La maestrina degli operai, une nouvelle dérangementante d'Edmondo De Amicis

Mariella Colin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/386>
DOI : 10.4000/transalpina.386
ISSN : 2534-5184

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2017
Pagination : 99-112
ISBN : 978-2-84133-857-3
ISSN : 1278-334X

Référence électronique

Mariella Colin, « *La maestrina degli operai*, une nouvelle dérangementante d'Edmondo De Amicis », *Transalpina* [En ligne], 20 | 2017, mis en ligne le 19 décembre 2019, consulté le 12 novembre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/386> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.386>

LA MAESTRINA DEGLI OPERAI, UNE NOUVELLE DÉRANGEANTE D'EDMONDO DE AMICIS

Résumé : L'article analyse *La maestrina degli operai* (1891) d'Edmondo De Amicis, en montrant combien cette nouvelle est difficile à classer au sein de son œuvre. Ce texte, qui semble vouloir prendre à rebours les pages édifiantes dédiées à l'école du soir dans le livre *Cuore*, est proche du réalisme cru avec lequel *Il romanzo d'un maestro* décrit les acteurs principaux (les élèves et les enseignants) de l'univers scolaire. L'intrigue raconte la descente aux enfers d'une jeune institutrice confrontée à un groupe d'élèves adultes dont l'indiscipline ira jusqu'à la criminalité ; parmi ceux-ci, un dangereux voyou, qui forme avec elle un couple antagoniste et qui, après l'avoir longtemps persécutée, se fera tuer pour la défendre. De cette histoire, qui se déroule dans une atmosphère oppressante jusqu'au drame final, se dégage une vision sociale pessimiste, aux antipodes de la bonté naturelle du peuple et de l'éducation du cœur, considérées comme les traits distinctifs de l'auteur, qui ne laisse entrevoir aucun espoir d'émancipation pour la classe ouvrière. Ce qui ne peut que surprendre, car au moment de la publication De Amicis avait déjà fait connaître son adhésion au socialisme.

Riassunto : L'articolo analizza *La maestrina degli operai* (1891) di Edmondo De Amicis, mostrando quanto questa novella sia difficile da classificare all'interno della sua opera. Questo testo, che sembra voler prendere a rovescio le pagine edificanti dedicati alle scuole serali nel libro *Cuore*, è vicino al realismo crudo con cui *Il romanzo d'un maestro* descrive gli attori principali (allievi e insegnanti) dell'universo scolastico. L'intreccio racconta la discesa all'inferno di una maestrina confrontata ad un gruppo di allievi adulti la cui indisciplina andrà fino alla criminalità ; fra costoro, un pericoloso teppista, che forma con lei una coppia antagonista, dopo averla a lungo perseguitata si farà uccidere per difenderla. Da questa storia, che si svolge in un'atmosfera opprimente fino al dramma finale, emana una visione sociale pessimista, agli antipodi della bontà naturale del popolo e dall'educazione del cuore considerate come i tratti distintivi dell'autore, che non lascia intravedere nessuna speranza di emancipazione per la classe operaia. Il che non può non sorprendere, poiché al momento della pubblicazione De Amicis aveva già reso nota la sua adesione al socialismo.

Dans l'une des pages les plus édifiantes du livre *Cuore*, « Le scuole serali », le jeune narrateur Enrico Bottini raconte ses impressions lors de sa visite à son école, faite en compagnie de son père, au moment où sont accueillis

les ouvriers qui assistent aux cours du soir. En complément de l'école élémentaire obligatoire pour les enfants instituée par la loi Coppino en 1877, depuis 1880 en effet avaient été ouvertes par les municipalités des écoles du soir (pour les hommes) et du dimanche (pour les femmes) pour l'alphabétisation des classes populaires. Mais il n'y a pas que des adultes dans ces cours : la scolarité obligatoire n'allant que de six à neuf ans, dans ces classes on trouve des gens de tout âge : « *dei ragazzi da dodici anni in su, e degli uomini con la barba, che tornavano dal lavoro* »¹, appartenant à tous les corps de métier urbains, qui défilent en silence : « *c'eran dei falegnami, dei fochisti con la faccia nera, dei muratori con le mani bianche di calcina, dei garzoni fornai coi capelli infarinati* »². Diversifiés par leur métier mais unis par le désir d'apprendre, ces travailleurs entrent calmement dans la classe, et lorsque la leçon commence, Enrico est tout émerveillé de constater « *come tutti stavano attenti, con gli occhi fissi* »³, malgré la fatigue accumulée pendant le jour. La fin donne lieu à une scène tout aussi édifiante : dans la rue, les épouses, en compagnie de leurs enfants, attendent leurs maris, et à leur sortie « *gli operai pigliavano in braccio i bambini, le donne si facevan dare i libri, e andavano a casa così* »⁴. Ému par le spectacle auquel il a assisté, Enrico s'exclame : « *Non avevo mai visto com'è bella una scuola serale !* »⁵. Il sera tout aussi ému dans la deuxième page de *Cuore* qui vient compléter la première : « *La distribuzione dei premi agli operai* », où il décrit la remise des prix aux élèves les plus méritants du cours du soir lors d'une cérémonie solennelle, qui se tient au théâtre Vittorio Emanuele de Turin. Lorsqu'il songe aux efforts et aux privations qu'ont dû leur coûter ces prix, il éprouve « *non so che nel cuore, come un grande affetto e un grande rispetto* »⁶ pour ces travailleurs qui ont sacrifié leur repos et leur sommeil pour s'instruire.

À l'école du soir

Quelques années après, dans *La maestrina degli operai* – publiée d'abord dans la *Nuova Antologia* (1891), puis en volume dans *Scuola e casa* (1892) – l'écrivain semble prendre le contre-pied de ce qu'il avait écrit dans *Cuore*, en donnant d'une école du soir des descriptions diamétralement opposées, bien que semblables dans les détails. Le groupe des élèves auxquels fera

1. E. De Amicis, *Cuore* [1886], Turin, Einaudi, 1972, p. 193.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 352.

cours la *maestrina*, la jeune institutrice protagoniste de la nouvelle, sera également composé d'une foule bigarrée d'ouvriers appartenant à diverses catégories : « *alunni di ogni età, dai dodici ai cinquant'anni: operai della fabbrica di ferramenti e di quella d'acido solforico, operai d'una conceria, muratori, contadini, pastori* »⁷, dont l'aspect sale et grossier remarqué par la maîtresse suscite une tout autre impression : « *capigliature irte o arruffate, barbe incolte, visi neri, cravatte rosse, camice sudicie, rozze giacchette gonfiate dalle doppie sottovesti e dalle grosse maglie, che uscivan fuor dalle maniche* »⁸.

Après la description du début du cours, la sortie des élèves se déroule dans une ambiance aux antipodes de l'atmosphère de paix et d'amour familial qui régnait dans *Cuore* :

*Pareva l'uscita d'un teatro popolare una sera di martedì grasso : strilli, salve di fischi, zuffolii, urlate, un fracasso di zoccoli, un chiamarsi per nome a squarciagola, uno schiamazzo di domande e di risposte, in cui la maestra senti più volte il proprio nome e dei commenti sulla sua persona, seguiti da risate clamorose, da canti, da versi d'animali, da esclamazioni buffe e da scaracchi sonori; e da tutte le parti fiammelle di zolfanelli e di carte accese sulle pipe, che offrivano per un momento lo spettacolo d'una luminaria nella nebbia*⁹.

Le retournement systématique auquel semble vouloir se livrer De Amicis dans ces passages l'éloigne de la rhétorique des bons sentiments qui était la sienne, pour le rapprocher d'une écriture naturaliste qui n'hésite pas devant les détails les plus crus. Il décrit ici, de manière documentée, les conditions réelles dans lesquelles se déroulaient les cours du soir dans les faubourgs ouvriers, comme il avait décrit précédemment la situation réelle des écoles rurales dans *Il romanzo d'un maestro*¹⁰, en prenant en considération les problèmes sociaux et en mettant en œuvre « *l'assunzione di una prospettiva critica e la conseguenza di un'indagine di tipo psicologico e antropologico* »¹¹. *La maestrina degli operai* se situe dans cette production

7. Nous citons la version numérisée de la Biblioteca Nazionale Braidense (<http://www.braidense.it>) d'après l'édition suivante : E. De Amicis, *La maestrina degli operai*, in *Fra scuola e casa. Bozzetti e racconti*, Milan, Treves, 1908, p. 143. Cette édition est la dernière publiée du vivant de De Amicis, et elle est identique à celle de 1892. Tout lecteur peut la consulter à l'adresse <https://liberliber.it/online/autori/autori-d/edmondo-de-amicis/fra-scuola-e-casa>.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 148-149.

10. Pour plus de détails, nous renvoyons à notre édition française du *Roman d'un maître d'école*, notamment à notre « Introduction » (Presses universitaires de Caen, 2016, p. I-XXXIV).

11. M. Dillon Wanke, « *Fra scuola e casa* : un polpettone, che desidero passi inosservato », in *Edmondo De Amicis scrittore d'Italia* (Actes du colloque d'Imperia, 18-19 avril 2008), A. Aveto et F. Daneri (éd.), Città di Imperia, 2012, p. 169.

déamicisienne plus complexe et moins connue, où l'auteur n'est plus « *pronto a commuoversi e a commuovere la borghesia umbertina* »¹² comme dans *La vita militare* et dans *Cuore*, et prend donc place dans le sillon du *Romanzo d'un maestro*.

La continuité avec le *Romanzo* se manifeste dans la caractérisation des personnages et la description des milieux où ils évoluent, et notamment dans les figures des maîtres et des maîtresses présents dans le récit. Les enseignants qui côtoient la *maestrina* composent un ensemble de personnages médiocres, incompetents et lâches, en contraste total avec les éducateurs exemplaires de *Cuore*, qui vivent leur métier comme une mission et se consacrent à leurs élèves avec un dévouement allant jusqu'au sacrifice ; ils sont en revanche proches des instituteurs et des institutrices qui peuplent les pages du *Romanzo d'un maestro* et qui forment une galerie de types très divers, sur lesquels De Amicis ironise volontiers. Ils sont transformés par l'auteur en autant de caricatures : M^{lle} Mazzara est une arriviste qui cherche à plaire et à s'introduire dans tous les milieux influents ; M^{lle} Latti est une hypocondriaque perpétuellement convaincue d'être atteinte par mille maladies imaginaires ; M^{lle} Baroffi est une mythomane qui se prend pour une grande intellectuelle et néglige ses cours pour rédiger des conférences qu'elle ne tiendra jamais ; enfin le maître Garallo (le directeur de l'école) et sa femme, également institutrice, passent le plus clair de leur temps à faire d'innombrables calculs sur les salaires, les indemnités et les pensions de tout le corps enseignant.

Ici, point de divertissement. L'équipe pédagogique de l'école du faubourg Sant'Antonio, constituée de gens méprisables, isole encore davantage Enrica Varetti, douce et timide institutrice au visage angélique et au corps d'adolescente, née d'une famille noble et éduquée dans un pensionnat religieux, qui nourrit des sentiments de charité chrétienne et vénère la mémoire de son père, un officier mort sur les champs de bataille du Risorgimento. Elle ne pourra pas compter sur l'aide de ses collègues pour surmonter les obstacles qui vont se dresser devant elle, lorsqu'elle se verra confier une mission redoutable : celle de devoir faire l'école du soir à quarante ouvriers de tout âge, parmi lesquels elle redoute « *quei contadini del suburbio, guasti dalla vicinanza della città, dove andavano a passar la domenica* », « *gli operai, meno rispettosi dei contadini e meno maneggevoli, fra i quali si diceva che ci fossero dei socialisti* », et, plus malfaisants encore que les adultes, « *tutti quei ragazzi tra i dieci e i sedici anni [...], maneschi, sboccati, insolenti [...], più*

12. S. Timpanaro, *Il socialismo di Edmondo De Amicis. Lettura del «Primo maggio»*, Vérone, Bertani, 1983, p. 10.

sfrontatamente corrotti e viziosi dei grandi »¹³, qui viennent à l'école non pas pour apprendre, mais pour être au chaud et se retrouver tous ensemble pour faire du chahut.

La tâche qu'elle doit remplir est d'autant plus au-dessus de ses forces que la jeune fille est habitée par une crainte démesurée du peuple, provoquée par un traumatisme remontant à son enfance, lorsqu'elle avait assisté à une rixe sanglante entre ouvriers. Depuis, elle est hantée par la vision d'un univers mystérieux et terrible, « *nel quale correvano rigagnoli di vino e di sangue e lampeggiavan coltelli e sonavan grida d'assassinati e bestemmie orrende e canti osceni di malfattori e di donnacce* »¹⁴, qui la terrorise et lui donne un sentiment d'impuissance insurmontable, « *una debolezza mortale dalla nuca alle reni* »¹⁵ qui l'empêchera d'agir lorsqu'elle sera confrontée à des événements dramatiques. Car si le protagoniste du *Romanzo d'un maestro* se heurte à des écoliers abrutis par la misère, qu'il doit libérer de la saleté avant de pouvoir leur apprendre l'alphabet, la jeune maîtresse Varetti devra faire face à des difficultés hors du commun : ses bonnes intentions se briseront contre la résistance d'un groupe composé d'hommes violents et vulgaires et de petits garnements cyniques, de pères de famille craintifs et de complices muets et impuissants. Dans cette école ouvrière où les pires éléments vont vite dominer et faire la loi aux plus honnêtes en les réduisant au silence, l'histoire suivra la descente aux enfers de la maîtresse, objet d'une véritable persécution dans une classe où l'indiscipline ira jusqu'à la criminalité. Parmi ses pires persécuteurs figure d'abord le jeune Muroini, un voyou buveur, bagarreur, prompt à dégainer son couteau surnommé *Saltafinestra*, puis sa place sera prise par *il piccolo Maggia*, un garçon effronté et manipulateur de la pire espèce.

La demoiselle et le voyou

C'est avec *Saltafinestra* qu'elle formera le couple antagoniste qui sera le moteur du récit. Dès *l'incipit*, ce personnage est associé à la terreur morbide éprouvée par la maîtresse pour cette partie de la plèbe qui viole toutes les lois sociales et finit en prison pour expier ses crimes ; et il s'agit, à tous les effets, d'un individu dangereux qui a déjà été condamné pour avoir grièvement blessé un adversaire. Mais ce mauvais garçon, un de ceux qui « *non han paura di nulla e che ti freddano un uomo per una parola* »¹⁶, ne

13. E. De Amicis, *La maestrina degli operai*, p. 134.

14. *Ibid.*, p. 135.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*, p. 137.

manque pas de charme ; d'après M^{lle} Mazzara, c'est « *un bel giovane* »¹⁷ qui a du succès auprès des femmes, parmi lesquelles il aime à multiplier les conquêtes. Elle en fait le portrait à son amie, en le décrivant comme un homme avenant, « *non tanto alto, ma forte e svelto, dei bei capelli neri, con un ciuffo sulla fronte, una bella vita* »¹⁸ ; mais lors du premier cours, le regard de M^{lle} Varetti verra en lui un mélange de bellâtre et de malfaiteur, et remarquera surtout l'expression dure et vindicative des yeux perçants de celui qui est venu s'inscrire aux cours du soir avec l'intention délibérée de la séduire.

Dans le monde adulte des cours du soir, la question de la sexualité ne pouvait manquer de se manifester, car l'institutrice¹⁹, qui était alors en Italie la seule figure féminine à laquelle ses fonctions imposaient d'« *esporsi al pubblico senza essere pubblica* »²⁰, ne pouvait échapper aux regards des ouvriers. Ceux-ci ressentent l'influence de sa féminité, tandis qu'à leur contact la jeune maîtresse découvre la sexualité qui émane malgré elle de sa personne, lorsqu'elle s'aperçoit que certains la détaillent de la tête aux pieds, en s'arrêtant sur toutes les parties de son corps comme pour lui prendre les mesures, tandis que d'autres ont dans leurs yeux « *dei bagliori di simpatia [...] e anche dei lampeggiamenti di pensieri amorosi o lubrici che alcuni si esprimevano l'un l'altro nell'orecchio* »²¹. Mais Saute-fenêtre, qui domine le récit avec sa sensualité brutale, ne se contentera pas de la fixer par des regards exprimant tour à tour la menace ou le désir, il entreprendra aussi de la courtiser par tous les moyens qu'il connaît. Après lui avoir déclaré sa passion dans une lettre que la maîtresse déchirera en public, il essaiera à plusieurs reprises de la piéger sur son chemin, pour lui déclarer sa flamme et chercher vainement à l'embrasser.

Cependant leur rapport ne se limitera pas à une série d'assauts de la part de l'un et de rejets de la part de l'autre, mais sera beaucoup plus complexe. La stratégie narrative de l'auteur suivra avec minutie et exactitude la progression lente et tortueuse de la relation entre les deux protagonistes, au fur et à mesure que le jeune homme s'apercevra des différences profondes existant entre les femmes qu'il a l'habitude de fréquenter et celle qu'il a devant lui pendant les cours – « *una creatura al tutto diversa da quella*

17. E. De Amicis, *La maestrina degli operai*, p. 137.

18. *Ibid.*

19. Sur la condition des maîtresses et le harcèlement dont elles étaient alors victimes, cf. M. Colin, « Introduction », in *Le roman d'un maître d'école*, p. XII-XVI, où l'on trouvera une bibliographie sur le sujet.

20. S. Soldani, « Nascita della maestra elementare », in *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, S. Soldani (éd.), Bologne, Il Mulino, 1993, p. 100.

21. E. De Amicis, *La maestrina degli operai*, p. 154.

che s'era raffigurata, e oscura in parte alla sua intelligenza»²² – et que la maîtresse observera les changements d'attitude de son élève dans toutes leurs nuances, en cherchant à les interpréter (« *cercava di penetrare nei suoi pensieri con l'aiuto di quella scarsa e vaga cognizione dello spirito della sua classe ch'ella aveva* »²³). Les sentiments de Saute-fenêtre sont filtrés par le narrateur, tandis que les états d'âme de la maîtresse sont élucidés par l'introspection, mais ils passent constamment chez les deux par le croisement des regards (froids, insolents, puis admiratifs et amoureux de Muroni; furtifs, craintifs, toujours investigateurs de M^{lle} Varetti), par lesquels ils s'étudient et s'interrogent mutuellement.

De Amicis livre ici un récit qui, au lieu d'être naïf ou moralisateur, révèle une capacité d'analyse psychologique en profondeur, et se montre audacieux en introduisant « *quell'elemento sensuale e sessuale molto persuasivo, un erotismo che non conoscevamo in questa dimensione e che incrina la compattezza austera della gravità drammatica del tema, nell'equivoco rapporto della maestrina col Muroni* »²⁴. Si la jeune maîtresse refuse résolument toutes les avances du jeune homme et lui échappe à chaque rencontre, son corps en revanche semble répondre au désir amoureux par des actes manqués : une première fois, lorsqu'elle le heurte involontairement de son genou quand il marche devant elle dans la neige²⁵ ; une deuxième fois, lorsqu'elle serre tout aussi « involontairement » sa main en sortant de l'église²⁶. Deux gestes qui provoqueront en retour des tentatives d'enlacement auxquelles elle se soustraira à grand-peine.

Lorsque le désir brutal de Muroni laisse place à la passion amoureuse, l'adoration muette avec laquelle il se met à la contempler, et les menus services qu'il commence à lui rendre, seront remarqués par la classe, qui s'amusera à le railler. C'est notamment le groupe des plus jeunes, excités par le petit Maggia, qui saisit l'occasion de le faire enrager en faisant subir toute sorte d'insultes à la maîtresse, jusqu'au moment où il voudra venger son honneur. Le drame sanglant qu'on sentait comme inévitable dès les premières pages de la nouvelle est une répétition de la scène qui avait terrorisé la jeune fille dans son enfance, lorsqu'elle avait assisté à une bagarre meurtrière entre ouvriers. Il explose à la fin, après avoir été retardé par de savants procédés narratifs, lorsque Muroni, voulant punir le petit Maggia qui a outragé M^{lle} Varetti, sera mortellement blessé dans une rixe

22. *Ibid.*, p. 156.

23. *Ibid.*, p. 153.

24. F. Portinari, « Introduzione » à E. De Amicis, *Opere scelte*, Milan, Mondadori, 1996, p. LXIV.

25. Cf. *infra*, p. 150 de la traduction.

26. Cf. *infra*, p. 168 de la traduction.

sanglante. Et c'est alors que la jeune institutrice, appelée en toute hâte au chevet du mourant, est envahie par « *una immensa pietà e una tenerezza infinita pensando ch'egli moriva per lei* »²⁷, et qu'elle lui donnera enfin ce baiser qu'il lui avait si souvent demandé et qui n'était pas envisageable autrement. Ce rapprochement du couple sur le lit de mort de Muroi, comme l'a remarqué Alberto Brambilla, est imposé par la logique même du récit, « *che imponeva un finale patetico* »²⁸ par lequel advient le rachat final de Saute-fenêtre. Un final édifiant et moralisateur avec lequel De Amicis, « *con gli occhi del romanziere d'appendice* »²⁹, renonce à son audace pour se rapprocher des *topoi* conventionnels des romans d'Eugène Sue ou de Victor Hugo.

Ce final néanmoins, quelque vingt ans après, suscita l'intérêt du poète et dramaturge russe Vladimir Maïakowski, qui voulut le traduire en images avec la collaboration du metteur en scène Yevgenij Slavinskij³⁰. Une adaptation qui n'est pas aussi surprenante que le pense Claudio Bertieri, car *La maestrina degli operai* fut publiée dès 1891 (lors de sa parution en revue) à Saint-Petersbourg³¹, puis à Moscou dans une nouvelle édition plusieurs fois réimprimée³². Dans ce film, qui s'intitulait *Baryshnya i khuligan* (*La demoiselle et le voyou*), Maïakovski transposa l'histoire dans une école de campagne de la Russie du XX^e siècle, et interpréta lui-même le personnage de Muroi³³. Ce film, écrit en 1918 et projeté en 1919, fut alors considéré comme étant très révolutionnaire pour l'art cinématographique³⁴, et connu à l'époque une large diffusion³⁵.

27. E. De Amicis, *La maestrina degli operai*, p. 180.

28. A. Brambilla, « Un borghese verso il socialismo. Appunti di lettura su *Fra scuola e casa* », in Id., *De Amicis: Paragrafi eterodossi*, Modène, Mucchi, 1992, p. 99.

29. B. Traversetti, *Introduzione a De Amicis*, Rome – Bari, Laterza, 1991, p. 100.

30. Cf. C. Bertieri, « Un *Cuore* in fotogrammi per tutte le stagioni », in *Edmondo De Amicis scrittore d'Italia*, p. 153-162.

31. *Outchitelnitsa* (*L'institutrice*), Saint-Petersbourg, 1891 (sans nom de traducteur), paraît dans une série de petits livres publiés mensuellement en complément de l'hebdomadaire *Nedelia* (*La semaine*). Ce supplément est daté d'octobre-novembre 1891. La nouvelle fut rééditée en 1895. Nous remercions Michel Niqueux pour cette information et pour la suivante (note 32).

32. *Outchitelnitsa rabotchikh* (*L'institutrice des ouvriers*), trad. N.I. Bronstein, Moscou, V. Antik & C., 1907. Cinq réimpressions entre 1907 et 1918, que Maïakovski a sans doute pu lire.

33. A.V. Rebikova jouait le rôle de la jeune maîtresse.

34. Cf. J. Leyda, *Kino, histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1976.

35. Il est aujourd'hui visible sur Youtube, à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=M8U_UliJVPw (consulté pour la dernière fois le 15 mai 2017).

Le peuple est-il bon ?

Ce questionnement parcourt tout le récit, ponctué par les discussions que M^{lle} Varetto, en quête de solutions aux difficultés qu'elle rencontre pour rétablir la discipline dans sa classe, entretient avec ses collègues, qui lui répondent par leurs certitudes absolues sur la bonté naturelle du peuple. Comme l'a bien mis en évidence Alberto Brambilla, De Amicis compose ici « *una sorta di campionario ideologico che in qualche modo definisce alcuni atteggiamenti filantropici o paternalistici della borghesia di fine Ottocento* »³⁶. Des clichés qu'on peut ranger sous l'intitulé générique de populisme, lorsque dans le discours littéraire il y a une évaluation positive du peuple, au plan éthique ou idéologique, et qu'on le représente comme un modèle³⁷. M^{lle} Mazzara, à qui M^{lle} Varetto confie d'abord ses peurs, l'assure que « *la gente del popolo è buona* »³⁸, et qu'elle n'a rien à craindre. Son amie, qui vient d'un milieu populaire, lui garantit que « *gli operai specialmente, son gente di buona pasta, di cui si fa quel che si vuole* »³⁹; aucune raison d'en avoir peur, car parmi eux elle peut être sûre de rencontrer « *della gente di cuore, rozza, ma schietta, e anche rispettosa* »⁴⁰. La maîtresse Baroffi, qui se pique de littérature, voit dans le peuple « *un bel soggetto di studio* »⁴¹; fondant ses opinions sur des lectures surannées, elle l'assure que « *l'operaio è ingenuo perché è incolto, e buono perché lavora* »⁴²; avec lui, la parole peut tout, et il suffit de le toucher « *nel sentimento patrio, nell'amore del bello e del grande* »⁴³ pour obtenir son plein consentement. « *Vedrà* », confirme le directeur Garallo, « *col popolo si sta bene* »⁴⁴. Mais la narration démontrera à l'envi que la violence et la méchanceté dominent largement dans la classe; quant aux gens honnêtes et bons comme Perotti, le seul élève-ouvrier qui soit unanimement considéré comme « *un buon operaio e un buon padre di famiglia* »⁴⁵, il devra renoncer, sous la menace de devoir affronter Muroli en combat singulier, à défendre la maîtresse contre les insultes. Et lorsque M^{lle} Varetto exposera à ses collègues les agressions qu'elle vient de subir,

36. A. Brambilla, « Un borghese verso il socialismo... », p. 96.

37. Cette définition est d'Alberto Asor Rosa dans *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Rome, Savelli, 1966, p. 13.

38. E. De Amicis, *La maestra degli operai*, p. 136.

39. *Ibid.*, p. 137.

40. *Ibid.*, p. 138.

41. *Ibid.*, p. 141.

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*, p. 149.

45. *Ibid.*

pour obtenir concrètement leur aide et leur soutien, elle n'aura en retour que cette ritournelle : pour que le peuple révèle sa bonté, il faut l'aimer. Son amie lui redira que si le peuple « *par malvagio qualche volta, è appunto perché non è amato* »⁴⁶ ; il ne faut donc pas l'irriter ou l'avilir. De même, la maîtresse Garallo assènera : « *Il popolo vuol essere amato !* »⁴⁷, et son mari, le directeur Garallo, voudra lui faire comprendre que « *il popolo vuol essere trattato in un modo particolare, bisogna saperlo prendere...* »⁴⁸, parce qu'il considère que M^{lle} Varetti « *non capisce il popolo ; non sa star col popolo* »⁴⁹. Mais ceux qui soutiennent ces arguments ne sont pas crédibles ; le directeur lui-même, qui se vante de posséder l'énergie et la franchise nécessaire pour se faire respecter (« *il popolo ama i caratteri forti e franchi. Io li tengo tutti nel pugno* »⁵⁰), cache une peur au moins aussi forte que celle de la jeune maîtresse, laquelle l'empêchera de faire preuve d'autorité devant les ouvriers et le poussera à se cacher lorsque les circonstances réclameront son intervention.

Quant à « *la tesi della bontà naturale* »⁵¹ soutenue par Lorenzo Gigli, selon lequel la fin édifiante de la nouvelle est dictée par le fait que, chez De Amicis, « *il miglioramento degli individui* » passe toujours « *attraverso l'educazione del cuore e l'esercizio assiduo della bontà* »⁵², elle résulte d'une lecture ramenant toute l'œuvre de l'écrivain au modèle de *Cuore*. Mais la critique contemporaine, qui ne la partage pas, ne voit plus dans la maîtresse « *un personaggio allegorico* », ni, dans la scène finale, le triomphe de « *la forza morale che vince la forza bruta* »⁵³, et encore moins le salut de l'âme de Saltafinestra obtenu grâce à la religion, mais, plus simplement, « *il primato dell'amore* »⁵⁴.

Quid du socialisme ?

La question de la « bonté naturelle » du peuple doit être complétée par la réflexion sur le socialisme, qui devenait alors centrale dans la société

46. E. De Amicis, *La maestrina degli operai*, p. 163.

47. *Ibid.*, p. 166.

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*

50. *Ibid.*, p. 142.

51. L. Gigli, *De Amicis*, Turin, UTET, 1962, p. 347.

52. *Ibid.*, p. 348.

53. *Ibid.*

54. A. Brambilla, « Un borghese verso il socialismo... », p. 100. Sur la primauté de l'amour à la fin de la nouvelle, cf. *infra*, la traduction, p. 175.

italienne. Dans les villes du Nord qui, comme Turin, s'industrialisaient, la classe ouvrière augmentait d'autant, surtout dans les faubourgs périphériques, et commençait à se doter de structures politiques et syndicales dont la force naissante effrayait la bourgeoisie⁵⁵. M^{lle} Varetti incarne bien cette frayeur de la classe à laquelle elle appartient par ses origines sociales ; même si elle est consciente que les causes du crime et de l'abrutissement sont à rechercher du côté « *dell'ingiustizia sociale, della miseria, dell'ignoranza e del malo esempio* »⁵⁶, et qu'elle se reproche sa terreur comme une faute morale, elle reste incapable de vaincre sa peur quand il lui arrive de passer « *davanti a una delle fabbriche del sobborgo mentre n'usciva l'onda nera e tumultuosa degli operai* »⁵⁷. Une répulsion que son amie Garoffi, qui se dit « *mezza socialista* »⁵⁸, lui reprochera, en l'accusant de nourrir des préjugés sociaux et de ne pas réagir comme elle le devrait parce qu'elle considère que les gens de sa classe sont supérieurs aux gens du peuple.

La maîtresse sait aussi que parmi les ouvriers qui sortent des usines du faubourg Sant'Antonio « *si diceva che ci fossero dei socialisti* »⁵⁹, et elle sera effectivement confrontée à l'un des membres de ce nouveau parti qu'elle redoute. Un homme aux longs cheveux blonds, plus propre et mieux mis que les autres, se révélera être « *quell'operaio socialista della fabbrica di ferramenti, del quale aveva sentito parlare molte volte, come d'un giovane d'ingegno ardito e bizzarro* »⁶⁰ ; elle en aura la certitude lorsqu'il mettra au bas de son devoir cette signature : « *Lamagna Luigi, suo eguale, non servo* »⁶¹. Mais à celui qui devrait être le représentant de l'élite politique de la classe ouvrière, l'auteur donne une connotation essentiellement négative, en ne lui attribuant aucune des qualités qui pourraient lui conférer une véritable stature morale. Avec ses camarades, son militantisme se limite à une fonction purement oratoire dont il souligne les limites : « *predicava il verbo nuovo nei crocchi, terminando ogni discorso col raccomandare l'orgoglio di classe, come principio e fondamento necessario della emancipazione avvenire* »⁶². L'orgueil, que la maîtresse a immédiatement lu dans ses yeux, est en réalité le trait dominant de son caractère. Il ne manquera pas d'en donner plusieurs fois la démonstration par ses airs de supériorité,

55. Cf. F. Navire, *Torino come centro di sviluppo culturale: un contributo agli studi della civiltà italiana*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 414 sq.

56. E. De Amicis, *La maestrina degli operai*, p. 135.

57. *Ibid.*

58. *Ibid.*, p. 137.

59. *Ibid.*, p. 134.

60. *Ibid.*, p. 147.

61. *Ibid.*

62. *Ibid.*

en refusant d'accepter les remarques et les corrections de l'enseignante ou en les écoutant avec un sourire compatissant, car il prétend devoir être tenu dans une considération particulière, « *non messo a mazzo con altri* »⁶³. Quant à sa foi politique, il la manifestera en saisissant tous les prétextes pour affirmer à tort et à travers ses convictions, par son emploi de la rhétorique socialiste : lorsqu'il écrira « *uno sfruttato* »⁶⁴ à la place d'« *un operaio* », ou bien qu'il se moquera des textes moralisateurs du livre de lecture⁶⁵. Il tient dans une pauvre considération la maîtresse, à laquelle il veut faire comprendre que, quant à lui, « *non riconosceva in lei alcuna superiorità sociale, che la considerava, per esempio, come una popolana sua pari, che invece di spacciar derrata da un banco, spacciava cognizioni da un tavolino* »⁶⁶. Et lorsque ses camarades lui manquent de respect, au lieu de la défendre, il se montre dérangé par leur mauvaise conduite au nom de la « fierté de classe » qu'il aime tant leur prêcher : « *perché, secondo lui, l'operaio avrebbe dovuto insegnar l'educazione ai signori, e invece di farsi disprezzare da loro con la villania, farli arrossire con la sua dignità* »⁶⁷.

L'auteur ne prête donc aucun crédit moral à l'unique socialiste du récit, et se moque ouvertement de celui qui aurait dû, en toute logique, se montrer solidaire et être porteur d'espoirs d'émancipation et de renouveau ; si bien que le seul personnage capable de générosité, qui se rachète par sa mort courageuse en affrontant dans une bagarre des ouvriers encore moins estimables que lui, est un voyou – donc un individu en marge de la classe ouvrière. Aucune promesse ne semble venir non plus des nouvelles générations ; à en croire la maîtresse, ses petits écoliers sont apathiques « *a segno che non si cacciavan neppure le mosche dal naso* »⁶⁸, et déjà endurcis : « *quanto al penetrar nel loro cuore, l'impresa era così difficile, che in un anno e più che si trovava a Sant'Antonio, essa non era ancora riuscita a farne piangere uno solo* »⁶⁹.

La vision sociale pessimiste de *La maestrina degli operai* ne peut que surprendre de la part de De Amicis, qui s'était déclaré socialiste dès 1890, avant même la fondation de *Critica sociale* par Turati, et qui lisait alors les textes marxistes avec l'aide du germaniste Arturo Graf. En 1891, au moment même où paraissait la nouvelle, sa conversion au socialisme était

63. E. De Amicis, *La maestrina degli operai*, p. 147.

64. *Ibid.*, p. 176.

65. *Ibid.*

66. *Ibid.*, p. 154.

67. *Ibid.*, p. 165.

68. *Ibid.*, p. 135.

69. *Ibid.*

effective; ouvertement engagé dans cette mouvance, il collaborait déjà à *Critica sociale*, *Il grido del popolo* et *Ventesimo secolo*. Ce dernier journal avait même proclamé officiellement l'adhésion de l'écrivain au socialisme, et il annonçait la parution prochaine de son roman *Primo maggio*, qui sera terminé à la fin de l'année 1893⁷⁰. Doit-on supposer que De Amicis, journaliste et écrivain chevronné, différencie le contenu de ses textes en fonction de ses lecteurs, et qu'il leur propose ce qu'ils ont envie de lire : aux uns, des articles socialistes, aux autres – les lecteurs bourgeois de la *Nuova Antologia* – une narration qui, tout en correspondant à leurs craintes, les traduit par une vision plus problématique, en s'interrogeant sur les causes de la question sociale⁷¹ ? Ce ne serait pas impossible.

D'autres hypothèses sont également envisageables. Si la nouvelle a bien été publiée en 1891, rien n'assure qu'elle ait été effectivement écrite cette même année. De Amicis en effet laissait parfois de côté ses manuscrits, en donnant la priorité à ceux qui lui semblaient pouvoir remporter un succès immédiat ; ce fut notamment le cas pour *Cuore* et *Il romanzo d'un maestro* : le premier parut en 1886, et le deuxième en 1890, alors que l'ordre de la rédaction avait été l'inverse (*Il romanzo d'un maestro* avait été rédigé en 1885⁷²). Les personnages et les situations de la *Maestrina* sont d'ailleurs proches de ceux du *Romanzo*, comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, tout comme la problématique, qui est encore celle de la réflexion de De Amicis sur les réalités de l'école. Dans ce roman, la question sociale est effectivement abordée, mais dans des termes très vagues (le maître se voit méprisé par les notables du village où il enseigne, et en cherche les raisons) ; le terme de socialisme n'est pas mentionné, et les théories marxistes y sont jugées sans fondement⁷³.

La génétique textuelle pourrait sans doute nous en dire davantage sur l'origine de cette nouvelle, la date effective de sa composition et les motivations de l'auteur, si les brouillons, les manuscrits et les carnets de De Amicis n'avaient pas été détruits en très grande partie par sa femme lors de leur séparation, puis par son fils Ugo lors de son décès⁷⁴. Sans leur apport, ce texte continuera de garder sa part d'énigmes et de paraître dérangent,

70. Cf. S. Timpanaro, *Il socialismo di Edmondo De Amicis. Lettura del « Primo maggio »*.

71. C'est une hypothèse avancée par Alberto Brambilla, « Un borghese verso il socialismo... », p. 100-101.

72. Cf. M. Colin, « Introduction » au *Roman d'un maître d'école*, p. I-II.

73. E. De Amicis, *Le roman d'un maître d'école*, p. 41-46.

74. Une « *stesura preliminare incompleta* », non datée, de la nouvelle, est néanmoins conservée dans les archives de la bibliothèque municipale d'Imperia (cf. D. Divano, *Edmondo De Amicis a Imperia*, Florence, Società Editrice Fiorentina, 2015, vol. 1, p. 11).

ou *eterodosso*⁷⁵, comme dirait Alberto Brambilla, par rapport à l'évolution idéologique de l'auteur. Pour le faire découvrir au public français, nous avons décidé de le présenter ici dans une traduction inédite effectuée par Emmanuelle Genevois et moi-même.

Mariella COLIN

ERLIS

Normandie Université, Caen

75. Nous faisons allusion au titre de l'ouvrage d'Alberto Brambilla portant sur des aspects controversés de l'œuvre de De Amicis (*Paragrafi eterodossi*), déjà cité. Sur De Amicis « *eterodosso* », cf. aussi E. Comy Fusaro, *Forme e figure dell'alterità: studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Ravenna, Pozzi, 2009.