Romantica economica » de la Maison d'édition Sonzogno, en 1924, comme un roman faisant partie de la « littérature étrangère oubliée », mais il a eu moins d'éditions par rapport à *La Petite Paroisse* qui a eu une récente édition en 2009[600] et qui a été vendu à de nombreux exemplaires. Cela nous fait comprendre que le thème lié aux rapports familiaux et conjugaux se concilie mieux avec la physionomie de la famille italienne du XXIe siècle.

D'après la consultation du catalogue des livres les plus vendus[601] résulte la liste suivante :

1. I tre libri di *Tartarino*. *Tartarino di Tarascona* - *Tartarino sulle Alpi* - *Tarascona a mare* (éd. Einaudi).
2. *Saffo* (éd. E/O- de poche)
3. *Lettere dal mio mulino* (ED. Garzanti)
4. *La doulou* (éd. Lubrina)
5. *Il Piccolo Villaggio* (éd. Iacobelli).

On constate aussi que dans la trilogie de *Tartarin* le roman plus vendu est *Tartarino sulle Alpi* édité par la Maison d'édition CDA & Vivalda.

---

[600] Alphonse Daudet, *Il Piccolo Villaggio*, Roma, Iacobelli, 2009. Il s'agit de la première traduction qui change dans le titre le mot « paroisse » en « village ». Elle contient de mot à mot comme par exemple « carriole » est traduit par « carriola » qui en Italie signifie « bruette » au lieu de « calesse»

[601]Cf. *Catalogues* de: Garzanti, Einaudi et Agenzia Libraria editrice,

Si nous considérons que la trilogie de *Tartarin* et les *Lettres de mon moulin* ont connu beaucoup d'éditions scolaires en italien et en français aussi, avec CD joint, pour l'apprentissage de la langue étrangère il résultera alors que *Sapho*, *La Petite Paroisse* et *La doulou* sont les œuvres de Daudet les plus lues en Italie, aujourd'hui.

On peut donc affirmer que l'amour et la douleur sont les thématiques qui charment davantage les lecteurs italiens de nos jours.

Et, on peut se demander pourquoi les mêmes lecteurs ne montrent pas d'intérêt pour les autres thématiques traitées par Daudet.

Comme on le sait, la lecture d'un texte est étroitement liée à la situation historique, économique et politique d'un pays. Pourquoi alors les Italiens ne lisent pas *L'Evangéliste*, *Le Nabab* et *Numa Roumestan* ?

Si nous analysons la situation de l'Italie d'aujourd'hui, surtout celle de la dernière décennie, il n'est pas difficile de constater que le fanatisme religieux, présent dans *L'Evangéliste*, est un phénomène marginal et par conséquent il ne suscite pas d'intérêt. Quant à l'arrivisme représenté dans *Le Nabab,* il est si fréquent dans tous les milieux de la société qu'il finit par procurer un dégoût, une nausée chez le lecteur, qui le considère comme un thème ne suscitant pas de surprise.

En ce qui concerne le thème politique représenté dans *Numa Roumestan,* on peut remarquer, même à la lumière des dernières élections politiques en Italie, qu'il y a un rejet à l'égard de cette thématique. Pourquoi lire *Numa Roumestan* de Daudet, si l'Italie est remplie de personnages politiques bavards et menteurs ?

À ce personnage de « nature contradictoire, insaisissable »[602] le lecteur italien préfère Tartarin qui ment pour exalter sa propre vie et non pour transformer le mensonge en une promesse.

Le paradoxe concernant ces thématiques consiste en le fait que ces sujets, apparaissant scandaleux à l'époque, au point de susciter des comptes-

[602] Alphonse Daudet, *Numa Roumestan*, *op.cit*., 213

rendus très négatifs par la critique italienne et par conséquent un faible intérêt chez les lecteurs, suscitent même aujourd'hui peu d'intérêt à cause de la fréquence excessive, quotidienne de ces événements.

C'est n'est donc pas par hasard si récemment a été traduit et reproposé un de ses romans, où le thème du pardon est présenté comme un renouvellement de la vie et comme une solution unique pour la réconciliation du couple et de la famille.

Le lecteur italien contemporain préfère donc des sujets universels tels que l'amour et la douleur décrits si magistralement par Daudet et capables d'établir des relations confidentielles avec le lecteur qui se reconnaît dans l'expérience de l'écriture daudétienne, une écriture d'expérience réflexive.

Le public a compris enfin que Daudet est un romancier « humaniste » qui place l'homme et les valeurs humaines au-dessus de tout. Et, c'est juste là « l'essence de son originalité native, la marque personnelle de son œuvre »[603].

Après avoir vu, par l'analyse de ces œuvres romanesques, que le lien conjugal, les rapports mère-enfant et la place du père sont au cœur de l'œuvre d'Alphonse Daudet, notre étude semble ouvrir une autre piste de recherche, celle d'une étude comparative entre Federico de Roberto, un des représentants les plus caractéristiques du vérisme italien et Alphonse Daudet. Le sujet « La famille royale dans *I Viceré* de Federico De Roberto et dans *Les Rois en exil* d'Alphonse Daudet » il nous semble très intéressant. Une étude de la genèse des romans en question, la comparaison des styles narratifs des deux auteurs, l'histoire et l'analyse des passions et des faiblesses des deux familles royales, il nous apparaissent comme une

---

[603] Cf. Ernest Daudet, *Mon frère et moi Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, E. PLON et Cie, 1882.

démarche logique à suivre pour une perspective de développement des études critiques sur ce sujet.

À la fin de notre étude, nous espérons avoir donné une modeste contribution aux recherches contemporaines sur la réception de l'œuvre romanesque d'Alphonse Daudet en Italie.

ANNEXE 1

Alphonse Daudet dans la presse italienne de 1878 à 1900

1878

Cosino [*Le petit Chose. Histoire d'un enfant* 1868], *Corriere della Sera*, III, 156-200, 8- 9 giugno; 22- 23 luglio.

1879

F. Martini, «*Les Rois en exil*», *Fanfulla della domenica*, I, 17, 16 novembre, p. 3.
Luigi Capuana, «*Les Rois en exil*», *Corriere della Sera*, 3-4 novembre .

1880

Alphonse Daudet**,** «*I re in esilio*», *Gazzetta Ufficiale del Regno di Napoli*, n° 97, 23 aprile.
G.L. Piccardi, «Il romanzo in Francia. Il romanzo della democrazia : Alfonso Dandet. - Il romanzo naturalista : Emilio Zola», *La Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia* n° 248, 16 ottobre.
Alfonso Daudet, «I Fratelli De Goncourt», *Farfalla*, VI, vol. XII, 5, 1 agosto, pp. 54-55.

1881

E. Navarro Della Miraglia, «Daudet», *Capitan Fracassa*, II, 23, 23 gennaio, p. 2.
«Il Nuovo Romanzo del Fracassa, *Numa Roumestan*», *Capitan Fracassa*, II, 127, 8 maggio, p. 2.
Alphonse Daudet, «*Numa Roumestan*», *Capitan Fracassa*, II, 134, 15 agosto, p. 1.
E. Nencioni, «Cuore infermo», *Fanfulla della domenica*, III, 42, 16 otobre, p.2.
E. Nencioni, «*Numa Roumestan*», *Fanfulla della domenica*, III, 48, 27 novembre, p.1.
Alphonse Daudet, «In casa di Edmond de Goncourt», *Gazzetta Letteraria*, V, 47, 19 novembre.

Luigi Capuana, «*Numa Roumestan*», *Corriere della Sera*, 5-6 dicembre 1881.

1882

«Cronaca letteraria», *Capitan Fracassa*, III, 104, 16 aprile, p. 1.
G. Pipitone –Federico, «Il *Pot-Bouille*», *Cronaca Bizantina*, II, vol. III, 3, 16 luglio, p.21.
E. Scarfoglio, «*Novelle*», *Cronaca Bizantina*, II, vol. III, 5, 16 agosto, p.34.
Bonghi, «*Contes du lundi*», *La Cultura*, II, vol. IV, 4, 15 novembre, p. 109.
G. Franchetti, «G. Ruffini», *La Domenica letteraria*, I, 30, 27 agosto, p.2.
.

1883

Paolo Spada[604], «Duelli letterari», *Capitan Fracassa*, IV, 147, 30 maggio, p. 1.
Petruccelli della Gattina, «Jules Claretie», *Capitan Fracassa*, IV, 161, 13 giugno, p. 2.
Matilde Serao, «Cose di Francia», *Capitan Fracassa*, IV, 200, 22 luglio, p. 1.
Matilde Serao, «Salvation Army», *Capitan Fracassa*, IV, 282, 14 ottobre, p.1.
Paolo Spada, «Indiscezioni letterarie», *Capitan Fracassa*, IV, 303, 5 novembre, p.1.
Matilde Serao, «Contro il Teatro», *Capitan Fracassa*, IV, 328, 30 novembre, p. 1.
Teodoro Serrao, «Romanzi», *Cronaca Bizantina*, III, vol. IV, 8, 16 aprile, p.63.
Firdusi, «Un Romanzo di Matilde Serao», *Cronaca Bizantina*, III, vol. V, 1, 16 giugno, p.6.
L'Imbianchino, «*Corriere di Roma*», *Cronaca Bizantina*, III, vol. V, 7, 16 giugno, p.55.
C. Del Balzo, «Boulevardisme», *Cronaca Bizantina*, III, vol. V, 13, 16 dicembre, p.102.
Bonghi, «*L'Evangéliste*», *La Cultura*, II, vol. IV, 11, 1 marzo, p. 344.
Bonghi, «Le Roman naturaliste», *La Cultura*, II, vol. IV, 2, 15 maggio, p. 99.
Edoardo Scarfoglio, «*L'Evangéliste*», *La Domenica letteraria*, II, 6, 11 febbraio, p. 4.
«Nella Settimana», *La Domenica letteraria*, II, 24, 17 giugno, p. 4.
P.S. Eudonimo, «Romanzi e racconti», *La Domenica letteraria*, II, 25, 24 giugno, p. 4.
«In Biblioteca», *La Domenica letteraria*, II, 26, 1 luglio, p. 4.
«Nella Settimana», *La Domenica letteraria*, II, 27, 8 luglio, p. 4.
Luigi Lodi, «Un Buon Romanzo», *La Domenica letteraria*, II, 36, 9 settembre, p. 1.
«Nella Settimana», *La Domenica letteraria*, II, 49, 9 dicembre, p. 3.
«Libri nuovi», *Fanfulla della Domenica*, V, 5, 4 febbraio, p.4.
Vittorio Pica, «*L'Evangéliste*», *Fantasio*, III, 3, 10 febbraio, pp. 1-2.
Edouard Rod, «Corrispondenza», *Fanfulla della Domenica*, V, 8, 25 febbraio, pp. 2-3.

1884

Il Pedante, «Nelle Vetrine dei librai», *Capitan Fracassa*, V, 164, 14 giugno, p. 3.
Chiquita, « Piccola Cronaca», *Capitan Fracassa*, V, 348, 18 dicembre, p. 3.

[604] C'est le pseudonyme par lequel Matilde Serao signait certains de ses articles.

C. Del Balzo, «Boulevardisme», *Cronaca Bizantina*, IV, vol. VI, 1, 1 gennaio, p.7.
C. Del Balzo, «Boulevardisme», *Cronaca Bizantina*, IV, vol. VI, 3, 1 febbraio, p.24.
Vittorio Pica, «*La joie de vivre*», *Cronaca Bizantina*, IV, vol. VI, 6, 16 marzo, p.43.
C. Del Balzo, «Boulevardisme», *Cronaca Bizantina*, IV, vol. VI, 7, 1 aprile, p.56.
Petruccelli della Gattina «Caccia proibita» , *Cronaca Bizantina* IV, vol. VI, 1 luglio.
Vittorio Pica, «*Sapho*», *Cronaca Bizantina*, IV, vol. VI, 13, 1 luglio, p.105.
C. Del Balzo, «Boulevardisme», *Cronaca Bizantina*, IV, vol. VI, 18, 16 settembre, p.151.
Luigi Lodi, «D'Un Ignoto», *La Domenica letteraria*, III, 11, 16 marzo, p. 3.
Enrico Nencioni, «L'Umorismo», *La Domenica letteraria*, III, 13, 30 marzo, p. 4.
Vittorio Pica, «*Chérie*», *La Domenica letteraria*, III, 21, 25 maggio, p. 1.
Gastone Dor, «Letteratura parigina», *La Domenica letteraria*, III, 24, 1 giugno, p. 1.
Gastone Dor, «Letteratura parigina», *La Domenica letteraria*, III, 25, 22 giugno, p. 2.
Angelo Sommaruga, «Dalle Memorie di un editore», *La Domenica letteraria*, III, 28, 13 luglio, p. 4.
Edoardo Scarfoglio, «Matilde Serao», *La Domenica letteraria*, III, 32, 10 agosto, p. 2.
Vittorio Pica, «La vita a rovescio», *La Domenica letteraria*, III, 41, 12 ottobre, p. 2.
«Ciarle», *La Domenica letteraria*, III, 52 , 28 ottobre, p. 1.
Edouard Rod, «Corrispondenza», *Fanfulla della Domenica*, V, 24, 15 giugno, p. 1.
Matilde Serao, «Romanzi d'amore», *Fanfulla della Domenica*, VI, 38, 21 settembre, p. 1.
Edoardo Scarfoglio, «La Verità vera», *Fanfulla della Domenica*, VI, 39, 28 settembre, p. 3.
«*Nabab*», *Nabab*, I, I, 21 settembre, p. 1. .

1885
«Notizie», *La Domenica letteraria*, IV, 1 , 4 gennaio, p. 4.
Matilde Serao, «*Theodora*», *Capitan Fracassa*, VI, 7, 7 gennaio, p. 1 .
Contessa Lara, «Julia Daudet», *Nabab*, II, 45, 3 febbraio, p. 1.
T.O. Cesardi, «Preludio», *Capitan Fracassa*, VI, 45, 14 febbraio, p. 2
C. Del Balzo, «Boulevardisme», *Cronaca Bizantina*, V, vol. VII, 4, 16 febbraio, p.32.
Dragutte, «Una mattina da Daudet», *Capitan Fracassa*, VI, 50, 20 febbraio, p. 1.

Alphonse Daudet, «Mari-Antò», novella, *Capitan Fracassa*, VI, 69, 11 marzo, p.1.
Alphonse Daudet, «Ricordi di teatro», *Capitan Fracassa*, VI, 76, 18 marzo, pp.1-2.
Alphonse Daudet, «Kadaour e Katel », *Capitan Fracassa*, VI, 83, 25 marzo, p.2.
Il Moro, «*L'Arlésienne*», *Capitan Fracassa*, VI, 128, 10 maggio, p. 2.
Il Saraceno, «Gallia Victa », *Capitan Fracassa*, VI, 275, 7 ottobre, p.1.
Penna D'Acciaio, «Il nuovo romanzo di Daudet», *Capitan Fracassa*, VI, 249, 26 ottobre, p.2.
Alphonse Daudet, «Lettera e un capitolo di *Tartarin sur les Alpes* », *Capitan Fracassa*, VI, 341, 12 dicembre, p.1.
Dragutte, «La Donna di un romanzo», *Capitan Fracassa*, VI, 353, 24 dicembre, p. 2.
Bonghi, «Les Boucles d'oreille», *La Cultura*, IV, vol. VI, 11, 15 giugno, p. 302.
Luigi Lodi, «Novelle e romanzi», *La Domenica del Fracassa*, II, 42, 18 ottobre, p.2.
Vittorio Pica, «Petitau», *La Domenica del Fracassa*, II, 47, 22 novembre, p.1.
Enrico Nencioni, «Il Romanzo….», *Fanfulla della Domenica*, VII, 47, 22 novembre, p.1.
Vittorio Pica, «Due Libri sulla fanciulla», *La Domenica del Fracassa*, II, 49, 6 dicembre, p.2.

1886

Luigi Lodi, «Novelle», *La Domenica del Fracassa*, III, 5, 31 gennaio, p.1.
Vittorio Pica, «Un primo romanzo», *La Domenica del Fracassa*, III, 6, 7 febbraio, p.3.
Vittorio Pica, «Ciò che fanno gli altri», *Corriere del Mattino*, XIV, 283, 21 ottobre, p. 3.
Il Saraceno, «Madame vedova Bizet», *Capitan Fracassa*, VII, 278, 10 ottobre, p. 1.
Cimone, «Mario Uchard», *Capitan Fracassa*, VII, 284, 16 ottobre, p. 2.
«Una vendetta», *Capitan Fracassa*, VII, 309, p. 11 novembre, p. 2.
Edouard Rod, «Corrispondenza», *Fanfulla della Domenica*, VII, 10, 7 marzo, p. 1.
«Chiacchiere», *Fanfulla della Domenica*, VII, 25, 20 giugno, p. 1.
«Chiacchiere», *Fanfulla della Domenica*, VII, 28, 11 luglio, p. 3.
Alfonso Daudet, «*Il portabandiera*», *Picche*, I, 29, 14 agosto, 1886, pp.1-2.

1887

A.Bedigra, «Chiacchiere parigine», *Capitan Fracassa*, VIII, 52, 21 febbraio, p. 1.
Guido Mazzoni, «Rassegna letteraria », *Capitan Fracassa*, VIII, 82, 23 marzo, p. 2.
Il Saraceno, «Rovina», *Capitan Fracassa*, VIII, 233, 24 agosto, p. 2.

Cimone, «Il Curato di Guadalaxara», *Capitan Fracassa*, VIII, 259, 19 settembre, p. 2.
Narcotino, «Fracassi dorici», *Capitan Fracassa*, VIII, 265, 26 settembre, p. 2
Vittorio Pica, «Mensonges», *Fanfulla della Domenica*, IX, 51, 18 dicembre, p. 3.
Il Saraceno, «Capuana»[605], *Don Chisciotte della Mancia,*I, 6, 25 dicembre, p. 2.

1888
Luigi Capuana, «Per La Mia Commedia», *Don Chisciotte della Mancia,* II, 39, 8 febbraio, p. 1.
A.Baccelli, «*Trente ans de Paris*», *Fanfulla della Domenica*, X, 12, 18 marzo, p. 2.
Macia, «Don Chisciotte a Parigi», *Don Chisciotte della Mancia,* II, 154, 2 giugno, p. 1
Il Lunedì, «*L'Immortale*», *Capitan Fracassa*, IX, 197, 16 luglio, p. 1.
« *L'Immortel*», *Fanfulla della Domenica*, X, 30, 22 luglio, pp.1- 2.
Ugo Fleres, «Ancora *L'Immortel*», *Capitan Fracassa*, IX, 197, 30 luglio, p. 1.
G.L.Frerri,«La Satira nell'*Immortel*», *Fanfulla della Domenica*, X, 34, 19 agosto, p.1.
Rastignac, «Un nuovo libro di Bourgert» , *Capitan Fracassa*, IX, 341, 10 dicembre, p. 1
Alphonse Daudet, «*Le tre Messe Basse*», *Don Chisciotte della Mancia,* II, 358, 25 dicembre, pp. 1-2.
1889
Rastignac, «Un nuovo libro di Daudet»[606] , *Capitan Fracassa*, X, 20, 20 gennaio, p. 1.
Giovanni Zannoni «Impressioni e note letterarie», *La Cultura*, VIII, vol. X, 5-6, 1/15 marzo, p. 138.
«Novelle francesi», *Fanfulla della Domenica*, XI, 17, 28 aprile, p.1.
Contessa Lara, «Giulia Daudet», *Capitan Fracassa*, X, 130, 12 maggio, p. 1.
Il Saraceno, «Perché non se ne parla», *Don Chisciotte della Mancia,* III, 239, 28 agosto, p.1.
D. De Miranda, «Un Dramma e una candidatura», *Don Chisciotte della Mancia,* III, 307, 5 novembre, p.1.
Alpino, «Le prime Rappresentazioni», *Capitan Fracassa*, X, 300, 3 novembre, p. 2.
Febea, «*Struggle for life*», *Don Chisciotte della Mancia,* III, 332, 30 novembre, p.2.

---

[605] Dans cet article le journaliste note l'influence artistique de Daudet sur Capuana.(sur le plan de la créativité).
[606] Il s'agit de *Souvenir d'un homme de lettres*, publié chez Marpon et Flammarion, dans le mois de décembre 1888.

Vamba, «*La lotta per la vita*», *Don Chisciotte della Mancia,* III, 337, 5 dicembre, p.1.
Ugo, «*La lotta per la vita*», *Don Chisciotte della Mancia,* III, 340, 8 dicembre, p.2.

1890

Kap, «*Corriere*», *La Tribuna Illustrata*, I, 2, 13 gennaio, p. 28.
Vincenzo Morello, «Il Duca d'Orléan», *La Tribuna Illustrata*, I, 7, 16 febbraio, p. 102.
Doctor Mysticus, «Il Romanzo moderno», *Capitan Fracassa*, XI, 241, 2 settembre, p. 1.
Il Nano, «Vita mondana», *Capitan Fracassa*, XI, 311, 11 novembre, p. 1.
Troost, «*La lotta per la vita* al Valle», *Capitan Fracassa*, XI, 312, 12 novembre, p. 3.
Troost, «La Compagnia Marini», *Capitan Fracassa*, XI, 312, 12 novembre, p. 2.
Troost, «La Compagnia Marini», *Capitan Fracassa*, XI, 322, 2 dicembre, p. 1.
D. De Miranda, «*L'Arlésienne* in Italia», *Don Chisciotte della Mancia,* IV, 283, 16 ottobre, p.1.
Cimone, «Ciccio Astier», *Don Chisciotte della Mancia,* IV, 309, 11 novembre, p.1.
Caramba, «*La lotta per la vita*», *Don Chisciotte della Mancia,* IV, 309, 11 novembre, p.2.
Caramba, «*La lotta per la vita*», *Don Chisciotte della Mancia,* IV, 310, 12 novembre, p.3.
C. Giorgieri-Contri, «Double», *Fanfulla della Domenica*, XII, 13, 12 gennaio, p. 2.
«Cronaca», *Fanfulla della Domenica*, XII, 5, 2 febbraio, p.4.
Contessa Lara, «P. Loti», *Fanfulla della Domenica*, XII, 13, 30 marzo, p. 1.
Carlo Reynaudi, «Rousseau», *Fanfulla della Domenica*, XII, 22, 1 giugno, p.2.
E. Checchi, «*L'Arlésienne*», *Fanfulla della Domenica*, XII, 41, 12 ottobre, p. 3.
Carlo Villani, «Fra Romanzieri», *Fanfulla della Domenica*, XII, 45, 9 novembre, p. 2.
Vincenzo Morello, «Il Romanzo elettorale», *La Tribuna Illustrata*, I, 46, 16 novembre, p. 714.
Carlo Reynaudi, «Scene di scuola», *Fanfulla della Domenica*, XII, 49, 7 dicembre, p. 3.

1891

Macia, «Le lettere ai romanzieri», *Don Chisciotte della Mancia,*V, 67, 9 marzo, p. 2.
Lionello Spada, «*L'Ostacolo*», *Don Chisciotte della Mancia,*V, 245, 6 settembre p. 3.

Carlo Villani, «La Commedia», *Fanfulla della Domenica*, XIII, 30, 26/27 luglio, p.2.
Doctor Mysticus, «Bourget», *La Tribuna Illustrata*, II, 30, 2 agosto, p. 466.
Alphonse Daudet, «*La Contessa Irma*», novella, *La Tribuna Illustrata*, II, 44, 8 novembre, p. 699.
Vincenzo Morello, «Il Cuore di Gambetta», *La Tribuna Illustrata*, II, 45, 15 novembre, p. 706.

1892

Il Cavaliere**,** «Mulini a vento», *Il Don Chisciotte della Mancia,* IV, 38, 7 febbraio, p. 2.

1893

Caramba, «*La Mentitrice*», *Il Don Chisciotte di Roma*, I, 14, 28 ottobre, p. 3.
Rastignac, «*Manon Lescaut*», *Il Don Chisciotte di Roma*, I, 25, 8 novembre, p. 2.
«*La Mentitrice*», *Fanfulla della Domenica*, XV, 44, 29 ottobre, p.3.

1894

/ / / / / /

1895

Cimone, «Da Balzac a Daudet», *Il Don Chisciotte di Roma*, III, 53, 22 febbraio, p.2.
Guido Menasci, «*La Petite Paroisse* », *Fanfulla della Domenica*, XV, 10, 10 marzo, p. 3.
R. Forster, «Satira», *Fanfulla della Domenica*, XVII, 35, 1 settembre, p. 1.
Gerolamo Rovetta, «Vecchio Piemonte», *Fanfulla della Domenica*, XVII, 44, 3 novembre, p. 1.
G.A. Cesareo, «La Critica in Italia», *Roma letteraria*, III, 2, 25 gennaio, p. 29.
Attilio Sarfatti, «G. Gallina», *La Tribuna Illustrata*, VI, 3, marzo, p. 88.
D. Cortesi, «G. Gallina», *La Vita italiana*, II, vol. V, I, 15 novembre, p. 23.

1896

D. De Miranda**,** «Tra Piume», *Il Don Chisciotte di Roma*, IV, 198, 18 luglio, p.2.

1897

Giosuè Carducci, «Mosche cocchiere», *La Vita italiana*, III, 7, 16 marzo, p. 582.
«Libri nouvi»[607], *Fanfulla della Domenica*, XIX, 17, 25 aprile, p.4.
«La Morte di Daudet», *Il Don Chisciotte di Roma*, V, 347, 18 dicembre, pp. 1-2.
D. De Miranda**,** «Tra Piume», *Il Don Chisciotte di Roma*, V, 347, 18 dicembre, p. 2.

[607] Il s'agit du *Trèsor d'Arlatan* publié chez Charpentier et Fasquelle dans le mois de janvier 1897.

«La Morte di Daudet», *Il Don Chisciotte di Roma*, V, 348, 19 dicembre, p. 1.
D. De Miranda**,** «Tra Piume», *Il Don Chisciotte di Roma*, V, 354, 25 dicembre, p. 2.
Carlo Zumbini, «A. Daudet», *Fanfulla della Domenica*, XIX, 52, 26 dicembre, p. 3.
Jolanda, «La Pagina di Natale», *Roma letteraria*, V, 24, 25 dicembre, p. 564.

1898

D. De Miranda**,** «Tra Piume», *Il Don Chisciotte di Roma*, VI, 39, 9 febbraio, p. 2.
D. De Miranda**,** «Tra Piume», *Il Don Chisciotte di Roma*, VI, 166, 18 giugno, p. 2.
Il Saraceno, «Un Intermezzo», *Il Don Chisciotte di Roma*, VI, 353, 24 dicembre, p. 1.
L. D'Ambra, «Un Poeta italiano», *Fanfulla della Domenica*, XX, 2, 9 gennaio, p. 2.
Rolando, «Rassegna», *Rivista d'Italia*, I, Vol. I, Fasc. 1, 15 gennaio, pp. 173-174.
Luigi Capuana, «Daudet», *Rivista d'Italia*, I, Vol. I, Fasc. 2, 15 febbraio, pp. 256-270.

1899

Marcello, «Rassegna musicale», *Rivista d'Italia*, II, Vol. II, Fasc. 7, 15 luglio, p. 572.
«Notizie», *Rivista d'Italia*, II, Vol. III, Fasc. 11, 15 novembre, p. 558.
Domenico Orano, «I manoscritti leopardiani», *Don Chisciotte di Roma*, VII, 218, 9 agosto, p.2.

1900

Giorgio Barini**,** «*Saffo*», *Fanfulla della Domenica*, XXII, 13, 1 aprile, p.3.
Licia, «Usi di Natale», *Roma letteraria*, VIII, 24, 25 dicembre, p. 560.

ANNEXE 2

Tableau n.° 1

Publication des œuvres et des comptes-rendus de Daudet dans les journaux italiens
Cosino [*Le petit Chose. Histoire d'un enfant* 1868], *Corriere della Sera*, III, 156-200, 8- 9 giugno; 22- 23 luglio 1878.
Alphonse Daudet**,** «*I re in esilio*», *Gazzetta Ufficiale del Regno di Napoli*, n° 97, 23 aprile, 1880 (annonce de la publication en Italie par Treves)
Alfonso Daudet, «I Fratelli De Goncourt», *Farfalla*, VI, vol. XII, 5, 1 agosto, 1880.
Alphonse Daudet, «*Numa Roumestan*», *Capitan Fracassa*, II, 134, 15 agosto, 1881
Alphonse Daudet, «In casa di Edmond de Goncourt», *Gazzetta Letteraria*, V, 47, 19 novembre, 1881
Alphonse Daudet, «Mari-Antò», novella, *Capitan Fracassa*, VI, 69, 11 marzo, 1885.
Alphonse Daudet, «Ricordi di teatro», *Capitan Fracassa*, VI, 76, 18 marzo, 1885.
Alphonse Daudet, «Lettera e un capitolo di *Tartarin sur les Alpes* », *Capitan Fracassa*, VI, 341, 12 dicembre, 1885.
Alfonso Daudet, «*Il portabandiera*», *Picche*, I, 29, 14 agosto, 1886.
Alphonse Daudet, «*La Contessa Irma*», novella, *La Tribuna Illustrata*, II, 44, 8 novembre, 1891.

Tableau n.° 2

Comptes-rendus favorables
F. Martini, «*Les Rois en exil*», *Fanfulla della domenica*, I, 17, 16 novembre, 1879.
«Il Nuovo Romanzo del Fracassa, *Numa Roumestan*», *Capitan Fracassa*, II, 127, 8 maggio, 1881.
«Cronaca letteraria», *Capitan Fracassa*, III, 104, 16 aprile, 1882.
Bonghi, «*Contes du lundi*», *La Cultura*, II, vol. IV, 4, 15 novembre, 1882.
P.S. Eudonimo, «Romanzi e racconti», *La Domenica letteraria*, II, 25, 24 giugno,1883.
io Pica, «*L'Evangéliste*», *Fantasio*, III, 3, 10 febbraio, 1883.
Vittorio Pica, «*La joie de vivre*», *Cronaca Bizantina*, IV, vol. VI, 6, 16 marzo, 1884.
Vittorio Pica, «*Sapho*», *Cronaca Bizantina*, IV, vol. VI, 13, 1 luglio, 1884.
Vittorio Pica, «*Chérie*», *La Domenica letteraria*, III, 21, 25 maggio, 1884.
Angelo Sommaruga, «Dalle Memorie di un editore», *La Domenica letteraria*, III, 28, 13 luglio, 1884.
Vittorio Pica, «La vita a rovescio», *La Domenica letteraria*, III, 41, 12 ottobre, 1884.
Matilde Serao, «Romanzi d'amore», *Fanfulla della Domenica*, VI, 38, 21 settembre, 1884.
«*Nabab*», *Nabab*, I, I, 21 settembre, 1884.
Contessa Lara, «Julia Daudet», *Nabab*, II, 45, 3 febbraio, 1885.
Dragutte, «Una mattina da Daudet», *Capitan Fracassa*, VI, 50, 20 febbraio, 1885.
Alphonse Daudet, «Kadaour e Katel », *Capitan Fracassa*, VI, 83, 25 marzo, 1885.
Il Moro, «*L'Arlésienne*», *Capitan Fracassa*, VI, 128, 10 maggio, 1885.
Il Saraceno, «Gallia Victa », *Capitan Fracassa*, VI, 275, 7 ottobre, 1885.
Penna D'Acciaio, «Il nuovo romanzo di Daudet», *Capitan Fracassa*, VI, 249, 26 ottobre, 1885.
Dragutte, «La Donna di un romanzo», *Capitan Fracassa*, VI, 353, 24 dicembre, 1885.
Vittorio Pica, «Petitau», *La Domenica del Fracassa*, II, 47, 22 novembre, 1885.
Vittorio Pica, «Due Libri sulla fanciulla», *La Domenica del Fracassa*, II, 49, 6 dicembre, 1885.
Luigi Lodi, «Novelle», *La Domenica del Fracassa*, III, 5, 31 gennaio, 1886.
Vittorio Pica, «Un primo romanzo», *La Domenica del Fracassa*, III, 6, 7 febbraio, 1886.
Vittorio Pica, «Ciò che fanno gli altri», *Corriere del Mattino*, XIV, 283, 21 ottobre, 1886.
Il Saraceno, «Madame vedova Bizet», *Capitan Fracassa*, VII, 278, 10 ottobre, 1886.
Guido Mazzoni, «Rassegna letteraria », *Capitan Fracassa*, VIII, 82, 23 marzo, 1887.
Cimone, «Il Curato di Guadalaxara», *Capitan Fracassa*, VIII, 259, 19 settembre, 1887.
Vittorio Pica, «Mensonges», *Fanfulla della Domenica*, IX, 51, 18 dicembre, 1887.
Il Saraceno, «Capuana», *Don Chisciotte della Mancia,*I, 6, 25 dicembre, 1887.
A.Baccelli, «*Trente ans de Paris*», *Fanfulla della Domenica*, X, 12, 18 marzo, 1888.
Alphonse Daudet, «*Le tre Messe Basse*», *Don Chisciotte della Mancia,* II, 358, 25 dicembre, 1888.
Rastignac, «Un nuovo libro di Daudet» , *Capitan Fracassa*, X, 20, 20 gennaio,1889.

Giovanni Zannoni «Impressioni e note letterarie», *La Cultura*, VIII, vol. X, 5-6, 1/15 marzo, 1889.
«Novelle francesi», *Fanfulla della Domenica*, XI, 17, 28 aprile, 1889.
Contessa Lara, «Giulia Daudet», *Capitan Fracassa*, X, 130, 12 maggio, 1889.
D. De Miranda, «Un Dramma e una candidatura», *Don Chisciotte della Mancia,* III, 307, 5 novembre,1889.
Vincenzo Morello, «Il Duca d'Orléan», *La Tribuna Illustrata*, I, 7, 16 febbraio,1890.
Doctor Mysticus, «Il Romanzo moderno», *Capitan Fracassa*, XI, 241, 2 settembre,1890.
Il Nano, «Vita mondana», *Capitan Fracassa*, XI, 311, 11 novembre, 1890.
D. De Miranda, «*L'Arlésienne* in Italia», *Don Chisciotte della Mancia,* IV, 283, 16 ottobre, 1890.
Contessa Lara, «P. Loti», *Fanfulla della Domenica*, XII, 13, 30 marzo, 1890.
Carlo Reynaudi, «Rousseau», *Fanfulla della Domenica*, XII, 22, 1 giugno, 1890.
E. Checchi, «*L'Arlésienne*», *Fanfulla della Domenica*, XII, 41, 12 ottobre, 1890.
Carlo Villani, «Fra Romanzieri», *Fanfulla della Domenica*, XII, 45, 9 novembre, 1890.
Vincenzo Morello, «Il Romanzo elettorale», *La Tribuna Illustrata*, I, 46, 16 novembre, 1890.
Carlo Reynaudi, «Scene di scuola», *Fanfulla della Domenica*, XII, 49, 7 dicembre, 1890.
Lionello Spada, «*L'Ostacolo*», *Don Chisciotte della Mancia,*V, 245, 6 settembre, 1891.
Carlo Villani, «La Commedia», *Fanfulla della Domenica*, XIII, 30, 26/27 luglio, 1891.
Doctor Mysticus, «Bourget», *La Tribuna Illustrata*, II, 30, 2 agosto, 1891.
Vincenzo Morello, «Il Cuore di Gambetta», *La Tribuna Illustrata*, II, 45, 15 novembre, 1891
Il Cavaliere**,** «Mulini a vento», *Il Don Chisciotte della Mancia,* IV, 38, 7 febbraio, 1892.
Rastignac, «*Manon Lescaut*», *Il Don Chisciotte di Roma*, I, 25, 8 novembre, 1893.
Cimone, «Da Balzac a Daudet», *Il Don Chisciotte di Roma*, III, 53, 22 febbraio, 1895
Guido Menasci, «*La Petite Paroisse* », *Fanfulla della Domenica*, XV, 10, 10 marzo, 1895
Gerolamo Rovetta, «Vecchio Piemonte», *Fanfulla della Domenica*, XVII, 44, 3 novembre, 1895.
D. De Miranda**,** «Tra Piume», *Il Don Chisciotte di Roma*, IV, 198, 18 luglio,1896.
«Libri nouvi», *Fanfulla della Domenica*, XIX, 17, 25 aprile, 1897.
D. De Miranda**,** «Tra Piume», *Il Don Chisciotte di Roma*, V, 347, 18 dicembre, 1897.
«La Morte di Daudet», *Il Don Chisciotte di Roma*, V, 347, 18 dicembre, 1897.
«La Morte di Daudet», *Il Don Chisciotte di Roma*, V, 348, 19 dicembre, 1897.
Jolanda, «La Pagina di Natale», *Roma letteraria*, V, 24, 25 dicembre, 1897.
D. De Miranda**,** «Tra Piume», *Il Don Chisciotte di Roma*, V, 354, 25 dicembre, 1897.
Carlo Zumbini, «A. Daudet», *Fanfulla della Domenica*, XIX, 52, 26 dicembre, 1897.
D. De Miranda**,** «Tra Piume», *Il Don Chisciotte di Roma*, VI, 39, 9 febbraio, 1898.
D. De Miranda**,** «Tra Piume», *Il Don Chisciotte di Roma*, VI, 166, 18 giugno, 1898.
Luigi Capuana, «Daudet», *Rivista d'Italia*, I, Vol. I, Fasc. 2, 15 febbraio, 1898.
Rolando, «Rassegna», *Rivista d'Italia*, I, Vol. I, Fasc. 1, 15 gennaio, 1899.
«Notizie», *Rivista d'Italia*, II, Vol. III, Fasc. 11, 15 novembre, 1899.
Domenico Orano, «I manoscritti leopardiani», *Don Chisciotte di Roma*, VII, 218, 9 agosto, 1899.
Marcello, «Rassegna musicale», *Rivista d'Italia*, II, Vol. II, Fasc. 7, 15 luglio, 1899.

Giorgio Barini**,** «*Saffo*», *Fanfulla della Domenica*, XXII, 13, 1 aprile, 1900.
Licia, «Usi di Natale», *Roma letteraria*, VIII, 24, 25 dicembre, 1900.

Tableau n.° 3

Comptes-rendus défavorables
Luigi Capuana, «*Les Rois en exil*», *Corriere della Sera*, 3-4 novembre, 1879 .
G.L. Piccardi, «Il romanzo in Francia. Il romanzo della democrazia : Alfonso Dandet. - Il romanzo naturalista : Emilio Zola», *La Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia* n° 248, 16 ottobre, 1880.
E. Navarro Della Miraglia, «Daudet», *Capitan Fracassa*, II, 23, 23 gennaio, 1881
E. Nencioni, «Cuore infermo», *Fanfulla della domenica*, III, 42, 16 otobre, 1881
E. Nencioni, «*Numa Roumestan*», *Fanfulla della domenica*, III, 48, 27 novembre,1881
Luigi Capuana, «*Numa Roumestan*», *Corriere della Sera*, 5-6 dicembre 1881
G. Pipitone –Federico, «Il *Pot-Bouille*», *Cronaca Bizantina*, II, vol. III, 3, 16 luglio, 1882.
E. Scarfoglio, «*Novelle*», *Cronaca Bizantina*, II, vol. III, 5, 16 agosto, 1882.
G. Franchetti, «G. Ruffini», *La Domenica letteraria*, I, 30, 27 agosto,1882.
Paolo Spada, «Duelli letterari», *Capitan Fracassa*, IV, 147, 30 maggio, 1883.
Petruccelli della Gattina, «Jules Claretie», *Capitan Fracassa*, IV, 161, 13 giugno, 1883.
Matilde Serao, «Cose di Francia», *Capitan Fracassa*, IV, 200, 22 luglio, 1883.
Matilde Serao, «Salvation Army», *Capitan Fracassa*, IV, 282, 14 ottobre, 1883.
Paolo Spada, «Indiscezioni letterarie», *Capitan Fracassa*, IV, 303, 5 novembre, 1883.
Matilde Serao, «Contro il Teatro», *Capitan Fracassa*, IV, 328, 30 novembre, 1883.
Teodoro Serrao, «Romanzi», *Cronaca Bizantina*, III, vol. IV, 8, 16 aprile, 1883.
Firdusi, «Un Romanzo di Matilde Serao», *Cronaca Bizantina*, III, vol. V, 1, 16 giugno, 1883.
L'Imbianchino, «*Corriere di Roma*», *Cronaca Bizantina*, III, vol. V, 7, 16 giugno, 1883.
C. Del Balzo, «Boulevardisme», *Cronaca Bizantina*, III, vol. V, 13, 16 dicembre, 1883.
Bonghi, «*L'Evangéliste*», *La Cultura*, II, vol. IV, 11, 1 marzo, 1883.
Bonghi, «Le Roman naturaliste», *La Cultura*, II, vol. IV, 2, 15 maggio, 1883.
Edoardo Scarfoglio, «*L'Evangéliste*», *La Domenica letteraria*, II, 6, 11 febbraio, 1883.
«Nella Settimana», *La Domenica letteraria*, II, 24, 17 giugno, 1883.
«In Biblioteca», *La Domenica letteraria*, II, 26, 1 luglio, 1883.
«Nella Settimana», *La Domenica letteraria*, II, 27, 8 luglio, 1883.
Luigi Lodi, «Un Buon Romanzo», *La Domenica letteraria*, II, 36, 9 settembre, 1883.
«Nella Settimana», *La Domenica letteraria*, II, 49, 9 dicembre,1883.
«Libri nuovi», *Fanfulla della Domenica*, V, 5, 4 febbraio,1883.
Edouard Rod, «Corrispondenza», *Fanfulla della Domenica*, V, 8, 25 febbraio,1883.
C. Del Balzo[608], «Boulevardisme», *Cronaca Bizantina*, IV, vol. VI, 1, 1 gennaio,1884.

[608] Dans cet article C. Del Balzo loue les œuvres dramatiques de Sardou.

C. Del Balzo, «Boulevardisme», *Cronaca Bizantina*, IV, vol. VI, 3, 1 febbraio,1884.
C. Del Balzo, «Boulevardisme», *Cronaca Bizantina*, IV, vol. VI, 7, 1 aprile,1884.
Il Pedante, «Nelle Vetrine dei librai», *Capitan Fracassa*, V, 164, 14 giugno, 1884.
Petruccelli della Gattina «Caccia proibita» , *Cronaca Bizantina* IV, vol. VI, 1, luglio,1884.
C. Del Balzo, «Boulevardisme», *Cronaca Bizantina*, IV, vol. VI, 18, 16 settembre,1884.
Luigi Lodi, «D'Un Ignoto», *La Domenica letteraria*, III, 11, 16 marzo,1884.
Gastone Dor, «Letteratura parigina», *La Domenica letteraria*, III, 24, 1 giugno,1884.
Gastone Dor, «Letteratura parigina», *La Domenica letteraria*, III, 25, 22 giugno,1884.
Edoardo Scarfoglio, «Matilde Serao», *La Domenica letteraria*, III, 32, 10 agosto,1884.
Chiquita, « Piccola Cronaca», *Capitan Fracassa*, V, 348, 18 dicembre, 1884.
«Ciarle», *La Domenica letteraria*, III, 52 , 28 ottobre,1884.
Edouard Rod, «Corrispondenza», *Fanfulla della Domenica*, V, 24, 15 giugno,1884.
Edoardo Scarfoglio, «La Verità vera», *Fanfulla della Domenica*, VI, 39, 28 settembre,1884.
«Notizie», *La Domenica letteraria*, IV, 1 , 4 gennaio,1885.
Matilde Serao[609], «*Theodora*», *Capitan Fracassa*, VI, 7, 7 gennaio,1885.
T.O. Cesardi, «Preludio», *Capitan Fracassa*, VI, 45, 14 febbraio,1885.
C. Del Balzo, «Boulevardisme», *Cronaca Bizantina*, V, vol. VII, 4, 16 febbraio,1885.
Bonghi, «Les Boucles d'oreille», *La Cultura*, IV, vol. VI, 11, 15 giugno,1885.
Luigi Lodi, «Novelle e romanzi», *La Domenica del Fracassa*, II, 42, 18 ottobre,1885.
Enrico Nencioni, «Il Romanzo….», *Fanfulla della Domenica*, VII, 47, 22 novembre,1885.
Cimone, «Mario Uchard», *Capitan Fracassa*, VII, 284, 16 ottobre, 1886.
«Una vendetta», *Capitan Fracassa*, VII, 309, p. 11 novembre,1886.
Edouard Rod, «Corrispondenza», *Fanfulla della Domenica*, VII, 10, 7 marzo,1886.
«Chiacchiere», *Fanfulla della Domenica*, VII, 25, 20 giugno,1886.
«Chiacchiere», *Fanfulla della Domenica*, VII, 28, 11 luglio,1886.
A.Bedigra, «Chiacchiere parigine», *Capitan Fracassa*, VIII, 52, 21 febbraio, 1887.
Narcotino, «Fracassi dorici», *Capitan Fracassa*, VIII, 265, 26 settembre,1887.
Luigi Capuana, «Per La Mia Commedia», *Don Chisciotte della Mancia,* II, 39, 8 febbraio, 1888.
Macia, «Don Chisciotte a Parigi», *Don Chisciotte della Mancia,* II, 154, 2 giugno,1888.
Il Lunedì, «*L'Immortale*», *Capitan Fracassa*, IX, 197, 16 luglio,1888.
« *L'Immortel*», *Fanfulla della Domenica*, X, 30, 22 luglio,1888.
Ugo Fleres, «Ancora *L'Immortel*», *Capitan Fracassa*, IX, 197, 30 luglio,1888.
G.L.Frerri,«La Satira nell'*Immortel*», *Fanfulla della Domenica*, X, 34, 19 agosto,1888.
Rastignac, «Un nuovo libro di Bourgert» , *Capitan Fracassa*, IX, 341, 10 dicembre,1888.
Il Saraceno, «Perché non se ne parla», *Don Chisciotte della Mancia,* III, 239, 28 agosto, 1889.
Alpino, «Le prime Rappresentazioni», *Capitan Fracassa*, X, 300, 3 novembre,1889.
Febea, «*Struggle for life*», *Don Chisciotte della Mancia,* III, 332, 30 novembre,1889.
Vamba, «*La lotta per la vita*», *Don Chisciotte della Mancia,* III, 337, 5 dicembre,1889.
Ugo, «*La lotta per la vita*», *Don Chisciotte della Mancia,* III, 340, 8 dicembre,1889.

[609] Dans cet article Matilde Serao remarque l'insuccès des œuvres dramatiques de Zola et Daudet, représentées en Italie, et le succès des œuvres dramatiques de Sardou.

Troost, «*La lotta per la vita* al Valle», *Capitan Fracassa*, XI, 312, 12 novembre, 1890.
Kap, «*Corriere*», *La Tribuna Illustrata*, I, 2, 13 gennaio,1890.
Troost, «La Compagnia Marini», *Capitan Fracassa*, XI, 312, 12 novembre, 1890.
Cimone, «Ciccio Astier», *Don Chisciotte della Mancia,* IV, 309, 11 novembre,1890.
Caramba, «*La lotta per la vita*», *Don Chisciotte della Mancia,* IV, 309, 11 novembre,1890.
Caramba, «*La lotta per la vita*», *Don Chisciotte della Mancia,* IV, 310, 12 novembre,1890.
C. Giorgieri-Contri, «Double», *Fanfulla della Domenica*, XII, 13, 12 gennaio, 1890.
«Cronaca», *Fanfulla della Domenica*, XII, 5, 2 febbraio,1890.
Macia, «Le lettere ai romanzieri», *Don Chisciotte della Mancia,*V, 67,9 marzo,1891.
Caramba, «*La Mentitrice*», *Il Don Chisciotte di Roma*, I, 14, 28 ottobre, 1893.
«*La Mentitrice*», *Fanfulla della Domenica*, XV, 44, 29 ottobre,1893.
R. Forster, «Satira», *Fanfulla della Domenica*, XVII, 35, 1 settembre, 1895.
G.A. Cesareo, «La Critica in Italia», *Roma letteraria*, III, 2, 25 gennaio, 1895.
Attilio Sarfatti, «G. Gallina», *La Tribuna Illustrata*, VI, 3, marzo,1895.
D. Cortesi, «G. Gallina», *La Vita italiana*, II, vol. V, I, 15 novembre,1895.
Giosuè Carducci, «Mosche cocchiere», *La Vita italiana*, III, 7, 16 marzo, 1897.
L. D'Ambra, «Un Poeta italiano», *Fanfulla della Domenica*, XX, 2, 9 gennaio, 1898.
Il Saraceno, «Un Intermezzo», *Il Don Chisciotte di Roma*, VI, 353, 24 dicembre,1898.

ANNEXE 3

Les éditions italiennes des romans d'Alphonse Daudet
(par ordre chronologique)

Le Petit Chose

Alphonse Daudet, *Storia d'un fanciullo*, Milano - Tip. Editrice Lombarda, 1879.

Alphonse Daudet, *Cosino*. Storia di un ragazzo, Firenze, Bemporad, 1910, 1919 , 1930 [traduzione di G. A. Sartini].

Alphonse Daudet, *Cosino*, avventure di un fanciullo, Firenze, A. Salani, 1911, 1924 [edizioni illustrate da J. Wely], 1928 [collana « Capolavori stranieri », riccamente illustrata da Arnaldo Ferraguti]

Alphonse Daudet, *Cosino*, Milano, A. Barion, 1924.

Alphonse Daudet, *Le Petit Chose*, Milano, Casa Editrice Est, 1934, 1936.

Alphonse Daudet, *Cosino*, Milano, Signorelli, 1927, 1929, 1930, 1937, 1938, 1939 [introduzione e note di Armando Landini]

Alphonse Daudet, *Cosino*, Torino, UTET, 1934, 1938 [edizione narrata da Mario Albigi e illustrata da Aleardo Terzi]

Alphonse Daudet, *Quel piccolo coso*, traduzione di Isabella Montuoro De Luca, Milano, Montuoro, 1943, 1945.

Alphonse Daudet, *Le Petit Chose*, Milano, F. Mariani, 1948.

Alphonse Daudet, *Cosino*, [traduzione di Mondaini, copertina illustrata da Corbella], Milano, Carroccio, 1949 [édition pour la jeunesse de 9 à 14 ans].

Alphonse Daudet, *Io, piccolo coso*, Torino, Paravia, 1957.

Alphonse Daudet, *Cosino*, Milano, Ape-Mursia, 1963 [traduction intégrale pour la jeunesse].

Alphonse Daudet, *Cosino*, Francavilla, Edizioni Paoline , 1966

Alphonse Daudet, *Le Petit Chose*, Dante Alighieri, 2009.

Éditions scolaires du *Petit Chose*

Alphonse Daudet, *Le Petit Chose*, Roma, Segati & C, 1928. 1932, 1936 [réduction par Maria De Micheli]

Alphonse Daudet, *La storia di Cosino*, Torino, UTET, 1938 [deuxième édition],1945, 1953, 1957,1959, 1960 [édition narrée par A. Gabrielli et illustrée par Aleandro Terzi].

Alphonse Daudet, *Le Petit Chose*, [introduzione e note di L. Jotti.], Milano, Edizioni scolastiche Mondadori, quatrième édition, 1961.

Alphonse Daudet, *Le Petit Chose*, Roma, Petrini, 1945 [lecture facile].

Alphonse Daudet, *Le Petit Chose*, Roma,Dante Alighieri, 1968

Alphonse Daudet, *La storia di Cosino*, Torino, UTET, 1987 [littérature pour la jeunesse].

Alphonse Daudet, *Cosino*, (A cura di D. Russo - A. Benvenuto), Cosenza, Aurora libreria editore, 2003.

En 2003, la Maison d'édition Aurora de Cosenza traduit et publie une nouvelle édition scolaire du *Petit Chose*. Voici la présentation de l'éditeur dans le *Corriere della Sibaritide*[610] :

Pour les éditions de la librairie « Aurora » de Corigliano Calabro a paru une grande œuvre de l'écrivain français Alphonse Daudet du titre *Cosino*, éditée par Domenico Russo et Antonio Benvenuto. Il s'agit d'une œuvre ayant un thème social qui se place très bien dans nos écoles italiennes et reflète les difficultés de la société contemporaine.

D'après la lecture attentive du livre apparaissent des enseignements sur la vie dérivant d'énormes sacrifices affrontés par « Cosino ». Le livre est riche en illustrations de la célèbre artiste Lucietta Visciglia alors que la partie didactique est sobre et convaincante. […] Les

[610] Périodique indépendant d'information culturelle

enseignants peuvent demander des exemplaires en spécimens directement à la Maison d'édition Aurora :

e-mail: info@editriceaurora.it

www.editriceaurora.it[611]

***Tartarin de Tarascon* et Trilogies de Tartarin[612]**

Alphonse Daudet , *La difesa di Tarascona*, Prefazione di Emilio Zola, Napoli, E. Pietrocola, 1888[613].
Alphonse Daudet , *Tartarin sulle Alpi* : nuove prodezze dell'eroe tarasconese, illustrazioni di Aranda, De Beaumont, Monténard, De Myrbach, Rossi, Milano, F.lli Dumolard, 1887.
Alphonse Daudet , *Port-Tarascon*: ultime avventure dell'illustre Tartarin, illustrazione di Bieler, Milano, Sozogno, 1891.

Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*, traduzione e note di Mario Foresi , Firenze, Salani, 1896, 1899, 1901.

Alphonse Daudet, *Porto-Tarascona. Ultime avventure dell'illustre Tartarino* [50 disegni del pittore Carlo Chiostri], Firenze, Salani 1902.

Alphonse Daudet, *Tartarino sulle Alpi,*Traduzione di Yorick (P.C. Ferrigni), Firenze, Adriano Salani Editore, 1909.

Alphonse Daudet, *La difesa di Tarascona*, Firenze, A. Quattrini , 1913, 1923 .
Alphonse Daudet, *Tartarino*, [*Tartarino di Tarascona*. *Tartarino sulle Alpi*. *Tarascona a mare*], traduzione e note di Aldo Palazzeschi, «Biblioteca romantica», Milano, Mondadori, 1931.

---

611 Notre traduction.

612 Alphonse Daudet , auteur de Tartarin apparaît aussi dans le « Dictionnaire des écrivains du comique ». Cf. C. Sini (a cura di) *Il Comico, Dizionario*, collana «Encicopledia tematica aperta», vol. 28, Milano, Editoriale Jaca Book, *2002.*

613 Il est intéressant de noter que la Maison d'édition napolitaine Pietrocola, traduit et publie, en 1888, deux romans français avec la *Préface* d'Emile Zola : *La défense de Tarascon* [*La difesa di Tarascona*] et *Renée Mauperin [Renata Mauperin*] de J. et E. de Goncourt. Ces deux romans faisaient partie de la collection «Piccola collezione amena » dirigée par Carlo Petitti et Gaetano Miranda. En 2011, la maison d'édition américaine Bibliobazaar a réimprimé l'édition du 1888, en langue italienne, de *La défense de Tarascon.* Cf. Alphonse Daudet , *La difesa di Tarascona*, *Prefazione* di Emilio Zola, [éd. Italienne, 1888], Denver, CO, U.S.A., *BiblioBazaar, 2011.*

Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*, traduzione e note di Virgilio Feroci, xilografie di Anna Maraviglia, Roma, A. F. Formiggini , 1934.
Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona,* Torino, Paravia, 1945, 1960.

Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona* [Les prodigieuses aventures de Tartarin de Tarascon], Introduzione e traduzione di D. Eusebietti, Collezione «I grandi scrittori stranieri», fondata da A. Farinelli e diretta da G.V. Amoretti, serie 1, n°20, Torino, UTET, 1959.

Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona* , a cura di Giovanni Bitelli, Brescia, Editrice La scuola , 1961.
Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*, traduzione di Mariagaetana Salvatores, Illustrazioni di Salò, Collana «I capolavori **»,** n° 43, Torino, Fratelli Fabbri Editori**, 1961.**

Alphonse Daudet, *Tartarin di Tarascona*, traduzione di Franco Invernizzi, Milano, Lucchi, 1963.

Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*, traduzione di Nicoletta Gulienetti, Illustrazioni di Signorini, Collana «I capolavori XLVIII **»,** Torino, Fratelli Fabbri Editori**, 1964.**

Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*, traduzione di Aldo Palazzeschi, illustrazioni di Ugo Marantonio, Collana «Biblioteca degli anni verdi», nuova serie n° 36, Milano, Mondadori, 1965.

Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*, illustrazioni di Pierre Belvès, Milano Principato 1965.

Alphonse Daudet, *Le avventure di Tartarino* : *Tartarino di Tarascona*, *Tartarino sulle Alpi,* illustrazione di Mario Gambedotti, Milano, Mursia, 1966.
Alphonse Daudet, *Tartarino sulle Alpi,* prodigiose avventure di Tartarino di Tarascona , presentazione e traduzione di Luciantonio Ruggeri, Bologna , Cappelli , 1967.
Alphonse Daudet, *Tartarino sulle Alpi,* traduzione di Virgilio Feroci, collana diretta da Carlo Silva "Il Picchio" n. 73, Milano, Bietti, 1967.
Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*. *Tartarino sulle Alpi* traduzione e note di Aldo Palazzeschi, Collana «Oscar **»,** n° 180, Milano, Mondadori, 1968.

Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*, traduzione di Aldo Palazzeschi, Collana « Il timone», Milano, Mondadori, 1976.

Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*, traduzione di Piero Rattalino, Milano, I Grandi Classici, 1977.

Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*, testo italiano di Francesco Saba Sardi, illustrazioni di Yvon Le Gall, Collana « L'immagine», Milano, Mondadori, 1979.

Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*. *Tartarino sulle Alpi* traduzione e note di Aldo Palazzeschi, Collana «Oscar **»,** n° 438, Milano, Mondadori, 1981.

Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*. *Tartarino sulle Alpi* traduzione e note di Aldo Palazzeschi[614], Collana «I capolavori della narrativa moderna **»,** Milano, Mondadori, 1984.

Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*, Collana «I classici della scala d'oro **»,** Torino, Fratelli Fabbri Editori, 1987.

Alphonse Daudet, I tre libri di Tartarino. *Tartarino di Tarascona-Tartarino sulle Alpi-Tarascona a mare*, Torino, Einaudi, 1987[615].

Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*[616], traduzione di Mariarosa Zannini, Trieste, EL, 1994.

Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*, traduzione di Aldo Palazzeschi, Collana «Oscar. Leggere i classici **»,** n° 42, Milano, Mondadori, 1996.

Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*, Tascabili, Milano La Spiga, 1997 [livre de poche].

Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*, traduzione di P. Gadda Conti, Milano, Rizzoli, 2002.

[614] Cette édition contient une chronologie de la vie d'Alphonse Daudet et des événements historiques de son temps. Le texte est introduit par Aldo Palazzeschi.

[615] Cette édition fait partie de la collection « Ecrivains traduits par écrivains » de la maison d'Edition Einaudi.

[616] Le texte est accompagné de 5 cassettes audio c60. Il fait partie de la série «lettura ad alta voce dell'edizione a stampa» a cura del servizio del libro parlato delle biblioteche civiche torinesi [à l'usage des aveugles].

Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*, traduzione di P. Gadda Conti, Torino, Fratelli Fabbri Editori, 2005.

Alphonse Daudet, *Tartarino sulle Alpi,* traduzione di Aldo Palazzeschi, Torino, **CDA & VIVALDA**, 2007.

Comme on le peut constater *Tartarin* a eu un grand nombre de traducteurs italiens, mais encore aujourd'hui la meilleure traduction et la plus connue demeure celle d'Aldo Palazzeschi :

[…] Le génie hérétique de Palazzeschi et la merveille de son adolescence se entremêlent avec une telle précision au texte de Daudet que le résultat est supérieur à n'importe quelle traduction. L'écrivain italien s'identifia avec Tartarin ; c'est pourquoi cette traduction est digne d'être enregistrée dans sa bibliographie créative.

Mais nous rappelons que Palazzeschi traducteur de Daudet[617] est devenu tel presque par hasard. En effet par le *Carteggio* Mondadori-Palazzeschi nous apprenons que l'écrivain florentin décida de traduire *Tartarin sur les Alpes* seulement quand l'éditeur Mondadori lui nia la traduction de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, pour exigences éditoriales.
Ce qui a introduit Aldo Palazzeschi comme traducteur chez Mondadori et qui l'a présenté au directeur de la collection « Biblioteca romantica » Antonio Borghese avait été Marino Moretti qui, en ce moment-là, il était en train de traduire, pour cette maison d'édition, *Une vie* de Guy de Maupassant[618].
C'est justement Antonio Borghese qui a conseiller Aldo Palazzeschi de traduire, en un seul volume, les deux œuvres d'Alphonse Daudet : *Tartarin de Tarascon* et *Tartarin sur les Alpes*. Palazzeschi remet les deux traductions en janvier 1929

[617] Dans la bibliothèque d'Aldo Palazzeschi les textes de Daudet figurent dans l'édition Flammarion. Cf. Arnoldo e Alberto Mondadori – Aldo Palazzeschi, *Carteggio (1938-1974)*, a cura di Laura Diafani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 14-15.
[618] Cf. Guido di Maupassant, *Una vita*, traduzione di Marino Moretti, Milano, Mondadori, 1931.

et au mois de février il signe un contrat supplémentaire pour traduire aussi *Port-Tarascon*[619].
Il faut rappeler qu'au début du XXe siècle en Italie on a un essor du genre humoriste. Luigi Pirandello, Peppino De Filippo et Achille Campanile sont les trois auteurs qui, par des voies différentes, mettent en rapport le comique et le tragique. C'est n'est donc pas un hasard si Aldo Palazzeschi pendant qu'il traduisait *Port-Tarascon,* écrivait à propos de Campanile et de son humour moderne que «[…] aujourd'hui le comique et le tragique se disputent pied à pied le terrain de leurs domaines avoisinants. […] Déjà Alphonse Daudet fait mourir son Tartarin tout seul et en exil, oublié et abandonné par tout le monde»[620].
Palazzeschi voie chez Daudet le précurseur de ce moderne humour qui va se développant en cette période en Italie. Palazzeschi lui-même aussi était l'auteur de personnages bizarres et maladroits ; c'est pourquoi ses traductions de Tartarin encore aujourd'hui demeurent les meilleures. Il a su interpréter, plus que les autres traducteurs l'œuvre tragi-comique daudetètienne toute entière.
Le succès de Tartarin en Italie est indiscutable. Il a occupé beaucoup de place dans le panorama culturel italien : dans la publicité, dans la télévision et dans le bandes dessinées aussi.

Tartarin à la television italienne

Nicola Manzari réalisa, en 1960, une adaptation du roman de Daudet à la télévision. Le film *Tartarino di Tarascona* a été dirigé par Vittorio Brignole et il est passé dans une émission de l'après-midi, pour les programmes destinés aux enfants. Il s'agit un des premiers romans télévisés produit par la « Radiotelevisione » italianne (RAI). Le premier épisode est passé le 16 décembre 1960.
En 1968, toujours pour la RAI, Edmo Fenoglio réalisa *Tartarino sulle Alpi*.

***Tartarin* au Théâtre San Carlo de Naples**

En 1962, *Tartarin de Tarascon* est représenté au Théâtre San Carlo de Naples [saison musicale 1961-1962]. Cf. Masino Lonari, *Tartarino di Tarascona*, opera in tre atti e sei quadri,

[619] La traduction est remise le 12 juin 1931. Cf. Arnoldo e Alberto Mondadori – Aldo Palazzeschi, *Carteggio (1938-1974)*, op. cit., p. 17.
[620] Notre traduction. Nous citons le texte en langue originelle: « […]oggi il comico e il tragico si contendono palmo a palmo il terreno dei loro confinanti domini. […]Già Alphonse Daudet fa morire il suo Tartarino solo e in esilio, dimenticato e abbandonato da tutti». Cf. Aldo Palazzeschi «Come conobbi Achille Campanile», *Pègaso*, II, 10 ottobre 1930, p. 475.

musica di Mario Guarino[621], Milano, Le Chant du Monde, 1962. Elle a eu 13 éditions.

Tartarin à l'école primaire : « Un livre raconté en 3 minutes »

Le 26 janvier 2012 la RAI, pour la série « RAI EDUCATIONAL », réalise *Tartarin de Tarascon*, un livre raconté sous forme de bandes dessinée animées, en 3 minutes » pour les élèves de l'école primaire. L'objectif est : ***apprendre*** en s'***amusant***.

Fromont jeune et Risler aîné

Alfonso Daudet, *Ditta Fromont e Risler*. Romanzo, Milano, F.lli Treves, 1875.
Alfonso Daudet, *Ditta Fromont e Risler*, Milano, Bietti, 1933.
Alfonso Daudet, *Fromont jeune et Risler aîné*, *Opere scelte*, traduzione di Oete Blatto, Roma- Firenze, Casini, 1952,1963, 1987.

Jack

Alfonso Daudet , *Jack*, costumi contemporanei, Milano, Edoardo Sonzogno, 1877, 1897, 1966.
Alfonso Daudet , *Jack*, costumi contemporanei [traduzione di Augusta Osimo-Muggia], Milano, Treves, 1915.
Alfonso Daudet , *Jack*, costumi contemporanei, Milano, Bietti, 1925, 1928, 1931.
Alfonso Daudet , *Jack*, costumi contemporanei, Roma, Dante Alighieri, 193, [édition en en langue originelle, avec introduction et notes par Armand Landini].
Alphonse Daudet, *Jack*, Roma, Segati e C., 1935

Alphonse Daudet, *Jack*, Milano, Sonzogno, 1940.

Le Nabab

Alfonso Daudet *Il nababbo*, Milano, Fratelli Treves, 1891 [commedia in cinque atti, ridotta per le scene italiane da Vittorio Bersezio].

Alphonse Daudet, *Il nababbo*, traduzione di Lea Samoggia, Milano, Casa Editrice Bietti, 1938, 1963.

Alfonso Daudet, *Il nababbo:* costumi parigini, Milano, Rizzoli, 1954.

[621] La pièce est musiquée au piano.

Alfonso Daudet , *Il nababbo* : costumi parigini, traduzione di Tom Antongini, Milano, CDE, 1972.

Alfonso Daudet, *Il nababbo,* Milano, Longanesi, 1982.

Les Rois en exil

Alfonso Daudet , *I Re in esilio* - Romanzo parigino, traduzione di Bruno Sperani, Milano, Treves, 1880, 1895, 1910.
Alfonso Daudet , *I Re in esilio,* Milano, Bietti, 1933.
Alfonso Daudet , *I Re in esilio,* Milano, Rizzoli, 1933
Alfonso Daudet , *I Re in esilio*, Roma, Astrea, 1945.

Numa Roumenstan

Alfonso Daudet, *Numa Roumenstan*, Milano, Treves, 1881, 1915, 1922

Alfonso Daudet, *Numa Roumenstan*, Torino, UTET, 1940, 1945, 1946, 1958.

Alfonso Daudet, *Numa Roumenstan*, *Corriere Della Sera,* III, 11, giugno 1947[622]

Alfonso Daudet, *Numa Roumenstan*: ritratto dal vero,Firenze, Salani, 1953

L'Evangéliste

Alfonso Daudet, *L'Evangelista,* Milano, Treves, 1883, 1909

L'Immortel

Alfonso Daudet, *L'Immortale*, Milano, E. Sonzogno, 1888, 1889, 1932

Sapho

Alfonso Daudet, *Saffo*, Costumi parigini, Roma, Perino, 1885
Alfonso Daudet, *Saffo*, Firenze, Salani, 1898, 1904. Disegni del pittore Carlo Chiostri
Alfonso Daudet, *Saffo*, traduzione di A. Polastri, Milano, Sonzogno, 1910 , 1915, 1919, 1925, 1930, 1953, 1963.
Alfonso Daudet, *Saffo*, Firenze , Quattrini, 1921

[622] En 1945 le *Corriere Della Sera* publie des romans italiens et étrangers dans la collection «Un roman pour tous». *Numa Roumenstan* est publié dans la 3e série, n° 11.

Alfonso Daudet, *Saffo,* traduzione di Gustavo Pierotti, Firenze, Carpigiani e Zipoli, 1923

Alfonso Daudet, *Saffo*, traduzione di Edoardo Rossi, Roma, Astrea , 1945

Alfonso Daudet, *Saffo*, traduzione di F. Bernardelli, Torino, De Silva, 1948
Alfonso Daudet, *Saffo*, Milano, Rizzoli, 1958
Alfonso Daudet, *Saffo*, Milano, BUR, 1958
Alfonso Daudet, *Saffo*, Milano, EDIZIONI MONDIALI, 1963

Alfonso Daudet, *Saffo*, Roma, Casini, 1965, 1966.

Alphonse Daudet, *Saffo*, traduzione e postfazione di Cristina Rognoni, Roma, e/o edizioni, 1993.

Rose et Ninette

Alfonso Daudet, *Rosa e Ninetta*: Costumi del Giorno, Milano, Edoardo Sonzogno, 1892.

Alfonso Daudet, *Rosa e Ninetta*: Costumi del Giorno, Milano, Sonzogno-Matarelli, 1924
Alfonso Daudet, *Rosa e Ninetta*: Costumi del Giorno, Firenze , Quattrini, 1928

La Petit Paroise

Alfonso Daudet, *La piccola parrocchia*, traduzione di A. Polastri, Milano, Sozogno, 1905, 1917 et 1927.
Alfonso Daudet, *Il piccolo villaggio*, Roma, Iacobelli, 2009.

La dolou

Alphonse Daudet, *La dolou*, [il dolore], Roma, Lubrina-LEB, 1993.

ANNEXE 4

Lettre d' Alphonse Daudet

[destinataire inconnu][623]

Cher Monsieur,
je suis encore à la campagne, plongé dans la fabrication de cinq grands actes[624] qui me prendront tout l'hiver. Je suis donc obligé de renoncer à toute idée de roman pour l'instant.
Je vous verrai en rentrant à Paris.
Recevez l'assurance de mes sentiments de bonne confraternité littéraire.
Alphonse Daudet

❖

Ferdinando Martini est l'un des critiques italiens qui estime les œuvres de Maupassant et de Daudet. Dans la *Nouva Antologia*, Martini écrit,

[623] Cette lettre se trouve dans la *Raccolta Autografi Ferdinando Martini* , 2.7., *Antologia,* Nuova serie - a. XV, n. 43, gennaio-aprile 2009, p. 64.
[624] L'absence d'une date rend difficile d'établir à quelle œuvre Daudet se réfère. Cf Barbara Innocenti, *Raccolta Autografi Ferdinando Martini, op. cit.*

en 1888, l'article « La riforma del Naturalismo » où il analyse *Pierre et Jean* de Maupassant et *Trente ans de Paris* d'Alphonse Daudet[625].

ANNEXE 6

LUIGI CAPUANA

Cronache Letterarie

CATANIA
CAV. NICCOLÒ GIANNOTTA, EDITORE
Via Lincoln, 271-273-275 e via Manzoni, 77.
Stabile proprio.
—
1899.

ALFONSO DAUDET

Da quasi dieci anni Alfonso Daudet sopravviveva a se stesso. I suoi intimi affermavano che la spinite da cui era reso mezzo inerte il suo corpo non aveva menomamente intaccato le facoltà intellettuali di lui; ma gli ultimi libri pubblicati mostravano una stanchezza, un affievolimento di forze che smentivano presso gli ardenti ammiratori la pietosa bugia. Per ciò, oggi, al dolore per la perdita dell'autore prediletto si è mista la pietà per l'uomo che ha cessato di soffrire.
La natura e le circostanze lo avevano colmato di doni. Alla bellezza fisica si accoppiavano in lui un'immaginazione vivacissima, una sensibilità squisita, quasi femminile, una geniale padronanza della forma letteraria, un felicissimo intuito dell'opportunità, una sempre

[625] Cf. Marcello Spaziani, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina: lettere inedite di Nencioni, Serao* .., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, .p. 20.

giovanile freschezza di impressioni, di slanci di buon umore, di malizia e di birichineria. Nato poeta, le necessità della vita lo avevano fatto smarrire tra i romanzieri; e c'era voluta una gran forza di volontà e di ostinazione per guadagnarsi e mantenersi fra essi il posto che ha occupato per parecchi anni.

Pochi scrittori hanno avuto, come lui, la rara facoltà di impossessarsi delle anime, di compenetrarsi con loro, di ispirare la profonda simpatia che mette all'unisono il cuore dello scrittore con quello dei lettori. I suoi stessi difetti lo aiutavano in questo. L'eccesso di colorito, la mancanza di proporzioni e di equilibrio, le trascuratezze apparenti o volute di molte parti dei suoi lavori avevano un incanto particolare, di bizzarra noncuranza, di imprudenza gioconda. Si perdonava facilmente ogni cosa a colui che ci commoveva con le sue novelline, che ci interessava e ci sbalordiva con la magnificenza delle sue descrizioni, con la passione e coi casi dei personaggi dei suoi romanzi. In Francia gli han perdonato fin le sgrammaticature; e il giorno che qualcuno, nella *Vie moderne*, si compiacque di una lunga spulciatura pedantesca dell'*Immortel*, i lettori francesi non gli badarono, e continuarono a leggere e ad ammirare il Daudet, sospirando forse: Ne avessimo parecchi di simili scrittori sgrammaticati! Giacchè egli, come tutti gli artisti di razza, si era creato una lingua tutta sua, uno stile vivo, pieno di efficacia drammatica, che non somigliava a quello di nessun altro. Se la grammatica non ci trovava il suo conto, peggio per lei.

Eppure quella deliziosa facilità era frutto di paziente fatica. Le novelline di poche pagine gli costavano otto giorni di lavoro. La lucidezza e il fremito della sua frase risultavano da una cesellatura amorosa, paziente che voleva raggiungere a ogni costo la perfezione. Quando si parla di lingua e di grammatica, bisognerebbe sempre rammentarsi che il Fénelon ha detto del Molière, da lui tanto ammirato come autor comico: *Ah, se Molière sapesse scrivere!* E il Molière oggi è un classico.

Alfonso Daudet ha avuto tutte le fortune, non ultima quella di non accorgersi di morire.

Autore dell'*Immortel*, satira spietata ed eccessiva dell'Accademia francese, esecutore testamentario del De Goncourt per l'altra Accademia dei Dieci che dovrebbe essere il contr'altare dell'Accademia dei Quaranta, gli era toccata ultimamente anche la consolazione di un primo sfavorevole giudizio dei tribunali verso gli avidi eredi del fondatore. E forse dalle sue belle labbra, convulse per gli atroci dolori che gli rodevano le ossa, uscivano inesorabili epigrammi contro i quaranta *immortali* nell'istante in cui la morte è venuta a strappargli l'estremo grido, rovesciando su la tavola, fra lo spavento della moglie e dei figli, la leggendaria testa capelluta, grigia per gli anni e pei patimenti.

Non ostante i suoi ultimi lavori, sembrava che per lui la posterità fosse cominciata da un pezzo, dopo *Sapho*. I giovani, con la ingratitudine baldanzosa che è propria della loro età, osavano già scrivere che il Daudet ormai era un grand'uomo soltanto in provincia, a Tarascona da lui illustrata, a Nîmes dove era nato! E il suo stile veniva qualificato di telegrafico, rozzo impasto di interiezioni e di balbettamenti, linguaggio da *petit nègre*, cosparso di pariginismi in voga! Tamburinaio traviato (alludevano al Valmajour del *Numa Roumestan*) falso parigino, era stato creduto per un momento uomo di spirito, stilista, artista e fin romanziere! Ma tempo, tempo fa!
Ai giovani è permesso di esagerare e anche di essere ingiusti. A questi cercatori di novità sbalorditoie, a questi infatuati del simbolo, a questi folli adoratori della preziosità della forma, uno scrittore limpido, vivace, drammatico anche nel colore della frase come il Daudet non può riuscire gradito. È troppo esteriore, secondo loro, è troppo del suo tempo, e anche troppo personale. Probabilmente, il giudizio della posterità non sarà proprio questo che essi han pronunciato così alla spiccia nelle compiacenti colonne del *Figaro* e di altri giornali. Non sarà neppure un'ampia conferma, senza nessuna obbiezione e riserba, di quello pronunziato dal pubblico, quando i romanzi del Daudet gli mettevano sotto gli occhi creature che non lo interessavano soltanto come creazioni di arte, ma anche perchè ne stuzzicavano la curiosità come figure, appena velate, di personaggi viventi o spariti da poco dalla scena del mondo.
Indagare quale potrà essere il giudizio dei posteri, e quale delle opere del Daudet sarà capace di resistere all'edace lavoro del tempo, mi sembra tentativo inutile oltre che irto di difficoltà.
Siamo vissuti con lui nello stesso ambiente letterario; abbiamo ancora fresche le sue stesse convinzioni e, se così si vuole, i suoi stessi pregiudizi estetici, da poterci astrarre da essi, e studiare l'opera sua da un punto di vista così elevato e così imparziale che permetta di adoprare come elementi di giudizio soltanto i più puri e i più immutabili principî d'arte. Bisogna contentarsi di riandare tutta la non vasta opera sua, metterne in rilievo i caratteri principali e notare via via lo svolgersi delle qualità più personali che lo hanno distinto tra la folla degli scrittori francesi contemporanei; bisogna contentarsi di accennare quel che egli ha apportato di nuovo nella forma narrativa, quel che, per caso, vi ha lasciato in germe e che potrà fiorire a tempo opportuno, quel che anche oggi può facilmente giudicarsi e manchevole e caduco. Questa sarà l'umile opera che cercherò di fare alla meglio nel presente studio.

* * *

Innanzi tutto, il Daudet deve essere qualificato *impressionista*. Questo miope ha una gran virtù di osservatore.
Lo sforzo per veder bene acuisce la sua attenzione, imprime più profondamente nella sua memoria le cose vedute, e la vivace sua

fantasia meridionale non deve fare nessun conato per renderle col magistero della parola. Certe volte l'evocazione è così intensa, che perde la qualità di opera d'arte e, da descrizione che avrebbe dovuto essere, riesce enumerazione e niente altro; ma questo, bisogna dirlo, gli accade di rado.

L'osservatore è intanto anche un sensitivo, un sentimentale, un poeta. La sua anima è piena di fantasticherie e di compassione; egli s'intenerisce facilmente; ama meglio sorridere che sdegnarsi; perciò mentre la sua visione delle cose esteriori è intensa e minuta, e le impressioni del paesaggio e delle scene della natura si trasformano agilmente dentro di lui in immagini artistiche, il suo sguardo non penetra addentro nell'intimo spirito delle persone che non possono riuscire simpatiche al suo cuore. Da ciò una sproporzione, un disquilibrio nella sua opera d'arte. Il poeta guasta il romanziere.

E soltanto poeta egli arrivava a Parigi nel novembre del 1857 a diciotto anni, portando con sè nella misera valigia la maggior parte dei componimenti poi pubblicati sotto il titolo *Les Amoureuses*.

Un critico scrisse allora: « Alfredo de Musset, ha lasciato due penne a disposizione di chi poteva prenderle: la penna della prosa a quella dei versi. Ottavio Feuillet aveva già ereditato l'una; Alfonso Daudet si è impossessato dell'altra. »

Si vede bene che i critici fanno male a indossare la veste di profeti!

Teodoro de Banville ci ha lasciato il ritratto del giovane poeta. « Testa maravigliosamente incantevole; carnagione di un pallore caldo, color d'ambra; sopracciglia diritte e morbide; occhi fiammeggianti, vaghi, umidi in una e brucianti, pieni di fantasticherie, occhi che ci vedono poco, ma belli a vedersi; labbra voluttuose, pensose, quasi sanguinanti; barba fine, infantile; capellatura fitta, abbondante bruna; orecchio piccolo e delicato; insieme di virile rigoglio e di grazia femminile. »

I salotti e le signore avevano fatto la fortuna delle *Amoureuses*; Il *Figaro* doveva rivelare lo scrittore di novelline. Parecchie di esse erano appena una transizione dai raccontini in versi e dialogati, come *Le roman du Chaperon Rouge*, *les Rossignols des cimetières*, *l'Amour trompette*. Brevi come questi, poetici nella sostanza e nella forma, quantunque non vi fosse adoprato più il verso, essi hanno preso posto nelle *Lettres de mon moulin*, nei *Contes du lundi*, nelle *Lettres à un absent*. Sono fantasie, ricordi, note di impressioni fugaci, che, dopo i disastri francesi del '70, assumono talvolta un'elevazione tragica, un'espressione di sdegno non potuto reprimere. Rammento *L'ultima classe*, *La partita di bigliardo*. Quel povero maestro Hamel che col cuore infranto, dà l'ultima lezione in francese ai suoi scolari alsaziani, perchè il governo prussiano ha ordinato che da allora in avanti si dovrà studiare soltanto il tedesco nelle scuole; e che alla fine della lezione, preso un gessetto, scrive a grosse lettere su la lavagna: *Viva la Francia!* e barcollante, con le

lacrime agli occhi, dice soltanto col gesto agli scolari sbalorditi: — È finita! Andatevene! — quella figura di vecchio maestro di villaggio, che ancora porta l'antico tricorno, rimane indimenticabilmente impressa nella memoria, quantunque il racconto sia di quattro o cinque paginette.

E come fa fremere quel maresciallo che, acquartierato in un castello del tempo di Luigi XIII — mentre i suoi soldati intirizziscono fuori, coi piedi nel fango, morti di fame — giuoca al bigliardo con un capitano che perde appositamente per adulare il superiore da cui dipende il suo avanzamento! I prussiani, sopravvenuti, hanno già attaccato gli avamposti; la fucilata incalza, incalzano anche le bombe. Gli ufficiali francesi accorrono dal maresciallo, chiedendo ordini; ma egli non smette di giuocare, ingessa tranquillamente la stecca, tenta delle carambole. Che gli importa se fuori si combatte e si muore? Quando la sua partita finisce, i reggimenti francesi sono già sbaragliati, e attorno al castello si ode soltanto un rumore confuso di passi simili a quello di un armento che fugge!

In questi mirabili capolavori si trovano tutte le buone qualità dell'ingegno del Daudet, senza nessuno dei difetti che egli mostrerà quando dal quadretto di genere passerà a dipingere i grandi quadri della corrotta vita parigina.

Da principio sembra che nei lavori di lunga lena egli facilmente si annoi, e cerchi volentieri l'occasione di distrarsi. E le narrazioni complicate assumono quindi fra le sue mani un'aria di cosa scucita, frammentaria. Si capisce da un capitolo all'altro, la disposizione del suo spirito. Mentre è ingolfato a raccontare il crudo dramma di casa Risler, e già trova accenti di vigore e di forza nel descrivere e gli adulteri amori di Sidonia con Giorgio Fromont, socio di suo marito, e tutti gli infami intrighi di essa che conducono l'onesto e buon Risler al suicidio, egli si sente a disagio tra quei personaggi. Ah, che sforzi in questa continua tensione di spirito! E, appena può, scappa via, in casa dell'illustre Dolabelle che lo diverte con la sua vanità di comico di provincia smarrito per le vie di Parigi, con le sue pose, col suo accento teatrale, con quell'aria di sacrificato in contrasto con la sua pinguedine e con la lucentezza della sua pelle! E come lo accarezza, come gli sta attorno, come se lo gode lui, prima di presentarlo ai lettori! Ogni suo gesto, ogni suo atto è stato mimato da lui, ogni sua parola gli è venuta su le labbra con lo stesso falso accento di lui; egli è stato Dolabelle, immaginando e scrivendo. E quando gli fa scappar di bocca una di quelle frasi incredibili che sono stupende trovate di artista, la gioia e la soddisfazione dello scrittore traspariscono tra le righe, invadono anche il lettore, che si vede davanti agli occhi, vivo e parlante, il personaggio. Come, per esempio, quando l'illustre Dolabelle conduce dietro il convoglio funebre di sua figlia Desiderata tutti i comici dei teatrucoli di Parigi, e invanito per la solennità della cerimonia,

additando le due carrozze che seguono il corteo, esclama serio e impettito:
— Due vetture padronali!
Così farà il Daudet più tardi nel *Nabab*, con la famiglia *Joyeuse*. E gli parrà quasi di ritrovare un riscontro all'illustre Dolabelle in persona del signor Joyeuse che, perduto l'impiego, per non addolorare le figliuole, nasconde ad esse per tre lunghi mesi la sua disgrazia; e tutte le mattine finge di andare, come era solito, al suo ufficio, e passa la giornata errando qua e là per Parigi, fantasticando le storielle che dovrà poi raccontare alle figlie a fine di far durare il loro inganno.
Così praticherà, più tardi ancora, in *Numa Roumestan*.
Ma, a proposito di questo romanzo, bisogna aprire una parentesi.
Fra il gran tumulto della vita parigina, Alfonso Daudet ha continuamente la nostalgia del suo mezzogiorno. La nebbia che là infosca il cielo, il fango che imbratta scarpe e calzoni, gli fanno sospirare il profondo azzurro del cielo provenzale e quello più costantemente limpido di Algeri, dove, anni prima, avea dovuto ricercare ristoro alla sua malferma salute. Da questa doppia nostalgia era già scaturito *Tartarin da Tarascon*, armato di tutto punto per le sue caccie di leoni!
Tartarin sognava caccie di orsi, di leoni, di elefanti, centellinando bicchierini di rhum in quel suo salotto parato di armi d'ogni sorta e di ogni tempo. E dire che, da buon provenzale, avrebbe dovuto fantasticare soltanto bei colpi ai *berretti*, quei bei colpi con cui i suoi amici si solevano compensare, nelle partite di caccia, della selvaggina che non trovavano!
Ma di mano in mano che la fantasia di Tartarin si eccitava e divampava, si eccitava maggiormente e prendeva fuoco la fantasia del suo creatore. E questa volta era proprio vero che il Dio foggiava la sua creatura a immagine e similitudine sua! Se non che, il Dio si divertiva dell'opera che andava facendo e della caricatura di sè stesso che ne scaturiva fuori. Il provenzale che, credendo di ammazzare un leone, stendeva morto dietro una siepe un povero somaro, non era diverso dal provenzale che si compiaceva di fargli fare quella e altre ridicole prodezze. Tutti e due mentivano, esageravano, prendevano diletto della propria esagerazione e della propria menzogna scaturite dal fondo di un organismo infiammato dal sole della loro cara Provenza. Rare volte una creazione artistica era riuscita così intimamente improntata del carattere dell'autore e della razza.
Coloro che hanno avuto la fortuna di gustare la conversazione famigliare di Alfonso Daudet dicono che par di riudirne la voce durante la lettura dei suoi libri. Quello stile spezzato, di scorcio scintillante di immagini, riboccante di esclamazioni, di apostrofi, di tutte le figure che la retorica ha enumerate e che là vengono al loro posto spontaneamente, come ribollimento anzi spuma del pensiero concitato, è precisamente la sua parola ordinaria un po' infrenata,

epurata, quasi inconsapevolmente adattata dall'arte. Sarà, forse (diciamolo per compiacere gli stilisti) stile disuguale, scorretto; ma ha il fuoco della vita, il fremito del movimento, la commozione, il pittoresco, l'imprevisto, come secoli avanti l'aveva avuto, in Italia, quello di Benvenuto Cellini, che non si curava anche lui della grammatica dei pedanti e dettava, tra un cesello e l'altro, la meravigliosa narrazione sventuratamente rimasta caso isolato nella nostra letteratura.

E il Tartarin che scrive come ride delle famose gesta del Tartarin eroe che gli balza vivo da ogni pagina, gesticolante, ebbro delle sue stesse madornali fandonie, dalle quali egli si lascia illudere con pienissima buona fede, quasi quanto gli altri a cui le sballa!

Numa Roumestan è un Tartarin più elevato, ma artisticamente meno sincero. Anche questa volta la nostalgia della Provenza ha invaso il cervello del Daudet; ma questa volta risulta *Tartarin* proprio lui che racconta.

Ha avuto un colpo di sole; ha visto il Gambetta nel colmo della sua potenza e n'è rimasto abbagliato. Infatti, nei primi capitoli del romanzo il lettore non può far a meno di pensare al Gambetta; i nomi cambiati non riescono a ingannarlo. Aps è Aix; Numa Roumestan è il gran latino che ha conquistato nuovamente la Gallia. « Quella festa del concorso nazionale nell'arena d'Aps (mi sia permesso ripetermi) sotto il sole cocente, con quella folla in ammirazione davanti al grand'uomo di provincia, Numa Roumestan, che distribuisce a destra e a manca saluti alla buona, strette calorose di mano, incoraggiamenti e promesse d'ogni[66] sorta mentre le bande strepitano e i contadini si slanciano a ballare la *farandole* al suono del piffero e del tamburo del Valmajour, primo tamburinaio della Provenza; quella festa ci richiama alla mente altre riunioni della stessa natura, delle quali abbiamo letto le descrizioni nei giornali, quando il latino dalle larghe spalle e dalla parola possente andava attorno per convertire le turbe al suo vangelo opportunista. Poi si torna indietro, assistiamo ai primi passi del grand'uomo nella carriera politica. Quella testona dalla nera capigliatura che gli *mangia* metà della fronte, quella faccia col sangue a fior di pelle, coi begli occhi dorati, di ranocchio, quel giovane studente, insomma, che passa le serate al caffè Malmus, nel quartiere latino, discutendo in dialetto coi focosi compaesani, e poi quel processo di stampa del *Furet* che rivela, più che agli altri, a se stesso, un oratore di prima forza nel giovane avvocato senza cause, ci ricordano anch'essi il latino dalle larghe spalle e dalla parola possente, che sotto il secondo impero frequentava, ancora studente, il caffè Procopio, esercitandosi con colpi di pugni sui tavolini nella grand'arte della discussione, e che dopo, nel 1868, già laureato e uscito dallo studio del Cremieux, nel processo Baudin lanciava, invece della difesa del cliente Delescluze, un terribile atto di accusa contro l'impero in via di sfasciarsi.

L'autore però, che non avea preso sul serio Tartarin, che lo aveva accompagnato con un benevolo sorriso di compatimento e con risate quasi di ammirazione dalla sua partenza per Algeri fino al trionfale ritorno in Tarascona assieme col famoso cammello che ha voluto seguirlo a ogni costo, commette lo sbaglio di accigliarsi, di sdegnarsi a ogni atto e a ogni parola di Numa Roumestan, e ha incaricato l'antipatica parigina, moglie di Roumestan, di far la parte di moralista. La razza! La razza! Ed egli incolpa il Roumestan delle cose più semplici e più innocue, quasi nessun parigino fosse mai capace di dire una sola di quelle piccole bugie, che sono, più che altro, espressioni di convenienze sociali!

Così Numa fa la corte alla figlia di un Consigliere della Corte d'Appello; non l'ama, ma gli sembra conveniente sposarla. E siccome sa che la ragazza non può soffrire i meridionali da lei stimati grossolani, chiassosi, tenori da melodramma o negozianti di vino, il giovane provenzale s'ingegna d'ingraziarsela; le ripete, forse involontariamente — come nota l'autore — brani di discorsi politici da lui recitati al caffè, nelle conferenze, e l'abbaglia con gli sprazzi della sua fulgida eloquenza.

Delitto!

— Amate la pittura, signore? — ella gli domanda.

— Oh, signorina, se l'amo! — risponde Numa, quantunque sappia di non capirne niente.

Delitto!

Eppure questa poca scrupolosa esagerazione meridionale monta la testa anche al Daudet; non è compaesano di Tartarin per nulla.

— Flamme et vent du midi, vous êtes irresistibles! — egli esclama, entusiasmato.

Quasi non fosse stata bastante l'esagerazione di lui posta per epigrafe del libro: *Pour la seconde fois, les Latins ont conquit la Gaule!* »

Numa Roumestan ha un valore per la storia dell'ingegno artistico di Alfonso Daudet: segna il punto di partenza della sua ultima evoluzione. Si era smarrito, per qualche tempo, dietro gli allettamenti del romanzo, diremo di circostanza, col *Nabab* e *Les Rois en exil* e vi aveva profuso tesori di osservazioni e di descrizioni che daranno a questi lavori il pregio di documenti storici in avvenire; era fallito nella terza prova con L'*Evangéliste*. Ora, col *Numa Roumestan*, pur cedendo un'ultima volta alle lusinghe di un soggetto che lasciava trasparire qua e là personaggi viventi dietro le figure dell'arte, sembrava si fosse, innanzi tutto, occupato della forma, per rispondere a coloro che lo accusavano di servirsi di uno stile troppo impennacchiato, troppo straluccicante; a coloro che gli rimproveravano la mancanza di proporzione negli episodi, l'eccesso evidente nella ricerca dei contrasti. E a forza di sorvegliarsi, d' infrenarsi, egli, meridionale, compaesano di Tartarin, di quella razza provenzale che vive all'aria aperta, inebriata di sole, tutta sensi, tutta esteriorità, che parla come

l'uccello canta, facendo della propria parola non un mezzo ma un fine; di quella razza che non ha misura, che ha l'esagerazione nel midollo delle ossa, nei nervi, nel sangue; egli, Daudet, riusciva grigio, monotono, per aver voluto architettare il suo lavoro con regolarissime proporzioni di parti, senza divagazioni, senza contrasti.
Ci fu allora chi, studiando questo strano fenomeno, si domandò: Che vuol dire?
E rispose: « Secondo me, vuol dire che questo libro è la *forma transitoria* dell'evoluzione artistica del Daudet. Qui comincia a mancare l'accento personale, la commozione intensa dello scrittore, e i personaggi, se non si disegnano netti e spiccati, tentano di vivere da per loro. Guardando all'ingegno di Daudet, non è ardito presagire che nel suo prossimo romanzo potremo salutare la sua evoluzione artistica già bella e compiuta ».
Chi scrisse queste parole ebbe un senso di gran soddisfazione quando *Sapho* venne fuori a confermare mirabilmente il presagio.
* * *
Sapho fu una sorpresa per molti lettori del Daudet. Dietro quelle creature, appassionate, tormentate, buone, cattive, stravaganti, perverse, che annodano un dramma di spaventevole semplicità, non s'intravedevano figure note, personaggi in vista.
I critici si sentivano anch'essi fuorviati, quasi ingannati. Come era stato bello tormentare un po' l'autore, rimproverandogli di servirsi della cronaca, dell'aneddoto contemporaneo, per dare ai suoi libri un piccante che altrimenti non avrebbero avuto!
Com'era stato comodo fargli scontare la gloria letteraria attaccando l'uomo, accusandolo di ingratitudine verso il conte de Morny, il *Mora* del *Nabab*; di calunnia contro Francesco Bravay, il *Nabab* in persona; di esagerazione contro il Thérion, l'Eliseo Méraut dei *Rois en exil*; di sconvenienza verso Sarah Bernhardt sospettata di essere l'originale della *Félicia Ruys*; di non so quale altra colpa contro il senatore Numa Baragon che si diceva avergli servito pel *Numa Roumestan*!
E ora, con *Sapho*, niente di tutto questo! Appena qualche sospetto intorno al vecchio ingegnere galante Déchelette.
E quasi quasi se la prendevano con quei personaggi che vivevano indipendenti, come nella vita reale, senza essere neppur dalla lontana il riflesso di altre persone della società contemporanea; che amavano, che tradivano, che si lasciarono illudere, che commettevano pazzie, e che, pur non somigliando particolarmente a nessuno, erano come lo specchio di tutti, perché non rappresentavano più un caso eccezionale, patologico ma la natura umana schietta, con le idealità, le miserie, le falsità della passione e del vizio che rendono bella e triste la vita, la giovinezza specialmente!
Eppure l'artista aveva adoperato con Fanny Legrand, *Sapho*, col suo adorato Jean Gaussin, con l'ingegnere Deschalette e col marito di

Fanny Legrand, l'identico processo adoperato nel dipingere i grandi quadri della vita parigina; cioè, aveva aguzzato gli occhi miopi attorno a sè, aveva osservato, preso appunti, rimuginato impressioni, fuso insieme due, tre, quattro personaggi della realtà per formarne uno solo, eliminando alcune particolarità, accumulandone altre, proprio come era riuscito a trarre Jansoulet dai pochi casi di Francesco Bravay, attribuendogli una bella morte che il personaggio reale, ridotto alla miseria, dovette spesso invidiargli; dandogli un'ingenua nobiltà di animo che il personaggio reale non possedeva così intera, mettendo nelle ultime parole del romanzo tutta la sua tenerezza di poeta:

« Le sue labbra si agitarono, gli occhi dilatati, rivolti verso Géry, ritrovarono prima di morire un'espressione dolorosa di implorazione e di ribellione, quasi per prenderlo in testimonio di una delle più grandi e più crudeli ingiustizie che Parigi abbia mai commesse ».

È vero che nello scandalo letterario s'infiltrava un po' la politica. I legittimisti non gli perdonavano di essersi acconciato tacitamente al secondo impero e poi alla repubblica; non gli perdonavano — a lui che aveva orgogliosamente detto al Morny: Io sono legittimista! sul punto di diventare uno dei suoi segretari di gabinetto — di essersi tenuto in disparte, di non essersi voltato un momento a guardare verso il castello di Frohsdorf, quando era parso che la restaurazione della monarchia stava lì lì per avverarsi. Fingevano di aver dimenticato le roventi parole del Daudet nelle ultime pagine del *Robert Helmont*:

« O politica, io ti odio! Ti odio perchè sei grossolana, ingiusta, strillona e chiacchierona; perchè sei nemica dell'arte e del lavoro; perchè tu servi di etichetta a tutte le sciocchezze, a tutte le ambizioni, a tutte le poltronerie. Cieca e appassionata, tu dividi cuori fatti per stare uniti; tu leghi, al contrario, esseri assolutamente dissimili. Tu sei il gran dissolvente delle coscienze, tu dài l'abitudine della menzogna, del sotterfugio: in grazia tua, vediamo brave persone diventar amici di birbanti purchè siano dello stesso partito. Ti odio sopratutto, o politica, perchè sei fin arrivata ad uccidere nei nostri cuori il sentimento, l'idea della patria! »

Ma la più bella risposta dell'artista era il suo capolavoro, *Sapho*. La curiosità, l'indagine storica faranno certamente ricercare nel lontano avvenire le smaglianti pagine del*Nabab*, del *Numa Roumestan*, dei *Rois en exil* e forse anche dell'*Evangéliste*; ma tutti i cuori tormentati dall'amore, ma tutti gli illusi dal falso miraggio della passione torneranno a rileggere le pagine di *Sapho*, dove ritroveranno non l'incidente d'un momento, l'aneddoto d'una breve fase storica, ma l'eterno spettacolo dell'umana debolezza, narrato serenamente, delicatamente e senza che la delicatezza noccia all'efficacia e alla forza.

*
* *

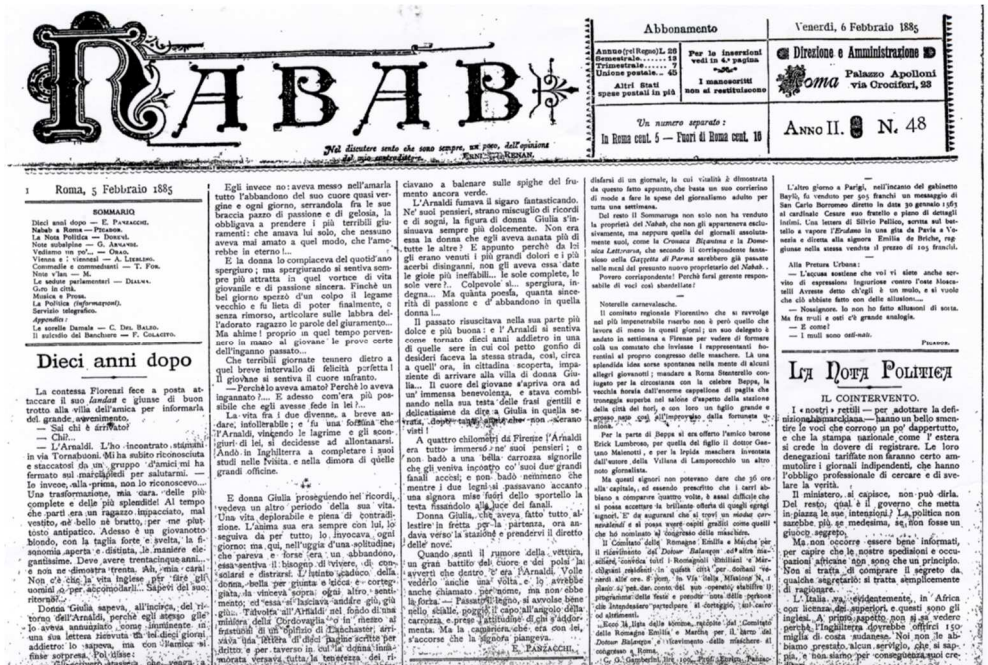
Io non ho neppur fatto cenno di *Petit Chose* e di *Jack* che son rimasti oscurati dai loro fratelli venuti dopo. Non dirò niente dell'opera teatrale del Daudet, che non ha importanza di sorta, quantunque egli abbia tentato di usare pel teatro tutte le sue belle qualità di scrittore.
Che cosa è stato apportato dal Daudet nella forma del romanzo?
Egli sopravveniva in pieno naturalismo, per esprimermi con la formula di uso, dopo il Flaubert, dopo i De Goncourt, dopo lo Zola. Alla impassibilità troppo ostentata del primo, alle preoccupazioni stilistiche e di colorito dei secondi, all'epica e un po' romantica ispirazione del terzo, unita a un problematico rigore scientifico, egli ha recato in contributo una bella facoltà di commozione, una giocondità alata di poeta, la sincerità alquanto chiassosa di una brava persona indulgente.
Ha mostrato che si poteva tentar di fare lavoro di artista senza nè troppo nascondere né mostrar troppo che, infine, l'opera d'arte è la natura passata attraverso l'organismo dello scrittore e da esso un po' modificata, se non del tutto alterata; che le preoccupazioni stilistiche non debbono soverchiare nell'opera d'arte quel che ne costituisce la parte essenziale, cioè, la creazione del personaggio vivente; che la rigorosa osservazione non deve implicare l'intromissione di argomenti scientifici da produrre, con la tesi, una deformazione dell'opera d'arte; ha mostrato che si poteva tentare tutto questo, e il suo tentativo non è stato vano.
Fino a che punto sia riuscito, quali influenze abbia egli esercitato nell'arte narrativa contemporanea e se egli abbia lasciato germi che potranno germogliare a tempo opportuno può, forse, risultare dal frettoloso schizzo che ho fatto.
E poiché intendo finire questo studio parlando dell'uomo, dirò qualcosa dell'*Immortel* che sembra una stonatura nella sua carriera di scrittore.
L'artista, in un cattivo momento — chi non ne ha nella vita? — aveva ceduto a un impeto di sdegno, che egli, con la focosa natura meridionale, si era compiaciuto subito di ingrossare. Aveva fatto — sembra — come il proverbiale compare della mula di cui parla un aneddoto siciliano. Costui andando a chiedere in prestito una mula da un suo compare, riflette per via che questi troverà mille scuse per non fargli quel favore. Supposizione, sospetto; egli però fantastica tanto intorno a questa idea, che finisce con scambiarla per un fatto già avvenuto. E tiene broncio al compare; se lo incontra per via, finge di non riconoscerlo o non risponde al saluto di lui. Fa peggio: con amici comuni dice male dell'ingrato compare che ha avuto il coraggio di negargli così piccolo favore. Non gliela avrebbe rovinata quella sua mula, caso mai! E più ci pensa su, e più s'imbroncia, e più si sdegna. Alfine il compare va a domandargli: — Compare mio, perché? — Per la mula. Non avete voluto prestarmela. — Non l'avete chiesta. — È vero. Ma ho pensato che non me l'avreste prestata lo stesso....

Il Daudet rimase al broncio. Immaginando, forse, che l'Accademia non avrebbe voluto saperne di lui, scrisse l'*Immortel*. La satira passò il segno; la freccia rimase spuntata.
A furia di caricare d'obbrobrio l'accademico Astier-Réhu, l'artista spinge il lettore a scuotersi dallo sbalordimento che gli danno tante nefandezze e tante imbecillità, lo forza a riflettere; e allora tutto il romanzo gli crolla davanti come un edificio di carte da giuoco, non ostante la magìa di molti particolari, non ostante che lo stile si sia avvantaggiato dell'eccitazione dell'autore per riuscire più vibrato, più denso, elettrico quasi.
E forse l'*Immortel* non era opera di malignità, né di invidia, né di altro sentimento cattivo, ma una semplice birichineria, simile a quelle che Ernesto Daudet ha raccontate nel volume *Mon frère et moi*, quando Alfonso studiava assieme con lui nel liceo di Lione. Me lo fa supporre la risposta da lui data a un compaesano che gli parlava dell'indignazione suscitata fra gli accademici dall'*Immortel*:
— Eh? Un bel sasso nel pantano dei ranocchi! Gracideranno più di un mese!
Lo divertiva l'idea di quel gracidìo di accademici.
Se non si accetta questa spiegazione, l'*Immortel* rimane un atto inesplicabile nella vita del Daudet, una aberrazione enorme.
Ma ora egli riposa nella pace della tomba e non gli importa più niente di tutte le accademie di questo mondo, compresa anche quella del suo amico De Goncourt.
Artista, ha avuto, vivente, tutta la gloria possibile.
Uomo, ha avuto nella famiglia tutta la possibile felicità. La sua buona sorte non solamente lo aveva preservato dalla sciagura di uno di quegli amori che gli hanno fatto scrivere, come ammonimento ai suoi figli, *Sapho*; ma gli aveva regalato, nel fiore della giovinezza, una compagna, un'anima di artista fina e seducente quanto lui.
Egli ha ringraziato con eloquenti parole colei che è stata fino all'ultimo la sua regolatrice del lavoro, la discreta consigliera delle sue ispirazioni, la serena stella della sua casa:
« Ella è così artista! Ha preso tanta parte in tutto quel che ho scritto! Non c'è una sola delle mie pagine, ch'ella non abbia riveduta, ritoccata, e dove ella non abbia sparso un po' della sua bella polvere azzurra e dorata. E così modesta, così semplice, così poca donna di lettere! Io avevo espresso, un giorno, tutto questo e la testimonianza della sua tenera ed instancabile collaborazione in una dedica del *Nabab*, che mia moglie non ha voluto permettermi di pubblicare e che ho conservato soltanto in una dozzina di esemplari regalati ad amici. »
Ella, alla sua volta, ha svelato con grazia squisita il segreto della loro collaborazione:
« La nostra collaborazione? Un ventaglio giapponese: da un lato, campagna, personaggi, cielo; dall'altro, ramoscelli, petali di fiori, lievi

accenni di fronde, quel po' di colore, quel po' di doratura che rimane all'ultimo nel pennello di un pittore. E questo lavoro minuto lo faccio io, badando che le mie cicogne volanti non guastino il paesaggio invernale, o, la mia vegetazione, sul fondo bruno dei lembi, il paesaggio primaverile che è dipinto dall'altra parte ».
E intanto tutto è finito! Questa mirabile armonia di due cuori e di due menti è rotta per sempre!
La folla che settimane fa si accalcava per le vie di Parigi facendo, riverente e commossa, ala al passaggio del feretro di Alfonso Daudet, oggi irrompe furibonda per le stesse vie, insultando chi si è generosamente costituito cavaliere della giustizia e della libertà, Emilio Zola. Se qualche eco dell'indegna gazzarra arrivasse laggiù, o lassù, fino a lui, Alfonso Daudet avrebbe ragione di ripetere:
— *O politique, je te haïs!*

ANNEXE 7

Le *NABAB* fondé à Rome par Angelo Sommaruga, en 1885



RABAB

Nè lusingare niente che sono sempre, un poco, dell'opinione di non andarvi.
ERNESTO RENAN.

Abbonamento
Annue (nel Regno) L. 20
Semestrale..... 12
Trimestrale..... 7
Unione postale.. 45
Altri Stati spese postali in più
Per le inserzioni vedi in 4ª pagina
I manoscritti non si restituiscono

Venerdì, 6 Febbraio 1885

Direzione e Amministrazione
Roma Palazzo Apolloni via Crociferi, 23

Un numero separato:
In Roma cent. 5 — Fuori di Roma cent. 10

ANNO II. N. 48

Roma, 5 Febbraio 1885

SOMMARIO

Dieci anni dopo — E. Panzacchi.
Nabab a Roma — Pirandon.
La Nota Politica — Dorati.
Note subalpine — G. Arnaudi.
Vediamo un po'... — Orao.
Vienna e i viennesi — A. Lieblich.
Commedie e commedianti — T. Fox.
Note varie — M.
Le sedute parlamentari — Dialma.
Gran in città.
Musica e Prosa.
La Politica (*informazioni*).
Servizio telegrafico.
Appendice:
Le sorelle Darnale — C. Del Balzo.
Il suicidio del Banchiere — F. Colagrito.

Dieci anni dopo

La contessa Fiorenzi fece a posta attaccare il suo *landau* e giunse di buon trotto alla villa dell'amica per informarla del grande avvenimento.

— Sai chi è arrivato?

— Chi?...

— L'Arnaldi. L'ho incontrato stamani in via Tornabuoni. Mi ha subito riconosciuta e staccatosi da un gruppo d'amici mi ha fermato sul marciapiedi per salutarmi. — Io invece, alla prima, non lo riconoscevo.... Una trasformazione, ma cara, delle più complete e delle più splendide! Al tempo che partì era un ragazzo impacciato, mal vestito, né bello né brutto, per me piuttosto antipatico. Adesso è un giovanotto biondo, con la taglia forte e svelta, la fisonomia aperta e distinta, le maniere elegantissime. Deve avere trentacinque anni... e non ne dimostra trenta. Ah, mia cara! Non c'è che la vita inglese per fare gli uomini e per accomodarli... Sapevi del suo ritorno?...

Donna Giulia sapeva, all'incirca, del ritorno dell'Arnaldi, perchè egli stesso glie lo aveva annunziato, come imminente in una sua lettera ricevuta da lei dieci giorni addietro: lo sapeva, ma con l'amica si finse sorpresa. Poi disse:

— Gli scrivero stasera che venga a trovarmi. Ecco le sue lettere, ne prendo una ogni giorno, ma forse non cosa imperciettibile per l'amica, la quale si mise a rimorcere dei pettegolezzi della città, e in quei giorni ve n'era per l'appunto un paio di conclusioni. Donna Giulia più volte udì le sue risate sonore a quelle dell'amica.

— Ora che t'ho dato una buona nuova (conchiuse la Fiorenzi) e che t'ho fatto ridere di gusto, ecco che me vado.

E risalì leggera in carrozza. Rifacendo la strada essa sguazzava la mente per vedere pure di convincersi se, accettando l'annunzio del ritorno dell'Arnaldi, l'amica non avesse proprio tradito alcun turbamento dell'animo. Le pareva e non le pareva.... Ma già quella Giulia, tanto strana, tanto impenetrabile!

* * *

Giulia stette a veder partire l'amica, poi rimase un poco dinanzi alla villa abbassando lentamente la testa, mentre con la punta d'una delle sue scarpine pareva che volesse trovellare il terreno umidiccio del viale coperto di una glaiala lucida e minuta.

I capelli biondi, troppo biondi sotto il sole, le cadevano a larghe treccie parte sulle spalle, parte sul viso. Nella sua veste aggiata bianca e celeste, strana, elegantissima e ricca di pizzi, la sua alta figura si contornava ancora magnificamente. Si capiva che era stata una gran bella donna; non aveva quarant'anni e ne dimostrava almeno quarantacinque.

Quando fu in casa scrisse con mano nervosa una lettera e la consegnò al servo ingiungendogli di portarla subito in città. Poi abbassò ella stessa gli *store* alle due finestre del suo salotto, s'aggiornò più che non si adraiasse sovra un piccolo divano e chiuse gli occhi.

Nel salotto era quasi buio perfetto e in tutta la villa un grande silenzio di *siesta* estiva.

La mente di Giulia spaziava nei ricordi. Allorchè conobbe l'Arnaldi essa aveva 30 anni: era nella sua più spendida efflorescenza di donna.

Quanti avevano detto d'amarla e quanti anche glie l'avevano provato! Un principe di casa regnante non aveva dubitato di compromettersi, restando parecchi mesi attaccato a lei e obliando nel lungo ti-duglio le sue alte colleniente di principe e i suoi obblighi sacri di marito... L'Arnaldi invece, quando la conobbe, era ancora un giovinetto uscito di poco dalle università col suo diploma d'ingegnere meccanico, solo decantato da qualche amico per il suo ingegno audace e promettentissimo. Le era piaciuto e l'aveva voluto: ma aveva messo tanto poco d'ardore e d'esclusività in questo amoretto, che essa sulle prime, non s'era nemmeno data la briga di rompersi interamente con una sua avventura più vecchia e non ancora del tutto venutale a noia.

Egli invece no: aveva messo nell'amarla tutto l'abbandono del suo cuore giovanile e gli giurò, serrandola fra le sue braccia pazzo di passione e di gelosia, la obbligava a prendere i più terribili giuramenti: che amava lui solo, che nessuno aveva mai amato a quel modo, che l'amerebbe in eterno.

E la donna lo compiaceva del quotid'ano sperguro; ma sprgiurando si sentiva sempre più attratta in quel vortice di vita giovanile e di passione sincera. Finchè un bel giorno spezzò d'un colpo il legame vecchio e fu lieta di poter finalmente, e senza rimorso, articolare sulle labbra dell'adorato ragazzo le parole del giuramento. Ma ahimè! proprio in quel tempo pervenero in mano al giovane le prove certe dell'inganno passato...

Che terribili giornate tennero dietro a quel breve intervallo di felicità perfetta! Il giovane si sentiva il cuore infranto.

— Perchè lo aveva amato? Perchè lo aveva ingannato?... E adesso com'era più possibile che egli avesse fede in lei?..

La vita fra i due divenne, a breve andare, intollerabile; e fu una fortuna che l'Arnaldi, vingendo le lagrime e gli scongiuri di lei, si decidesse ad allontanarsi. Andò in Inghilterra a completare i suoi studi nelle Ofiita e nella dimora di quelle grandi officine.

* * *

E donna Giulia proseguendo nei ricordi, vedeva un altro periodo della sua vita. Una vita deplorabile e piena di contradizione. L'anima sua era sempre con lui, lo seguiva da per tutto, lo invocava, ogni giorno: ma qui, nell'uggia d'una solitudine, che pareva e forse era un abbandono, essa sentiva il bisogno di vivere, di consolarsi e distrarsi. L'istato vedovo della donna, bella per giunta e ricca e corteggiata, la vinceva sopra ogni altro sentimento; ed essa si lasciava andare giù, giù giù... Talvolta all'Arnaldi nel fondo di una miniera della Cordovaglia o in mezzo al brazenidi di un opificio di Manchester, arriva una lettera di dieci pagine scritte per dritto e per traverso in cui la donna innamorata versava tutta la tenerezza del ri-

La gioia di un abito.

Insomma di quanto fanno, sono multiplici versioni si vanno addipinnate la vanità delle donne mondane, e da Roma a Milano, da Milano a Roma. Poiera non si parla più d'altro.

Francamente non avrei mai creduto che una paginetta, o due di appunti intorno a una veste ancora inedita bastassero a sollevare una polizzina giornalistica:

E naturalmente ognuno di dare quanto più presto è possibile le notizie eleganti e in qualche modo interessanti, il ragguaglio di simili riunioni, queste due qualità di freschezza e d'interesse. La pubblicazione. Nio Dio! Una nota di sarta è diventata quasi una nota politica! Tutti a commentarla come un disdoro di chiesa?

E un giornale romano arriva allora a fantasticare di strani e di dialoghi nell'interno del *Nabab*?

Eh via!

Ma il più strano è che il *Corriere della sera*, avvertito del *Nabab* di un fatto di cronaca della sua città, si affretta a chiedere un altro *reporter* da madame Chatiloz, per schiarimenti intorno al nostro articolo, che non si sa perchè, egli chiama satirico.

E ad ogni ciò si aggiunge, ecco, a Milano per assicurarsi che l'abito della baronessa fosse fatto a dovere, secondo che lo tessono non è lungo tre metri, ma molto meno, tanto che il ministro non ha spedito il telegramma di congratulazione, quanto che l'abito intero non è vissuto quindici mila lire, ma cinque o sei mila?

Meglio così.... per l'illustre economista che regge le finanze italiane.

Quanto a noi, che non siamo economisti nè pubblici nè privati, non potremmo immaginare che trasmodal della veste di una bella ed elegante signora quindicimila lire fossero troppe, anzi!...

Del resto *Nabab* non si ha a male di tutto questo chiasso.

Gioviale come è, egli ormai è già avvezzo a questi piccoli incidenti giornalistici, che sono l'indice dell'interesse che il pubblico gli presta. Non era ancora nato, e già la *Gazzetta di Parma*, per esempio, incominciava a consultare gli astri sul suo avvenire. E l'oracolo della *Gazzetta*, discusso nei giornali lombardi, proclamò al *Nabab* una *reclame* prematura, di cui non può allora ringraziare nessuno.

Era appena nato e già i commenti erano vecchi, con tanto di barba.

Grazie, malevoli amici, grazie.

E ora per non perdere l'abitudine, la *Gazzetta di Parma* dice ai suoi problematici lettori, che il signor Angelo Sommaruga venne il *Nabab* a un noto caffettaia di Roma.

La notizia infatti potrebbe esser vera, se il Sommaruga fosse il solo proprietario del *Nabab*, e se dato che ne fosse il solo proprietario avesse mai potuto avere l'intenzione di trasferire in altri questa proprietà.

Ma il corrispondente della *Gazzetta di Parma* può venire nel nostro ufficio, in quell'ufficio che egli aveva onoratamente descritto prima che ci fosse, e trovarvi dei registri da cui risulta che il *Nabab* appartiene a 233 proprietari o carnisti, i quali soli hanno il diritto di vendere, cedere, trasferire in qualsiasi modo, in parte o in tutto, la proprietà del loro giornale.

E i carnisti del *Nabab*, grazie a Dio e al bollettino di tiratura, non han per ora nessuna fretta di disfarsi di un giornale, la cui vitalità è dimostrata da questo fatto appunto, che basta un suo corriere di mode a fare le spese del giornalismo adulto per tutta una settimana.

Del resto il Sommaruga non solo non ha venduto la proprietà del *Nabab*, che non gli appartiene esclusivamente, ma neppure quella dei giornali assolutamente suoi, come la *Cronaca Bizantina* e la *Domenica Letteraria*, che secondo il corrispondente lusinghiero della *Gazzetta di Parma* sarebbero già passate nelle mani del presunto nuovo proprietario del *Nabab*.

Povero corrispondente! Perchè farsi garante responsabile di voci così sbendellate!

* * *

Noterelle carnevalesche.

Il comitato regionale Fiorentino che si ravvolge nel più impenetrabile riserbo non è più quello che lavora di meno in questi giorni; un suo delegato è andato in settimana a Firenze per vedere di formare con un comitato che levisse i rappresentanti borsisti al proprio congresso delle maschere. Là una splendida idea sorse spontanea nella mente di alcuni allegri giovanotti; mandare a Roma Stenterello congiunto per la circostanza con la celebre Beppa, la vecchia fenvia dell'enorme cappellone di paglia che trionneggia superba nel salone d'aspetto della stazione della città del fiori, e con loro un figlio grande e grosso nato con gli attributi della fornuera e sbiola.

Per la parte di Beppa si era offerto l'amico barone Erick Lumbroso, per quella del figlio il dottor Gaetano Malenotti, e per la lepida maschera invertita dall'amore della Villana di Lamporecchio un altro noto giornalista.

Ma questi signori non potevano dare che 36 ore alla capitale, ed essendo prescritto che i carri abbiano a comparire quattro volte, è assai difficile che si possa accettare la brillante offerta di quegli egregi signori. E' da augurarsi che si trovi un modo conveniente e si possa vuoti ospiti gradici come quelli che hai nominato al longinato delle maschere.

Il Comitato delle Romagne Emilia e Marche per il ricevimento del *Dottor Balanzone* ed altre maschere, invita tutti i Romagnoli Emiliani e Marchigiani residenti in questa città per domani venerdì alle ore. 8 pom. in Via della Missione N. 1 *Flavio* a pat. dar conto del suo operato stabilire il programma delle feste e prendere nota delle persone che intendessero partecipare al corteggio, nel carro od altrimenti.

Ecco la lista della somma, raccolta dal Comitato delle Romagne Emilia e Marche per il carro del *Dottor Balanzone* e ricevimento delle maschere al congresso a Roma.

G. O. Gamberini 100, Prof. Bruno Pasini [illegible] Avv. [illegible] Ginnasi 50, Elisa Cavalieri 100, U. Matteucci 10, Batt. Marchi 10, G. Nodovini 50, Prof. Francesco Podesti 50, Avv. G. Cannizzi 50, Conte Vittorio Salvioni 100, Al Pirachinni 10, Conte P. D. Passolini 50.

* * *

La Cassa Sovvenzioni per gli studenti bisognosi darà prossimamente al nuovo Gesnasio, d'ingegno col proprietario che così la nostra generosità ha voluto concorrere a quest'opera di beneficenza, un gran vantaggio materiale.

Gli studenti dell'Università stanno già lavorando per la buona riuscita della festa.

Il programma non è altro finora; ma se la cittadinanza verrà loro in aiuto, i promotori si tireranno vittorioso *mirabilia*.

Il Re ha ricevuto le milizia privata d'un Lugi, presidente del Club Alfieri, Sonnino; dal quale il Re ha voluto essere minutamente informato de' danni prodotti dalla valanghe.

Sappiamo che il Re ha offerto della sua cassetta privata una somma per venire in aiuto ai danneggiati.

Ecco la lettera, che il generale Carlo Mezzanotte, comandante il corpo d'esercito di Napoli, ha diretto ieri al Sindaco di Roma e di cui fu data lettura nella seduta d'ieri sera del Consiglio comunale:

« Napoli 3 febbraio.

« *On. Sig. Sindaco,*

« Roma nel cui nome s'incarna la massima della gloria d'Italia; la città che dai primi anni della vita d'Italia la possia santa dell'amore di patria, tesse una corona per la tomba di un soldato, che combattè per lei. Roma in Campidoglio per la voce del suoi ingenui rappresentanti eleva alla memoria di Luigi Mezzacapo il più invidiabile dei monumenti. Roma per sul monto spirge di balsamo l'insanabile ferita aperta nel mio cuore ed in quello dei figli del povero mio fratello.

« Con quel parole esprimere la gratitudine! Posso venire e non lontano il giorno che ai figli del caro estinto ed a me sia dato loi fatti adimostrare quanto affetto di Napoli alla città Eterna, illustre sindaco, degnamente rappresenta, ed alla cui bontà debbo scrivere le parole gentili e lusinghiere che mi ringaziano.

Accetti i sensi della mia più alta stima e mi permetta considerarmi

Dev. Suo
C. Mezzacapo

* * *

Sono in grado di confermare che la regina Victoria, la principessa Beatrice e forse più tardi il principe di Galles, passeranno in Italia e San Remo probabilmente, questo scorcio di stagione.

A Roma oltre l'en Kedivè, il col arrivo è imminente, avremo presto tre noi qur. Stephen Gladstone, figlio del *lord premier*, che subito sarà impalmato a Liverpool la bellissima e ricchissima miss Annie Wilson, figlia del celebre domore.

I due novelli sposi lascieranno il castello di Hakeie, proprietà del duca Westminster, dove si erano ritirati, per continuare la luna di miele in Italia.

Infine, è annunziata la prossima venuta fra noi del conte de Falloux, ex ministro dell'interno nel gabinetto Broglie. Il notissimo oltremonano viene a Roma per motivi politici ben più che per i soliti motivi di salute.

Ne sapremo dire qualche cosa a suo tempo.

L'altro giorno a Parigi, nell'intanto del gabinetto Bayle, fu venduto per 305 franchi un manoscritto di San Carlo Borromeo diretto in data 30 gennaio 1563 al cardinale Cesare suo fratello e pieno di dettagli intimi. Una lettera di Silvio Pellico, scritta sul tettello a vapore l'*Erdamo* in una gita da Pavia a Venezia e diretta alla signora Emilia de Briche, raggiunse nella stessa vendita il prezzo di 105 franchi.

Alla Pretura Urbana:

— L'accusa sostiene che voi vi siete anche servito di espressioni ingiuriose contro l'onor bisacchi. Avesse detto ch'egli è un molo, e si vuole che ciò abbiate fatto con delle allusioni....

— Nessignore. Io non ho fatto allusioni di sorta. Ma fra muli e muli c'è grande analogia.

— E come?

— I muli sono ceti-muli.

Pirandon.

La Nota Politica

IL CONTERVENTO.

I « nostri » rettili — per adottare la definizione subalpina, che hanno un bello smentire le voci che corrono un po' dappertutto, e che la stampa nazionale come l'estera si crede in dovere di registrare. Le loro denegazioni tariffate non faranno certo ammutolire i giornali indipendenti, che hanno l'obbligo professionale di cercare e di svelare la verità.

Il ministero, si capisce, non può dirla. Del resto, qual è il governo che metta in piazza le sue intenzioni? La politica non sarebbe più se medesima, se non fosse un giuoco segreto.

Ma non occorre essere bene informati, per capire che le nostre spedizioni e occupazioni africane non sono che un principio. Non si tratta di comprare il segreto da qualche segretario: si tratta semplicemente di ragionare.

L'Italia, ora, evidentemente, in Africa con licenza dei superiori, e questi sono gli inglesi. A primo appetito non si sa vedere perchè l'Inghilterra dovrebbe offrirci 150 miglia di costa sudanese. Noi non le abbiamo prestato alcun servigio, che si sappia, e non siamo per conseguenza nei cre-

[illegible] Giulia attutiva fiorol e desideri, distraendosi perchè essa era costretta ad amare ma non aveva la forza di soffrire. Le cadute frequenti si alternavano i vani rimorsi.

Ma intanto passavano gli anni non risparmiando la scultoria bellezza della donna, anzi attaccandola con frettolosa crudeltà.

La brezza del tramonto era micidiale a quel fiore superbo. Donna Giulia andava pensando che in quella triste discesa della vita, la distanza fra lei e l'Arnaldi s'andava oltre la proporzione degli anni, e poteva diventare enorme. Un giorno, mentre si guardava allo specchio, pensò a un tratto:

— S'egli tornasse?...

E il triste sorriso che ella si vide sulle labbra dipinte, aumentò la costernazione del suo cuore.

* * *

Ed ecco che egli era tornato per l'appunto. Ricco, bello, forte, ammirato! l'Arnaldi in quel momento toccava il culmine trionfale della vita; quel culmine che essa aveva oltrepassato da parecchi anni e che le pareva già tanto, tanto lontano! E donna Giulia pensava:

— Gli uomini si vincono sempre, in tutto. Quando le donne diventano vecchi... Tocca a noi, quando siamo ben discese, di vedercelli comparire dinanzi meglio di prima. Dove sono stati? Che hanno fatto? Il tempo che noi abbiamo perduto ad invecchiare essi l'hanno speso ad entrare in una seconda, in una migliore giovinezza... Quale ingiustizia!

E la donna era tutta invasa da un avvilimento profondo, al quale tentava indarno di opporre le rivolte dell'orgoglio. Poi una idea cominciò ad attristarla, ad atterrirla. Aveva scritto all'Arnaldi un biglietto nel quale lo invitava ad andare da lei la sera stessa. Il biglietto concludeva:

— Non mancate assolutamente. A questo solo patto io potrò perdonarvi d'essere a Firenze da due giorni senza che vi siate ricordato di me!

Quindi donna Giulia pensò che sull'imbrunire di quella stessa giornata l'Arnaldi sarebbe arrivato e si sarebbe trovato lì in quello stesso salotto, dinanzi a lei, guardandola... dieci anni dopo!... La donna vide tutto il suo avantaggio in quel rapido sindacato e presentì un immenso pericolo e un dolore e una umiliazione intollerabili. Allora cercò un movimento fiero di tutta la persona si rizzò e diede due colpi al bottone elettrico.

Comparve la cameriera.

* * *

Pochi minuti dopo le ventiquattro l'Arnaldi entro una vettura da città scoperta, usciva da porta Romana. Dai campi, nell'aria temperata del vespero, veniva una allegra canzone e le prime lucciole comin-

Nabab a Roma

La gioia di un abito.

Insomma di quanto fanno, sono multiplici versioni si vanno addipinnate la vanità delle donne mondane, e da Roma a Milano, da Milano a Roma. Poiera non si parla più d'altro.

Francamente non avrei mai creduto che una paginetta, o due di appunti intorno a una veste ancora inedita bastassero a sollevare una polizzina giornalistica:

E naturalmente ognuno di dare quanto più presto è possibile le notizie eleganti e in qualche modo interessanti, il ragguaglio di simili riunioni, queste due qualità di freschezza e d'interesse. La pubblicazione. Nio Dio! Una nota di sarta è diventata quasi una nota politica! Tutti a commentarla come un disdoro di chiesa?

E un giornale romano arriva allora a fantasticare di strani e di dialoghi nell'interno del *Nabab*?

Eh via!

Ma il più strano è che il *Corriere della sera*, avvertito del *Nabab* di un fatto di cronaca della sua città, si affretta a chiedere un altro *reporter* da madame Chatiloz, per schiarimenti intorno al nostro articolo, che non si sa perchè, egli chiama satirico.

E ad ogni ciò si aggiunge, ecco, a Milano per assicurarsi che l'abito della baronessa fosse fatto a dovere, secondo che lo tessono non è lungo tre metri, ma molto meno, tanto che il ministro non ha spedito il telegramma di congratulazione, quanto che l'abito intero non è vissuto quindici mila lire, ma cinque o sei mila?

Meglio così.... per l'illustre economista che regge le finanze italiane.

Quanto a noi, che non siamo economisti nè pubblici nè privati, non potremmo immaginare che trasmodal della veste di una bella ed elegante signora quindicimila lire fossero troppe, anzi!...

Del resto *Nabab* non si ha a male di tutto questo chiasso.

Gioviale come è, egli ormai è già avvezzo a questi piccoli incidenti giornalistici, che sono l'indice dell'interesse che il pubblico gli presta. Non era ancora nato, e già la *Gazzetta di Parma*, per esempio, incominciava a consultare gli astri sul suo avvenire. E l'oracolo della *Gazzetta*, discusso nei giornali lombardi, proclamò al *Nabab* una *reclame* prematura, di cui non può allora ringraziare nessuno.

Era appena nato e già i commenti erano vecchi, con tanto di barba.

Grazie, malevoli amici, grazie.

E ora per non perdere l'abitudine, la *Gazzetta di Parma* dice ai suoi problematici lettori, che il signor Angelo Sommaruga venne il *Nabab* a un noto caffettaia di Roma.

La notizia infatti potrebbe esser vera, se il Sommaruga fosse il solo proprietario del *Nabab*, e se dato che ne fosse il solo proprietario avesse mai potuto avere l'intenzione di trasferire in altri questa proprietà.

Ma il corrispondente della *Gazzetta di Parma* può venire nel nostro ufficio, in quell'ufficio che egli aveva onoratamente descritto prima che ci fosse, e trovarvi dei registri da cui risulta che il *Nabab* appartiene a 233 proprietari o carnisti, i quali soli hanno il diritto di vendere, cedere, trasferire in qualsiasi modo, in parte o in tutto, la proprietà del loro giornale.

E i carnisti del *Nabab*, grazie a Dio e al bollettino di tiratura, non han per ora nessuna fretta di

ANNEXE 8

Cronaca Bizantina fondée à Roma par Angelo Sommaruga en 1881. De 1882 à 1885, ce journal a consacré à Daudet treize articles.

ANNO I. ROMA, 15 GIUGNO 1881. NUM. 1.

CRONACA BIZANTINA

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE

ABBONAMENTO ANNUO L. 10. NUMERO SEPARATO CENT. 50 - ARRETRATO L. 1. | DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE, ROMA, VIA DUE MACELLI, 3. | I MANOSCRITTI NON SI RESTITUISCONO. LE LETTERE NON AFFRANCATE SI RIFIUTANO.

LO VOGLIONO; è inutile. Ed ecco in quattro parole la ragione d'essere di tutti i programmi — passati, presenti, futuri.

È inutile: chi lo nega? Ma lo vogliono: e bisogna farlo.

Lo faremo.

Punto primo:

IL NOSTRO TITOLO.

NON HA nulla a che fare con l'argomento.

È risaputo, che Bisanzio da più di quindici secoli si chiama Costantinopoli; che a Costantinopoli, ora come ora, c'è il padiscià, mentre — per nostra immeritata fortuna — qui a Roma c'è sempre il papa, vicario volontariamente invisibile di quel dio che tutti vede;

che i successori di Niceforo non hanno niente, ma quel che si dice niente di comune co' discendenti di Beroldo — e tanto meno di Bertoldino;

e che, infine, gli eunuchi di Basilio e di Michel Paflagonico non possono, secondo ogni probabilità, aver fatto razza.

Perciò, mancando assolutamente l'analogia e di tempo e di luogo, *honny soit* chi cerchi nella copertina di questa CRONACA l'allusione, o la trovi magrisldio nel testo!

Che vi paiono tempi da BASSO Impero, questi?

Terremo le linee serrate quant'è da noi (e da' patti stipulati col nostro degno tipografo), acciò che nessuno al mondo — *urbi et orbi* è l'epigrafe apposta dal nostro solerte Amministratore al suo Registro - Associati — acciò che nessuno al mondo possa venir fuori a vantarsi di averci letto qualcos' altro frammezzo.

Noi tra le linee della CRONACA BIZANTINA — lo diciamo in particolare a quell'eccellente implume del commendatore Lavini — non un cretino riuscirà mai a scoprire altra cosa che la carta . . . e una carta di qualità sopraffine, che ci costa un orrore, ma fa lo stesso!

Punto secondo:

IL NOSTRO TESTO.

È — MODESTIA a parte — quel che vedete.

Potremmo soggiungere: *Ab uno disce omnes* . . . Ma è un *cliché* de' tanti — e noi detestiamo i *clichés* per lo meno quanto gli errori di stampa o gli attentati al pudore di madamigella Sintassi.

Non incoraggeremo i giovani, non aduleremo i vecchi.

I primi mandino ROBA BUONA, e saranno — meglio che incoraggiati — pagati. Pagati profumatamente, s'intende.

Quanto ai secondi, che hanno intelletto d'amore e sanno che l'Arte è missione unica santa, non ci confonderanno (ne siamo certi avanti) con gli scherani soliti della solita banda artistico-letteraria. Già a' più di loro — e a' migliori — bene è noto sotto quali auspizi e con quali propositi noi si esca a combattere, in aperto campo, le battaglie dove non la forza o l'inganno, ma il pensiero solamente trionfa, quando è collegato a santa e tetragona verità.

Non crediamo di riempire — nè da soli, nè confortati d'aiuto — lacuna di sorta: ci diguazzino a lor talento le oche, nell'acque morte.

Non vogliamo nè far piangere sul serio, nè far piangere a furia di ridere — benchè il ridere sia in sentenza del Rabelais *le propre de l'homme*, e perchè il troppo piangere finisce col rovinare gli occhi . . . i quali sono la prova più evidente dell'esistenza dell'anima dappoichè ne son le finestre. Non vogliamo che esser letti.

Non abbiamo repulsioni morbose, non feticci, non vincoli — nè palesi, nè tanto meno segreti: e l'addimostreremo col fatto.

Non abbiam giro di lettere fotografate.

E, finalmente, non abbiamo paura: il che è sempre buono a sapersi.

Punto terzo:

LA NOSTRA COPERTINA.

DOVEVA riuscire una rivoluzione nel genere, come suol dirsi. Ma non se ne potè far niente, perchè si trovò . . . che non si trovavano le macchine necessarie.

Una prova che non ci siamo dati alla disperazione per così poco, si è, che il nostro Amministratore ha perpetrato anche lui con gaiezza di cuore il suo bravo programma speciale; e noi rimandiamo a questo i cortesi lettori.

Ci permetteremo solo di far loro osservare la nitidezza dei tipi, il gusto dei fregi, l'orrore del comune, che regnano dalla prima all'ultima delle quattro pagine colorate ravvolgenti amorosamente il testo — non meno nitido e non meno elegante — della CRONACA BIZANTINA, quasi a francheggiarlo, col sacrifizio eroico di se medesime, da ben più prosaici e salati ravvolgimenti.

Punto quarto:

IL NOSTRO UFFIZIO.

È SITUATO in via Due Macelli, 3, piano nè terreno nè celeste, essendochè la virtù stia — com'è noto — nel mezz...anino.

È tagliato — diremmo anzi, scavato — in un palazzotto nuovo nuovo, elegante, quieto, severo.

Sopra di noi, delle gentili signore spezzano il pane municipale della scienza alle fanciulle: il nostro giornale non è calcato precisamente su' loro programmi, ma è fatto da gente che rispetta tutto ciò che è degno d'essere rispettato.

Non è una reggia, il nostro uffizio — tutt'altro — ma non è neppure una spelonca.

Qualche cosa più del necessario, c'è. Vi si può ammirare, per esempio, una scatola armonica *monstre*, destinata a divertire le nostre idee durante i quattordici giorni di clausura che precedono — per ora — l'entrata di quelle cattivelle nel mondo.

Qua là ci sono altri gingilli di lusso o di precisione per far ballare anche coloro che avendo delle idee malate, o peggio, ce le volessero con inusata maniera introdurre in casa per appestarci le nostre.

Ci sono dei libri curiosi, delle effemeridi di pregio, degli *albums* carini e dei bozzetti d'autore.

Ci sono i ritratti dei più celebri scrittori e scribacchini contemporanei. Pochi ne mancano: tra gli altri quello dell'autore dell'*Inno al canape*. Ma vi abbiamo rimediato con una copia del noto *crepuscolo* di Vittor Hugo tratteggiante la posa ultima di John Brown. Che John Brown e Vittor Hugo ci perdonino!

C'era anche quello dell'autore del *Grido*, ovverossia del « Grugnito in famiglia »; ma l'abbiamo dovuto levare perchè ci trichinava tutti gli altri.

A que' signori che volessero onorarci d'una loro visita, rammentiamo per pura abbondanza una cosa sola: — che l'abito nero, la cravatta bianca e il cappello a tuba non sono di rigore il meno del

RAGIONI METRICHE

ROMPESTE voi 'l Tevere a nuoto, Clelia, come
l'antica vostra, o a noi nuova Rea Silvia uscite?

Scarso, o nipote di Rea, l'endecasillabo ha il passo
a misurare i clivi de le bellezze vostre.

Solo co' I piè trionfale l'eroico esametro puote
scander la via sacra de le lunate spalle.

Da l'arce capitolina de' I bel fidiaco collo
pender, ghirlanda albana, il pentametro deve.

Batte nel raggio de gli occhi, che fiero corusca sì come
tra i colli prenestini fulvo l'occiduo sole,

batte l'alcaica strofe trepidando l'ali, e si scalda
a i forti amori: indietro, tu settenario vile.

Oh, su la chioma ondosa che pari a notte discende
pe' I crepuscolo pario de le doriche forme

(a le serve lasciate, o nipote di Rea, gli ottonari)
corona aurea di stelle splenda l'asclepiadea.

Giosuè Carducci.

ANNEXE 9

IL TIRRENO

Data 15-12-2007
Pagina 24
Foglio 1 / 5

sotto l'albero i Libri

Dalla narrativa alla poesia, dalla saggistica alla satira: un viaggio tra novità e classici

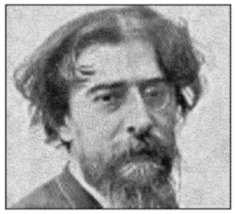
di David Fiesoli

Impacchettare un libro e regalarlo è sempre un piacere, riceverlo ancora di più: fa sentire intelligenti, e in fondo un po' è vero, perché un libro è sempre un bel dono, contiene pezzi di vita, frammenti di pensiero. Però il va usato, cioè letto, e non piazzato intonso su uno scaffale di una libreria a far bella figura e a prendere poi tanta polvere.

Quindi, per evitare di regalare il libro sbagliato, ecco una guida all'acquisto, un viaggio tra le strenne in libreria, un'occhiata ai titoli migliori, curiosi, simpatici, importanti. Ce n'è senz'altro uno che fa al caso vostro: il regalo giusto può essere etero o gay, romantico o intellettuale, avventuriero o nostalgico, mozzafiato o bestiale, fumettaro o classico.

AVVENTURA

Tartarino scala le Alpi



Alphonse Daudet

La vita di William T.Vollmann è già una pericolosa avventura di per sé: in **"La camicia di ghiaccio"** (Alet, pp.480, euro 21) racconta la vera scoperta dell'America, quella fatta dai Vichinghi nell'anno Mille, in fuga dalle terribili lotte per il potere nella Norvegia medievale: una saga epica rivisitata, che ha per protagonista Erik il Rosso, tra i ghiacci artici alla conquista di Vinland, la terra del Sole.

A chi invece è appassionato di montagna, regalate un classico della letteratura d'avventura: **"Tartarino sulle Alpi"** di Alphonse Daudet (Cda&Vivalda, pp.237, euro 15), fantastica storia dell'eroe provenzale che sfida i pericoli alpini, peraltro nella traduzione di Aldo Palazzeschi.

Infine, tanto per sdrammatizzare: **"Il mercato dei miraggi"** di Felipe Benitez Reyes (Fazi, pp.427, euro 18), una esilarante presa in giro dei thriller storico-esoterici tipo Codice Da Vinci, vertiginosa avventura poliziesca tra furti d'arte, mercanti, maghi, falsari e collezionisti di assurdità.

MOZZAFIATO

Patricia Highsmith e i semi della follia

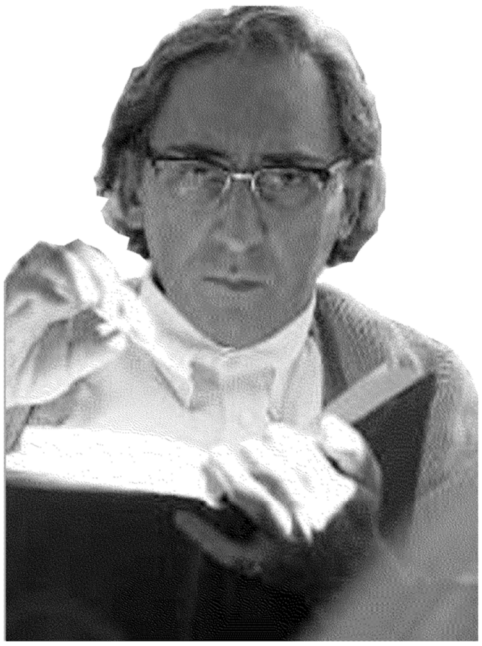
Patricia Highsmith

Per i fanatici di horror, noir e thriller di vario genere, ecco qualche suggerimento sicuro. Uno: **"La morte corre sul fiume"**, di Davis Grubb (Adelphi, pp.257, euro 18), gotico americano che ruota intorno allo psicopatico Harry Powell, alias il Predicatore.

Due: **"La camera dello scirocco"**, della bravissima Ben Pastor (Hobby&Work, pp.333, euro 18), seguito ideale dei "Misteri di Praga", cinque cadaveri e una odissea investigativa a inchiodarci alle pagine.

Tre: **"Rosso italiano"**, di Massimo Rainer (Barbera, pp.270, euro 15,50), in cui sullo sfondo di una torrida estate milanese la Dea pagana, un'assassina dall'identità sconosciuta, miete vittime tra le forze dell'ordine e della magistratura con macabra ferocia.

Quattro: **"La follia delle Sirene"**, di Patricia Highsmith (Bompiani, pp.273, euro 12,80), undici racconti, scritti fra il 1970 e il 1985, per un mosaico di indimenticabili e inquietanti personaggi borderline da cui emergono creativi semi di pazzia, che mettono in discussione in maniera grottesca le "normali" categorie di bene e male.



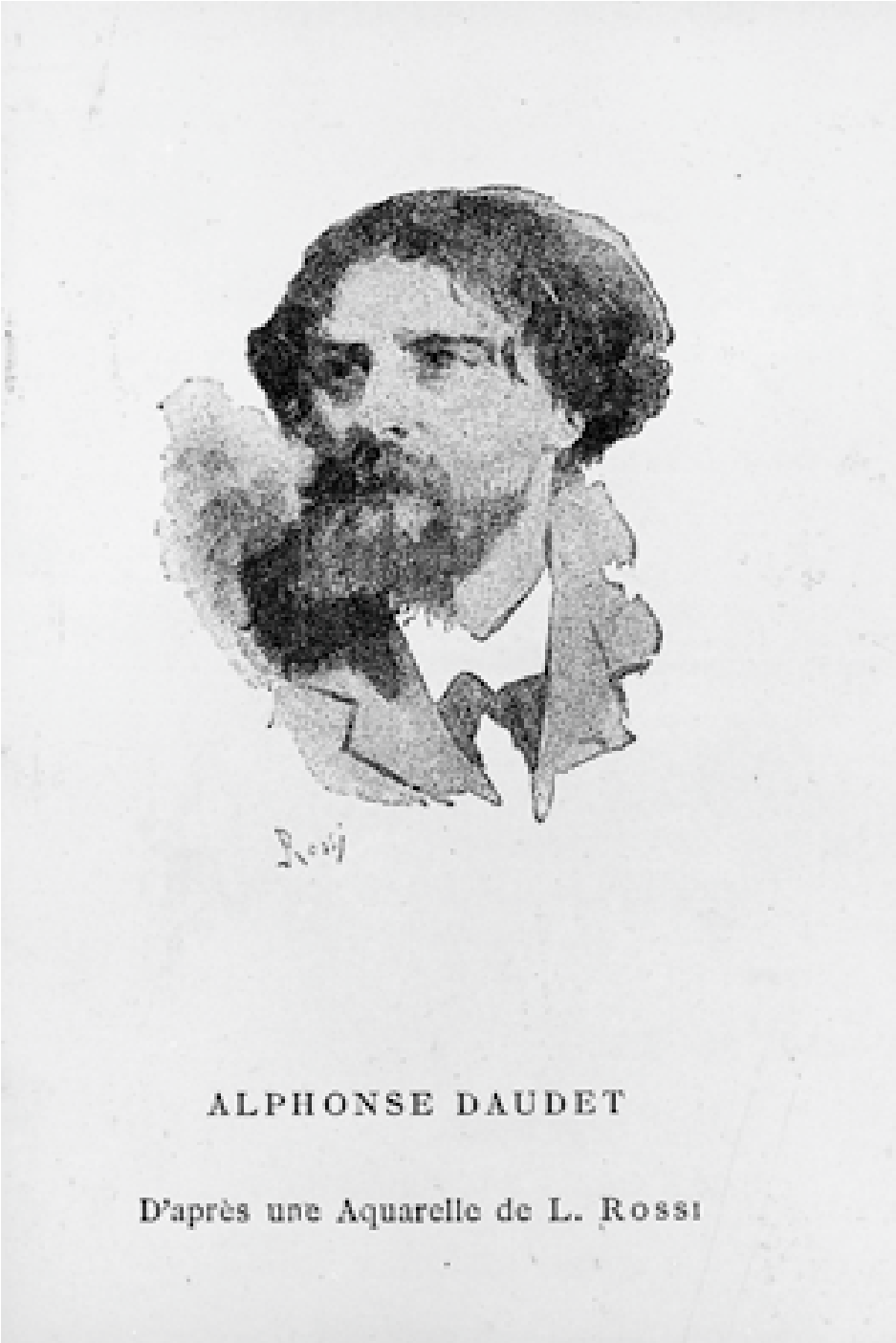
Il musicista Franco Battiato, di cui è uscito "Niente e come sembra" (libro e Dvd); sotto, la scrittrice e regista Cristina Comencini

www.ecostampa.it
036286
Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

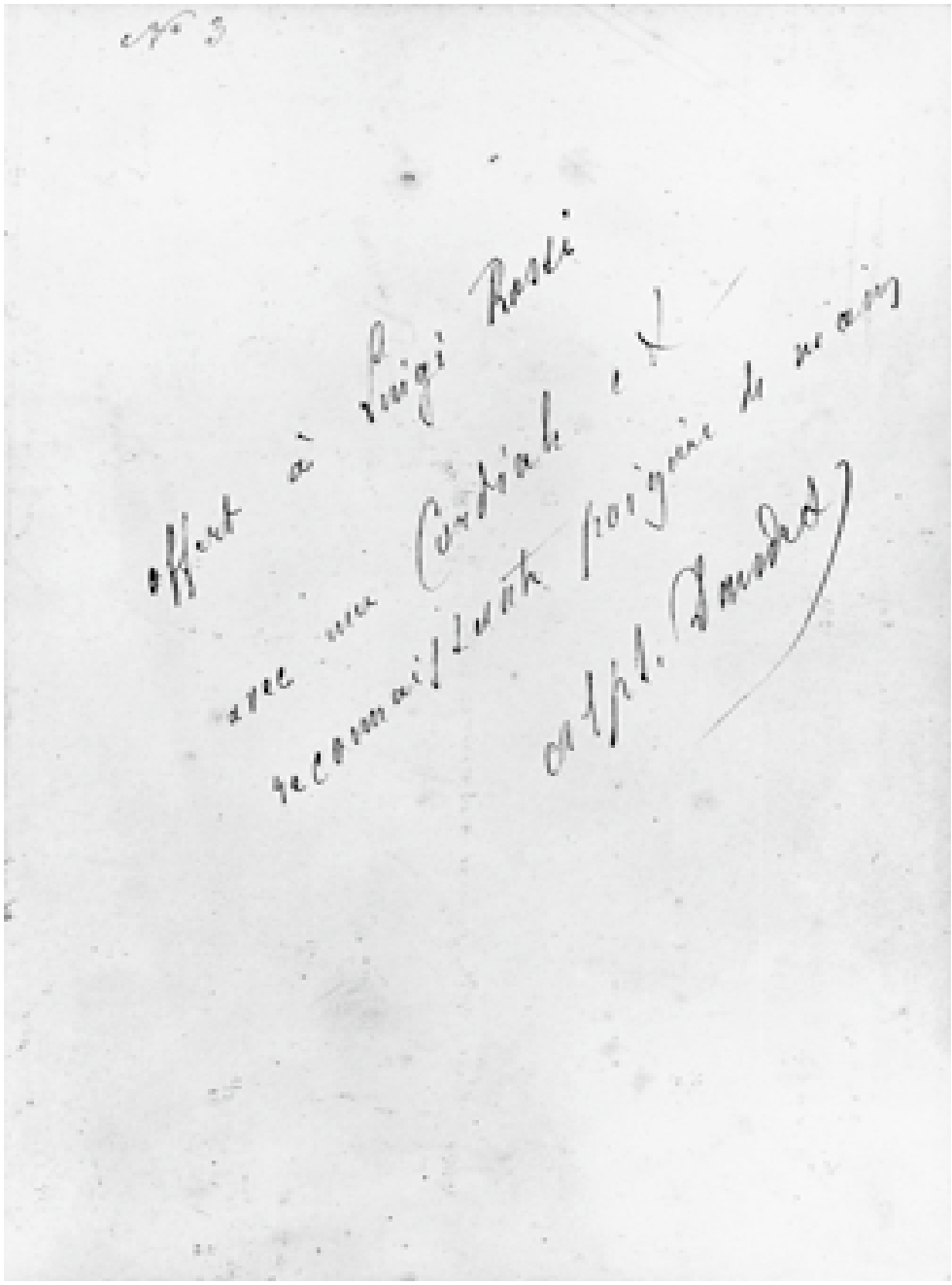
En 2007 le *Tirreno* conseille di lire *Tartarin sur les Alpes*

ANNEXE 10

ILLUSTRATIONS DE LUIGI ROSSI



1886



Dédicace d' Alphonse Daudet à Luigi Rossi pour les illustrations de *Tartarin sur les Alpes :*
« offert à Luigi Rossi avec une cordiale et reconnaissante poignée de main »

ANNEXE 11

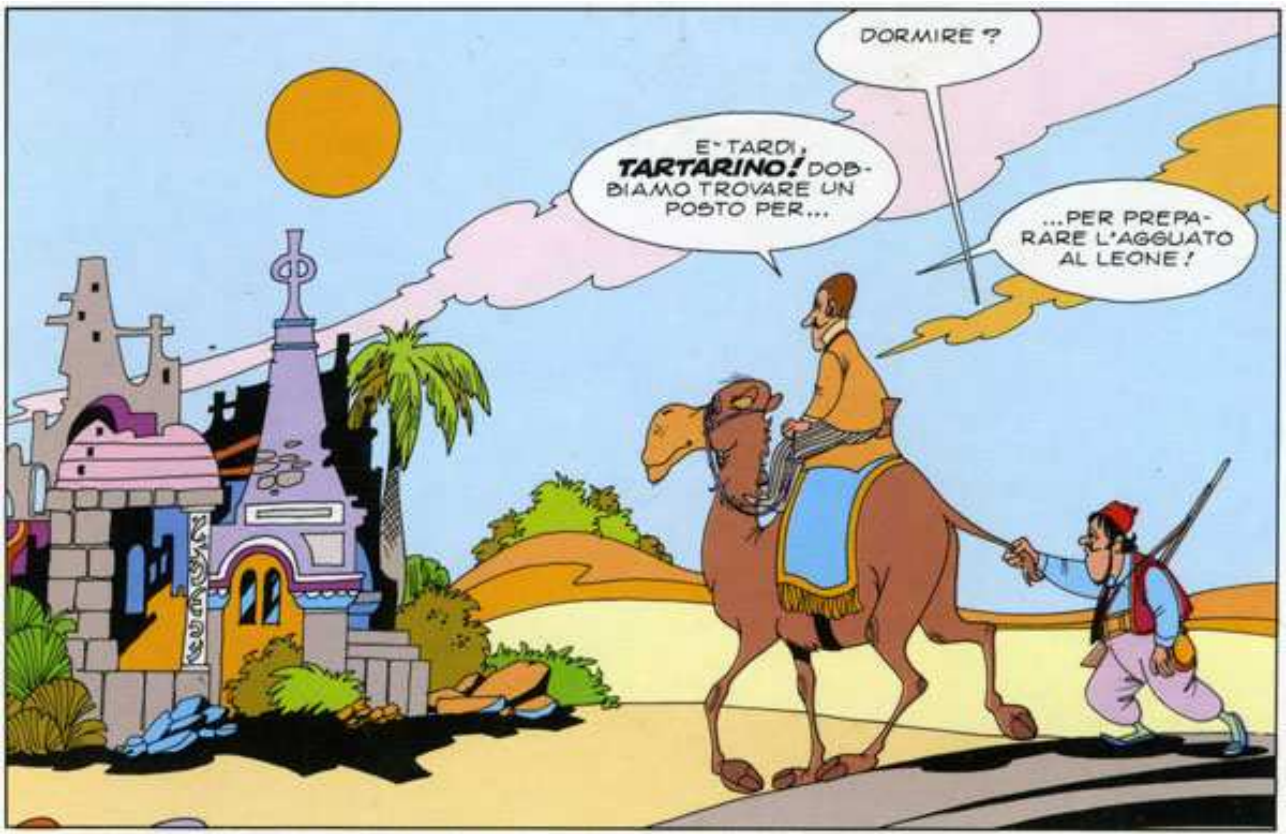
Tartarin dans la publicité italienne:

Promotion au café Lavazza. Images de 7 × 11 cm, série 60, 1952.

Tartarin à la télévision italienne : *Tartarino sulle Alpi*, réalisé par Edmo Fenoglio, RAI, 1968.

L'acteur italien Tino Buazzelli joue le rôle de Tartarin

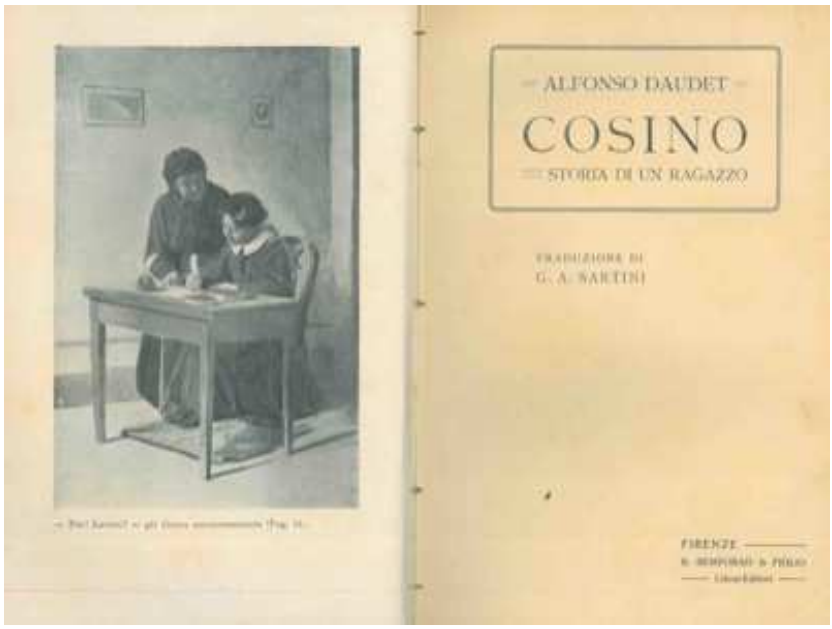
Tartarin dans les bandes dessinées italiennes : *Il Giornalino* n. 30, 28-7-1993.



ANNEXE 12

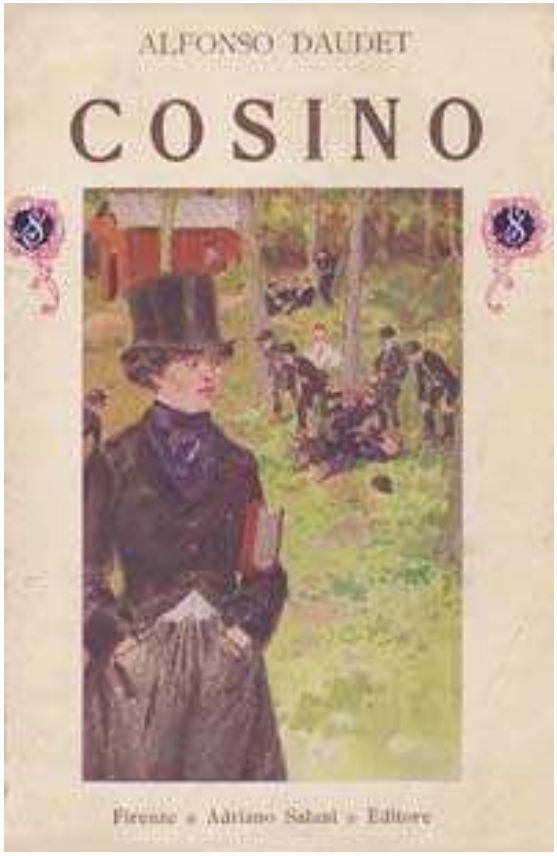
Images des éditions italiennes des romans de Daudet

Le Petit Chose



Firenze, Bemporad, 1910

Firenze, Bemporad, 1930



Firenze, A. Salani, 1928

Milano, Carroccio, 1949 - édition pour la jeunesse de 9 à 14 ans - traduction de Mondaini -couverture illustrée par Corbella

Torino, UTET, 1945
Collection : *Nuova Scala d'oro*

ROMANZO NARRATO DA
A. GABRIELLI
ILLUSTRATO DA
ALEARDO TERZI
LA SCALA D'ORO
UTET
la storia
di Cosino

Torino, UTET, 1960

Collection : *Nuova Scala d'oro*

ALPHONSE DAUDET

HISTOIRE D'UN ENFANT

LE PETIT CHOSE

RIDUZIONE PER LE SCUOLE

DI

MARIA DE-MICHELI

« Il n'y a qu'un bonheur au monde, le bonheur des autres ».
(*Le rêve, ch. VI*).

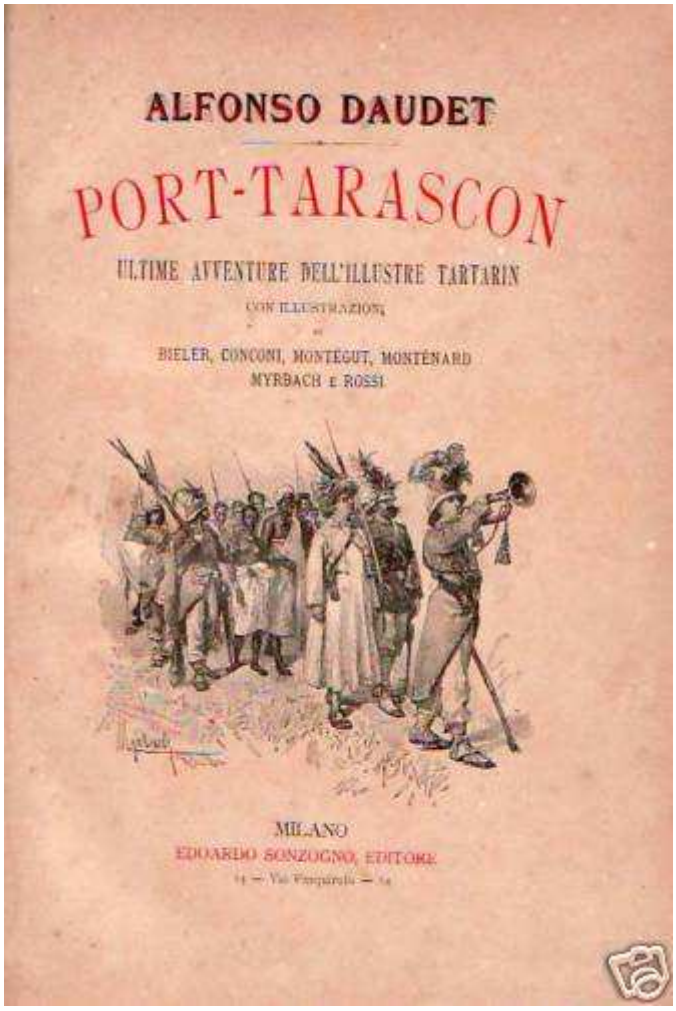
Quarta edizione riveduta

MILANO-GENOVA-ROMA-NAPOLI
SOCIETÀ ANONIMA EDITRICE DANTE ALIGHIERI
(Albrighi, Segati & C.)

1938-XVI

Edition scolaire, 1938

Tartarin



PORT - TARASCON

ULTIME AVVENTURE DELL'ILLUSTRE TARTARIN

ILLUSTRAZIONI DI BIELER - CONCONI - MONTEGUT -

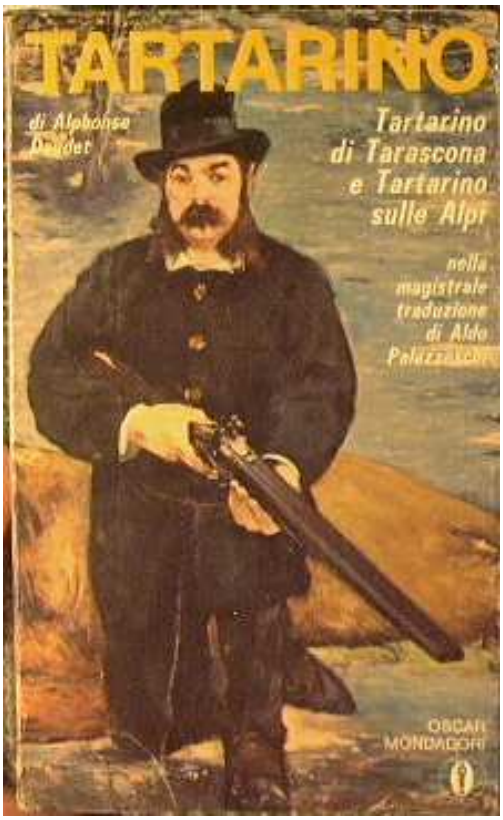
MONTENARD –

MYRBACH – ROSSI

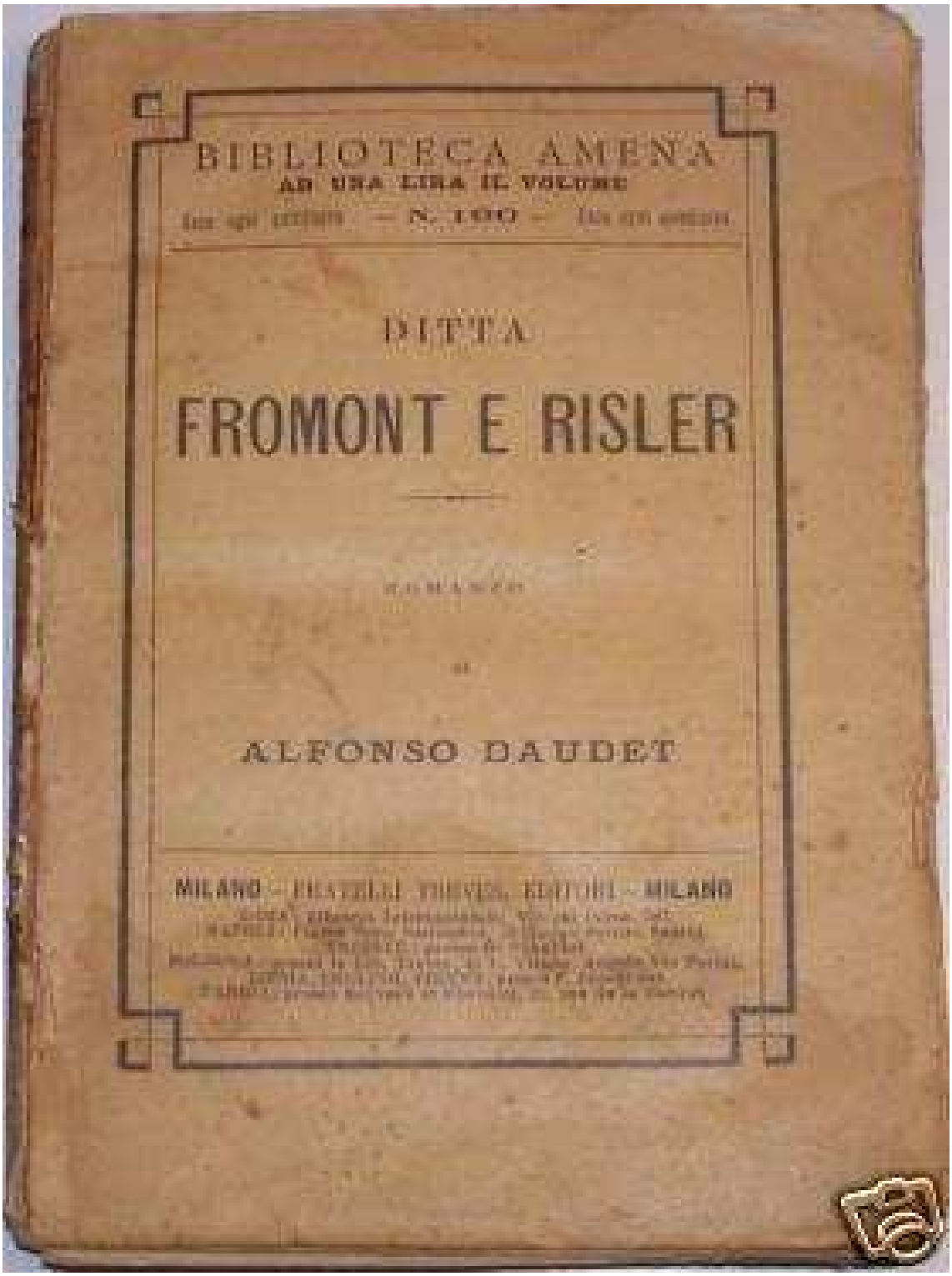
Milano, Sonzogno, 1891

Traduzione di Franco Invernizzi – Milano, Lucchi, 1963

Bologna, Zanichelli, 1965



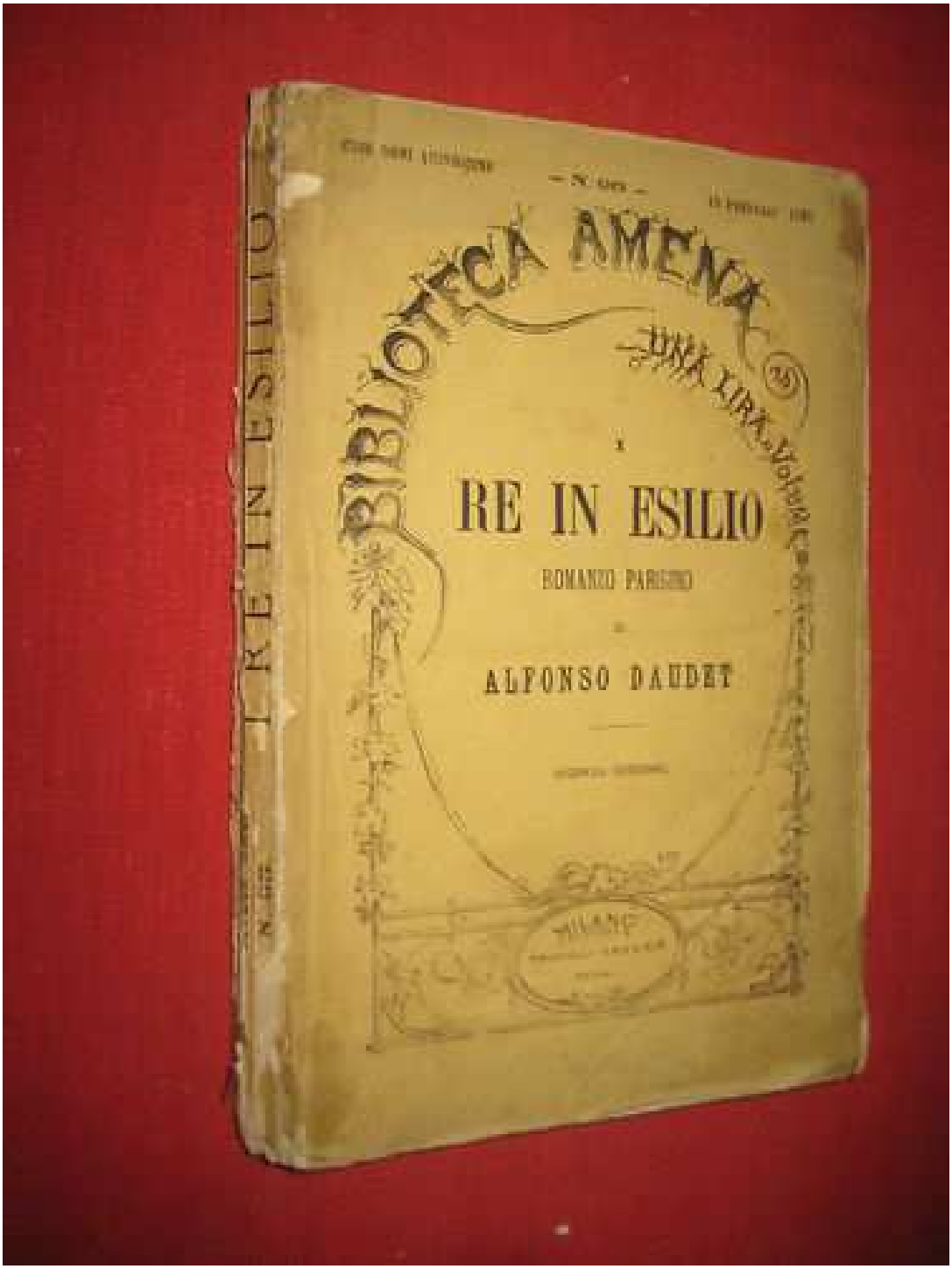
Tartarino di Tarascona - Tartarino sulle Alpi
Traduzione di Aldo Palazzeschi
Milano, Mondadori, Collana «Oscar», n° 438, 1981



Milano, Treves 1880

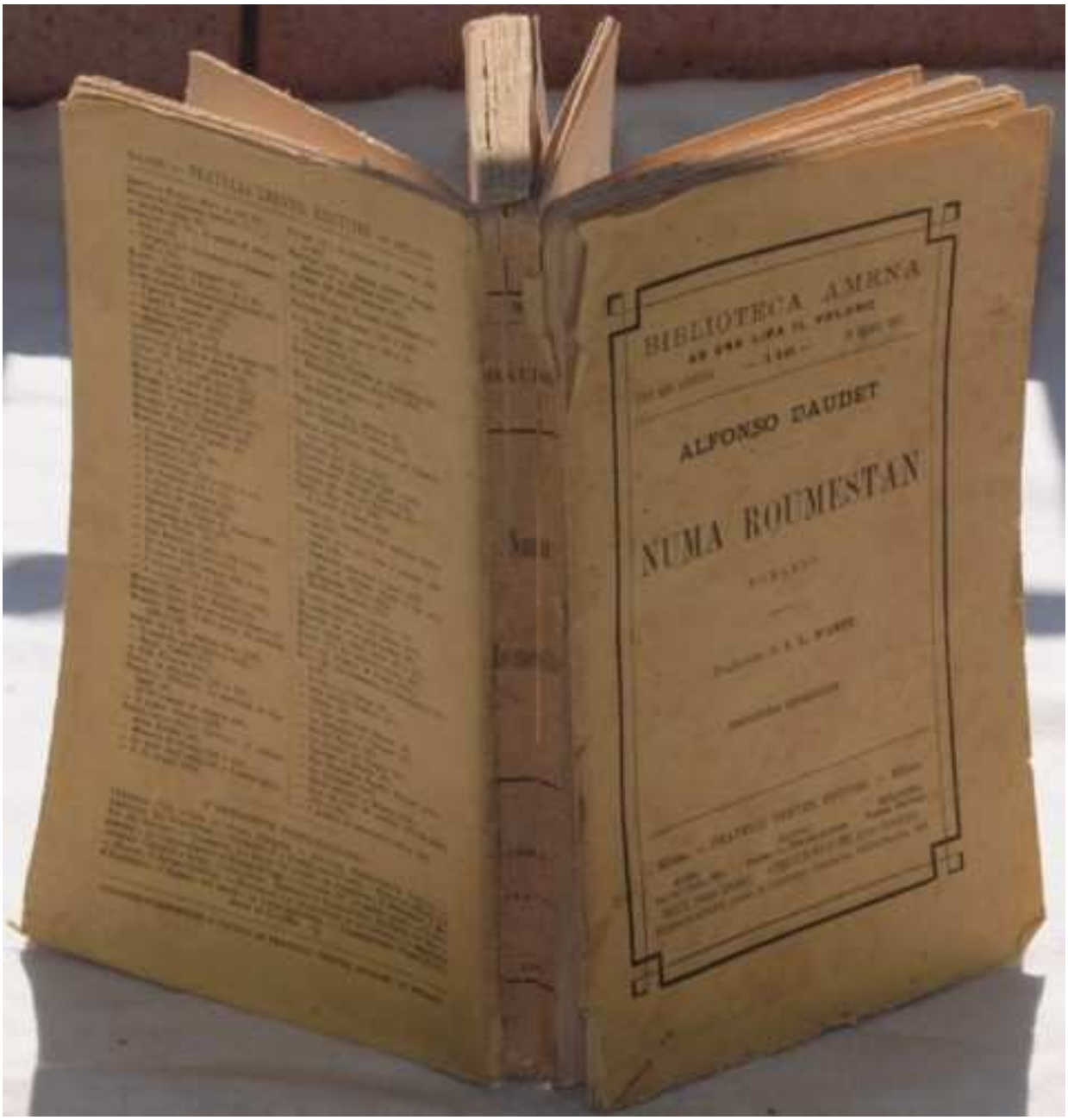
ALFONSO DAUDET
IL NABABBO

Milano, Bietti, 1963



Milano, Treves, 1880,
coll. «BIBLIOTECA AMENA»

Milano, Treves, 1910

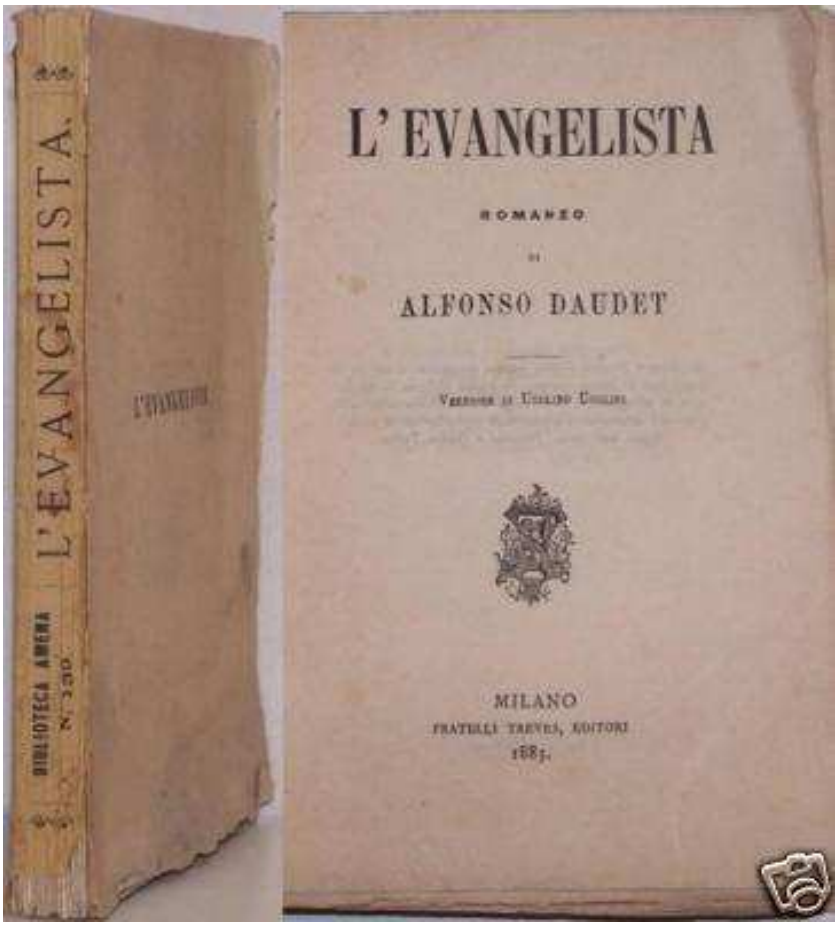


Milano, Treves, 1887, 2e édition

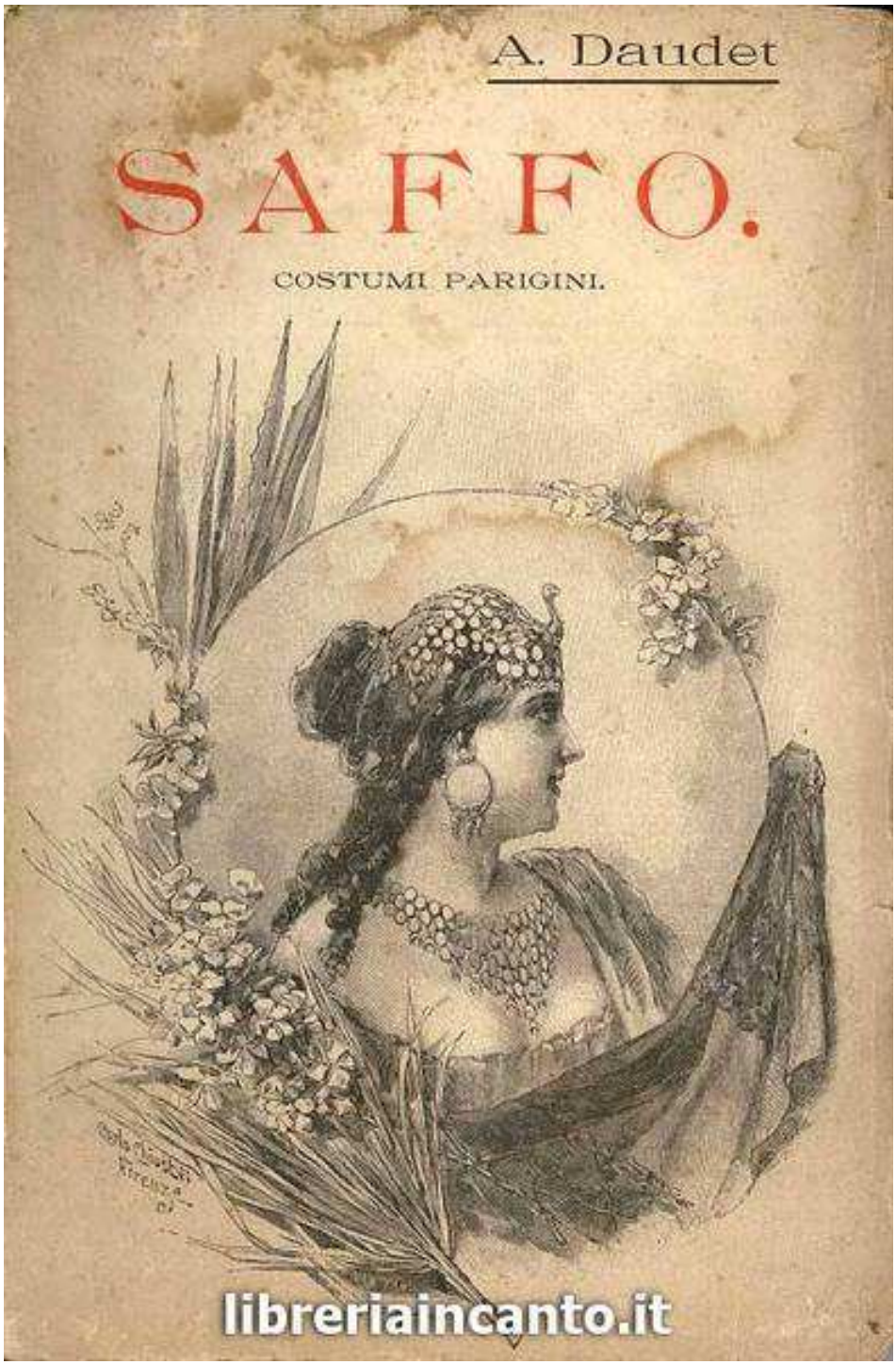
DI TRADUZIONI
NDI SCRIT-
STRANIERI
A ARTURO FARINELLI
CADEMIA D'ITALIA
TORINO
AFICO-EDITRICE TORINESE

ALPHONSE DAUDET
NUMA ROUMESTAN
A CURA DI JOSE SABBIONE MELLÉ
TORINO
UNIONE TIPOGRAFICO - EDITRICE TORINESE

Torino,UTET, 1940



Milano Treves, 1883



Firenze, Salani, 1904

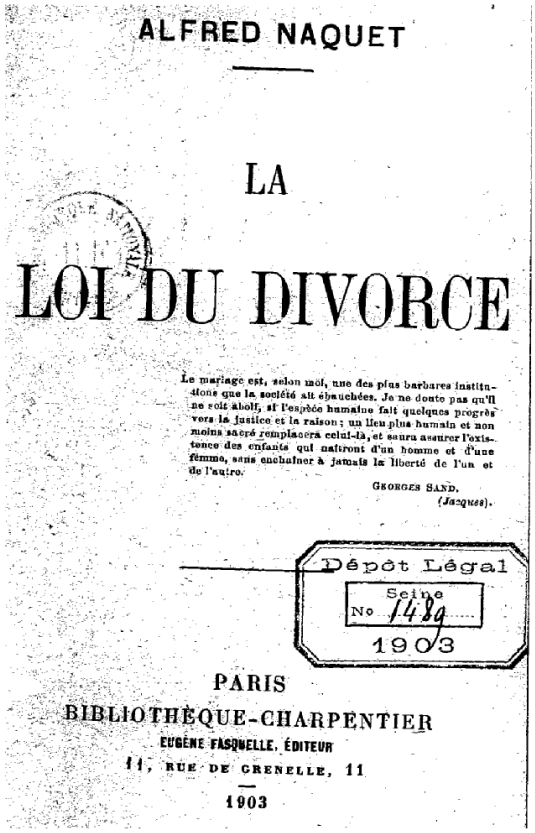
Illustrations de Carlo Chiostri

Milano, Sonzogno - Matarelli, 1924

Milano, Sonzogno, 1954

ANNEXE 13

La Loi Naquet, 27 juillet 1884



ALFRED NAQUET

LA

LOI DU DIVORCE

Le mariage est, selon moi, une des plus barbares institutions que la société ait ébauchées. Je ne doute pas qu'il ne soit aboli, si l'espèce humaine fait quelques progrès vers la justice et la raison ; un lieu plus humain et non moins sacré remplacera celui-là, et saura assurer l'existence des enfants qui naîtront d'un homme et d'une femme, sans enchaîner à jamais la liberté de l'un et de l'autre.

GEORGES SAND.
(*Jacques*).

Dépôt Légal
Seine
N° 1489
1903

PARIS
BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER
EUGÈNE FASQUELLE, ÉDITEUR
11, RUE DE GRENELLE, 11
1903

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres d'Alphonse Daudet en français

A. *Œuvres complete*, Edition Ne Varietur, Paris, Librairie de France, 1929-1931, Vol.XX.

B. *Œuvres choisies*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1990, tomes I, II, III :

Tome I : *Le Petit Chose, Les Lettres de mon moulin, Les Lettres à un absent, Tartarin de Tarascon, Les Contes du lundi, Robert Helmont, Fromont jeune et Risler aîné.*

Tome II : *Jack, Le Nabab, Les Rois en exil.*

Tome III : *Numa Roumenstan, L'Évangéliste, Sapho, Tartarin sur les Alpes, L'Immortel, Port-Tarascon, Le Fédor, Le Trésor d'Artalan.*

C. Œuvres séparées utilisées

C.1 *Souvenirs d'un homme de lettres*, Paris, Marpon et Flammarion, 1889.

C.2 *La Petite Paroisse*, Paris, Lemerre, 1895.

C.3 *Rose et Ninette* et autres histoires, *Œuvres*, Paris, Alphonse Lemerre, 1911.

C.4 *Notes sur la Vie,* Librairie de France, Paris, 1929

C.5 *Les Amoureuses*, *Œuvres* complètes illustrées, Edition Ne Varietur, précédé de « Retour sentimental vers Alphonse Daudet » par Henri Béraud, Paris, Librairie de France, 1930.

C.6 *La Petite Paroisse*, Introduction de Laurent Valette, *Préface* de Serge Bianchi, Safrat, Les Feuillantines, 1991.

C.7 *Le Petit Chose,* Paris, Booking International, 1993.

C.8 *Chroniques Dramatiques*, édition établie, présentée et annotée par Anne-Simone Dufief, Paris, Honoré Champion, 2006.

D. Correspondance et écrits intimes

Daudet Lucien, *Lettres familiales d'Alphonse Daudet*, Paris, Plon, 1949.

Bornecque J.-Henry, *Histoire d'une amitié ; Correspondance entre Alphonse Daudet et Frédéric Mistral* (*1860-1897)*, Paris, Julliard, 1979.

Correspondance Goncourt Daudet présentée et annotée par Pierre- Jean Dufief avec la collaboration d'Anne Simone Dufief, Droz, 1996.

II. Œuvres d' Alphonse Daudet traduite en italien (par ordre chronologique)

- *Jack*, Milano, Sonzogno, 1940.
- *La piccola parrocchia,* Milano, Sozogno, 1954.
- ***Il Nababbo*, costumi parigini, M**ilano, Club degli editori, 1972.
- *Saffo*, Roma, e/o edizioni, 1993.
- *La dolou*, [il dolore], Roma, Lubrina-LEB, 1993.
- *Le Petit Chose*, Dante Alighieri, 2009.
- *Il piccolo villaggio*, Roma, Iacobelli, 2009.

III. Œuvres françaises consacrées à Alphonse Daudet (volumes et articles)

Albalat Antoine, *L'amour chez Daudet*, Paris, Ollenford, 1884.

- *Souvenirs de la vie littéraire*, Paris, Colin éd., vol. I , 1921.

Andry Marc, *Alphonse Daudet, la bohème et l'amour*. Paris, Presses de la cité, 1985.
Auriant, *Le double visage d'Alphonse Daudet*. Gouy, À l'écart, 1980.

Bannour Wanda. *Alphonse Daudet, bohème et bourgeois*. Paris, Perrin, 1990.

Bataille J. M., « Les infortunes du jeune Jack: Indret dans l'embouchure de la Loire », *Loire Littérature*, 1988.

Becker Colette (dir.), *Permanence d'Alphonse Daudet* , *Actes* du Colloque des 20, 21 et 22 mars 1997, Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, coll. « RITM », Université de Paris 10, 1997.

- «Lettre et récit dans *Sapho*», *Le Petit Chose*, no 82, 2e trimestre, 1999.

- « Alphonse Daudet : une vision ambiguë du monde du travail », *Travailler*, 2002, n° 7.

- « Du document à la fiction : l'utilisation dans *Jack* des articles de Raoul Dubief sur " La Vie à l' hôpital" », *Le Petit Chose*, 4e Série, N° 99, 2010.

Benoit-Guyod Georges, *Alphonse Daudet: son temps, son œuvre*, Paris, Jules Tallandier, 1947.

Bonnin-Ponnier Joëlle, « Le Prolétaire dans *Jack* : réalité et finction », *Le Petit Chose*, 4e Série, N° 99, 2010.

Bornecque Jacques-Henry. *Les Années d'apprentissage d'Alphonse Daudet*, Nizet, Paris, 1951.

Branthomme Michel, « Alphonse Daudet romancier et dramaturge naturaliste. Deux articles inédit d'Emle Zola », *Le Petit Chose*, n° 45, 3e trimestre, 1989.

- « Emile Zola auteur dramatique par Alphonse Daudet. A propos d'une débat théorique : Daudet entre Zola et Goncourt », *Le Petit Chose*, n° 56, 2e trimestre, 1992.

- « L'espace romanesque chez Daudet », *Le Petit Chose*, n° 69, 4e trimestre, 1995.

Caillat Jules. *Le Voyage d'Alphonse Daudet en Algérie*. Alger, Carbonnel, 1924.

Chamand-Debenest Christiane, « Aimé ? Mal aimé ? L'artiste sous la plume d'Alphonse Daudet », *Petit Chose*, 4e Série – n° 98 - Année 2009.

Chevrel Yves, « L'Allemagne d'Alphonse Daudet. Une annexion littéraire ? », *Etudes Littéraires*, IV, 3, décembre, 1971.

Clap Vincent, « "Daudet romancier". Impression d'audience », *Le Petit Chose*, n° 68, 2e trimestre, 1995.

Daudet, Ernest, *Mon frère et moi, souvenirs d'enfance et de jeunesse,* Paris, Plon, 1882.

Daudet Léon, *Quand vivait mon père :souvenirs inédits sur Alphonse Daudet*. Paris, Bernard Grasset, 1940.

Daudet Lucien, *Vie d'Alphonse Daudet*, Paris, Gallimard, 1941.

- *Julia et Alphonse Daudet à Draveil – un couple d'écrivains à Champrosay*, Cercle Littéraire et Historique de Draveil, 1997.

Droit Isabelle, « *Rose et Ninette* : l'écriture romanesque comme moyen d'explorer un sujet polémique », *Le Petit Chose*, 4° Série – N° 98 – Année 2009.

Dufief Anne-Simone, *Biographie d'Alphonse Daudet*, Rennes, Ouest-France, «Monographie patrimoine », 1970.

- « Daudet est-il un romancier naturaliste ? », *Le Petit Chose*, n° 65, 3e trimestre, 1994.

- *Alphonse Daudet romancier*, Paris, H.Champion, 1997.

- « Vérité de l'art et vrai du fait », *Le Petit Chose*, 4e Série, N° 99, 2010.

- « *Soutien de famille* : une œuvre fin-de-siècle », *Actes* du Colloque International « Proses fin-de-(XIXe)siècle », Collana di Letterature Comparate, Università degli Studi di Napoli « L'Orientale », 2011.

Dufief Anne-Simone et Roger Ripoll, « Alphonse Daudet conteur et romancier », *Petit Chose*, 4e Série – n° 98 - Année 2009.

- «Alphonse Daudet voyageur», *Petit Chose*, 4e Série – n° 100 – Année 2011.

Dufief Pierre-Jean, « Goncourt et Daudet », *Le Petit Chose*, n° 65, 3e trimestre, 1994.

- « La crise du héros dans les romans de Daudet », *Le Petit Chose*, n° 69, 3e trimestre, 1995.

- « *Soutien de famille* : le testament politique de Daudet ? », *Petit Chose*, 4e Série – n° 98 - Année 2009.

- « L'homme politique, personnage à clés dans les roman de Daudet », *Le Petit Chose*, 4e Série – N°99 – Année 2010.

Fricker Elsa, *Alphonse Daudet et la société du second empire, Préface* de Gonzague de Reynold, Paris, E. de Boccard, 1937.

Geffroy Gustave, « Alphonse Daudet », *Anthologie des poètes français du XIXe siècle*, Paris, Alphonse Lemerre, 1901.

Godonnèche Dr. Jean, « La Dolou. Auto observation d'Alphonse Daudet », *Histoire des Sciences Médicales*, n°4, 1981.

Jouvenau Marie.Thérèse, « Humanité de Tartarin », *Le Petit Chose*, n° 49, 3e trimestre, 1990.

Lambert Laurence; «Daniel Eyssette narrateur», *Le Petit Chose*, nº 69, 3e trimestre, 1995.

Leduc-Adine J.-P; « Daudet, l'ironiste », *Le Petit Chose*, 2ème série, nº 77, 3 e trimestre 1997.

Mantoux Ch**.**, *Alphonse Daudet et la souffrance humaine*, Paris, La Pensée Universelle,1971.
Martinet Yvonne, *La jeunesse d'Alphonse Daudet: mémoires et récits: sa vie à travers son œuvre*, Paris, L. Jean, 1939.

Melison Gabrielle, « Les Ratés dans *Jack* », *Le Petit Chose*, 4e Série – n°98- Année 2009.

- « Du roman de mœurs au roman à thèse dans quelques romans de Daudet, Zola et Bourget », *Actes* du Colloque International « Proses fin-de-(XIXe)siècle », Collana di Letterature Comparate, Università degli Studi di Napoli « L'Orientale », 2011.

Montégut Emile, « Les nouveaux romanciers - MM. Gustave Droz, - André Theuriet, - Alphonse Daudet » *Revue des Deux Mondes*, tome 18, 1876.

Ripoll Roger, « Daudet critique dramatique du *Réveil* », *Le Petit Chose*, n° 45, 3e trimestre 1989.

- « Daudet conteur et journaliste » *Le Petit Chose*, n° 44, 2e trimestre 1989.

- « Fantaisie et Histoire à propos d'un conte de Daudet », *Petit Chose*, n°72, 1996.

- « Alphonse Daudet : lecteur du Journal des Goncourt », *Le Petit Chose*, n° 48, 2e trimestre 1990.
- « Daudet romancier », *Le Petit Chose*, n° 49, 3e trimestre 1990.
- « À propos de *Rose et Ninette*. Une interview d'Alphonse Daudet », *Le Petit Chose*, n°97, 2008.
- «Le Souvenir des lieux et son exploration narrative chez Daudet », *Le Petit Chose*, 4e Série – N°99 – Année 2010.

Morovski Kalist, *La Nouvelle régionaliste : Daudet et Verga, Contes et nouvelles d'une fin de siècle à l'autre*, Katowia, U. Slaski, 1988.
Proust Marcel, « Sur M. Alphonse Daudet », *La Presse*, 11 août, 1897.

Sachs Murray, *The Career of Alphonse Daudet. A critical Study*, Cambridge, Harvard, Univ., Press, 1965.

Somville Léon, « Alphonse Daudet : un essai d'analyse fonctionnelle », *Etudes Littéraires*, IV, 3, décembre, 1971.

Taine H., « *Fromont jeune et Risler aîné*, par Alphonse Daudet », *Journal des débats*, 19 février 1985.

Tison Guillemette, « La représentation de vie mentale dans *Jack* », *Le Petit Chose*, n°69, 3e trimestre, 1995.

Toudouze Gustave (éd. par), *Pages choisies des grands écrivains: Alphonse Daudet,* Introduction de Gustave Toudouze, Paris, Colin, 1907.

Urbani Bernard, « L'Evangéliste d'Alphonse Daudet », *Cahiers naturalistes*, n° 64.

- «Benedetto Croce, lecteur d'Alphonse Daudet», *Le Petit Chose*, n°59, 1er trimestre, 1993.

IV. Œuvres italiennes consacrées à Alphonse Daudet

Capuana Luigi, «Alphonse Daudet», *Cronache Letterarie*, Catania, Giannotta, 1899.

- « Per l'arte » (1885), *Letteratura*, Roma, Edizioni Scientifiche italiane, 1994.

Croce Benedetto, « Zola e Daudet», *La Critica*, Bari, Laterza editore, vol. XIX, luglio 1921.

De Amicis Edmondo, *Ricordi di Parigi*, Milano, Fratelli Treves editori, 1879.

- «Alphonse Daudet», *Ritratti Letterari*, Milano, Fratelli Treves editori, 1881.

Elle.Gi., *«La piccola parrocchia»*, *La vita cinematografica*, Torino, 15 aprile 1923.

Pica Vittorio, «*Jack*, *L'Evangéliste* e *Sapho*», *All 'Avanguardia*, Napoli, Luigi Pierro, 1890.

Scarfoglio Eduardo, *Il libro di Don Chisciotte*, Roma, A. Sommaruga, 1885.

«Luigi Rossi illustratore delle opere di Alphonse Daudet e Pierre Loti», ***Domenica popolare*, 27 marzo 2011.**

V. Articles consacrés à Daudet dans la presse italienne de 1878 à 1900

(par ordre chronologique)

« Alphonse Daudet » *Capitan Fracassa*, II, 23, 23 gennaio, 1878, p. 2.

Cosino [*Le petit Chose. Histoire d'un enfant* 1868], *Corriere della Sera*, III, 156-200, 8- 9 giugno; 22- 23 luglio 1878.

Ferdinando Martini , «*Les Rois en exil*», *Fanfulla della domenica*, I, 17, 16 novembre, 1879, p. 3.

Luigi Capuana, «*Les Rois en exil*», *Corriere della Sera*, 3-4 novembre 1879.

Alphonse Daudet**,** «*I re in esilio*», *Gazzetta Ufficiale del Regno di Napoli*, n° 97, 23 aprile, 1880.

G.L. Piccardi, «Il romanzo in Francia. Il romanzo della democrazia : Alfonso Dandet. - Il romanzo naturalista : Emilio Zola», *La Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia* n° 248, 16 ottobre, 1880.

Alfonso Daudet, «I Fratelli De Goncourt», *Farfalla*, VI, vol. XII, 5, 1 agosto, 1880, pp. 54-55.
E. Navarro Della Miraglia, «Daudet», *Capitan Fracassa*, II, 23, 23 gennaio, 1881,p. 2.

«Il Nuovo Romanzo del Fracassa, *Numa Roumestan*», *Capitan Fracassa*, II, 127, 8 maggio, 1881, p. 2.

Alphonse Daudet, «*Numa Roumestan*», *Capitan Fracassa*, II, 134, 15 agosto, 1881, p. 1.

E. Nencioni, «Cuore inferno», *Fanfulla della domenica*, III, 42, 16 otobre, 1881, p.2.

E. Nencioni, «*Numa Roumestan*», *Fanfulla della domenica*, III, 48, 27 novembre,1881, p.1.

Alphonse Daudet, «In casa di Edmond de Goncourt», *Gazzetta Letteraria*, V, 47, 19 novembre, 1881.

Luigi Capuana, «*Numa Roumestan*», *Corriere della Sera*, 5-6 dicembre 1881.

«Cronaca letteraria», *Capitan Fracassa*, III, 104, 16 aprile,1882, p. 1.

G. Pipitone –Federico, «Il *Pot-Bouille*», *Cronaca Bizantina*, II, vol. III, 3, 16 luglio, 1882, p.21.

E. Scarfoglio, «*Novelle*», *Cronaca Bizantina*, II, vol. III, 5, 16 agosto, 1882, p.34.

Bonghi, «*Contes du lundi*», *La Cultura*, II, vol. IV, 4, 15 novembre, 1882, p. 109.

Matilde Serao, «Cose di Francia», *Capitan Fracassa*, IV, 200, 22 luglio, 1883, p. 1.

Matilde Serao, «Contro il Teatro», *Capitan Fracassa*, IV, 328, 30 novembre, 1883, p. 1.

Bonghi, «*L'Evangéliste*», *La Cultura*, II, vol. IV, 11, 1 marzo, 1883, p. 344.

Bonghi, «Le Roman naturaliste», *La Cultura*, II, vol. IV, 2, 15 maggio, 1883, p. 99.

Edoardo Scarfoglio, «*L'Evangéliste*», *La Domenica letteraria*, II, 6, 11 febbraio, 1883, p. 4.

Vittorio Pica, «*L'Evangéliste*», *Fantasio*, III, 3, 10 febbraio, 1883, pp. 1-2.

Vittorio Pica, «*Sapho*», *Cronaca Bizantina*, IV, vol. VI, 13, 1 luglio, 1884, p.105.

Gastone Dor, «Letteratura parigina», *La Domenica letteraria*, III, 24, 1 giugno, 1884, p. 1.

Matilde Serao, «Romanzi d'amore», *Fanfulla della Domenica*, VI, 38, 21 settembre, 1884, p. 1.

«*Nabab*», *Nabab*, I, I, 21 settembre,1884, p. 1.

Dragutte, «Una mattina da Daudet», *Capitan Fracassa*, VI, 50, 20 febbraio, 1885, p. 1.

Alphonse Daudet, «Mari-Antò», novella, *Capitan Fracassa*, VI, 69, 11 marzo, 1885, p.1.

Alphonse Daudet, «Ricordi di teatro», *Capitan Fracassa*, VI, 76, 18 marzo, 1885, pp.1-2.

Alphonse Daudet, «Kadaour e Katel », *Capitan Fracassa*, VI, 83, 25 marzo, 1885, p.2.

Il Moro, «*L'Arlésienne*», *Capitan Fracassa*, VI, 128, 10 maggio, 1885, p. 2.

Il Saraceno, « Gallia Victa », *Capitan Fracassa*, VI, 275, 7 ottobre, 1885, p.1.

Penna D'Acciaio, «Il nuovo romanzo di Daudet», *Capitan Fracassa*, VI, 249, 26 ottobre, 1885, p. 2.

Alphonse Daudet, « Lettera e un capitolo di *Tartarin sur les Alpes* », *Capitan Fracassa*, VI, 341, 12 dicembre, 1885, p.1.

Luigi Lodi, «Novelle», *La Domenica del Fracassa*, III, 5, 31 gennaio, 1886, p.1.

Alfonso Daudet, «*Il portabandiera» Picche*, I, 29, 14 agosto, 1886.

A.Bedigra, «Chiacchiere parigine», *Capitan Fracassa*, VIII, 52, 21 febbraio, 1887, p. 1.

A.Baccelli, «Trente ans de Paris», *Fanfulla della Domenica*, X, 12, 18 marzo, 1888, p. 2.
Macia, «Don Chisciotte a Parigi», *Don Chisciotte della Mancia,* II, 154, 2 giugno, 1888, p. 1.

Il Lunedì, «*L'Immortale*», *Capitan Fracassa*, IX, 197, 16 luglio, 1888, p. 1.

« *L'Immortel*», *Fanfulla della Domenica*, X, 30, 22 luglio, 1888, pp.1- 2.

Ugo Fleres, «Ancora *L'Immortel*», *Capitan Fracassa*, IX, 197, 30 luglio, 1888, p. 1.

G.L.Frerri,«La Satira nell'*Immortel*», *Fanfulla della Domenica*, X, 34, 19 agosto, 1888, p.1.

Alphonse Daudet, «*Le tre Messe Basse*», *Don Chisciotte della Mancia,* II, 358, 25 dicembre, 1888, pp. 1-2.

Rastignac, «Un nuovo libro di Daudet» , *Capitan Fracassa*, X, 20, 20 gennaio, 1889, p. 1.

Giovanni Zannoni «Impressioni e note letterarie», *La Cultura*, VIII, vol. X, 5-6, 1/15 marzo, 1889, p. 138.

«Novelle francesi», *Fanfulla della Domenica*, XI, 17, 28 aprile, 1889, p.1.

Vamba, «*La lotta per la vita*», *Don Chisciotte della Mancia,* III, 337, 5 dicembre, 1889, p.1.

Ugo, «*La lotta per la vita*», *Don Chisciotte della Mancia,* III, 340, 8 dicembre, 1889, p.2.

Vincenzo Morello, «Il Duca d'Orléan», *La Tribuna Illustrata*, I, 7, 16 febbraio,1890, p. 102.

Doctor Mysticus, «Il Romanzo moderno», *Capitan Fracassa*, XI, 241, 2 settembre, 1890, p. 1.

Troost, «*La lotta per la vita* al Valle», *Capitan Fracassa*, XI, 312, 12 novembre, 1890, p. 3.

D. De Miranda, «*L'Arlésienne* in Italia», *Don Chisciotte della Mancia,* IV, 283, 16 ottobre, 1890, p.1.

Caramba, «*La lotta per la vita*», *Don Chisciotte della Mancia,* IV, 309, 11 novembre, 1890, p.2.

E. Checchi, «*L'Arlésienne*», *Fanfulla della Domenica*, XII, 41, 12 ottobre, 1890, p. 3.

Carlo Villani, «Fra Romanzieri», *Fanfulla della Domenica*, XII, 45, 9 novembre, 1890, p. 2.

Lionello Spada, «*L'Ostacolo*», *Don Chisciotte della Mancia,*V, 245, 6 settembre, 1891, p. 3.

Vincenzo Morello, «Il Cuore di Gambetta», *La Tribuna Illustrata*, II, 45, 15 novembre, 1891, p. 706.

Il Cavaliere**,** «Mulini a vento», *Il Don Chisciotte della Mancia,* IV, 38, 7 febbraio,1892, p. 2.

Caramba, «*La Mentitrice*», *Il Don Chisciotte di Roma*, I, 14, 28 ottobre, 1893, p. 3.

«*La Mentitrice*», *Fanfulla della Domenica*, XV, 44, 29 ottobre, 1893, p.3.

Cimone, «Da Balzac a Daudet», *Il Don Chisciotte di Roma*, III, 53, 22 febbraio, 1895, p.2.

Guido Menasci, «*La Petite Paroisse* », *Fanfulla della Domenica*, XV, 10, 10 marzo, 1895, p. 3.

«La Morte di Daudet», *Il Don Chisciotte di Roma*, V, 347, 18 dicembre, 1897, pp. 1-2.

«La Morte di Daudet», *Il Don Chisciotte di Roma*, V, 348, 19 dicembre, 1897, p. 1.

Carlo Zumbini, «A. Daudet», *Fanfulla della Domenica*, XIX, 52, 26 dicembre, 1897, p. 3.

Luigi Capuana, «Daudet», *Rivista d'Italia*, I, Vol. I, Fasc. 2, 15 febbraio, 1898, pp. 256-270.

Giorgio Barini**,** «*Saffo*», *Fanfulla della Domenica*, XXII, 13, 1 aprile, 1900, p.3.

VI. Œuvres utilisées dans les différents chapitres

A. Sur le roman du XIXe siècle

AA. VV., *Effetto Sterne. La narrazione umoristica da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.

Baligioni L. (a cura di), *Il diavolo a Parigi : feuilletons e romanzi popolari dell'Ottocento francese nelle collezioni della biblioteca dell'Università popolare di Firenze*, con il contributo di N. Labanca e le presentazioni di E. Ghidetti, M. Pierre e S. Mecatti, Firenze, 1995.

Balzac œuvres diverses sous la direction de Pierre-Georges Castex, avec Roland Chollet, René Guise et Nicole Mozet, Paris, Gallimard, 1990.

Baudelaire Charles, *Curiosités esthétiques,* dans MichèleVessillier-Ressi, *La condition d'artiste, regards sur l'art, l'argent et la société*, Paris, Maxima, 1997.

Becker Colette, « Le XIXe siècle : explosion du genre » dans *Le Roman*, II éd., Paris, Breal, 2000.

- *Lire le Réalisme et le Naturalisme*; Coll. *Lire,* dirigée par Daniel Bergez, 2ème éd, Paris, Dunod, 1998.

Bianchini A., *Il romanzo d'appendice*, Torino, ERI, 1969.

Bigazzi R., *I colori del vero. Vent'anni di narrativa 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.

Borlenghi A., (a cura di), *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961-1966.

Bourget Paul, *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1886.

Bornecque J.H., Cogny P., *Réalisme et Naturalisme*, Classiques France, Hachette, 1958.

Bremond Claude, *Logique du récit* , Paris, Seuil, 1973.

Brunetière Ferdinand, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lèvy, 1883.
Cavalli Pasini A., *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Patron, 1982.

Chartier P., *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990.

Chevrel Yvres, *La littérature comparée*, Paris, PUF 2009.

Digeon C., *La Crise allemande de la pensée, 1870-1914*, Paris, PUF, 1959.

Dubois Jacques, *Les romanciers du réel, de Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points Essais, 2000.

Dumesnil R., « Le Réalisme et le Naturalisme » dans l'*Histoire de la Littérature Française* sous la direction de J. Calvet – Del Duca – De Gigord, éd. Paris, 1968.

Eco Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Le Seuil, 1965.

- *Il Superuomo di massa: studi sul romanzo popolare*, s.l., Cooperativa scrittori, 1976.

Ejchenbaum B., «Teoria della prosa», AA. VV., *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968.

Genette Gérard, *Figures I, II & III*, Paris, Le Seuil,1972.

- *Nouveau discours du récit,* Le Seuil, 1983.
- *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.

Greimas Julien, *Du sens I & II*, Paris, Le Seuil. 1983.

Hamon Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

Jankélévitch Vladimir, *L'Ironie*, *Présentation*, Paris, Flammarion, 1964.

Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, *Préface* de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978.

Jouanny Sylvie, *L'actrice et ses double : figure et représentation de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2002.

Knibiehler Y., Ripoll R., « Les premiers pas du Feuilleton: Chronique Historique, Nouvelle, Roman », *Europe, Le Roman Feuilleton*, Juin 1974.

Lukàcs G., Bachtin M. et alii, *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976.

Martino Pierre, *Le Naturalisme français 1870-1895*, Paris, Colin, 1969.

Maupassant G. de, « Le Roman » dans *Les romans*, Textes réunis et présentés par Claude Aziza, Omnibus, 1998.

Mendès Catulle, *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900: rapport à M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts*, New York, Burt Franklin, 1971.

Mitterand H., *Discours du Roman*, Paris, PUF, 1981.

Noiray Jacques, *Le Romancier et la machine dans le roman français (1850-1900)*, Paris, Corti, 1981.

Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1969.

Paccagnini E., «Dal Romanticismo al Decadentismo. La Scapigliatura», *Storia della letteratura italiana. Tra l'Otto e il Novecento*, vol. VIII (a cura di E. Malato), Roma, Salerno Editrice, 1999.

Pages Alain; *Le Naturalisme*, Paris, P.U.F., 1989.

Pellini P., *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

Petronio G., *La letteratura sociale dell'Ottocento*, Trieste, Università degli Studi di Trieste – Istituto di Filologia moderna, 1966-1967.

Pirandello Luigi, «Studi letterari», *Roma letteraria*, n° 13, 10 lugllio1895.

Ponton Rémy, « Sur la constitution de la catégorie du "populaire" après 1848. A propos de quelques contemporains d'Alphonse Daudet », *Politix*. Vol. 4, N°14. Deuxième trimestre 1991.

Portinari F., *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell' Ottocento*, Torino, Einaudi, 1972.

Propp Vladimir, *Morphologie des contes*, Paris, Le Seuil, 1928.

Queffélec L., *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

Raimond Michel, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris Colin, 1967.

Richard Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Editions du Seuil, 1954.

Ricœur Paul, *Temps et récit I & II* Paris, Le Seuil, 1984.

Rod Edouard « Les véristes italiens », *Etudes sur le XIXe siècle,* Paris, Perrin, 1888.

Roger C., *Situation du roman régionaliste français*, Paris, Jouve, 1951.

Romano M., *Mitologia romantica e letteratura popolare. Struttura e sociologia del romanzo d'appendice*, Ravenna, Longo Editore, 1977.

Rubin Suleiman Susan, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, P.U.F., 1983.

Sollers Philippe, *Un vrai roman*, *Mémoires,* Paris, éd. Plon, 2007.

Tieghem Paul Van, *La Littérature comparée*, Paris, A. Colin, 1931.

Todorov Tzvetan, *Les genres du discours,* Paris, Le Seuil, 1978.

Zola Émile, *Les romancier naturalistes, le naturalisme au théâtre, nos auteurs dramatiques*, Œuvres Complètes, Paris, *Cercle du livre précieux,* Tome XI, 1968.

- *Le Roman Expérimental*, Paris, Flammarion, 2006.

B. Sur l'autobiographie

Bochet Isabelle, *Introduction*, *Augustin dans la pensée de Paul Ricœur*, 2003, Editions Facultés jésuite de Paris.

Codol J-P., « Une approche cognitive du sentiment d'identité », Information sur les sciences sociales, Londres et Beverly Hills, Sage,1981.

Dufief Pierre-Jean, *Les écritures de l'intime de 1800 à 191.: Autobiographies, Mémoires, journaux intimes et correspondances,* Paris, Editions Bréal, 2001.

Eslin J.-C, *Saint Augustin L'homme occidental*, Paris, Michalon, 2002.

Gusdorf Georges, *La découverte de soi*. Paris, PUF, 1948.

- « Conditions et limites de l'autobiographie », G. Reichenkron, et E. Haase, (éds.), *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbsportraits,* Berlin, Duncker & Humblot, 1956.

- « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nº LXXV/6, 1975.

- *Les écritures du moi. Lignes de vie1*, Paris, O. Jacob, 1990.

- *Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2*. Paris, O. Jacob, 1990.

- « L'autobiographie, échelle individuelle du temps », *Bulletin de Psychologie*, nº XLIII/397.

Hamon Philippe, *Le Personnel du roman* , Paris, Droz, 1983.

Jung Carl Gustav, *Ma vie*, souvenirs, rêves et pensées recueillis et publiés par Aniéla Jaffé, Paris, Gallimard, 1991.

Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

- *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1985.
- *L'autobiographie en France,* Paris, Armand Colin, 1998.
- Vers une grammaire de l'autobiographie», *Genesis*, revue internationale de critique génétique, nº 16, « Autobiographies », 2001.

May G., « L'Autobiographie », *Autobiography in French Littérature*, volume 12, University of South Carolina, 1985.

Miraux J.-P., *L'autobiographie : écriture de soi et sincérité*, Paris, A. Colin, 2005.

Rank Otto, *Le mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1963.

Rousseau Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1973.

Roy Bruno, « Les écritures du moi et la fiction », *Québec français*, n° 148, 2008.

Terray Marie-Louis, « La mise en autobiographie des bons-petits diables et petites filles modèles »,*Cahiers de sémiotique textuelle*, n. 12, Paris X, 1988.

Vercier B., « Le mythe du premier souvenir: Loti, Leiris », *Revue de l'Histoire Littéraire de la France*, Numéro spécial: *l'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1975.

Verlet Agnès, « Ecriture de soi et psychanalyse », *Le Magazine littéraire,* mars 2008, n°473.

C. Sur l'enfance

« L'éducation de l'enfant au XIXe siècle », *Observatoire*, 24 Août 2009.

Ariès Philippe, *L'Enfant et la vie familiale*, Paris, Seuil, collection « L'univers historique », 1973.

Becker Colette, « la Satire de l'éducation et de l'institution scolaire chez Daudet », *Petit Chose*, 4° Série –N°98 – Année 2009.

Bethlenfalvay Marina, *Le visage de l'enfant dans la littérature du XIXe siècle*. Esquisse d'une typologie, Genève, Droz, 1979.

Calvet, *L'Enfant dans la littérature française des origines jusqu'à nos jours* (1930), 2ème volume, Paris, F. Lanore, 1930.

Cambi F. *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*. Bari, Dedalo, 1985.

Cibaldi A., *Storia della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*. Brescia, La Scuola, 1967.

Coe Richard *When the grass was taller*, U.S.A., Yale University press, 1984.

Daudet Alphonse, *Histoire de mes livres*, *Œuvres*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1990, tomes I.

Jouvenau Marie-Thérèse, « L'enfant dans l'œuvre d'Alphonse Daudet », *Le Petit Chose*, n° 58, 4e trimestre, 1992.

Le Guennec Jean, *La Grande Affaire du Petit Chose*, avec une préface de Roger Ripoll, Paris, L'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 2006.

Madelénat Daniel, « Versifier l'enfance: Françoise Coppée », *Cahiers de sémiotique textuelle*, n.12, Paris X, 1988.

Ripoll Roger, « Les apprentissages et leurs échecs » dans *Le Petit Chose*, n° 100, 2011.
Rollet Catherine, *Les enfants au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 2001.

Rosen Elisheva, « Pourquoi avons-nous inventé le Récit d'enfance? Considérations sociocritiques sur l'étude d'un genre littéraire », *La politique du texte*, Presses universitaires de Lille, 1992.

Salesse J., « Le Récit d'enfance dans les trois premiers livres des *Mémoires d'Outre- tombe* », *Revue des sciences humaines*, Université de Lille III, 1991.

Santucci, L., *La letteratura infantile.* Bologna, Boni editore, 1994.

D. Sur la famille, sur le mariage et sur le divorce

Chelebourg Christian Martens, David, Watthee Myriam, *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIIIe – XXIe siècles),* Belgique, Presses Universitaires de Louvain, 2011.

Dufief Anne-Simone, Daudet et la crise de la famille », Le Petit Chose, n° 62, 3e trimestre, 1993.

Durkheim É., « Introduction à la sociologie de la famille », *Annales de la Faculté des lettres de Bordeaux*, 1888.

Gardner R. A., *The Parental Alienation Syndrome*, Creative, Creskill, New Jersey Therapeutics Inc., 2nd Edition,1998.

Lacan J., *Les Complexes familiaux*, Paris. Navarin édit., 1938.

- *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, (a cura di A. Ciaccia), Torino, Einaudi, 2005.

Lambert Anne, « Des causes aux conséquences du divorce : histoire critique d'un champ d'analyse et principales orientations de recherche en France », *Population*, 2009, Vol. 64.

Lecigne, *Le Divorce et le roman contemporain*, Revue de Lille, 1906.

Lemennicier B., « La spécialisation des rôles conjugaux, les gains du mariage et la perspective du divorce », *Consommation, revue de socio-économie*, n° 1, 1980.

Lyngstad T. H., « Why do couples with highly educated parents have higher divorce rates ? », *European Sociological Review*, 22,1, 2006.

Martin C., *L'après divorce. Lien familial et vulnérabilité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1997.

- « Des effets du divorce et du non-divorce sur les enfants », Cnaf, *Recherches et prévisions,* n° 87, 2007.

Maupassant Guy de, « Le divorce et le théâtre », *Le Figaro*, le 12 juin 1884.

Michel A., *Sociologie de la famille et du mariage*, Paris, Puf, 1972.

Moliner Pascal, *L'identité en psychologie sociale*, Paris, Armand Colin, 2008.

Ripoll Roger « À propos de *Rose et Ninette*. Une interview d'Alphonse Daudet », *Le Petit Chose*, n°97, 2008.

Sardon Jean Paul, « L'évolution du divorce en France », *Population*, 51e année, n°3, 1996.

Shorter Edward, *Naissance de la famille moderne*, Paris, Seuil, « Univers historique », 1977, rééd. « Points », 1981.

Verjus A., « Conflit de couple et maintien du lien parental : Introduction », *Recherches et Prévisions*, n° 89, 2007.

Zola Émile, «le divorce et la littérature», *Le Figaro*, le 1er février 1881.

E. Sur la jalousie et le pardon

Chardin P. *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne : Dostoïevski, James, Svevo, Proust, Musil*, Genève, Droz, 1990.

Ekman Paul, *The Nature of Emotion: Fundamental Questions*, Oxford University Press, 1994.

Freud, Lacan, Klein, *Différentes formes de jalousie vues par les psychanalystes*, Paris, Hachette, 2000.

Freud Sigmund, *Introduzione alla psicanalisi*, Roma, Newton Compton, 2010.

Jankélévitch Vladimir *Perdonare ?*, Firenze, Giuntina, 1971.

Lagache D., *La Jalousie amoureuse*, PUF, 1948

Monneyron F. (dir.), *La Jalousie*, Paris, L'Harmattan, 1996.

- *L'Ecriture de la jalousie*, Paris, ELLUG, 1997.

Nadeau M.T., *Pardonner l'impardonnable* , Montreal, Médiaspaul, 1998.

VII. Œuvres générales de référence

AA.VV., *Letteratura italiana*, II, Torino, Einaudi, 1983.

Artaud A. , *Œuvres complètes*. Tome IX, « Révolte contre la poésie », Paris, Gallimard, 1979.

Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988.

➢ *Storia europea della letteratura italiana.*
La letteratura della Nazione, vol. III, Torino, Einaudi, 2009.

Augias Corrado, *I segreti di Parigi. Luoghi, storie e personaggi di una capitale*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996.

Avril Yves. « 1972 : Centenaire de deux échecs Lise Tavernier et L'Arlésienne », *Études Littéraires*, IV, 3, décembre, 1972.

Billy André, *Les Frères Goncourt. La vie littéraire à Paris pendant la seconde moitié du XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1954.

Benjamin W., *Parigi. Capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986.

Binet A., Passy J., «Notes psychologiques sur les auteurs dramatiques», *L'année psychologique*, 1894 vol. 1.

Bonghi, *Disraeli e Gladstone. Ritratti contemporanei*, Milano, Treves, 1881.

Cima Camillo, *I rivenditori di giornali*, in AA.VV., *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale per cura di una società di letterati*, vol. 2, Milano, Aliprandi, 1888.

Charles-Vallin Thérèse. « Le Duc de Morny dans l'historiographie du Second Empire », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, janvier-mars 1974.

Cocchiara G., *Popolo e letteratura in Italia,* Palermo, Sellerio editore, 2004.

Contini G., *La letteratura dell' Italia unita (1861-1968)*, Firenze, Sansoni, 1968.

Croce B., *La Letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*, vol. 5, Bari, Laterza, 1957.

Dickens Charles, *David Copperfield*, *Preface*, London, Penguin Books, 1994.

Faitrop Porta Anne-Christine , *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900)*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1992.

Fioraso R.-Gallo C., «La Bohème italiana: il romanzo dell'avventura scapigliata», L. Curreri e F. Foni (a cura di), *Un po' prima della fine? Ultimi romanzi di Salgari tra novità e ripetizione, 1908-1915, Atti* del Convegno Internazionale di Liège, 18-19 febbraio 2009, Roma, Sossella, 2009.

Forster John , *The life of Charles Dickens*, London, Chapman and Hall, 1905.

France Anatole, *Pages d'histoire et de littérature*, Paris, Calmann-Lévy, 1935.

Franchini Silvia, *Editori, lettrici e stampa di moda*, Milano, Franco Angeli, 2002.

Goncourt Jules et Edmond de, *Journal*, *Mémoires de la vie littéraire*, Paris, éd. Robert Laffont, 1989, tomes II et III.

Gramsci A., *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1975.

Leopardi Giacomo, *Zibaldone di pensieri*, vol. 1, Milano, Garzanti, 1991.

Lollo, R., *La letteratura per l'infanzia tra questioni epistemologiche e istanze educative*,Brescia, La Scuola, 2003.

Lombroso C., *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Torino, Bocca, 1888.

Lotman J.M.–Uspenskij B.A., «Sul meccanismo semiotico della cultura» *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.

Madrignani C. A., *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato 1972.

Maupassant G. de, *La Chevelure*, dans *Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

Monneret Sophie, *L'impressionnisme et son époque*, Paris, Laffont, 1987.

Nievo Ippolito, *Confessioni di un italiano*, Milano, Rizzoli, 1954.

Orcel Michel, *Canti*, Paris, Aubier, « Domaine italien », 1995, édition bilingue.

Pica Vittorio, *Votre fidèle ami de Naples. Lettere a Edmond de Goncourt* 1881-1896 (a cura di Nunzio Ruggiero), Napoli, Guida, 2004.

Pirandello Luigi, *L'umorismo*, Milano, Garzanti, 2004.

- *Il fu Mattia Pascal*, Torino, Einaudi, 2005.
- *Uno, nessuno e centomila,* Einaudi, 2005.

Puglisi Filippo, *Pirandello e la sua arte innovatrice*, Catania, Bonanno, 1970.

Ragone G., *«La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana 1845-1925», Letteratura italiana* vol. II*, Produzione e consumo*. Torino, Einaudi, 1983.

Rank Otto, *Don Juan et Le Double*, Paris, Éditions Denoël, 1932.

Ricœur Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Le Seuil 1986.

Riout Denis, *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, éd. Macula, 1989.

Ruggiero Nunzio, *La civiltà dei traduttori*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2009.

Seigel Jerrold E., *Paris bohème*, Paris, Gallimard, 1991.

Turi Gabriele, *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze – Milano, Giunti Editore, 1997.

Verdinois F., *Profili Letterari Napoletani*, Napoli, Morano, 1881.

VIII. Dictionnaires utilisés

Casati G., *Dizionario degli scrittori d"Italia*, Milano, Ghirlanda, 1926.

De Gubernatis A., *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1879.

Dictionnaire des Littératures, Paris, Larousse, 1990.

Dictionnaire Le Robert, Paris, Le Robert, 1991.

Dictionnaire de la Langue Française, Paris, Hachette, 2000.

Dictionary of British Literary Characters, 18th – and 19th – Century Novels, Vol. I, Edited by John R. Greenfield, 1993.

Dictionnaire de la culture juridique, Paris, PUF, 2003.

Dictionnaire international de la psychanalyse, Paris, Hachette, 2005.

Dizionario Biografico degli Italiani, vol.13, Roma, Treccani, 1971.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, *Et - Fne*, *octobre 1756,* Tome 6.

Hamon Philippe –Viboud Alexandrine, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs (1850-1914)*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2003.

Il Comico, Dizionario a cura di C. Sini, «Encicopledia tematica aperta», vol. 28, Milano, Editoriale Jaca Book, *2002.*

Le Grand Robert, nouvelle édition, 2011.

Rey Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, *Le Robert*, 2004, Tome III.

l'université nantes angers le mans
PÔLE DE RECHERCHE ET D'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

université angers

Thèse de Doctorat

Maria Cerullo

Résumé

Cette thèse a pour objet d'examiner certaines œuvres romanesques d'Alphonse Daudet par rapport à la famille. À partir du *Petit Chose,* nous avons analysé le récit autobiographique tant par rapport à l'écriture du moi que par rapport au roman d'apprentissage. En soulignant les analogies et les différences entre les personnages de l'enfant de Daudet et ceux de Dickens, nous avons fait suivre une étude comparative entre le roman autobiographique et « mémorialiste » de Daudet et celui de l'écrivain italien Ippolito Nievo, *Confessioni di un italiano.* La deuxième partie de notre étude vise à examiner le rôle de la famille. En tant qu'institution, elle est sujette à une évolution sociale et politique de sa structure. Ainsi, pendant les cours des années, on peut observer une remise en cause de l'institution de la famille « traditionnelle ». C'est pourquoi que nous avons centré l'analyse sur le thème du divorce et de l'aliénation paternelle dans *Rose et Ninette* et celui de la jalousie, de l'adultère et du pardon dans *La Petite Paroisse*, en mettant en évidence l'actualité de ces thématiques daudétinnes. La troisième partie de la thèse est consacré à la réception des romans d'Alphonse Daudet en Italie. Après avoir analysé le contexte historique, social et culturel italien nous avons tâché de répondre aux questionnes suivantes : dans la situation socio-culturelle italienne où se place Alphonse Daudet ? Comment les critiques de l'époque jugent-ils l'œuvre daudétienne ? Quelles sont les motivations qui ont amené les italiens à traduire, plusieurs fois, certaines œuvres de Daudet par rapport à les autres qui n'ont pas connu le grand succès éditorial dans notre pays ? Et, comment sa réputation d'auteur sentimental, de peintre de l'enfance et de la famille s'explique en Italie ? Pour essayer de dégager l'idée qui retenait tout critique littéraire à propos de Daudet. Nous avons étudié la réception des textes daudétiens par la lecture des articles recensés dans la presse italienne de l'époque mais,cette perspective d'analyse est soutenue aussi par la correspondance entre Vittorio Pica e Edmond de Goncourt, de 1881 à 1896, recueillie dans le volume *Votre fidèle ami de Naples* par Nunzio Ruggiero, le volume *All'avanguardia* de Vittorio Pica, *Ritratti letterari* di Edmondo De Amicis et les essais critiques de Luigi Capuana et Edoardo Scarfoglio.

Mots clés
Autobiographie, roman familial, orphelin, famille, divorce, aliénation paternelle, jalousie, adultère, pardon, réception, naturalisme, vérisme, traduction, Italie.

Abstract

This thesis aims to examine some novels of Alphonse Daudet in relation to the family.
Starting from *Petit Chose* we follow a comparative study between Daudet, Dickens and Ippolito Nievo's novels.
The theme of childhood, closely linked to the social, political and cultural life of France, reaches its peak in 1870, French crucial period. Indeed, after the defeat of 1870, the child becomes the most popular literary hero: he symbolizes the national tragedy, but at the same time, he represents the hopes of the nation.
Dickens and Ippolito Nievo also addressed, in their novels, the theme of childhood abused and brutalized. For these reasons we have analyzed these Bildungsromans from a psychological point of view highlighting the cathartic value of *writing ego.*
The second part our study is the analysis on the topic of divorce and parental alienation in *Rose and Ninette* and that of jealousy, adultery and forgiveness in the *Petite Parish*, highlighting the relevance of these themes daudétinnes.
The last part of the thesis is devoted to the reception Daudet's novels in Italy. we tried to understand the role played by our writer in a cultural-historical period in which Emile Zola had a great success in Italy.
But we also tried to understand how his reputation as sentimental writer how novelist childhood was appreciated by Italian realist writers.
We studied the reception of texts daudétiens by reading the articles listed in the Italian press at the time, but this perspective of analysis is also supported by the correspondence between Vittorio Pica and Edmond de Goncourt, from 1881 to 1896, collected in volume *Votre fidèle ami de Naples* by Nunzio Ruggiero, *All'avanguardia* book of literary criticism written by Vittorio Pica Ritratti letterari written by Edmondo De Amicis and critical essays by Luigi Capuana and Edoardo Scarfoglio.

Key Words
Autobiography, family romance, orphan, family, divorce, alienation paternal jealousy, adultery, forgiveness, reception, naturalism, realism, translation, Italy

L'UNIVERSITÉ NANTES ANGERS LE MANS