

## Le spectateur controversé : réflexions sur les modalités de la narration dans *Sull'Oceano* de Edmondo De Amicis

*Lo spettatore controverso : riflessioni sulle modalità narrative in Sull'Oceano di Edmondo De Amicis*

Edwige Comoy Fusaro

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/627>

DOI : 10.4000/narratologie.627

ISSN : 1765-307X

### Éditeur

LIRCES

### Référence électronique

Edwige Comoy Fusaro, « Le spectateur controversé : réflexions sur les modalités de la narration dans *Sull'Oceano* de Edmondo De Amicis », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 14 | 2008, mis en ligne le 05 janvier 2011, consulté le 04 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/627> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.627>

---

Ce document a été généré automatiquement le 4 mars 2022.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

---

# Le spectateur controversé : réflexions sur les modalités de la narration dans *Sull'Oceano* de Edmondo De Amicis

*Lo spettatore controverso : riflessioni sulle modalità narrative in Sull'Oceano di  
Edmondo De Amicis*

Edwige Comoy Fusaro

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Communication présentée le 30 mars 2005 à l'occasion de la Journée Jeunes Chercheurs organisée par le département d'italien (UFR LASH) et le Centre de Narratologie Appliquée (UFR Espace et Culture) Université de Nice – Sophia Antipolis, sous la direction scientifique du professeur Michel Cassac.

- 1 Edmondo De Amicis est un auteur qui, pour jouir d'une notoriété remarquable, n'en reste pas moins méconnu. Les motifs de cette désaffection sont nombreux, mais pour n'en citer qu'un, nous dirons qu'il a surtout souffert, paradoxalement, du succès inouï de *Cuore* (1886).<sup>1</sup> En effet, le sentimentalisme bien-pensant du journal d'Enrico lui a valu d'être figé dans une posture de moraliste populaire, et boudé par les élites culturelles.<sup>2</sup> Néanmoins, depuis une quinzaine d'années, l'ensemble de son corpus fait l'objet d'une redécouverte. Plusieurs de ses œuvres, dont certaines restaient auparavant dans l'ombre, sont rééditées, et l'on doit à Folco Portinari et Giusi Baldissoni la parution, dans la prestigieuse collection des « Meridiani », d'une sélection assez vaste d'œuvres choisies.<sup>3</sup> En outre, une nouvelle réflexion critique accompagne cette opération de réévaluation ; réflexion qui met en lumière les pans obscurs de la biographie de l'auteur et revalorise la place des textes oubliés, ainsi que l'apport de son Œuvre au sein de l'histoire littéraire italienne.

2 L'univers littéraire de De Amicis ne se limite pas au microcosme manichéen de *Cuore*. Il évolue au contraire vers une complexité toujours plus grande, dont certains signes sont déjà perceptibles dans ses premiers récits, mais qui prend toute sa mesure dans la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, pour aboutir à un texte tel que *Cinematografo cerebrale*.

<sup>4</sup> Les étapes principales de ce tournant sont au nombre de trois : *Sull'Oceano* (1889), *Amore e ginnastica* (1891), *Nel giardino della follia* (1899).<sup>5</sup> On constate dans ces œuvres un bouleversement des modalités narratives, qui est l'indice d'une transformation plus radicale de l'auteur : un changement de sa vision du monde et de l'individu, qui implique également une modification de la fonction de l'écrivain et de l'écriture. La confrontation de quelques passages ciblés du roman liminaire de la transition, *Sull'Oceano*, permettra de montrer comment le renversement du rapport entre l'observateur et l'objet d'observation entraîne une mise en cause de l'intégrité normative de l'auteur, de son groupe d'appartenance et, implicitement, du lecteur.

3 Le locuteur des « proses de voyage » est un narrateur autobiographique et homodiégétique : De Amicis se met en scène en tant que personnage pour relater une expérience qu'il a réellement vécue cinq ans avant la publication du livre, sur le paquebot *Galileo*. En 1883, son éditeur Emilio Treves lui avait commandé un compte rendu de son séjour en Amérique latine, qui devait s'ajouter à la liste, déjà longue, de ses récits de voyage,<sup>6</sup> et fournir un témoignage vivant de ce nouveau phénomène de masse qu'était l'émigration.<sup>7</sup> Mais cette fois, l'auteur s'écarte du projet initial pour limiter son récit à la durée de la traversée, sans évoquer la découverte du nouveau monde. La conjoncture initiale du roman présente un narrateur-spectateur dont l'objet d'observation est donc intrinsèquement familier : les Italiens, le paquebot. Il privilégie néanmoins dans ce « spectacle » les aspects « exotiques » susceptibles de susciter la curiosité de son lectorat et de le divertir. Il observe ainsi avec une attention particulière les voyageurs de troisième classe, les pauvres émigrants qui fuient la misère pour tenter la fortune sur le sol argentin. Leur « exotisme » dérive de leur différence socio-culturelle vis-à-vis du chroniqueur-spectateur et des lecteurs :

Ma lo spettacolo eran le terze classi, dove la maggior parte degli emigranti, presi dal mal di mare, giacevano alla rinfusa, buttati a traverso alle panche, in atteggiamenti di malati o di morti, coi visi sudici e i capelli rabbuffati, in mezzo a un grande arruffio di coperte e di stracci. Si vedevan delle famiglie strette in gruppi compassionevoli, con quell'aria d'abbandono e di smarrimento, che è propria della famiglia senza tetto (...).<sup>8</sup>

4 Le terme « spectacle » implique une distanciation qui n'est pas seulement le signe du professionnalisme journalistique de l'envoyé spécial, mais qui suggère également l'absence totale d'identification, la parfaite divergence socio-éthique du locuteur. Le regard de l'observateur s'attache au caractère esthétique de la vision, sans exprimer la moindre participation émotionnelle au sort misérable des émigrants. Pour lui, la misère est un spectacle, et la pitié qu'il évoque à propos des « *famiglie strette in gruppi compassionevoli* » renvoie davantage aux Pietà sculpturales qu'au sentiment de compassion – le terme « *gruppi* » ressortissant au champ lexical de l'art. Par ailleurs, le trope final « *la famiglia senza tetto* », qui a pour effet de noyer l'individu dans le groupe, trahit la disposition mentale du reporter, qui ne cherche pas à connaître mais à reconnaître. Mû par une intention de taxinomiste, il s'efforce en effet de ramener ce qu'il voit à des catégories préétablies. La description est inaugurée sous le signe de l'esprit positiviste qui connaît, compte, compare, classe. Nous sommes donc en présence non pas d'individus, mais de figures paradigmatiques, les émigrants de

troisième classe étant les échantillons représentatifs de la classe populaire, le chroniqueur étant lui-même le porte-parole de son groupe social – celui qui, sur le paquebot, occupe les cabines de première classe.

- 5 Le clivage qui sépare première et troisième classes est d'autant mieux établi que les uns occupent l'arrière, les autres l'avant du *Galileo*. De la différence à l'anormalité il n'y a qu'un pas et bientôt, le narrateur assume un rôle de censeur. Il porte un jugement moral sur les déshérités en les présentant, en des termes de réminiscence manzonienne, comme des « *bravi in riposo* », c'est-à-dire comme des délinquants :

Si vedevan delle facce ardite e scure, e degli atteggiamenti di bravi in riposo.<sup>9</sup>

- 6 Le postulat tacite du censeur est le suivant : il est, avec son groupe, celui qui détient le savoir, la raison, celui qui constitue la norme. Par le biais d'un regard lombrosien, les émigrants indigents sont taxés d'anormalité : ce sont des marginaux, des ennemis de la patrie, de l'ordre public. L'un des premiers personnages mis en scène avait été présenté, au moment où l'embarcation larguait les amarres, dans un geste de défi injurieux à l'encontre de la mère-patrie,<sup>10</sup> quand le patriotisme est, rappelons-le, une valeur canonique de l'auteur de *Cuore*. Le spectacle est indéniablement du côté des fauteurs de sédition. Ils portent la marque génétique du *comique*, qui est inversion du *modus operandi* « normal », contrefaçon, bouffonnerie :

Il grande spettacolo, poi, era quando ci veniva da prua, preso da un estro di mattoide, il saltimbanco tatuato, e camminava con le gambe per aria, faceva il serpente e la ruota (...).<sup>11</sup>

- 7 A l'instar du saltimbanque, tous les personnages observés semblent naturellement portés à la scène. Or, l'acteur et l'hypocrite partagent la même racine étymologique grecque : la simulation, le mensonge. La distanciation du narrateur se fonde ainsi sur des critères non seulement socio-culturels, mais également éthiques. Celui qui se donne en spectacle est le comédien, le simulateur, tandis que le spectateur est l'homme sérieux, le raisonneur.

- 8 Mais cette bipartition rassurante du monde, qui rappelle le manichéisme de l'opposition Garrone *versus* Franti, est mise en échec. L'objet d'observation, doté de conscience et de fierté, se rebelle à son statut de comédien :

Di là andai sul castello di prua, che era pieno di gente. Salendo, intesi dire accanto a me: « *Già, vegnen chî al teater* ». Quel *vegner* era per me, naturalmente. Qui fui accolto peggio che altrove, con occhiataccie e con voltate di spalle, e non con questo soltanto: *sub terris tonuisse putes*.<sup>12</sup>

- 9 La forte dichotomie qui différencie le gaillard d'avant du château de poupe apparaît dans toute son évidence. L'usage du latin, de la part du narrateur, révèle son souci de se démarquer de la population qui ne parle que le dialecte (en l'occurrence, le dialecte lombard) : l'érudit veut se distinguer du peuple. A nouveau, l'individu, nié en tant que personne autonome, est englobé dans un pluriel indéterminé mais, contrairement à ce qui se produisait auparavant, cet individu ne fait plus partie de la troisième classe : c'est le narrateur lui-même. Le même trope dépersonnalisant est ici inversé : ce n'est plus le pluriel qui se fonde dans un singulier archétypal (« *la famiglia senza tetto* »), c'est le singulier (« *me* ») qui se fonde dans le pluriel (« *vegner* »). Si, par l'usage du latin notamment, le locuteur tente de rétablir le rapport initial qui le plaçait dans la position confortable et avantageuse du spectateur, c'est bien parce que ce rapport est miné. La réflexion « *Già, vegnen chî al teater* » vise précisément à critiquer son statut d'observateur distant et amusé. Les émigrants récusent le rôle dévalorisant dans lequel

les voyageurs de la poupe les considèrent : le gaillard d'avant n'est pas une salle de spectacle. Loin d'être immuable, la séparation scène-loges, telle que l'a instaurée l'auteur au début du roman, est irrémédiablement brouillée.

- 10 Après s'être rebellé, le « spectacle » se pose en spectateur. Le narrateur en est conscient puisqu'il remarque :

È incredibile come ci conoscevano, e con quanto fondamento di vero spettegolavano alle nostre spalle, scoprendo il lato ridicolo di tutti noi.<sup>13</sup>

- 11 Le renversement des rôles est accompli. Les émigrants décèlent chez leurs riches compagnons de traversée des aspects burlesques et s'en moquent. Les « comédiens » de la proue sont eux aussi des spectateurs perspicaces, et leur objet d'observation est précisément ce « nous » au nom duquel le chroniqueur invite le lecteur à observer, par son intermédiaire, le « spectacle » des pauvres émigrants. En versant dans le ridicule, qui est un attribut comique, les voyageurs de première sont déportés vers les planches. Or, De Amicis remarque que la dérision des émigrants est justifiée (« *con quanto fondamento di vero* »). Aussi finit-il par s'interroger sur la pertinence du clivage :

E di fatti, tolta la vernice, a chi l'aveva, della buona educazione e della cultura, c'era poi una gran differenza tra il castello centrale e il cassero di poppa? Come si sarebbero trovati facilmente i tipi gemelli e le analogie delle conversazioni!<sup>14</sup>

- 12 Le gréganisme de classe n'est pas parfaitement mis en échec puisqu'il s'agit encore de comparer deux groupes, et non deux (ou plusieurs) individus : le regard s'inscrit toujours sous le signe de la dialectique « gaillard d'avant versus château de poupe ». Cependant, le locuteur se montre prêt à accepter une similitude là où, auparavant, il ne voyait que des différences. De Amicis admet que la frontière qui sépare la première et la troisième classes est labile. Ce faisant, son regard subit une modification appréciable : il quitte la modalité de reconnaissance pour affronter l'inconnu.

- 13 Cette nouveauté ne concerne pas seulement l'objet initial d'observation, il touche également le spectateur car, en montant sur scène, l'auteur-narrateur-personnage court le risque de devenir grotesque et d'être stigmatisé à son tour. Comme c'est le cas du saltimbanque, l'acteur n'est pas seulement risible, il est aussi marginal. La normalité de l'observateur est donc mise en cause. De Amicis se retrouve engagé sur une voie imprévue, qui le conduit à découvrir le semblable dans l'autre, c'est-à-dire à normaliser l'objet d'observation et, dans un deuxième temps, à découvrir l'autre en soi, c'est-à-dire à accepter en soi une altérité jusqu'alors insoupçonnée. Cette dernière étape est franchie à l'occasion d'un étrange dédoublement de l'instance narrative :

Arrivato a questo punto, trovo sulla copertina della carta del Berghaus, sulla quale segnavo ogni giorno qualche ricordo, le parole: 11° giorno, colpo apoplettico spirituale. E mi riviene in mente un fatto psicologico singolare, che seguì in me quel giorno, e che presto o tardi, in una lunga traversata, segue a tutti, credo, passata che sia la prima novità della vita a bordo. Una bella mattina, al primo salire sul cassero, vi piomba la noia sull'anima, inaspettata, come una mazzata sulla nuca (...). No, non è possibile che vi resistiate, vi piglierà prima d'arrivare qualche strana malattia cerebrale, non ancor conosciuta. Dio eterno! In che maniera liberarsi da quel supplizio! Scrivere!<sup>15</sup>

- 14 La scène se déplace dans l'intériorité du sujet. L'auteur devient lui-même objet de son observation. Il s'opère une scission entre le moi passé, personnage, et le moi du présent de la narration. Celui-ci ne se reconnaît pas dans le moi passé qui, sous l'emprise de l'ennui, a perdu temporairement le contrôle de lui-même, donnant des signes d'instabilité névrotique, faisant même apparaître des pensées et des désirs pernicieux.

Le rédacteur s'efforce de présenter l'expérience perturbante sous un jour anodin : il feint d'avoir oublié l'anecdote (« *Arrivato a questo punto, trovo (...). E mi riviene in mente...* ») et souligne la valeur universelle du phénomène (« *segue a tutti* »), englobant son individualité dans un « vous » (« *vi piomba* », « *vi piglierà* ») qui va jusqu'à impliquer potentiellement le lecteur. Dorénavant, la distinction de classes n'a plus cours : ce n'est plus le groupe qui est en question, c'est l'intégrité de la personne.

- 15 Embarqué pour un voyage en terrain connu, le reporter se retrouve aux prises avec un inconnu qui surgit là où il ne l'attendait pas. Une faille irréversible s'est formée au sein du système : De Amicis accepte désormais le désordre, l'irrationnel, l'altérité – non seulement alentour mais également en lui-même. Le bouleversement du système narratif reflète la modification de la vision du monde et de la vision de soi. Le spectateur curieux et partial, solidaire de l'anormalité de l'objet, se transforme en personnage actant, investi dans la tourmente, quittant son statut de censeur, et devient lui-même l'acteur tragi-comique d'une scène indéfiniment élargie. L'objet d'observation abandonne sa caractérisation « exotique » et tend à se transformer en miroir.
- 16 Partant, De Amicis n'écrit plus (seulement) dans un but moralisateur et pédagogique, mais dans un but cognitif, voire curatif : « *In che maniera liberarsi da quel supplizio! Scrivere!* », s'exclame le voyageur du *Galileo*. L'auteur abandonne le journalisme et la littérature de divertissement et d'édification : le texte littéraire ne se présente plus comme un instrument prophylactique de masse, mais, à la façon de Flaubert, comme un exutoire. Ecrire non plus pour le bien d'autrui, mais écrire pour soi.

---

## NOTES

1. Dès sa parution, le 15 octobre 1886, le livre bat des records de ventes. Il est aussitôt traduit dans plusieurs langues et atteint, en 1913, le chiffre d'un million d'exemplaires vendus : un « fait sans précédent », commente son biographe. Cf. Lorenzo GIGLI, *Edmondo De Amicis*, Torino, UTET, 1962, p. 306.
2. La critique d'Umberto Eco, qui prend le contre-pied du jeune narrateur pour faire l'apologie de Franti, l'antagoniste du « bon » Garrone, est encore aujourd'hui l'une des plus virulentes. Cf. Umberto ECO, *Elogio di Franti*, in *Diario minimo* [1963], Milano, Bompiani, 1996, p. 81-92. On peut lire la traduction française du texte dans *Le livre Cœur*, traduit par Piero Caracciolo et Gilles Pécout, Paris, Editions Ens Rue d'Ulm, 2004, suivi de deux essais d'Umberto Eco, « Eloge de Franti » et « Franti strikes again ».
3. *Opere scelte*, a cura di F. Portinari e G. Baldissoni, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1996. La publication inédite de *Primo maggio* remonte cependant à 1980 (a cura di Pino Boero e Giorgio Bertone, Milano, Garzanti).
4. *Illustrazione italiana*, II, 532, 1907. Le texte fut republié posthume dans le troisième volume des *Ultime pagine. Cinematografo cerebrale: bozzetti umoristici e letterari*, Milano, Treves, 1909. Il a été réédité récemment, avec trois autres textes (cf. *Cinematografo cerebrale*, Roma, Salerno editrice, « Minima », 1995, p. 27-46), et on peut le lire en français dans la traduction de Charles Dupré (cf. *Le cinéma mental*, Rambouillet, L'Anabase, 2002).

5. Pour *Sull'Oceano (prose di viaggio)* [Milano, Treves, 1889], on se référera à l'édition Milano, Mondadori, 2004 ; pour la version française, on consultera *Sur l'océan. Emigrants et signori de Gênes à Montevideo*, trad. fr. O. Favier, Paris, Payot, 2004. *Amore e ginnastica* a été publié par la *Nuova Antologia* en quatre livraisons (16 mars, 1er avril, 16 avril, 1er mai 1891), avec le sous-titre *Racconto*, avant d'être inclus dans le recueil *Fra scuola e casa. Bozzetti e racconti*, Milano, Treves, 1892. Emmanuelle Genevois l'a traduit en français : *Amour et gymnastique*, Paris, Picquier, 1988. *Nel giardino della follia*, paru pour la première fois dans la *Rivista d'Italia* du 15 décembre 1899, a fait récemment l'objet de deux éditions, toutes deux accompagnées d'intéressantes introductions critiques : a cura di C.A. Madrignani, Pisa, EST, 1990 ; a cura di R. Fedi, Firenze, Le Càriti Editore, « Aglaia », 2002. En français, cf. *Dans le jardin de la folie*, trad. fr. Ch. Dupré, Rambouillet, L'Anabase, 1993.
6. Chez l'éditeur florentin Barbera, De Amicis avait publié *Spagna* (1873) et *Olanda* (1874), et chez Treves, *Ricordi di Londra* (1874), *Ricordi di Parigi* (1875), *Marocco* (1876) et *Costantinopoli* (1877-1878).
7. Dans son introduction au roman (Mondadori, 2004), Francesco De Nicola rappelle qu'en 1861, date de l'unification du Royaume, 120.000 Italiens émigrèrent. Avec l'amplification du phénomène, les émigrants choisirent de plus en plus des destinations lointaines, ce qui signifiait une expatriation définitive. En effet, vingt ans plus tard, il furent 95.000 à partir pour l'Amérique (sur un total de 188.000 émigrants) et en 1888, soit un an avant la parution du roman, leur nombre avait plus que doublé, atteignant le chiffre de 207.000.
8. Edmondo DE AMICIS, *Sull'Oceano*, cit., p. 10. « Mais c'était en troisième classe qu'avait lieu le spectacle. La plupart des émigrants, saisis par le mal de mer, gisaient pêle-mêle, jetés en travers des bancs, comme en sursis de maladie ou de mort, le visage sale et les cheveux ébouriffés, au milieu d'un grand fouillis de couverts et de loques. Et l'on voyait des familles serrées en tas pitoyables, avec cet air de désarroi et d'abandon qui est le propre des sans-logis (...) » (*Sur l'océan*, trad. fr. O. Favier, Paris, Payot, 2004, p. 18).
9. *Sull'Oceano*, cit., p. 65. « On voyait des figures hardies et sombres et des attitudes de bravaches au repos » (*Sur l'océan*, cit., p. 70).
10. « Vicino al castello di prua una voce rauca e solitaria gridò in tuono di sarcasmo: "Viva l'Italia!" e alzando gli occhi, vidi un vecchio lungo che mostrava il pugno alla patria. (...) Rattristato da quello spettacolo, tornai a poppa, e descisi nel dormitorio di prima classe, a cercare il mio camerino » (*Sull'Oceano*, cit., p. 7). « Près du château de proue une voix rauque et isolée cria sur un ton sarcastique: "Vive l'Italie!" et levant les yeux je vis un grand vieillard qui montrait le poing à la patrie. (...) Attristé par ce spectacle, je retournai vers la poupe et descendis dans le dortoir de première classe pour chercher ma chambre » (*Sur l'océan*, cit., p. 15).
11. *Sull'Oceano*, cit., p. 126. « Mais le grand spectacle venait du gaillard d'avant, quand, sous l'emprise d'une inspiration loufoque, le saltimbanque tatoué venait en marchant sur les mains, faisant le serpent ou la roue » (*Sur l'océan*, cit., p. 126).
12. *Sull'Oceano*, cit., p. 65. « De là je me rendis sur le gaillard d'avant, envahi par la foule. En montant, j'entendis dire près de moi: "Eh oui: ils viennent ici au théâtre." Ce "ils" était pour moi, naturellement. Ici je fus encore plus mal accueilli qu'ailleurs, avec des regards noirs et des dos qui se tournaient, pour ne rien dire du reste: "Sub terris tonuisse putes." » (*Sur l'océan*, cit., p. 69).
13. *Sull'Oceano*, cit., p. 127. « C'était incroyable comme ils nous connaissaient, et avec quel fond de vérité ils potinaient dans notre dos, pointant nos ridicules » (*Sur l'océan*, cit., p. 127).
14. *Sull'Oceano*, cit., p. 127. « Et de fait, sous le vernis – pour ceux qui en étaient pourvus – de la bonne éducation et de la culture, y avait-il une grande différence entre le château central et le gaillard d'arrière? Il eût été facile de retrouver les mêmes types et des ressemblances dans les conversations » (*Sur l'océan*, cit., p. 127).
15. *Sull'Oceano*, cit., p. 100. « Arrivé à ce point, je trouve ces mots sur la carte de Berghaus où j'inscrivais chaque jour quelques souvenirs : "11e jour, attaque d'apoplexie spirituelle." Et un fait psychologique singulier me revient à l'esprit, apparu chez moi ce jour-là mais qui tôt ou tard, lors

d'une longue traversée, survient à peu près chez tout le monde, il me semble, passé la première nouveauté de la vie à bord. Par une belle matinée, à la première montée sur le pont, voilà votre âme plongée dans un ennui inattendu, comme un coup de marteau sur la nuque (...). Non, il n'est pas possible que vous résistiez, vous attraperez avant d'arriver quelque étrange maladie mentale, de préférence inconnue. Dieu éternel! De quelle manière se libérer de ce supplice? Ecrire? » (*Sur l'océan*, cit., p. 103, 104).

---

## RÉSUMÉS

Au sein du corpus de Edmondo De Amicis, *Sull'Oceano* (1889) constitue la première étape d'une évolution qui conduit l'auteur à revoir les fondements de sa vision du monde et son système de valeurs. Le roman met en scène un glissement des modalités narratives: au fil d'un long cheminement, l'interaction avec son objet d'observation s'élabore sous le signe de la distanciation, puis de la mise en cause, et enfin de l'inversion des rôles. A son arrivée en Argentine, le narrateur-observateur se retrouve spectateur de lui-même. La traversée transocéanique se révèle être un voyage au cœur du sujet controversé.

Nel vasto corpus di Edmondo De Amicis, il romanzo *Sull'Oceano* (1889) costituisce la prima tappa di un'evoluzione che spinge l'autore a mettere in causa la sua visione del mondo nonché il suo sistema di valori. Il romanzo mette in scena un cambiamento delle modalità narrative: l'interazione con l'oggetto di osservazione, inizialmente impostata sotto il segno del distanziamento, subisce un ribaltamento che porta all'inversione delle parti. Allo sbarco in Argentina, il narratore-osservatore scopre di essere spettatore di se stesso. La traversata transoceanica si configura come un viaggio attraverso il soggetto controverso.

## INDEX

**Index chronologique** : XIXe siècle

**Mots-clés** : De Amicis, italien, narrateur, spectateur, voyage

## AUTEUR

### EDWIGE COMOY FUSARO

Maître de conférences à l'université de Nice. Ses recherches portent sur la littérature de l'Italie post-unitaire. Elle a publié *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella narrativa italiana (1865-1922)*, préfacé par F. Livi, Firenze, Polistampa, « Biblioteca di Medicina e Storia », 2007, 463 p. Affiliée au CIRCLES (EA 3159), elle enseigne en Langue, Littérature et Civilisation Italiennes.