

## Le Paris d'Edmondo De Amicis

*Paris, on ne le voit jamais pour la première fois, on le revoit.*  
Edmondo De Amicis, *Ricordi di Parigi*.

La prose de voyage d'Edmondo De Amicis a toujours suscité des sentiments contrastés. On connaît le commentaire restrictif d'un Carlo Dossi<sup>1</sup> ou les remarques ironiques d'un Carducci<sup>2</sup> pour des ouvrages remportant, par ailleurs, un énorme succès commercial<sup>3</sup>. Au fil du temps, des jugements plus nuancés s'exprimèrent<sup>4</sup> tandis que des rééditions ou des anthologies se

1. Carlo DOSSI, « Il De Amicis non vede che la somma pelle delle cose ; benché ciò veda abbastanza bene. Sempre descrizione, mai osservazione. E il mondo che vede è tenuissima parte rispetto all'invisibile. Il De Amicis descrive la bottiglia : ma il suo occhio non giunge al liquido » (*Note azzurre*, Milano, Adelphi, (1912), 1964, vol. I, p. 382).

2. Giosuè CARDUCCI, « Eccole signore, la Spagna in cioccolata ghiaccia, con la quale al bisogno si potranno comporre delle romanze. O veramente predilige i campanili al guazzetto di lacrime ? », *Opere*, Bologna, Zanichelli, vol. XXVII, p. 143.

3. On notera, en particulier, la traduction française des *Ricordi di Parigi*, réunis avec les *Ricordi di Londra* de 1874 sous le titre de *Souvenirs de Londres et de Paris*, trad. de M<sup>me</sup> J. Collomb, Paris, Hachette, 1880.

4. B. CROCE, *Edmondo De Amicis*, in *Letteratura della nuova Italia*, 1914, pp.161-181 ; L. RUSSO, *I narratori*, Milano-Messina, Principato, 1951 (pp.546-547) ; G. MAZZONI, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1934, (pp.1052-1055) ; F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1959 (pp.387-393) ; G. PETROCCHI, *Avventura novecentesca* di E. De Amicis, « Lo Smeraldo », 5, 30 settembre 1958, (pp.3-7) ; G. SPAGNOLETTI, De Amicis viaggiatore, « La fiera letteraria », 13 aprile 1958 (p. 4) ; G. CATTANEO, *Prosatori e critici dalla scapigliatura al verismo*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, Milano, Garzanti, 1968, (pp.267-488) ; F. SURDICH, *I libri di viaggio* di E. De Amicis, *Atti del convegno nazionale di studi. Imperia, 30 aprile – 3 maggio 1981*, a cura di F. Contorbia, Milano, Garzanti, 1985, (pp. 147-172) ; L. SURDICH, *De Amicis, Parigi e L'Esposizione*, in E. De Amicis. *Atti del convegno...*, cit., pp.193-233.

faisaient jour<sup>5</sup>. La parution toute récente d'un remarquable ouvrage critique<sup>6</sup> offre enfin une évaluation approfondie de cet aspect de l'œuvre de De Amicis, au demeurant exclu de l'édition de ses *Opere scelte* chez Mondadori<sup>7</sup>. Une relecture des *Ricordi di Parigi*<sup>8</sup> s'inscrit donc dans le courant de curiosité débordant l'intérêt porté à l'auteur de *Cuore* et tentera de contribuer à une meilleure définition de cette œuvre, si atypique à bien des égards.

La capitale française n'est pas inconnue d'E. De Amicis lorsqu'il y débarque en juin 1878, en compagnie de G. Giacosa, puisque, jeune reporter à « La Nazione » de Florence, il y a séjourné quatre mois, cinq ans auparavant. La difficulté du « reportage » qu'il se propose d'effectuer, cette fois pour le compte de l'éditeur Treves, consiste à affronter un sujet qui n'est plus vierge pour lui, un sujet devenu banal aussi, tant il a été traité par d'autres plumes de la péninsule<sup>9</sup>. Certes l'événement qui provoque son envoi en France est l'Exposition Universelle : c'est sa description qui devrait être le « clou » de sa nouvelle correspondance parisienne. Un examen attentif des *Ricordi di Parigi* permet de constater qu'il n'en est rien. La structure composite de l'ouvrage – cinq chapitres aux intitulés différents<sup>10</sup> – révèle un projet tout à fait personnel de l'auteur où il sélectionne et développe ce qui l'intéresse dans la réalité parisienne, une réalité touristique, certes, mais essentiellement culturelle. Il peut table sur ses correspondances de 1873 pour s'épargner des développements sur la situation intérieure française. Il peut donc opérer un libre choix dans ses impressions, ses « souvenirs » précisément, et tenter, sans toujours y parvenir, de surmonter l'obstacle du « déjà vu ».

5. E. De Amicis, *I miei viaggi*, a cura di R. Rebora, Novara, Istituto De Agostini, 1979; Id., *Olanda*, presentazione di A. Arbasino, introduzione di D. Aristodemo, Genova, Costa e Nolan, 1986; Id., *Inviato speciale*, Torino, SEI, 1986; Id., *Se un dì un viaggiatore*, a cura di B. Rombi, Casale Monferrato, ed. Piemme, 1994.

6. Bianca DANNA, *Dal taccuino alla lanterna magica. De Amicis reporter e scrittore di viaggi*, Firenze, Olschki, 2000. Nous avons emprunté à cet ouvrage les indications bibliographiques figurant à la note 3 du présent article.

7. E. DE AMICIS, *Opere scelte*, a cura di Folco Portinari e Giusi Baldissoni, Milano Mondadori, « I Meridiani », 1996.

8. E. DE AMICIS, *Ricordi di Parigi*, Milano, Treves, 1879. Nous citerons d'après l'édition Milano, Attilio Barion, 1919.

9. Pour une intelligente étude sur le voyage des Italiens à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle, munie de pages anthologiques, on se reportera au volume, *Parigi vista dagli Italiani (1850-1914)* a cura di A. FAITROP-PORTA, Centro universitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, 1995.

10. Ils portent les titres suivants : *Il primo giorno a Parigi*, *Uno sguardo all'Esposizione*, *Vittor Hugo*, *Emilio Zola*, *Parigi*.

## I. Les correspondances de 1873 à « La Nazione »

Il est utile d'évoquer les correspondances de 1873 qui constituent, comme nous l'avons dit, une sorte de préalable à l'ouvrage suivant. Elles n'ont jamais été rassemblées en volume et n'ont guère attiré l'attention de la critique<sup>11</sup>.

Une partie de ces *Lettere dalla Francia* est de nature politique et on ne saurait s'en étonner dans le contexte des relations entre les deux pays après l'écrasement de la Commune et la reprise d'influence des monarchistes et des cléricaux dans l'Hexagone. La « question romaine » est un problème toujours sensible, même après la chute de Thiers, en mai 1873, en raison de la combativité du clergé français<sup>12</sup>. Le thème revient donc à plusieurs reprises dans les colonnes du journal mais De Amicis met en avant deux sortes d'arguments pour rassurer ses compatriotes : la parfaite ignorance où se trouve la France de la « question romaine », son souci d'une guerre de revanche avec la Prusse et non des sentiments belliqueux envers l'Italie<sup>13</sup>.

L'ignorance des réalités italiennes, si elle joue, paradoxalement, un rôle apaisant, est un des points qui blesse cependant De Amicis dont l'indignation éclate à l'occasion du papier qu'il consacre à l'évocation de Manzoni, disparu depuis peu. « Bisogna uscire dai gangheri »<sup>14</sup> s'écrie-t-il d'entrée de jeu et quelques fortes expressions viendront stigmatiser des Français aussi arrogants qu'ignorants : « Non si domanda che ammirino, ma che non vilipendano; non si pretende che leggano, ma che non ignorino »<sup>15</sup>. Le point de friction majeur réside dans l'appréciation incongrue des *Promessi sposi*, considéré comme un roman « *bien peu amusant* » par le Figaro. Ce jugement qui déconsidère en fait, aux yeux de notre journaliste,

11. À l'exception récente de Bianca DANNA, *cit.*, pp. 71-74.

12. P. MILZA, *Français et Italiens à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Aux origines du rapprochement franco-italien de 1900-1902*, École française de Rome, Palais Farnèse, 1981. L'auteur évoque les « pétitions de l'épiscopat français qui entendent que l'on rétablisse le Souverain Pontife dans les conditions nécessaires à sa liberté d'action et au gouvernement de l'Église catholique » (p. 13).

13. Non sans malice le jeune journaliste évoque ce député français de la majorité qui se demande « se Civitavecchia è rimasta al Papa o se è stata anch'essa occupata dall'Italia » (E.D.A. *I pericoli di guerra con la Francia*, « La Nazione », 5/06/1873, Lettera n. II). Il décrit également avec justesse l'obsession de la revanche sur la Prusse que l'on instille dans le cœur des très jeunes enfants.

14. E.D.A., *A proposito di Manzoni*, « La Nazione », 16/06/1873, *Lettera dalla Francia* n. IV.

15. E.D.A., *A proposito di Manzoni*, *cit.*

la substance intime de l'ouvrage, est l'occasion d'une attaque contre l'immoralité du théâtre français contemporain, celui d'un Dumas fils par exemple, assez hypocrite pour sauvegarder une fin moralisante après avoir promené le spectateur dans des scènes licencieuses. Comment s'étonner après cela que l'écrivain italien soit ressenti comme insipide ? « Dopo un bicchierino di assenzio non si gusta un bicchier di vin santo, e non si sente l'odor di una mammola da chi è profumato di muschio »<sup>16</sup>. Pourtant, même l'épithète de *butor* décochée à l'auteur milanais dans un autre journal français, est commentée symptomatiquement en fin d'article. Le jeune correspondant, à l'inverse de certains de ses compatriotes, n'entend pas jeter de l'huile sur le feu dans les relations avec un pays à qui l'Italie doit de la gratitude pour l'aide apportée au moment de son unification<sup>17</sup>.

Le point sensible de la moralité française sera repris dans un tout autre contexte, celui de l'article de mœurs intitulé *Un ballo pubblico*<sup>18</sup>. Au bal Mabille, la description brillante d'une armée de cocottes et de leurs « arti allettatrici », les confessions à peine voilées de celui qui regarde défiler « il sesso...costoso », en proie au « *lenocinio gallico* contro il quale Gioberti consiglia di stare in guardia »<sup>19</sup>, le refus de considérer la France comme la seule responsable de la « corruption » alors que les Russes, pour ne citer qu'eux, « ubbriacano le *cocottes* a vino di Sciampagna »<sup>20</sup>, viennent tempérer le ton moralisateur de la lettre, *A proposito di Manzoni*, et compléter utilement la figure de son auteur. Un homme jeune, pris entre des exigences morales incontestables et une conduite privée qui s'avoue non dépourvue de tentations. Trait caractéristique d'un homme, dont on a revisité la vie affective tourmentée<sup>21</sup>, et qui revivra dans certains de ses personnages, tel le *commendatore* Celzani, dans *Amore e ginnastica*<sup>22</sup>. Ce trait réapparaîtra sur un mode atténué dans les *Ricordi* de 1878 avec l'allusion aux plaisirs tarifés de la capitale<sup>23</sup>.

16. E.D.A., *A proposito di Manzoni*, cit.

17. Cette aide, et la gratitude qui en résulte, sont évoquées longuement dans le chapitre *Alla Francia*, inclus dans *Ricordi del 1870-71*, Firenze, Barbera, 1872.

18. E.D.A., *Un ballo pubblico*, « La Nazione », 25/06/1873, *Lettera dalla Francia*, n.V.

19. E.D.A., *Un ballo pubblico*, cit.

20. E.D.A., *Un ballo pubblico*, cit.

21. Luciano TAMBURINI, *Teresa e Edmondo De Amicis : dramma in un interno*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1990.

22. E.D.A., *Amore e ginnastica*, 1892. Nous citons à ce propos, avec plaisir, le pertinent compte rendu consacré à la traduction française de cet ouvrage par Pierre LAROCHE in « Révolution », 3 février 1989, p. 51.

23. E.D.A. : *Ricordi di Parigi*, cit., p. 164.

L'état d'esprit de De Amicis, tel que nous le communiquent ces correspondances, est celui d'un Italien francophile mais animé de fierté à l'égard de son jeune pays. Cela l'amène à une attitude prudente, mais non dépourvue de sens critique, envers le pays voisin, ou plutôt envers la capitale qui le résume et le concentre. On ne peut comprendre le sens des « palinodies » présentes dans l'ouvrage de 1878, ces pages où, tour à tour, De Amicis exalte et flétrit une ville, enthousiasmante et exaspérante, qu'en gardant à l'esprit cette posture initiale de l'auteur.

Sur le plan formel, le lien entre le reportage et le livre sur Paris se révèle également fructueux. De Amicis reprendra, en 1878, la formule de la rencontre-portrait avec une personnalité de la culture : Giovanni Ruffini en 1873<sup>24</sup>, Victor Hugo et Emile Zola en 1878. Enfin les lettres relatant la visite du chah de Perse, Nasser-ed-Din<sup>25</sup>, annoncent les pages qui seront consacrées aux boulevards parisiens et à l'Exposition universelle dans l'aptitude du reporter à décrire la multitude, à déléguer pleinement à la parole le soin de représenter la réalité, à une période où la diffusion de l'image était encore réduite.

## II. Paris, le « théâtre » et la « scène ».

### 1. Le « théâtre » : les grands boulevards.

« Un' occhiata al teatro prima di voltarci verso il palcoscenico »<sup>26</sup>, annonce le voyageur qui entraîne le lecteur à sa suite dans une première journée parisienne, commencée gare de Lyon à huit heures du matin, et close à minuit dans un hôtel du Boulevard des Italiens. Le procédé préféré de De Amicis est, en effet, la promenade, comme l'a bien vu A. Arbasino<sup>27</sup>. Elle autorise la découverte progressive, l'impressionnisme

24. E.D.A. La formule du portrait littéraire avait été inaugurée avec celle de l'écrivain espagnol, Castelar, dans *Spagna*, Firenze, Barbera, 1873. Elle est donc confirmée par le portrait de l'écrivain mazzinien exilé en France, G. Ruffini (« La Nazione », 3/07/1873, Lettera n. VII). Dans l'introduction à son article, le jeune reporter y exposait le bien-fondé de son audace à aller sonner chez d'illustres personnages, thème qui sera repris dans les pages précédant la rencontre avec Victor Hugo.

25. Elles sont relatées dans les Lettres VIII, IX, X où la plume brillante du journaliste décrit d'un trait ferme la gouaille et le chauvinisme des badauds parisiens.

26. E.D.A., *Ricordi...*, cit., p. 6.

27. « La forma preferita di Edmondo, è la passeggiata : esce dall'albergo, e riunisce i suoi commenti, un tema dopo l'altro », in E.D.A., *Olanda*, Genova, Costa e Nolan, 1986, p. 9.

des sensations, confère une lisibilité naturelle à la description. L'écrivain n'accorde guère d'intérêt au Paris monumental, c'est à peine s'il mentionne ici et là quelque coupole ou quelque façade, et sa vision d'ensemble de Paris, à partir des tours de Notre-Dame, va l'exempter de toute référence précise de nature artistique. Ce n'est manifestement pas ce qui intéresse un homme aux aguets de la modernité, trait qui le rapproche d'un autre écrivain-journaliste, Matilde Serao. C'est donc le Paris moderne, le Paris actif, frénétique, consommateur et dispensateur de plaisirs qui concentre son attention. Ce n'est cependant pas le Paris du travail, à l'inverse de ce qu'avait été à ses yeux la ville de Londres<sup>28</sup>. Edmondo ne se livre pas non plus à quelque considération sociale, se contentant d'une allusion lointaine aux quartiers populaires, à l'inverse d'un Carlo Del Balzo<sup>29</sup>. Par une belle matinée de juin, l'œil capte ainsi l'effervescence du *boulevard*, réalité intraduisible en italien, et celle qui exprime le mieux l'échelle différente dans laquelle se meut le voyageur, oublieux des petites villes solitaires, qui ont nom Turin, Milan ou Florence. Le jour, puis la nuit, le boulevard concentre la vie de la capitale par le mouvement perpétuel qui le parcourt, l'activité qui s'y déploie, les invites à la consommation qu'il propose et auxquelles l'omniprésence de la *réclame* confère un impératif catégorique. De Amicis n'est pas le seul visiteur à avoir relevé cette ostentation publicitaire dans la ville. Des voyageurs italiens plus anciens, comme Rajberti ou Faldella, ainsi que le relève le critique Luigi Surdich<sup>30</sup>, ont réagi à ce qui semble être un trait caractéristique de la capitale française. Mais notre voyageur est particulièrement à l'aise pour relever, par la parole, le défi que lui lance une réalité aussi envahissante. Dans le morceau de bravoure qu'il lui consacre, De Amicis joue sur l'idée d'agression et déroule une longue métaphore drôlatique empruntée au combat : celui qui oppose le visiteur, traqué dans son espace visuel, sonore et mental par les innombrables manifestations de la *réclame*, et contraint,

28. À Londres, la vue de l'écrivain est impressionnée par l'ampleur des docks. Le spectacle de la Banque d'Angleterre vaut au lecteur un paragraphe exalté : « Cento impiegati, affacciati a cento finestrini, distribuiscono con una rapidità da prestigiatori argento ed ora a rotoli, a manate, a palettate, e i creditori empiono in furia tasche e sacchetti, e scappano come ladri gettando intorno delle occhiate di diffidenza », E.D.A., *Ricordi di Londra*, Milano, Treves, 1874, p. 6.

29. On appréciera en particulier l'opposition que C. Del Balzo établit entre la table immaculée d'un grand restaurant et les Halles d'où proviennent les marchandises, in A. FAITROP-PORTA, *cit.*, p. 34.

30. L. SURDICH, *cit.*, pp-201-203.

au bout du compte, à capituler: « Ma bisogna o ammazzarsi o comprarlo »<sup>31</sup>, ce « Petit journal », (symbole de la publicité obsédante). L'hyperbole deamicisienne aboutit finalement à un paradoxe: elle suscite un sentiment de malaise malgré la verve de certaines observations. Ce sentiment, nous le retrouvons dans l'apothéose nocturne proposée par les *boulevards* éclairés où le champ sémantique de la lumière est dramatisé par celui du feu: « Non è un'illuminazione; è un incendio. I *boulevards* ardono. Tutto il pian terreno degli edifizii sembra in fuoco. Socchiudendo gli occhi, par divedere a destra e a sinistra due file di fornaci fiammanti »<sup>32</sup>. Au cœur de cet incendie, on ne sait où trouver une issue, s'il y en a une. Il n'est pas faux de parler d'écriture « anxiogène »<sup>33</sup> à ce propos.

Paris est donc ce théâtre illuminé, opposé aux sombres ruines des Tuileries, vestiges du drame qui s'y est déroulé sept ans plus tôt. L'auteur italien, nous l'avons dit, et à l'inverse d'un Giacosa, n'évoque pas les événements qui ont bouleversé la capitale dans un récent passé. Le commentateur de la vie politique française de 1873 se tourne maintenant vers l'événement qui marque le renouveau symbolique de la ville et du pays, l'Exposition universelle.

« Sept ans après la semaine sanglante, les nations convoquées à Paris s'empresment de répondre comme elles l'ont fait au Second Empire, en 1855 et 1867. En 1878, il faut faire mieux que l'Empire et prouver au monde la vitalité de la France après la défaite de Sedan, la perte de l'Alsace-Lorraine »<sup>34</sup>.

31. E.D.A., *Ricordi...*, cit., p. 15.

32. E.D.A., *Ricordi...*, cit., p. 21.

33. L'expression est de Luciano TROISIO in E. De Amicis, *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1992, p. 105.

34. Anne PINGEOT, *La première exposition universelle de la République*, Carnets-parcours du Musée d'Orsay, 1988.

## 2. La « scène » : L'Exposition universelle.

L'Exposition de 1878 est un événement « couvert » par de nombreux journaux italiens, présenté par des guides pratiques détaillés. De Amicis ne peut ni n'entend rivaliser avec une littérature si spécialisée et si exhaustive. De lui nous aurons, *Uno sguardo all'esposizione*, bien conforme à ce qui était demandé à un écrivain déjà connu auquel « si chiedeva una prospettiva d'insieme, carica di impressioni e suggestioni emotive, in grado di appassionare e persuadere »<sup>35</sup>. Le sujet est énorme, et le temps compté : vrai défi pour Edmondo. Comme dans son premier coup d'œil sur la capitale, De Amicis vise une lisibilité absolue pour un destinataire, fréquemment évoqué dans des interpellations, complice et confident de ses admirations, de ses tentations comme de sa lassitude. Un effort sensible de rationalité l'amène à proposer d'abord une vision d'ensemble du lieu, puis des divers édifices qui forment cette ville babélique, enfin à parcourir, dans la rue des Nations, les pavillons des pays exposants. Sous l'effervescence de sa prose, le fil conducteur sera toujours perceptible, de même que les observations qui caractérisent chaque pays. Le lecteur contemporain peut donc comprendre, grâce au sens de la synthèse de l'écrivain, ce qui faisait l'intérêt historique de cette exposition, moins moderne et industrielle que ne le sera celle de 1889, mais offrant une variété artisanale exceptionnelle.

Parmi les pays, la France, politesse oblige, se taille la part du lion dans ce secteur : la porcelaine, la joaillerie, l'horlogerie, les instruments de musique, la parfumerie, la céramique, les étoffes, les dentelles, la lingerie, les chaussures, les jouets, les livres, les meubles, et – fermant la marche – les produits de l'industrie métallurgique et chimique, défilent sous une plume précise. Énumération qui évite la banalité en raison de l'implication personnelle qu'y montre un De Amicis, s'attardant sur l'« alcova misteriosa »<sup>36</sup> de la lingerie féminine, ou avouant ses tentations d'acquéreur devant la « splendida esposizione libraria della Francia, prima fra tutte », où

35. L. SURDICH, *cit.*, pp. 210-211.

36. E.D.A., « Qui c'è un'alcova misteriosa, tutta bianca, azzurrina e rosea, rischiarata da una luce languidissima; in cui vi s'oghereste le braccia a abbracciare, tanti e così gentili e così provocanti sono i bustini da verginelle, da matrone, da belle trentenni nervose e da maschiotte cresciute tutte a un tratto, che vi svelano i più preziosi segreti della bellezza femminile d'ogni età e d'ogni complessione », *Ricordi...*, *cit.*, pp.42-43. On ne peut qu'être frappé par l'érotisme qui se dégage de ces lignes et qui vient confirmer les intuitions exprimées par C.A. MADRIGNANI dans sa présentation à E.D.A., *Il re delle bambole*, Palermo, Sellerio, 1980.

« la mano si slancia prima al portamonete, e poi si alza a dare una grattatina rassegnata alla barba ».<sup>37</sup>

Pour contourner l'écueil de la nomenclature aride, l'écrivain met en œuvre une variété de procédés qui relève d'un vrai souci narratif. On notera son habileté à ménager des transitions dans la description de deux pavillons, soit qu'il use de l'opposition entre deux spectacles soit, qu'à l'inverse, il établisse une continuité d'une civilisation à une autre. De Amicis fait un usage étendu de la « gullivérisation » : l'infiniment grand et l'infiniment petit se côtoient dans certains passages<sup>38</sup>. Effet plus insolite : le trou de mémoire exploité comme tel, offrant une pause comique (non dépourvue d'une intention ethnocentrique) à l'intérieur d'une description luxuriante : « Cambodge... Ah ! è bravo chi si ricorda di Cambodge »<sup>39</sup>. Les notations drôles abondent dans les croquis offerts des curieux, dans la typologie des exposants et des visiteurs, dans les réactions prêtées aux femmes, dans l'odyssée personnelle racontée sur le mode humoristique. La rhétorique est présente dans les effets d'amplification, de prétéition, d'interrogations, dans les oxymorons et les néologismes qui tentent de traduire l'incongru ou l'inédit. Dans le parcours de De Amicis narrateur, s'acheminant peu à peu vers le roman, les écrits de voyage servent d'exercice au futur romancier, « segnano il momento del raffinamento strumentale »<sup>40</sup>.

La visite aux pavillons des Beaux-Arts, puis à la galerie du Travail fournit enfin à notre auteur l'occasion de prises de position tout à fait explicites. Parmi les tableaux exposés dans les dix-sept pinacothèques, où il entre avec une certaine appréhension mais où les impressions sont, de son propre aveu, les plus vives, De Amicis opère un choix guidé par des critères qui relèvent moins de l'esthétique que du sentiment. Parmi les tableaux qui concentrent son attention – et on ne s'en étonnera pas – les toiles

37. E.D.A., *Ricordi...*, cit., p. 43 : le goût pour les livres, pour la possession matérielle de l'objet, sera développé dans un plaidoyer tardif, *L'amore dei libri* in E. DA., *Pagine sparse*, Milano, Treves, 1911 : « Un libro non fa tutto il pro che può fare se non è cosa nostra. Bisogna poter logorarselo, sottolinearselo, farvi dei punti d'esclamazione, piegare le pagine, segnarne i margini con le nostre unghie. Un libro che non fa che passarci per casa, non lascia traccia profonda » (p. 225).

38. « Aggiungete ancora il martello smisurato del Creusot che pesa ottantamila chilogrammi, e il girarrosto gigantesco della casa Baudon, che vi arrostitisce venti capretti per volta. Poi le meraviglie della pazienza umana : i coltellini microscopici, colle loro belle guaine, che stanno in cento e quattro dentro un nocciolo di ciliegia », *Ricordi...*, cit., p. 46.

39. E.D.A., *Ricordi...*cit., p. 38.

40. Roberto FEDI, *Prima indagine su De Amicis novelliere (1867-1880)* in E. De Amicis, *Atti del convegno...* cit., p. 23.

sociales, historiques et humanitaires. De Amicis ne craint pas ainsi d'exprimer sa préférence pour tel petit tableau « manchevole forse, ma d'un sentimento sublime, che mette nel petto il tremito d'un singhiozzo »<sup>41</sup>. Aux artistes épris de l'amour pour leur pays va une sympathie qui ne se veut pas étroitement nationaliste. Aux artistes, qui sont aussi des travailleurs, va l'élan d'Edmondo engagé dans sa péroration sur la valeur du travail.

Un travail observé dans l'affairement humain des « petites industries » puis dans le gigantesque effort présent dans la salle des machines. « Qui lo spettacolo è degno d'un'ode di Vittor Hugo »<sup>42</sup>, prévient l'auteur qui use en effet d'une tonalité épique pour décrire la transformation de la matière. Mais autant l'agilité des notations était plaisante tant qu'il s'agissait de décrire les *produits* merveilleux offerts à la curiosité humaine, autant l'envolée finale sur les *producteurs* semble rhétorique et, sous bien des aspects, « mystificatrice », pour reprendre le terme de L. Surdich<sup>43</sup>. Comment ne pas s'étonner du vocabulaire idéaliste qui fait la part belle à la « patience des menottes », à l'habileté de « prestidigitatrices » des ouvrières, à l'affairement « joyeux » qui marque l'effort humain ? Comment ne pas relever l'optimisme trompeur de celui qui voit dans les ouvriers actionnant les colossales machines les « glorieux inventeurs de demain »<sup>44</sup> ? Certes ces travailleurs sont « en représentation » dans l'espace particulier d'une manifestation qui se déroule sous l'œil de milliers de spectateurs. Certes, De Amicis, faisant l'éloge du Progrès, est essentiellement sensible aux valeurs éthiques de la bourgeoisie et non à sa fonction économique, selon la remarque pertinente d'un de ses exégètes<sup>45</sup>. Il reste que cet éloge du travail est, au mieux, superficiel, au pire, trompeur. On souscrit volontiers au jugement de L. Surdich relevant dans cette vision, l'auteur des pages les plus « classistes » du futur *Cuore*.<sup>46</sup>

### III. Paris et la mémoire culturelle

Si l'on ne voit jamais Paris pour la première fois, c'est en raison de la mémoire culturelle française qu'en ont les Italiens, du prestige que suscitent certaines de ses institutions, de l'intérêt que revêt, dans ce dernier

41. E.D.A. *Ricordi...*, cit., p. 59.

42. E.D.A., *Ricordi...*, cit., p. 62.

43. L. SURDICH, cit., pp 218-219.

44. E.D.A., *Ricordi...*, cit., pp.63-64.

45. Bruno TRAVERSETTI, *Introduzione a De Amicis*, cit. p. 51.

46. L. SURDICH, *Atti...*cit., p. 223.

quart de siècle, le débat sur le naturalisme. Visiter la capitale est parfois l'occasion, pour certains voyageurs, de suivre, selon leur goût, qui des cours au Collège de France, comme le fait Cameroni, qui à l'Université populaire, comme Emilia Mariani<sup>47</sup>. Les lieux parisiens sont hantés par les souvenirs des poètes qui les ont décrits : De Amicis ne croit-il pas rencontrer dans les rues de la capitale les personnages des romans devenus de véritables types humains ?<sup>48</sup> Deux de ces écrivains, l'Italien prendra l'initiative de les rencontrer, fidèle en cela à une démarche ancienne chez lui, depuis le moment, où à peine âgé de vingt ans, il allait sonner à la porte d'Alessandro Manzoni, ce dont il rendra compte dans un joli récit anthologique<sup>49</sup>. Deux écrivains, ancrés à Paris dans leur vie et dans leur œuvre mais deux démarches de nature différente pour le reporter. Voir Hugo ultra septuagénaire, c'est rencontrer une gloire nationale, un mythe vivant. Voir Zola, âgé de trente-sept ans, c'est manifester un intérêt courageux à un auteur qui, malgré le succès venant de couronner *L'Assommoir*, est un écrivain des plus controversés.

Une importance capitale est accordée à la visite à Victor Hugo : son compte rendu occupe un quart de l'ouvrage, représentant presque un livre dans le livre<sup>50</sup>. L'auteur ne s'en cache pas : « Dopo l'Esposizione universale, Vittor Hugo. Un argomento val l'altro, mi pare »<sup>51</sup>. Avec un tel sujet, De Amicis risquait l'emphase, la prolixité incontrôlée, la répétition : et c'est un danger qu'il n'évite pas, alors qu'il réservera à Zola des pages bien plus concises. Cet écrit pour lequel son ami, l'écrivain A.G. Barrili le félicita<sup>52</sup>, n'est pourtant pas le plus réussi de l'ouvrage. Il vaut pour son intérêt

47. A. FAITROP-PORTA, *cit.*, p. 37.

48. « E poi la popolazione non è nuova. Son tutte figure conosciute, che fanno sorridere. E' *Gervaise* che s'affaccia alla porta della bottega col ferro in mano, è *monsieur Joyeuse* che va all'ufficio fantasticando una gratificazione, è *Pipelet* che legge la Gazzetta, è *Frederic* che passa sotto le finestre di *Bernerette*, è la sartina del Murger, è la merciaia del Kock, è il *gamin* di Vittor Hugo, è il Prudhomme del Monnier, è *l'homme d'affaire* del Balzac, è l'operaio dello Zola. Eccoli tutti ! E.D.A., *Ricordi...*, *cit.*, (p. 7). Cette surimpression du culturel sur le réel est symptomatique du « déjà vu ».

49. E.D.A., *Una visita ad Alessandro Manzoni*, in *Pagine sparse*, (1874), Milano, Treves, 1911, pp.81-90. Le jeune auteur s'y montrait déjà imbu de littérature puisqu'à Brusuglio, où il est finalement reçu, il déclare : « in ogni vecchietta vedevo Agnese, in ogni giovane Renzo, in ogni bimbo Menico » (p. 85).

50. Sept sections, comme autant de petits chapitres, rythment l'attente puis la rencontre de l'auteur des *Misérables*.

51. E.D.A., *Ricordi ...*, *cit.*, p. 72.

52. L. SURDICH, *cit.*, p. 197.

historique et témoigne de la vénération vouée à un auteur de son vivant, procurant aussi l'occasion, dans sa dernière partie, d'un récit humoristique.

Dans le long préambule précédant la rencontre proprement dite, De Amicis organise une sorte de mise en scène : il veut créer un sentiment d'attente, amener le lecteur à faire antichambre avec lui avant d'accéder au saint de saints. Cette longue introduction vise aussi à remplir une fonction didactique : rappeler la personne et les écrits de l'illustre écrivain, tant il est vrai que ce souci est toujours présent dans les écrits de voyage. Le long préambule est enfin l'occasion, pour Edmondo, de se mettre en scène lui-même, de tirer partie de cette confrontation inouïe pour se faire mieux connaître, tâche que remplissent certaines proses de voyage.<sup>53</sup>

Une fois surmontée la question du bien-fondé de sa visite, question résolue au nom de l'impulsion du « cœur », une fois évoquée la gloire immense d'un écrivain combatif – donc cher à son esprit – De Amicis tente la rude entreprise d'évoquer l'œuvre hugolienne. Elle se résume à un panégyrique enthousiaste dont la tonalité est comme contaminée par le sujet qui le suscite, témoignant d'une absence totale de distance entre l'auteur et sa matière. De Amicis « fait du Hugo » lorsque, évoquant les contrastes de l'univers du maître, il les mime dans une prose boursouflée. Lorsque, tentant de définir son style, il en offre une imitation quasi parodique<sup>54</sup>. Le Hugo qui apparaît en filigrane dans ces pages, est le romancier le plus connu, parfois le dramaturge, plus rarement encore le poète. Soucieux, sans doute, de se mettre au niveau du lecteur moyen, De Amicis s'appuie sur les œuvres qui connaissent les plus gros tirages en Italie, *Les Misérables* en tout premier lieu, négligeant une étude plus concrète et plus fine. Quelques observations plus précises sur

53. Notons l'intérêt que revêt à cet égard le volume *Ricordi di Londra*, Milano, Treves, 1874. On y sent la présence vive d'un écrivain encore jeune, héros d'aventures loufoques en raison de sa méconnaissance de la langue. Edmondo fait montre, au contraire, d'une très bonne connaissance du français dont il citera, avec coquetterie, les expressions argotiques dans l'ouvrage sur Paris.

54. Ainsi ces lignes sur la double nature du poète : « Egli abbraccia colla mente tutto l'universo. Ha, se si può dire, due anime che spaziano contemporaneamente in due mondi, e ogni opera sua porta l'impronta di questa sua doppia natura. Chi non ha fatto mille volte quest'osservazione? In alto v'è quel suo eterno *ciel bleu* che ricorre ad ogni pagina, i firmamenti mille volte percorsi, gli astri continuamente invocati, gli angeli, le aurore, gli oceani di luce, mille sogni e mille visioni della vita futura, un mondo tutto ideale, in cui egli si sprofonda come un estatico, trasportando con sé il lettore abbarbagliato e stordito; e sotto, dei mari neri e tempestosi, tenebre su tenebre, la sua eterna *ombre*, i suoi *abîmes*, i suoi *gouffres*, il bagno, la cloaca, la corte dei miracoli, il carnefice, il rospo, la putredine, la deformità, la miseria : tutto quanto v'ha di più orribile e di più immondo sopra la terra. Il campo della sua creazione non ha confini », (E.D.A., *Ricordi...*, cit., p. 73).

la construction des romans, quelques réserves, aussi, mais vite écartées, viennent alors à peine freiner le torrentiel éloge qu'il décerne à l'auteur français.

C'est que Hugo, par-delà ses mérites artistiques, est un écrivain proche de « l'homme ». De Amicis, comme il l'avait fait pour Manzoni et même l'exilé Ruffini, exalte en lui l'écrivain moral, humain, celui qui peut accompagner toute une vie par les leçons profondes qu'il administre, les consolations que tout individu, même le plus déshérité, peut tirer de son œuvre. Mais la prose sentimentale d'Edmondo dilue quelque peu l'évocation de l'écrivain engagé dans des combats précis<sup>55</sup>. Sous les formulations trop molles de De Amicis, on a peine à reconnaître le combattant abolitionniste, le sénateur de la Seine, celui qui, un an plus tôt, se posait en défenseur de la République contre les manoeuvres de Mac-Mahon. De Amicis ne livre aucun détail concret sur les combats réels du grand homme. Il préfère évoquer, *in finis*, dans un tableautin attendri, celui qui invite quarante enfants pauvres à sa table de Hauteville-House.

Le récit de la rencontre proprement dite est rapporté avec simplicité : c'est un passage qui se goûte avec plaisir. De Amicis se met en scène avec humour dans son embarras et ses maladresses, en train d'escalader l'escalier de l'immeuble de la rue de Clichy (où résidait alors le poète), un escalier qui devient une véritable métaphore de son entreprise morale. L'œil précis du reporter sait décrire des lieux qui lui arrachent cette observation, corroborée par le petit-fils du poète<sup>56</sup> : « la casa, tutto considerato, non mi parve una casa da poeta milionario »<sup>57</sup>. Il considère attentivement les personnages qui l'entourent, tout d'abord la foule des solliciteurs de toute sorte, reçus avec grande courtoisie par le seigneur des lieux, puis le cercle des amis et de la famille, où il est admis pour le repas du soir. Il s'attarde alors sur une figure féminine qui le frappe profondément : « una signora di forti membra, di capelli bianchissimi, di viso grande e aperto, illuminato da da due occhi profondi, – taciturna ; una dama del Velasquez senza gorgiera ». Juliette Drouet occupait en effet le troisième étage de la maison.

55. « Non v'è dolore umano a cui non abbia detto una parola di conforto ; non c'è sventura al mondo sui cui non abbia fatto versare delle lagrime. Egli è il patrocinateur amoro e terribile di tutte le miserie, dei diseredati della natura e degli abbandonati al mondo, di chi non ha pane, di chi non ha patria, di chi non ha libertà, di chi non ha speranza, di chi non ha luce », E.D.A., *Ricordi...*, cit., p. 80.

56. « Presque tous les fenêtres donnaient sur la triste rue de Tivoli, aujourd'hui rue d'Athènes. Un petit vestibule sombre précédait la salle à manger » in Georges HUGO, *Mon grand-père*, 1902, cité par Alain DECAUX, *Victor Hugo*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1984, p. 983.

57. E.D.A. *Ricordi...*, cit., p. 98.

Hugo, peu avant l'attaque cérébrale qui va le diminuer en juillet de la même année, est ce vieillard à « la carnagione rossigna, da cui traspare la salute e la forza »<sup>58</sup>. De Amicis est frappé par la tristesse de la physionomie du poète, thème qui revient plusieurs fois sous sa plume, et dont la justesse n'est pas démentie par les portraits ou photos parvenus jusqu'à nous. Naturellement c'est l'émotion qui marque le face-à-face avec le grand homme, une émotion qui empêche Edmondo d'articuler une phrase sentée, lui qui a tant préparé cette rencontre, qui a tant ménagé l'instant suprême, et qui voudrait savoir l'*impossible* de la bouche de son idole : ce qui fait de lui un génie. L'Italien tire un effet comique du contraste entre l'élévation sublime de ses pensées et le prosaïque effet de sa timidité, comparable, dit-il, à celle du malheureux tailleur lettré dans les *Promessi sposi*, pétrifié devant le cardinal Borromeo<sup>59</sup>. Il lui faudra repartir après avoir prononcé la phrase la plus banale et la moins adaptée qui soit à ses aspirations : « gli domandai se era stato a vedere l'Esposizione », et devra repartir avec la (fine) réponse du poète : « *C'est un immense joujou* »<sup>60</sup>. Décidément la distance est grande entre le désir et la réalité. De Amicis a la bonne grâce de l'admettre.

Une deuxième chance lui sera donnée de voir le poète, en public cette fois, et d'apprécier dans celui qui s'exprime lors du Congrès littéraire, le défenseur de la littérature comme expression suprême de l'esprit humain. C'est aussi l'occasion pour lui de reconnaître, dans l'ancien proscrit, le réconciliateur de la nation réclamant l'amnistie pour les Communards.

La démarche qui amène De Amicis auprès de Zola ne peut qu'être différente. Auprès de Hugo, il *reconnaît* un homme et une œuvre, auprès de l'auteur de *L'Assommoir*, il contribue à la *découverte* d'un écrivain, certes déjà célèbre, mais dont l'image est brouillée par les persécutions dont il est l'objet<sup>61</sup>. L'Italien se fait immédiatement l'écho des insultes qui pleuvent sur celui que l'on ravale au rang de ses personnages, celui que l'on traite d' « *égoutier littéraire* » et de « *porco pretto sputato* »<sup>62</sup> La

58. E.D.A., *Ricordi*, cit., p. 95.

59. Cette allusion renvoie au chapitre XXIV des *Promessi sposi*.

60. E.D.A., *Ricordi...*, cit., p. 195.

61. « "L'Assommoir", – à l'ébahissement de Zola lui-même, – suscite d'innombrables parodies, caricatures, chansons, pamphlets, brochures. C'est la gloire bruyante et définitive », in Henri MITTERAND, *Zola journalistes, de l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*, Paris, A. Colin, 1962, p. 204.

62. E.D.A., *Ricordi...*, cit., p. 123.

rencontre prend l'allure d'une défense, ce dont Zola sera bien conscient puisqu'il en remerciera chaleureusement De Amicis<sup>63</sup>.

Alors que l'entrevue avec l'auteur des *Misérables* s'effectuait dans la foule, celle avec Zola prend l'allure d'un tête-à-tête, ménagé par un ami commun qui se fait son interprète<sup>64</sup>, dure plusieurs heures au domicile de l'intéressé. Fidèle à sa technique du portrait « total », dans une période où la physiognomonie plaisait, De Amicis souligne, à partir du physique de Zola, un tempérament batailleur.<sup>65</sup> Un signe de sa violence contenue en est le maniement, durant tout l'entretien, d'un coupe-papier qui la forme d'un petit poignard.

Cette intimité permet un dialogue approfondi sur une personnalité, qui se raconte, et surtout sur une œuvre. Il est en effet fort intéressant, de l'avis même de ses commentateurs, d'entendre Zola s'exprimer sur sa technique de romancier, sur ses projets, et cet entretien représente un témoignage précieux pour la période 1878-1880.<sup>66</sup> Zola confie avec clarté sa

63. Au sommaire des *Atti* du congrès d'Imperia de 1880 figurait l'annonce d'un essai de Franco CONTORBIA intitulé *De Amicis et Zola*. Cet essai ne parut finalement pas. Mais dans le fascicule consacré à la « Mostra bio-bibliografica », a cura di F. Contorbia, Città di Imperia, Palazzo comunale, 1981, furent publiées les lettres de Zola à De Amicis où l'auteur de *L'Assommoir* livre son sentiment de gratitude. Dans la lettre du 26 juillet 1878, Zola écrit : « Vous me dites que vous êtes en train d'écrire vos impressions sur mon œuvre et sur ma personne. Vous ne sauriez croire combien cela m'a touché et combien cela m'a rendu fier. On ne m'a point gâté en France ; il n'y a pas longtemps que l'on m'y salue. Aussi suis-je très sensible aux poignées de main amicales qui me viennent de l'étranger ». Et le 23 décembre de la même année : « Que vous êtes aimable de parler de moi avec cette sympathie qui me touche et m'honore ! Comme je vous l'ai dit, cela me repose de tous les crapauds qu'ils me font avaler en France ».

64. Il s'agit de Dominique-Alexandre PARODI (1842-1902), poète et dramaturge grec de langue française.

65. « E' un giovane bien piantato ; *solidement bâti* ; un po' somigliante, nella travatura delle membra, a Vittor Hugo » (...) « Ha il viso rotondo, un naso audace, gli occhi scuri e vivi, che guardano con una espressione scrutatrice, fieramente – la testa d'un pensatore e il corpo d'un atleta » (...) Era in babbucchie, senza colletto e senza cravatta, con una giacchetta ampia e sbottonata, che lasciava vedere un largo torace sporgente, atto a rompere l'onda degli odii e delle ire letterarie. In tutto il tempo che rimasi con lui non lo vidi mai ridere », E.D.A. *Ricordi...*, cit., p. 125.

66. « Aucune lettre de De Amicis n'a été retrouvée dans les archives de la famille Zola. Les deux chapitres des "Ricordi di Parigi" et des "Ritratti letterari" contiennent, avec deux lettres de Zola, tout ce que l'on sait de leur amitié. Ces deux chapitres trop négligés par les biographes et les critiques français, font connaître, mieux que tout autre livre, le Zola des années 1878-1880. C'est aussi par eux que les Italiens ont connu ce Zola, simple, accueillant, travailleur, modeste qui disait honnêtement comment il procédait ; un homme qui souffrait de toutes les injures dont, en France, on l'accablait et qui trouvait un réconfort dans la pensée qu'en Italie et en Russie ses œuvres étaient mieux comprises » in René

démarche dans la confection d'un roman. Loin de se préoccuper d'invention, d'intrigue, l'écrivain laisse agir une logique qui se fonde sur la situation familiale et sociale de son personnage, « vieille connaissance ». Il prend l'exemple du roman auquel il est attelé, *Nana*.<sup>67</sup> La « cocotte » qu'elle est, amène l'auteur à l'imaginer, logiquement, dans certains lieux, aux premières des théâtres, aux courses, dans les grands restaurants. Une fois sur place, il capte des scènes, des langages, autant de fragments de cette réalité qu'il ne lui restera ensuite qu'à transposer dans son roman. La phase la plus délicate, de son propre aveu, est le fil qui reliera ces fragments, mais la rigueur de sa méthode lui permet de prévoir le temps nécessaire à la rédaction d'un roman. De Amicis apprend de la bouche de son interlocuteur, ses projets : huit romans en tout, appartenant tous au cycle des Rougon-Macquart. La réalité historique permettra de vérifier la précision des engagements que leur auteur réitérait à cette date, après les avoir exposés dès 1868.<sup>68</sup> De Amicis a aussi l'occasion d'observer les traces concrètes du travail de l'écrivain, ces manuscrits, ces notes puisées dans de doctes essais, ces brouillons, ces esquisses, ce dictionnaire personnel où Zola a consigné les langages correspondant aux sujets qu'il traite. À côté de l'œuvre déjà faite de Hugo, ce *work in progress* de Zola.

Cela lui donne surtout l'occasion de s'informer sur le naturalisme – et de prendre discrètement parti. Sur la voie de la « Vérité », Zola a pu être précédé par d'autres écrivains, il en est, aux yeux du journaliste, « il sacerdote più intrepido e più fedele »<sup>69</sup>. L'idée de la méthode naturaliste, dans l'œuvre d'art, telle qu'elle ressort des pages de De Amicis, est celle de la reproduction, et non de la création. Afin de vulgariser commodément ce concept, l'Italien utilise les métaphores courantes de « l'instantané », celle du romancier, « levant le voile » entre le lecteur et les choses, apprenant sur le terrain puis « reproduisant » et « imprimant ». Avec son goût de la performance, Edmondo excède dans l'éloge de la précision du romancier-photographe comme il forçait le trait pour le Hugo peintre des passions<sup>70</sup>. Mais

TERNOIS, *Zola et ses amis italiens*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. VIII. On trouve aussi quelques lignes faisant état de cet entretien, in Armand LANOUX, *Bonjour Monsieur Zola*, Paris, Grasset, 1982, p. 126.

67. *Nana* paraîtra en 1880.

68. On reconnaîtra facilement l'annonce de *Au bonheur des dames*, *La bête humaine*. Le roman consacré à Sedan et qu'il projette d'intituler *Le soldat* deviendra *La débâcle*. Celui où il insèrera la combustion d'un ivrogne est *Le Docteur Pascal*, celui enfin qu'il dit vouloir consacrer à un jeune génie famélique et ambitieux est *L'œuvre*.

69. E.D.A. *Ricordi...*, cit., p. 120.

70. « Nota tutte le ombre, tutte le macchie di sole, tutte le sfumature di colore che si succedono d'ora in ora sulla parete, e rende ogni cosa con una così meravigliosa evidenza, che cinque anni dopo la lettura, ci ricorderemo dell'apparenza che presentava una tappezzeria,

quand il s'agit d'évaluer la portée morale et sociale de cette œuvre, De Amicis propose une réflexion moins superficielle. Distinguant la complaisance hypocrite d'un Dumas fils de la pureté de Zola – on notera le lien opéré avec la correspondance de 1873 – il détecte, dans les excès mêmes qui peuvent marquer son œuvre l'occasion d'une catharsis pour le lecteur : « Forzato dalla sua mano, è il vizio stesso che dice : – sputate e passate ». <sup>71</sup> Cela est courageux à cette époque, d'autant que l'on sent bien l'auteur des *Ricordi di Parigi*, éloigné d'une poétique aussi radicale. Dans le choix entre « réalisme » et « idéalisme », il voit la conséquence de l'éducation, l'expression de tempéraments personnels et non de convictions intellectuelles. Il se montre hostile aux partis pris, répugne aux professions de foi trop absolues, s'inquiète d'une éventuelle uniformité de l'art, estimant, comme Silvio Pellico qu'il y a de la place pour tout le monde. Sous le raisonnement « de bon sens », s'exprime en réalité la difficulté à accepter la poétique naturaliste dans tous ses développements. Deux ans plus tard, lorsqu'il tracera le portrait d'Alphonse Daudet, on le sentira soulagé de le qualifier, malgré la ressemblance qu'il lui trouve avec l'auteur de *L'Assommoir*, de « naturalista meno spietato » <sup>72</sup>.

S'il est un aspect de Zola qu'il apprécie sans réserve, c'est son italianité. Une italianité pourtant amoindrie chez celui qui déclare ne posséder que peu la langue de la péninsule et qui a opté pour la nationalité française au moment de son service militaire. Mais une italianité foncière par des traits de caractère que De Amicis se plaît à considérer comme typiques de son pays, le naturel et la franchise. Zola ne partage pas le parisianisme à la mode, celui des bons mots, celui de « *l'entortillement de l'esprit* », qu'il juge responsables, du reste, de la chute d'une de ses pièces de théâtre. Ce trait parisien sera une des cibles irritées de De Amicis dans le chapitre final de son ouvrage <sup>73</sup>. Sa reconnaissance ira en revanche à l'Italien

---

vers le cinque di sera, quando le tendine della finestra erano calate, dell'azione che esercitava quell'apparenza sull'animo d'un personaggio ch'era seduto in un angolo di quella stanza », E.D.A., *Ricordi...*, cit., p. 114.

71. E.D.A., *Ricordi...*, cit., p. 115.

72. E.D.A., *Alfonso Daudet in Ritratti letterari*, (1881), Milano, Treves (1880), 1937.

73. Dans le chapitre final intitulé *Parigi*, Ed mondo se livre à une laborieuse palinodie sur la capitale. Récapitulant les défauts exaspérants de la capitale, où il cite pêle-mêle, la laideur de l'uniforme des gendarmes, la morgue des concierges, la brutalité des cochers, le snobisme aristocratique, la mentalité anti-démocratique, la corruption des mœurs, la blague et la réclame, il se livre ensuite à un éloge de la bonté foncière des Parisiens, de leur franchise. Attribuant ensuite son éclat furieux à un accès d'amour pour sa patrie, il conclut plus sereinement en mesurant le gigantisme particulier de Paris et en évoquant le vide énorme qu'amènerait la disparition d'une ville qui lui a tant apporté depuis l'enfance et où il croit encore entendre les tambours de Magenta. (E.D.A., *Ricordi...*, cit., pp.151-171).

capable d'apprécier son travail et de le faire connaître de l'autre côté des Alpes. Son salut final réaffirme idéalement les liens fraternels entre les deux nations : *Je suis toujours très sensible aux poignées de main amicales qui me viennent des étrangers ; mais ce n'est pas d'un étranger que me vient la vôtre ; c'est de l'Italie, de ma première patrie, où est né mon père. Adieu !* »<sup>74</sup>.

Ce Paris « revisité » est l'occasion, pour De Amicis, de confirmer les attentes de son public en faisant surgir devant ses yeux, pour la dernière fois, une ville spectaculaire, encore magnifiée par la présence dans ses murs de l'Exposition Universelle. La capitale est la ville du record, de la performance, du superlatif, traits qui caractérisent son illustre hôte, Victor Hugo. Mais ces *Ricordi di Parigi*, qui constituent un adieu au genre<sup>75</sup>, recèlent une part de recherche inédite : c'est l'effort de connaissance opéré autour de la personne de Zola, d'un « compatriote », certes, mais surtout du promoteur d'une esthétique nouvelle que De Amicis contribue à faire connaître au-delà des Alpes.

Se posant en « rival » du gigantesque sujet parisien, l'écrivain italien s'efforce de rendre par le *verbe* l'ampleur du spectacle qu'il a sous les yeux, rendant presque superflue l'entreprise du voyage réel. Pourtant le morceau de bravoure hyperbolique, si souvent manié, ne saurait résumer les procédés d'écriture d'un écrivain précis, observateur et humoriste. Ces *Ricordi* tiennent du reportage et de la littérature, du croquis et du journal personnel, bon exemple de cette indécision formelle<sup>76</sup> qui accompagne la production de celui qu'on ne saurait limiter à un seul ouvrage et que la critique actuelle s'efforce de mieux connaître.

**Emmanuelle GENEVOIS**

74. E.A.D. *Ricordi...*, cit. p. 149.

75. Les écrits de voyage, inaugurés par *Spagna* en 1873, s'achèveront avec ce volume. Voir à ce propos les pages intéressantes sur la lassitude de De Amicis à exploiter ce filon et son acheminement vers l'élaboration de son premier roman in L. SURDICH, *cit.*, pp. 194-195

76. C'est ce que dit en substance Bruno TRAVERSETTI, *cit.*, p. 43, lorsqu'il souligne chez De Amicis, « la tensione di uno scrittore che non ha ancora trovato, né troverà mai in tutta la sua vita, un genere letterario formalizzato e congeniale a cui affidare con sicurezza il suo estro ».