

## 1972 : centenaire de deux échecs . « Lise Tavernier » et « L'Arlésienne »

Yves Avril

Volume 4, numéro 3, décembre 1971

Alphonse Audet

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500196ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500196ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Avril, Y. (1971). 1972 : centenaire de deux échecs . « Lise Tavernier » et  
« L'Arlésienne ». *Études littéraires*, 4(3), 263–274.  
<https://doi.org/10.7202/500196ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1971

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

## 1972: CENTENAIRE DE DEUX ÉCHECS "LISE TAVERNIER" et "L'ARLÉSIENNE"

yves avril

pour Jan Doat, qui n'a jamais voulu  
se laisser séduire par *l'Arlésienne*

On peut s'étonner qu'une revue littéraire, à l'heure où l'on célèbre un peu partout le centenaire de princes de la littérature comme Proust et Valéry, choisisse de consacrer un numéro entier à un écrivain dont les mérites sont loin d'être reconnus. Qu'on songe à la place accordée à Alphonse Daudet dans les histoires de la littérature : pour prendre deux exemples significatifs, un des manuels les plus fréquemment utilisés dans les enseignements secondaire et supérieur français donne une page à Daudet pour quatre à Maupassant<sup>1</sup> ; dans *l'Histoire de la littérature française* de la collection *U*, Zola a droit à trois pages, les Goncourt à neuf pages, Daudet en obtient à peine une<sup>2</sup>. Des centaines de thèses sont inscrites chaque année dans les universités de France, des États-Unis, du Japon, sur l'œuvre de Proust et de Zola, mais, quand Roger Ferlet, président des Amis d'Alphonse Daudet, enquête auprès des facultés des lettres de France sur les travaux en cours, il s'aperçoit avec amertume que son auteur semble n'intéresser qu'une dizaine d'étudiants, au plus. Depuis le travail monumental autant que passionnant de Jacques-Henry Bornecque sur *les Années d'apprentissage d'A.D.*<sup>3</sup>, à part l'étude de Murray Sachs<sup>4</sup>, celle de Jacques Dubois<sup>5</sup> et quelques très rares diplômes ou thèses universitaires, rien ou presque rien : des articles certes, à l'occasion de la publication des ouvrages cités, des pages consacrées à Daudet dans des études plus générales, des rééditions d'œuvres, toujours les mêmes, *les*

<sup>1</sup> « Le Castex et Surer ».

<sup>2</sup> *Histoire de la littérature française*, sous la direction de Jacques Roger, coll. « U », Armand Colin, Paris, 1970, T. 2.

<sup>3</sup> Jacques-Henry Bornecque, *les Années d'apprentissage d'Alphonse Daudet*, Nizet, Paris, 1951.

<sup>4</sup> Murray Sachs, *The career of Alphonse Daudet*, Harvard University Press.

<sup>5</sup> Jacques Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX<sup>e</sup> siècle*, Palais des Académies, Bruxelles, 1953.

*Lettres de mon moulin, les Contes du lundi, Tartarin de Tarascon, le Petit Chose, Jack*, une discographie qui appuie naturellement sur l'aspect folklorique de l'œuvre.

Je sais bien que Daudet n'est pas Proust (mais Proust chérissait et estimait la personne et l'œuvre de Daudet, et plusieurs personnages de celui-ci sont passés tout vifs dans *la Recherche*. Il y a aussi plus d'un point commun entre les deux écrivains, ce détail par exemple : comme Proust, après avoir passé dans l'antichambre de la mort, complète plus tard la description des derniers instants de Bergotte, Daudet raconte dans *les Rois en exil* la mort d'Élysée Méraut d'après l'épreuve de ses propres souffrances). Je sais aussi que Daudet n'a pas laissé l'œuvre théorique, écrit ni de *Roman expérimental* ni de *Préface à Pierre et Jean* ; qu'il n'a créé aucune école, s'est toujours tenu à l'écart des académies officielles ou non. Ce qui explique que l'histoire littéraire lui accorde si peu de place. Mais il était, à la différence des Goncourt, un auteur que ses contemporains lisaient. Ils le préféraient à Zola. Il avait un public dont il connaissait admirablement les goûts, et les limites, intuitivement. D'où les critiques d'ordre moral, de déontologie artistique, que lui adressaient ses confrères : loin d'être le créateur indépendant, d'une hautaine exigence à l'égard de son art, Daudet passait plutôt pour un commerçant avisé : « Mon public demande tel produit, le voici. S'il se vend bien, j'en fabriquerai un autre suivant les mêmes procédés. S'il se vend mal, j'étudierai le défaut de fabrication et je corrigerai, ou je reviendrai aux anciennes formules qui ont fait leurs preuves ». J'exagère à peine : ces propos correspondent, à peu de choses près, aux raisonnements que prête à Daudet, dans son *Journal*, Edmond de Goncourt<sup>6</sup>. Or Goncourt était un ami de Daudet, l'ami fidèle et sincère. Quel jugement devaient porter ses ennemis !

Mais l'œuvre elle-même ? Voilà où le bât blesse, car on peut difficilement parler de l'œuvre de Daudet comme de celle des autres. J'irai jusqu'à dire que ce n'est pas une œuvre d'écrivain. Alphonse Daudet ne paraît pas du tout chercher la satisfaction esthétique de ses lecteurs, ni à les inquiéter, ni à les reconforter ; il cherche davantage à les

<sup>6</sup> Voir, par exemple, *Journal des Goncourt*, éd. de Robert Ricatte, Fasquelle-Flammarion, Paris, 1956, T. III, p. 97.

distraire et surtout à les émouvoir. Son œuvre n'est pas d'expression. Est-elle même de communication, si communiquer est instaurer un dialogue entre l'auteur et le lecteur ? Elle me semble, en elle-même, entièrement *génèreuse*, quittant totalement l'auteur pour appartenir au lecteur qui en fait sa chose. Daudet emploie d'ailleurs tous les moyens de sa prodigieuse habileté pour parvenir à ses fins. Voilà pourquoi toute distance critique à l'égard d'une œuvre quelconque de Daudet est une duperie et un non-sens : l'auteur n'y gagne rien, le lecteur y perd tout. Je comparerais les écrits de Daudet à ces chansons populaires qui nous touchent on ne sait pourquoi, parce qu'elles remuent on ne sait quels souvenirs, certains tréfonds de la conscience, même si les paroles sont veules et la mélodie sans apprêt. Voilà pourquoi il n'est guère d'universitaires amoureux de Daudet qui n'aient, en l'étudiant suivant des méthodes scientifiques ou simplement rationnelles, mauvaise conscience.

Cette mauvaise conscience, j'ai été heureux d'en trouver la sympathique expression dans le dernier Prix Goncourt, et tout le monde sait que plusieurs mauvaises consciences réunies font souvent une bonne conscience, d'autant plus que Jacques Laurent nous donne des explications valant justification :

Alphonse Daudet dont, depuis ma première lecture, je n'avais cessé de reprendre l'un des livres plusieurs fois par an, au lit, dans ce moment de délivrance qui précède le sommeil, était pourtant chassé, quand j'atteignis dix-sept ans, au second rang de ma bibliothèque dans l'Enfer où je dissimulais des livres que j'aimais mais dont j'aurais rougi si un A.B. en visite en avait entrevu les titres. J'avais admis qu'Alphonse Daudet n'était pas digne des *happy few*. Il était vrai qu'assez petit déjà, j'avais été honteux de la mauvaise habitude de Daudet d'égrener des niaiseries bonhommes à la : « Un qui fut étonné ce fut le petit lapin quand [ . . . ] » « Ah je vous prie de croire, il ne s'y attendait pas le père Martin et il en fit une frimousse quand [ . . . ] » et que je m'étais demandé si, de même que certaines expressions sur un visage, ou une manière, fût-elle fugitive, dénoncent des défauts qui démentent les attraits par lesquels on a été frappé, et concernent l'être tout entier, Daudet n'était pas condamnable en bloc pour ces fautes trop répétées où il était engagé totalement. Je me cherchais de mauvaises raisons pour me détacher d'un écrivain dont j'avais honte et que j'aimais profondément. Je m'en trouvais une

autre : il y avait trois ou quatre passages du *Petit Chose* qui me mettaient les larmes au bord des yeux, et je me disais gidement : c'est de la putasserie, donc ce n'est pas de la littérature.

[...] je découvrais que Daudet avait été le premier romancier français qui ait donné une place au malaise, au désespoir non définissable, ou à la joie que nous tirons de ce qui parvient à nos sens sans les informer. Il a décrit le soleil, la chaleur, l'éclat sans pitié du ciel, le grésillement tournoyant des mouches, l'incessant spasme à deux temps des cigales pour en tirer selon l'intensité, l'heure du jour, et surtout l'âme du récipiendaire la condamnation ou l'exaspération de l'être vivant...<sup>7</sup>

Ces lignes me rassurent suffisamment pour que je puisse, en toute quiétude, célébrer à mon tour un anniversaire. Mais Daudet étant mort en 1897 à 57 ans, il est difficile de célébrer autre chose qu'un centenaire. Or nous tombons particulièrement mal puisque 1872 est une des années les plus noires de la vie de l'écrivain : difficultés financières, et surtout échecs artistiques. Deux désastres au théâtre : la représentation de *Lise Tavernier*, en janvier ; celle de *l'Arlésienne*, en octobre. Ces échecs sont si radicaux qu'ils conduisent Daudet à renoncer, et pour longtemps, à l'une de ses passions, le théâtre. À partir de 1872, en effet, il ne se risquera plus guère à écrire des pièces à sujet original et se contentera d'adapter à la scène sa production romanesque. Pourtant, si *Lise Tavernier*, suivant l'expression de Daudet lui-même, « ne vaut pas cher », on s'explique mal les sifflets qui accueillirent *l'Arlésienne* : la postérité a d'ailleurs rendu justice à cette dernière œuvre, puisque la Comédie française y a toujours trouvé une garantie de succès.

*Lise Tavernier*. La scène se passe en 1816, à Toulon. M. Roure, forban que la lecture du Code pénal a converti (« C'est là que j'ai appris ce qu'on avait oublié de m'apprendre, c'est à connaître les lois de mon pays, et la manière de s'en servir, à distinguer le bien du mal, le permis du défendu, quelquefois il n'y a qu'un cheveu qui sépare les deux choses, pour tout dire en un mot, ce livre-là, c'est ma conscien-

<sup>7</sup> Jacques Laurent, *les Bêtises*, Grasset, Paris, 1971, pp. 147-148.

ce ... »<sup>8</sup>) tient un magasin d'ornements d'église : il a pignon sur rue, une bonne femme, il va à la messe, est membre du bureau de bienfaisance ; ses affaires marchent bien, son jeune commis, Mazan, est un bon jeune homme.

Au moment où commence la pièce, Roure se frotte les mains : une religieuse défroquée, Lise Tavernier, dure et sèche comme une dévote de roman anticlérical, qui a été contrainte par la réprobation publique de vivre isolée dans les ruines de son ancien couvent, vient lui vendre, pièce après pièce, le trésor de sa communauté. Bonne affaire suivie d'une autre : Roure apprend par le journal la mort en mer de son neveu et complice, un garnement de vingt ans du nom de Maximin, qui aurait pu lui attirer de graves ennuis.

Coup de théâtre : Maximin a échappé au naufrage et se présente chez son oncle. Inquiétude de Roure.

Par hasard, le repaire de Maximin et de ses complices se trouve à côté du couvent où gîte Lise Tavernier, aux Clastres ; par hasard, le jeune commis est originaire des Clastres ; par hasard, Cardeline, la servante-cousine de Lise, est la promise du jeune commis. Le génie de Roure va profiter de cette constellation de hasards : il suggère à Maximin d'épouser Lise, à qui la virginité pèse ; le trésor du couvent, que l'ancienne religieuse garde obstinément caché, sera, après le mariage, partagé entre Maximin et son oncle. Les complices sont bien un peu dangereux : ils ont naguère planté un garde forestier, la tête en bas, dans un nid de fourmis rouges, mais on s'en débarrassera. Maximin est naturellement plutôt tenté par la chair fraîche de Cardeline que par la quarantaine ou la cinquantaine de Lise, mais l'appât du gain fait tout oublier.

Lise, qui évidemment ignore les intentions diaboliques de l'oncle et du neveu, est aux anges et part en pique-nique avec Maximin, pendant que Cardeline écrit sa lettre d'amour quotidienne à son cher Mazan. À peine a-t-elle tracé « Mon petit Ma ... » que Roure survient, lit le début de la lettre. Pour lui, « Ma », c'est Maximin. Il subtilise le billet, le garde à toutes fins pratiques.

---

<sup>8</sup> Alphonse Daudet, *Œuvres complètes illustrées*, éd. ne varietur, Librairie de France, Paris, 1930, T. XIX : *Théâtre I*, p. 285. (Nous citerons dorénavant cette édition sous le sigle N.V.)

Les fins pratiques ne se font pas attendre : le petit commis vient annoncer à M. Roure que Madame Roure est morte. Roure se dit alors qu'il s'est trop hâté et qu'il épouserait bien lui-même à présent Lise et le trésor. La lettre de Cardeline servira à prouver l'infidélité de Maximin. Lequel commence à trouver que les choses traînent et que le trésor n'est peut-être qu'une invention de son oncle : il décide de s'embarquer le plus vite possible sur un navire pirate algérien.

Retour à Toulon, dans la boutique de Roure où l'on voit successivement apparaître Maximin, qui réclame de l'argent à son oncle, et lui promet de disparaître quand il aura enlevé Cardeline ; Lise, à qui Roure propose le mariage et qui paraît ravie : en fait, ce ravissement ne vient que de sa vengeance : avant d'arriver, elle a dénoncé Maximin aux gendarmes ; Mazan, qui demande à Lise la permission d'épouser Cardeline : Lise et Roure comprennent leur méprise. La religieuse, désespérée, court à son couvent.

Les Clastres : Lise surprend Maximin en train d'enlever Cardeline. Elle le récupère et lui fait comprendre qu'elle le gardera, qu'il l'aime ou non. Les gendarmes frappent à la porte. Lise défend Maximin contre eux ; on la traite de folle et de défroquée, et on emmène le jeune homme. Roure réapparaît : il propose à Lise de tirer Maximin d'affaire. Mais il faut de l'argent. Où le prendre, sinon dans le souterrain où est caché le trésor ? Lise le conduit alors dans ce souterrain, que peu à peu la rivière envahit. Le marchand de chasubles voit briller or et pierres précieuses, il veut se débarrasser de Lise, la frappe de son couteau, mais Lise, le couteau dans la poitrine, se traîne jusqu'à la porte du souterrain et la ferme sur ces mots : « Tu disais que l'or ouvrait toutes les portes . . . eh bien ! tâche donc de l'ouvrir celle-là ! . . . »<sup>9</sup> Roure reste seul, épouvanté devant l'eau qui monte. Rideau.

Le lecteur aura peine à me croire si je lui dis que j'ai vraiment résumé la pièce. Pourtant tous les événements que j'ai rapportés sont nécessaires à la compréhension et liés les uns aux autres. Avec cette étroitesse qui fait les mauvaises pièces, et qui est caractérisée d'une part par la gratuité, parce que la nécessité y est purement extérieure, d'autre part

---

<sup>9</sup> A.D., *op. cit.*, p. 357.

par l'absence de gratuité, parce qu'il n'y entre aucune liberté, c'est-à-dire aucune poésie.

Comment Daudet, qui avait donné, quelques années avant, une pièce charmante sur un thème historique, *l'Œillet blanc*, a-t-il pu s'égarer dans cette aventure ? Pourquoi situer l'action en 1816, si les circonstances historiques ne réagissent aucunement sur les personnages et l'intrigue, à moins qu'il ne faille absolument expliquer la situation de Lise et celle de son couvent ? Pour l'invraisemblance, Daudet avait d'illustres prédécesseurs, de Plaute et de Térence jusqu'aux mélodrames du romantisme, en passant par les comédies de Shakespeare, le Corneille de *Clitandre* (« Elle croit qu'il la prend pour Rosidor et qu'en l'embrassant il la poignarde ». « Il tient à la main le poinçon que Dorise lui avoit laissé dans l'œil ».), le Molière de *l'Avare* ou des *Fourberies de Scapin*. Seulement, chez ces grands auteurs, l'invraisemblance n'intervient que comme explication ou comme solution ou encore entraînée par la convention du sujet ou enfin comme dérision implicite ou explicite de la convention. Elle n'est jamais, comme dans *Lise*, le fond de la pièce. Encore est-ce l'invraisemblance qui sauve ce qui peut être sauvé, car, à part elle, que reste-t-il ? La Provence, si chère à Daudet, est réduite à un simple cadre, sans épaisseur ; le couple Carderine-Mazan est effacé jusqu'au néant ; Roure, qui eût pu être un bon Tartarin, est un minable Tartuffe ; les trois bandits, qu'en d'autres lieux on imaginerait cocasses ou pittoresques, sont des ombres ; quant à l'éponyme de la pièce, elle ne joue qu'un rôle secondaire : quand on prête bien l'oreille, on entend pourtant, à peine perceptible, le cri d'une passion sincère, d'un besoin d'amour. Mais il faut avoir pratiqué assidûment Daudet, et ce genre de théâtre ne peut plaire qu'aux sourds.

□ □ □

Heureusement, 1872 est aussi l'année de *l'Arlésienne*. Le sujet est tiré d'une des *Lettres de mon moulin*, dont la simplicité est exemplaire : dans un *mas* de Provence, Jan, le fils aîné, se meurt d'amour pour une fille d'Arles, dont la réputation n'est pas sans tache. Les parents du garçon, longtemps hésitants, finissent par donner leur accord au mariage. Quelques jours avant les noces, en l'absence de la fiancée, un homme se

présente à la ferme et révèle que l'Arlésienne a été sa maîtresse pendant deux ans. Il apporte des preuves : des lettres d'amour. Jan ne dit rien, s'enferme dans sa solitude. Les jours passent, on finit par le croire guéri. Mais au lendemain d'une fête où il s'est montré particulièrement gai et animé, il se jette par une fenêtre et s'écrase dans la cour.

C'était répondre à un défi que de transformer ce petit conte de quelques lignes en une pièce de théâtre de trois actes et cinq tableaux. Il est vrai que Racine, à la suite des grands tragiques grecs, a écrit *Andromaque* et *Phèdre*, à partir de données aussi simples. On se demande si l'ambition de Daudet, au seuil de son œuvre et de sa célébrité, n'est pas d'ailleurs de composer une grande tragédie moderne qui soit nourrie de sa solide culture classique, de ses souvenirs d'enfance et de ses violentes passions de jeune homme. Mais, pour réussir cette tragédie, ne devait-on pas conserver la nudité de l'intrigue et le petit nombre des personnages ? Cette exigence était au-dessus des forces de Daudet, pour qui le tumulte du cœur est inséparable du débridement de l'expression et de la foule. On a ainsi une œuvre bâtarde, mi-tragédie, mi-drame, qui fait fi de la rigueur, mais atteint son public.

Tragédie sans chœur, *l'Arlésienne* doit cependant une grande partie de sa réputation et de son succès à la musique de Bizet qui accompagne les jeunes paysans et paysannes dansant la farandole, dans une atmosphère qui évoque à la fois Virgile et Adam de la Halle. À la place du chœur de la tragédie grecque, nous voyons un vieux berger, Balthazar, sage et mage (Daudet a sans doute pensé au nom de l'un des trois rois de la légende provençale) : rôle complexe, puisque Balthazar, tout en étant l'un des héros de cette histoire d'amour à plusieurs niveaux (son aventure avec la Renaude, qui fit tant rire le Tout-Paris de 1872, comme en rit dans la pièce le grotesque patron Marc), est aussi celui qui sait ; il se confond en cela avec l'auteur, dont il reprend à son compte la parabole de la Chèvre de Monsieur Seguin. *Autourgos* de l'*Électre* de Sophocle, jardinier de l'*Électre* de Giraudoux, il est dans le jeu et hors du jeu.

À côté de Balthazar, presque inséparable de lui, puisqu'ils sont deux innocences, c'est-à-dire deux voyances (on ne se

débarrasse pas facilement de Hugo), le fils cadet, l'Innocent. Dans cette maison où on ne s'occupe guère de lui, tout dévoré qu'on est par la dévorante passion de Frédéri, le fils aîné, il est pourtant la sauvegarde : « C'est la sauvegarde des maisons d'avoir un innocent chez soi . . . Vois, depuis quinze ans que cet Innocent est né, pas un de nos moutons n'a été une fois malade, ni les mûriers non plus, ni les vignes . . . personne . . . [ . . . ] Il n'y a pas à s'y tromper, c'est à lui que nous devons cela. Et si une fois il se réveillait, il faudrait que nos gens prennent garde. Leur planète pourrait changer<sup>10</sup> ». De fait, à la fin de la pièce, au moment où Frédéri, fou de désespoir, se tue, l'Innocent « s'éveille » ou, pour reprendre une expression chère à Giraudoux, « se déclare » et retrouve son nom, Janet. Il *renaît* et prend place parmi les autres (du conte à la pièce, Daudet a fait passer le nom du frère aîné au frère cadet : a-t-il senti qu'en « s'éveillant », l'Innocent peut prendre la place et la suite de son aîné ?).

Vivette est la laissée pour compte de l'histoire, personnage touchant de tendresse et de maladresse, victime de tout et de tous : elle aime Frédéri, qui a un instant l'illusion de pouvoir l'aimer (tragédie avec illusion et reconnaissance) et qui lui donne une joie et une espérance, bien vite retirées. Sacrifiée par Rose Mamaï, mère de Frédéri, sur l'autel de l'amour maternel (« Si celle-là ne te convient pas, il faut le dire [ . . . ]. Ce n'est pas le bonheur de cette enfant que je cherche, c'est le tien . . .<sup>11</sup> » dit Rose à son fils), c'est une petite Hermione, écrasée par le rôle qu'elle doit jouer auprès de son Pyrrhus.

Les autres personnages ont moins de présence : pourtant le patron Marc, oncle de Frédéri, est un bouffon non négligeable, que son esprit simplificateur conduit aux pires maladresses, grotesque pendant de la tragique Vivette.

Mais le héros, Frédéri ? C'est un des seuls personnages dont le caractère ne soit pas défini. Pour une raison simple : il est dans cette pièce réduit à la passion, qui en fait sa chose, et nous n'entendons guère de lui que les cris d'une bête malade. Quant à l'Arlésienne, on sait qu'elle n'apparaît

---

<sup>10</sup> A.D., *op. cit.*, p. 370.

<sup>11</sup> A.D., *op. cit.*, p. 429.

pas<sup>12</sup>, elle est le symbole cruel de la passion : citadine, perfide, lointaine, absente, anonyme, à peine éclairée par les remarques de son amant, le gardien Mitifio, qui préfère oublier la perfidie, plutôt que de renoncer à tenir l'Arlésienne dans ses bras. Leçon de cette pièce et de la vie, et qui n'est pas une leçon morale : la passion, sans pitié ni concession, exige une capitulation sans conditions. Tous, Francet Mamaï, Rose Mamaï, l'amant et Frédéri cèdent, avec un sentiment de mépris et de honte. Les vers de Catulle, cités en épigraphe, « Odi et amo. Quomodo id faciam, fortasse requiris. Nescio. Sed fieri sentio et excrucior. », sont traduits librement par Frédéri, qui retrouve ainsi involontairement l'expression éternelle de l'amour-passion : « C'est un peu fort pourtant que le mépris ne puisse pas tuer l'amour. »<sup>13</sup>

Douze ans plus tard, Daudet reprendra ce thème dans *Sapho*, un des seuls romans qu'il ait tenu à écrire seul, c'est-à-dire sans la collaboration de sa femme. Il s'agit, dans *Sapho* comme dans *l'Arlésienne*, d'une interprétation des rapports de l'homme et de son destin. Alors que la tragédie situe le destin dans des forces extérieures à l'homme, que Phèdre par exemple doit à la vengeance de Vénus sa passion et son malheur, Daudet semble considérer le destin de chaque homme comme lié à sa propre nature. Le résultat est d'ailleurs le même : extérieur ou intérieur, le destin est également contraignant, et les illusions d'évasion ou de résistance sont impitoyablement déçues. Quand Daudet fait entrer dans *l'Arlésienne* le conte de *la Chèvre de Monsieur Seguin*, il lui donne une signification explicitement parabolique : dès le début de sa vie, la petite chèvre est vouée au loup. On peut la caresser, l'attacher : elle se libérera et retournera dans la montagne. Elle pourra lutter toute la nuit : elle sera mangée. Ainsi Frédéri est appelé par la fenêtre du grenier, béante dès la première scène (« Oh ! ce grenier, ça me fait frémir, quand je le vois ouvert . . . Tu penses, si on tombait de là-haut sur

<sup>12</sup> Paul de Saint-Victor, rendant compte de la pièce dans le *Moniteur universel*, a cette admirable réflexion : « Le titre est une fausse enseigne et *l'Arlésienne* qu'il annonce, reste invisible à l'œil nu . . . Vous voyez d'ici la lacune énorme que cette absence cause dans la pièce : l'intrigue cloche, l'action fait l'effet d'un tome dépareillé qui chercherait un second volume ».

<sup>13</sup> A.D., *op. cit.*, p. 396.

ces dalles. » <sup>14</sup>) et toutes les précautions n'empêcheront pas qu'il soit aspiré par ce trou, cette vocation. Peut-être trouvera-t-on là une explication du goût qu'a toujours eu l'auteur des *Lettres de mon moulin* pour le conte : dans le caractère traditionnel, dans les éléments récurrents, dans les procédés répétitifs du conte, Daudet décèle l'obstination de ce destin intérieur qui le fascine. Sur le mode humoristique, mais combien cruel, dans *le Roman du Chaperon rouge* <sup>15</sup>, la petite fille, malgré son beau tempérament d'anarchiste ou à cause de lui, sera, pour la vingt millième fois de son histoire, conduite à la maison de la grand-mère où l'attend le loup-destin ; la fille de l'Ogre, dans le conte qui porte ce titre <sup>16</sup>, si charmante et si douce, a de jolies dents naturellement d'ogresse, qui sont invinciblement attirées par le bras dodu de son petit compagnon ; quant à la huitième femme de Barbe-bleue, elle court au-devant de son destin ou plutôt l'assume pleinement, en réunissant d'entrée de jeu les sept péchés capitaux des femmes précédentes pour en faire un huitième. Destin de pendue, destin de pendeur, comme le montre la fin du conte :

**Barbe-bleue** : [...] Mais enfin, mon enfant, à quoi dois-je me résoudre ?

**Éveline** : Tuez-moi, monseigneur ; car, je vous l'ai dit, je suis terriblement dépravée [...].

**Barbe-bleue** (passe la corde au cou de sa femme) : Holà ! mon Dieu ! que je suis donc à plaindre !

**Éveline** : Hi ! (elle meurt).

Quand Zola écrit à propos de *l'Arlésienne* que Daudet « a en lui un sens très fin et très pénétrant du théâtre <sup>18</sup> », je ne sais si ces mots sont destinés à l'auteur ou à l'ami. Je vois en effet ce qu'on peut reprocher à cette pièce : la longueur, un débarras

<sup>14</sup> A.D., *op. cit.*, p. 374.

<sup>15</sup> A.D., *le Roman du Petit Chaperon rouge — Scènes et fantaisies*, N.V., T. I, 2<sup>ième</sup> partie.

<sup>16</sup> A.D., *Conte pour le jour de Pâques — la Fille de l'Ogre*, N.V., T. XII, 2<sup>ième</sup> partie.

<sup>17</sup> A.D., *le Roman du Petit Chaperon rouge — Scènes et fantaisies*.

<sup>18</sup> Émile Zola, *les Romanciers naturalistes*, cité dans N.V., T. XIX, p. 678.

de caractères trop différents pour ne pas nuire à l'unité, des phrases à effet, comme les derniers mots de la pièce par exemple : « *Balthazar* (au patron Marc qui vient d'entrer) : Regarde à cette fenêtre, tu verras si on ne meurt pas d'amour ! »<sup>19</sup> Il n'en est pas moins vrai qu'entre *Lise Tavernier* et *l'Arlésienne*, Daudet a appris à choisir un sujet, à distinguer la nécessité intérieure de la chaîne d'événements liés arbitrairement, à intégrer un prologue et des épisodes, à imposer une unité de thème, sinon d'action, bref à composer une pièce de théâtre. Trop tard, puisque, comme nous l'avons dit, l'échec de *l'Arlésienne* le détourne de ce qu'il considérait comme une vocation. Mais le destin l'attendait puisque certains pensent, dont je suis, que dans les romans de Daudet on a trop souvent l'impression que les personnages s'agitent sur une scène et cherchent dans les yeux du lecteur, comme d'un spectateur, l'expression d'une émotion.



---

<sup>19</sup> A.D., N.V., T. XIX, p. 435.