Dictionnaire des naturalismes

Sous la direction de
Colette Becker et Pierre-Jean Dufief

HONORÉ CHAMPION
PARIS

et un héritage (voir le moment plaisant de *Travail* où Luc fait croire aux Mazelle que l'héritage et la rente sont abolis, III,3). Ce discours romanesque n'est pas sans ambivalences : Dreiser comprend bel et bien le darwinisme et rend hommage à Carnegie ou Rockefeller ; *Au Bonheur des Dames* est une métaphore de la concentration capitalistique ; le développement de la Crêcherie doit tout au formidable investisseur en capital financier et technique qu'est le sacrificiel Jordan, forme de capitaliste rédempteur... D'où l'idée que le roman naturaliste peut entretenir une proximité avec l'idée capitaliste lorsqu'il y reconnaît une logique darwinienne, mais qu'il ne pardonne pas au capitalisme de s'habiller d'un discours de la vertu ou du mérite.

Christophe REFFAIT

Bibliographie : Gallois, William, *Zola : The history of capitalism*, Peter Lang, 2000 ; Mukherjee, Arun, *The gospel of wealth in the American novel : the rhetoric of Dreiser and some of his contemporaries*, Barnes and Noble, 1987 ; Niess, Robert J., « Zola et le capitalisme : le darwinisme social », *Les Cahiers naturalistes* n°54, 1980, p. 57-67 ; Piketty, Thomas, entretien avec Agathe Novak-Lechevalier, *Le Magasin du XIXe siècle*, n° 4, 2014, p. 13-25.
Voir aussi Argent, Bourgeoisie.

CAPUANA Luigi, 1839 (Mineo) – 1915 (Catane)

Après avoir quitté sa Sicile natale pour s'installer à Florence en 1864, Luigi Capuana devient critique théâtral de *La Nazione*. En 1867, la publication de sa nouvelle *Il dottor Cymbalus* [Le Docteur Cymbalus] marque sa « conversion » à la littérature. À la fois « critique militant » et écrivain éclectique, expérimental et ouvert aux influences littéraires transalpines, il est l'auteur de nouvelles, de romans, de livres pour enfants, de poèmes et d'œuvres dramatiques en italien et en dialecte, d'essais, mais aussi d'études sur l'occultisme et le spiritisme. Dans ses recueils de nouvelles, de *Profili di donne* [Profils de femmes] en 1877 aux *Appassionate* [Passionnées] de 1893 – auxquelles il ajoute, l'année suivante, *Le paesane* [Les Paysannes] d'inspiration régionaliste –, Capuana choisit les femmes comme personnages essentiels de ses œuvres et il construit, à partir de la lecture de Charcot, puis de la *Psychopathia Sexualis* de Krafft-Ebing (une étude qui est d'ailleurs citée dans son intéressant roman de 1898, *Profumo* [Parfum]), des récits structurés comme autant de cas de psychopathologie féminine. En 1879, il écrit son premier roman, *Giacinta*, dédié à Zola, l'histoire d'un cas « exceptionnel » menée avec une méthode scientifique, dans lequel il donne une place importante aux facteurs de l'hérédité et du milieu qui conduisent la protagoniste, victime d'un viol dans son enfance, au déséquilibre mental et au suicide. Bien qu'il formalise au cours de ces mêmes années « la théorie de l'impersonnalité » et qu'il explicite son adhésion personnelle au naturalisme dans les deux séries de *Studi sulla letteratura contemporanea* [Études sur la littérature contemporaine] (1880 et 1882), il n'arrive pas à créer dans *Giacinta* un narrateur neutre ni à conserver une distance scientifique par rapport aux faits racontés. C'est pour cette raison qu'il écrira deux autres versions de son œuvre, en 1886 et 1889, plus attentives aux problèmes linguistiques et stylistiques. Mais son roman le plus abouti est certainement *Il marchese di Roccaverdina* [Le Marquis de Roccaverdina] (1901), auquel il travaille pendant vingt ans. Ce texte raconte le drame d'une conscience, celle du personnage principal, qui est en proie au remords pour avoir fait inculper un

innocent d'un meurtre qu'il a lui-même commis, et qui finit par sombrer dans la folie et dans la mort. En raison de l'influence évidente du roman russe sur l'écriture de Capuana, ce livre marque son éloignement du modèle naturaliste, également explicite dans les essais des *Ismi contemporanei* [Ismes contemporains] (1898), dans lesquels, sans jamais renier la leçon de Verga, il déclare son intérêt pour le roman psychologique, pour les mouvements symbolistes et décadents de la littérature italienne et européenne.

Mariella MUSCARIELLO

Bibliographie : *Capuana verista*, Ouvrage collectif, Catane, Fondazione Verga, 1984 ; *Novelliere impenitente. Studi su Luigi Capuana*, sous la direction de Scarano, Emanuella, Pise, Nistri-Lischi, 1985 ; *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, sous la direction de Picone, Michelangelo et Rossetti, Enrica, Rome, Salerno editrice, 1990 ; Madrignani, Carlo Alberto, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970 ; Oliva, Gianni, *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Rome, Sciascia, 1979 ; Storti Abate, Anna, *Introduzione a Capuana*, Bari, Laterza, 1989.

CARICATURE

La caricature a pour objet d'évoquer l'actualité sociale, politique ou artistique sur le ton de la satire ou du burlesque. Au XIXe siècle, l'essor de la caricature est lié à celui de la presse tout comme à la reproductibilité de l'œuvre d'art et du dessin, rendue possible par les techniques nouvelles à partir des années 1800. Sur le plan esthétique, elle se réfère à la théorie de l'imitation sur laquelle elle se fonde entièrement. La caricature prend ainsi pour cible les contemporains et pour sujet leurs mœurs et tous les faits politiques, sociaux et culturels. Elle se caractérise par ses effets grossissants, par le choix d'éléments précis dans l'œuvre imitée, par la charge plastique et rhétorique (en particulier par l'ironie dans les procédés iconographiques), par la charge idéologique et culturelle dans les légendes qui, souvent, les accompagnent.

Toute caricature fait donc appel à un modèle et s'apprécie dans l'écart qu'elle introduit avec ce modèle qu'elle déforme. L'observateur doit donc nécessairement connaître le référent imité pour comprendre pleinement l'ironie voulue par le caricaturiste. Quel que soit le niveau de l'écart (par schématisation, par transformation, par jeu...), il est toujours ressenti comme la déformation de la norme de représentation et comme une incompatibilité par rapport à son modèle de référence : la convention esthétique de la représentation académique est ainsi transgressée.

Sous le second Empire, les caricaturistes se sont ainsi emparés d'un événement tout à la fois culturel et mondain qu'est le Salon de peinture puis, à partir de 1863, le Salon des Refusés. La caricature est alors le commentaire d'une image par une autre image, la première servant de référence, la seconde de miroir déformant. Ces Salons réguliers sont de grands événements de la vie parisienne, les tableaux et les peintres constituent alors une mine de thèmes pour les caricaturistes, d'autant que la bataille des écoles esthétiques fait rage et que la peinture moderne va s'imposer contre un académisme encore bien présent. On pense à Daumier qui, en avril 1855, fait paraître une caricature intitulée « Combat des Écoles – L'Idéalisme et le Réalisme ». La

sitions morbides transmises au pauvre être avec sa vie », jusqu'au détraquement fatal et au suicide. Edmond de Goncourt, dans *Chérie* (1884), indique clairement que la névrose dont mourra son personnage s'explique, pour l'entourage de la jeune fille, par la folie de sa mère, « en ce temps [...] où les esprits commençaient à accepter les théories médicales sur l'hérédité ».

La dégénérescence apparaît donc aux romanciers naturalistes comme un thème particulièrement fécond, parce qu'il unit un substrat scientifique (les théories récentes sur l'hérédité des aliénistes et des physiologistes) à de riches potentialités imaginaires. Les fatalités héréditaires sont des sources inépuisables de drames, de scènes, d'images, elles expriment sous une forme modernisée des angoisses éternelles, angoisses du châtiment des fautes et des excès, angoisses de la maladie, de l'épuisement, de la mort inéluctable.

Jacques NOIRAY

Bibliographie : *Romantisme*, n° 31, « Sangs », 1981 ; *Romantisme*, n° 94, « Nosographie et décadence », 1996 ; Borie, Jean, *Mythologies de l'hérédité au XIXe siècle*, Galilée, 1981 ; Cabanès, Jean-Louis, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, diffusion Klincksieck, 1991, 2 vol. ; Lucas, Prosper, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, Baillière, 1847-1850, 2 vol. ; Moreau de Tours, Jacques, *La Psychologie morbide*, Masson, 1859 ; Morel, Bénédict Augustin, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Baillière, 1857 ; Nordau, Max, *Dégénérescence*, t. 1, F. Alcan, 1894.
Voir aussi Appétits, Décadence, Entropie, Fatalité.

DÉNONCIATION
Voir Naturalisme.

DÉRISOIRE
Voir Avortements de l'existence, Comique, Désenchantement.

DE ROBERTO Federico, 1861 (Naples) – 1927 (Catane)

Federico De Roberto quitte rapidement Naples pour Catane, la ville d'où était originaire sa mère, Marianna degli Asmundo. Grâce à son intense activité journalistique, il entre en contact avec Giovanni Verga et Luigi Capuana et, dans les années 1880, il se rend fréquemment à Milan où il publie entre 1888 et 1891 le recueil de nouvelles *Documenti umani* [Documents humains] et les romans *Ermanno Reali* et *L'illusione* [L'Illusion] : dans ce livre, à travers les expériences de Teresa Uzeda – sorte d'Emma Bovary aristocratique –, De Roberto raconte la tragique vacuité du sentiment amoureux, un thème auquel il consacrera de nombreuses pages d'essais et de fiction au cours des années suivantes. Dans *Arabeschi* [Arabesques] (1883) – recueil de ses critiques d'ouvrages italiens et français –, De Roberto précise sa poétique expérimentale, laquelle vise à se dégager des règles rigides et à se tourner tout particulièrement vers l'enquête psychologique et le culte de la forme : d'où sa prédilection pour Flaubert et Maupassant, qui sont avec Leopardi ses modèles de

référence. Ces convictions trouvent une formalisation achevée dans ses deux recueils de nouvelles de 1890, *Processi umani* [Procès humains] et *L'albero della scienza* [L'Arbre de la science] ; le premier s'inscrit dans la lignée du vérisme et le second dans celle de la méthode psychologique. Mais son chef-d'œuvre est indéniablement *I Viceré* (*Les Vice-rois*), qu'il publie en 1894 mais que la critique ne reconnaîtra que tardivement. Situé pendant la période qui s'écoule entre la fin du régime des Bourbons et les élections politiques de 1894, ce roman raconte l'histoire de la noble famille des Uzeda, princes de Francalanza, une « race dégénérée », dont les comportements sont régis par la haine et les vexations. La vision de l'Histoire comme tromperie et imposture et la représentation d'une aristocratie qui maintient opiniâtrement son pouvoir en dépit des transformations en cours font des *Viceré* un grand roman de mœurs, mais aussi un roman « antihistorique » (Spinazzola). En racontant les événements à travers un personnage « réflecteur », Giovanni Radalì, victime des événements et des logiques de cette famille pathologique, De Roberto met en œuvre son naturalisme corrosif en laissant les « monstres » qu'il décrit révéler son jugement critique. Dans les intentions de son auteur, le roman parlementaire *L'imperio* [La Domination], resté inachevé, devait conclure le cycle des Uzeda en racontant le cynisme et la disposition au transformisme politique de Consalvo, le plus entreprenant des Francalanza, devenu député et ministre du nouveau Parlement, dont De Roberto observe la corruption avec un incurable pessimisme léopardien. Ce roman fut publié après sa mort en 1929.

Mariella MUSCARIELLO

Bibliographie : *Gli inganni del romanzo. « I Viceré » tra storia e finzione letteraria*, Catane, Fondazione Verga, 1998 ; De Nola, Jean Paul, *Federico De Roberto e la France*, Didier, 1975 ; Di Grado, Antonio, *Federico De Roberto e la « scuola antropologica. Positivismo, verismo, leopardismo*, Bologne, Patron, 1982 ; Id., Antonio, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto gentiluomo*, Rome-Acireale, Bonanno, 2007 ; Grana, Gianni, *'I Viceré' e la patologia del reale*, Milan, Marzorati, 1982 ; Sipala, Paolo Mario, *Introduzione a De Roberto*, Bari, Laterza, 1988 ; Spinazzola, Vittorio, *Il romanzo antistorico*, Roma Editori Riuniti, 1990 ; Tedesco, Natale, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palerme, Sellerio, 1981.

DESCAVES Lucien, 1861-1949 (Paris)

Fils d'un graveur, Lucien Descaves a d'abord été employé de banque ; il commence à écrire et publie, chez Kistemaeckers, l'éditeur des naturalistes avec lequel il est entré en relations grâce à un ami libraire, un recueil de cinq nouvelles, *Le Calvaire d'Héloïse Pajadou* (1882), dont Huysmans salue, dans une lettre, l'inspiration naturaliste : « C'est la bonne saleté humaine, piquée toute vive, voilà une tranche d'existence, bien poignante, dans sa simplicité. » Le jeune homme fait quatre ans de service militaire (novembre 1882-septembre 1886), ce qui l'amène à porter un regard très critique sur les cadres subalternes de l'armée. Il publie, toujours chez Kistemaeckers, *Une vieille rate* en 1883, puis *La Teigne* en 1886 ; ce dernier roman, qui peint le monde des graveurs que Descaves connaît bien, se veut d'abord « un document humain ». Libéré de l'armée, le romancier fréquente le Grenier d'Edmond de Goncourt où il est introduit le 2 janvier 1887 ; il publie une suite de nouvelles sur

INVERTI
Voir Sexualité.

IRONIE
Voir Comique.

ITALIE (Naturalisme en)

Entre 1865 et 1870, Florence, qui est à cette époque la capitale provisoire du Royaume d'Italie, est le siège d'un débat culturel animé sur la nécessité d'adapter les influences du réalisme français aux formes artistiques de la nation naissante. Telemaco Signorini et Diego Martelli dans le *Gazzettino delle arti del disegno*, Giuseppe Villari dans les pages du *Politecnico* et le jeune Luigi Capuana dans la rubrique théâtrale de *La Nazione* exhortent la culture italienne à abandonner les vieilles affectations romantiques et à se tourner résolument vers le « vrai ». L'Italie est donc prête à accueillir les principes du naturalisme français, qui reçoivent un accueil enthousiaste au sein de la « Scapigliatura » milanaise, prête aux expérimentations et à la nouveauté, en particulier dans les interventions critiques de Felice Cameroni : à partir de 1873, d'abord dans les pages de presse de *L'Arte drammatica*, puis du *Gazzettino rosa*, de *La Plebe* et de *Il Sole*, ce « gallomane fanatique », comme il se plaît à se qualifier lui-même, milite pour la diffusion de la littérature française contemporaine, et surtout de Zola avec qui il entretient d'ailleurs une correspondance nourrie. Après la publication de *L'Assommoir* (1878) par l'éditeur Treves – qui, pour répondre à la demande du public italien, publiera *Il Ventre di Parigi, Una pagina d'amore*, *La Fortuna dei Rougon* – Luigi Capuana, dans les pages du quotidien *Il Corriere della Sera,* et Francesco De Sanctis, dans son *Studio sopra Emilio Zola* [Étude sur Émile Zola], font connaître au public italien les principes d'« avant-garde » du roman naturaliste. Mais si le premier considère l'écrivain de Médan comme un « romancier hardi » qui rejette toute « velléité de coloriste » et sait adapter la « forme » au « sujet » avec une « sobriété incroyable », « vraiment sculpturale », le second défend, quant à lui, un Zola « marmoréen » qui construit un roman « physiologique » d'où est banni tout résidu d'imagination et où il fait en sorte que l'idéal soit absorbé dans les entrailles mêmes du réel représenté. La formation de Capuana n'est pas celle de De Sanctis. L'un a commencé dans le climat du « réel bien tempéré » de la culture florentine avant sa radicalisation au moment de sa rencontre avec l'hégélianisme positiviste de Camillo De Meis : « Sa théorie artistique [...] accorde une grande prédominance à la notion scientifique, presque au détriment de la forme artistique, la véritable essence de l'art », affirmait-il à propos de Zola dans sa critique sur *Nana* en 1880 ; De Sanctis, quant à lui, est de formation idéaliste et romantique. Ceci amène le premier à une révision critique des théories de Zola et le second à prendre ses distances par rapport à certains excès du réalisme, tous deux finissant par affirmer la primauté de l'art sur la science et la nécessité pour l'idéal de trouver sa « forme » la plus achevée dans la dimension concrète du réel.

Sans aucun doute, l'intérêt de De Sanctis pour le Naturalisme qui est au cœur de son *Studio sopra Emilio Zola* a contribué, avec la circulation massive en Italie des *Rougon Macquart*, à lancer un débat animé sur le roman expérimental dans les cercles culturels napolitains. Mais comme l'affirme Nunzio Ruggiero dans son volume dense

et très documenté *La civiltà dei traduttori*, « le système culturel napolitain ne se limite pas à recevoir passivement les textes abondants qui se déversent sur le marché italien au moment de la mode du roman expérimental mais il les assimile en mettant en mouvement des mécanismes de 'perméabilité sélective' propres à une capitale de vieille tradition. La ville où virent le jour, dans l'espace de quelques mois, le premier, et génial, essai critique portant sur Zola, la première traduction italienne, si discutée, de *L'Assommoir,* et la première mise en scène, si applaudie, de *Thérèse Raquin*, constitue un horizon d'attente particulier qui comprend tout un versant antizolien agité et découpé, au sein duquel on distingue plusieurs positions, même très différentes ». On compte alors parmi les antizoliens Federigo Verdinois, le directeur du *Giornale di Napoli* et le collaborateur du *Corriere del Mattino.* Dans un article paru dans le *Corriere del Mattino* en août 1879, il exprime son désaccord avec l'une des thèses principales du programme naturaliste, à savoir le refus de l'imagination romantique. Il déclare qu'il préfère le récit d'imagination de George Sand à la représentation crue d'une réalité dégradée décrite par la plume de l'écrivain de Médan ; le jugement éthique prend également le pas sur le jugement esthétique dans les prises de position et dans les choix éditoriaux de Rocco De Zerbi, fondateur du *Piccolo* qui, par la suite, se résolut à publier *L'Assommoir* dans son propre journal en 1882, pour des raisons de marché sans doute. Il y eut aussi, naturellement, des intellectuels qui s'exprimèrent en faveur du nouveau modèle narratif représenté par le Naturalisme. Carlo Del Balzo, avec sa *Rivista nuova di Scienze, lettere ed arti*, s'engageait à diffuser la littérature du « vrai » ; Matilde Serao, dans les pages littéraires du *Giornale di Napoli* , soulignait la puissance innovatrice de l'*argot* zolien, lié à la mise en scène de la vie du peuple, de romans "sans héros" ; Vittorio Pica, journaliste, écrivain, critique d'art, dans son essai *Romanticismo, Realismo, Naturalismo,* exprimait son accord avec Zola et sa théorie du roman, pour se faire le héraut de la littérature « byzantine » et symboliste, par le biais d'une déclaration pleine d'admiration pour les Goncourt – dont l'écrivain napolitain Salvatore Di Giacomo, auquel il était associé dans la direction de *Fantasio*, traduisit *Sœur Philomène* en 1886 pour la maison d'édition Tocco qu'il fait précéder d'une préface d'Émile Zola. Un tel panorama bigarré et composite confirme le point de vue de Rosario Contarino qui perçoit, au sein de la culture napolitaine, de l'Unité de l'Italie à la Grande guerre, un « naturalisme congénital » qui se détache, durant cette période, du « réalisme minutieux » de Francesco Mastriani et du « réalisme sentimental » de Ferdinando Russo. La réception de Zola et de son avant-garde littéraire représente alors l'un des chapitres incontournables d'un tel processus.

Mariella MUSCARIELLO

Bibliographie : Bigazzi, Roberto, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa :1860-1880*, Pise, Nistri-Lischi, 1969 ; Cameroni, Felice, *Interventi critici sulla letteratura francese*, sous la direction de Viazzi, Glauco, Naples, Guida, 1974 ; *Cameroni e Zola. Lettere*, sous la direction de Tortonese, Paolo, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987 ; Capuana, Luigi, *Studii sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, sous la direction de Azzolini, Paola, Naples, Liguori, 1988 ; Contarino, Rosario, *Napoli,* in *Letteratura italiana. Storia e geografia, III. L'età contemporanea*, sous la direction de Asor Rosa, Alberto, Turin, Einaudi, 1989, p. 653- 710 ; De Sanctis, Francesco, *Saggi sul realismo*. *Studio sopra Emilio Zola* e *Zola e L'« Assommoir »*, sous la direction de Giovannuzzi, Stefano, Milan, Mursia, 1990, p. 146-223 ; Disegni, Silvia, "La

VERGA Giovanni, 1840 – 1922 (Catane)

La vocation précoce de Giovanni Verga pour la littérature – il écrit en 1857 son premier roman *Amore e patria*, encore partiellement inédit – est certainement influencée par sa mère, Caterina Mauro, lectrice acharnée, et par ses maîtres, Antonino Abate et Domenico Castorina, deux intellectuels libéraux et républicains. Dans la continuité de ses lectures de jeunesse – Walter Scott, Victor Hugo, Dumas père et surtout Guerrazzi – qui lui sont suggérées par le patriotisme romantique, il publie à compte d'auteur *I carbonari della montagna* [Les Carbonari de la montagne] en 1861 et, deux ans plus tard, dans la revue *La Nuova Europa*, en feuilleton, le dernier roman de sa trilogie catanaise, *Sulle lagune* [Sur les lagunes]. Au printemps 1869, il s'installe à Florence où Francesco Dall'Ongaro l'introduit dans les salons littéraires : le jeune Sicilien y rencontre des écrivains, des peintres et des musiciens de renom et se lie d'amitié avec Luigi Capuana, qui est à cette époque le critique théâtral de *La Nazione*. Pendant ce séjour, il commence, avec *Una peccatrice* [Une Pécheresse] et *Storia di una capinera* [Histoire d'une fauvette], le cycle des « romans mondains » (1866-1875). Il l'achève après son installation à Milan en 1872 avec *Eva*, *Tigre reale* et *Éros*, qui le consacrent comme un auteur à la mode et lui valent d'être reçu dans les salons culturels de la comtesse Maffei et de Vittoria Cima. En 1874, entre *Tigre reale* et *Éros*, il publie la nouvelle « Nedda » – l'histoire tragique d'une pauvre cueilleuse d'olives sur les pentes de l'Etna –, un récit encore discutable au plan des choix stylistiques, car il s'inscrit à l'intérieur du cycle des romans bourgeois, mais marquant la découverte d'autres milieux et d'autres logiques narratives qui vont bientôt trouver leur réalisation achevée dans *Vita dei campi*.

Dans une lettre à son ami Salvatore Paolo Verdura, d'avril 1878, Verga annonce le projet d'un cycle, *La Marée*, rebaptisé plus tard le *Cycle des vaincus*, qui devrait comprendre cinq romans : *I Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo*, *La duchessa di Leyra*, *L'onorevole Scipioni* et *L'uomo di lusso*. En 1880, l'éditeur Treves publie le recueil *Vita dei campi*, dans lequel la théorie de l'impersonnalité, élaborée avec Luigi Capuana, trouve sa réalisation concrète. 1881 est l'année des *Malavoglia*, premier degré d'un édifice narratif qui aurait dû, dans les intentions de son auteur, parcourir progressivement l'échelle sociale depuis les couches les plus basses jusqu'à *L'Homme de luxe*. En 1882, il publie *Il marito di Elena*, un roman où le modèle de *Madame Bovary* est plus qu'évident ; en cette même année, il vint à Paris et fut amené par Rod, le traducteur des *Malavoglia*, à Médan le 25 mai. Il demanda à Zola d'écrire une préface à son roman, ce que le romancier promit mais ne fit pas. En 1883, il publie deux recueils de nouvelles, *Per le vie* et les *Rusticane*, et commence à travailler à *Mastro-don Gesualdo*, qui paraît en volume en 1889. Il se consacre pendant des années à *La duchessa di Leyra* sans jamais arriver à terminer le livre : la représentation des classes supérieures, de leurs masques sociaux, de leur langage raffiné et abstrait échappe à la méthode de l'impersonnalité que Verga recherche avec ténacité, si bien que l'inachèvement du troisième roman, et donc du *Cycle des Vaincus*, finit par confirmer ce que les frères Goncourt avaient pronostiqué dans la *Préface* des *Frères Zemganno* : la difficulté à pénétrer les milieux raffinés et élégants avec les instruments du naturalisme. Verga s'incline devant cette difficulté objective, se remet à écrire des recueils de nouvelles et s'occupe de l'adaptation théâtrale de *Cavalleria rusticana* et d'autres nouvelles. Sa dernière œuvre importante est *Dal tuo al mio* [Du tien au mien] (1902-1905), écrit d'abord sous la forme d'une pièce de théâtre, puis

d'un long récit. Situé pendant la révolte des *Fasci* siciliens, ce texte pousse à l'extrême le pessimisme de Verga sur le destin social et politique de l'Italie, désormais rongée, selon lui, par le cancer du « transformisme ».

Mariella MUSCARIELLO

Bibliographie : Bigazzi, Roberto, *Su Verga novelliere*, Pise, Nistri-Lischi, 1975 ; Borsellino, Nino, *Storia di Verga*, Rome-Bari, Laterza, 1982 ; Debenedetti, Giacomo, *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti*, Milane, Garzanti, 1976 ; Luperini, Romano, *Verga moderno,* Rome-Bari, Laterza, 2005 ; Masiello, Vitilio (sous la direction de), *Il punto su : Verga*, Rome-Bari, Laterza, 1986 ; Mazzacurati, Giancarlo, *Verga*, Napoli, Liguori, 1985 ; Id., *Parallele e meridiane : l'autore e il coro all'ombra del nespolo* et *Un ciclo interrotto : Verga dal* Mastrodon Gesualdo *alla* Duchessa di Leyra, *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, sous la direction de Palumbo, Matteo, Turin, Einaudi, 1998, respectivement aux p. 17-35 et 69-87 ; Merola, Nicola, *La linea siciliana nellanarrativa moderna*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006 ; Muscariello, Mariella, *Le passionidella scrittura. Studio sul primo Verga,* Naples, Liguori, 1989 ; Pellini, Pierluigi, *Verga*, Bologne, Il Mulino, 2012.

VÉRISME

La supériorité que De Sanctis et Capuana reconnaissent à l'« imagination » sur la science explique que le vérisme s'intéresse davantage à la méthode qu'à la théorie de l'art développée par le naturalisme français. Luigi Capuana et Giovanni Verga, les deux principaux représentants du vérisme italien, reprennent la technique de l'impersonnalité utilisée par Flaubert, puis en partie par Zola, mais ils l'adaptent à la représentation « sincère » et « privée de passion » de la campagne sicilienne dont l'arriération atavique a une importance fondamentale dans la difficile « question méridionale » que Franchetti et Sonnino analysent de manière exhaustive au cours de ces mêmes années dans leur *Enquête en Sicile* (1877). Comme l'a écrit Rosario Contarino, « la faible pénétration du romantisme dans l'île – qui aurait toujours signifié un manque de confiance idéaliste dans le devenir historique – favorisa, facilita l'adhésion des intellectuels siciliens des premières décennies de la deuxième moitié du XIXe siècle au tournant européen antispiritualiste et antimétaphysique. Elle détermina, d'une certaine manière, le caractère non "progressiste" qui marqua généralement la relecture des principes du positivisme ».

Il en découle que Capuana et Verga, propriétaires terriens et conservateurs, substituèrent au prolétariat parisien de Zola et à son idée de progrès les paysans du Sud de l'Italie écrasés par un immobilisme irrémédiable. Par ailleurs, la configuration du territoire italien favorisa la naissance de « vérismes régionaux », qui déclinèrent, de différentes manières, le modèle de Verga : tels furent les cas de Matilde Serao en Campanie, Remigio Zena en Ligurie, Fucini et Pratesi en Toscane, Grazia Deledda en Sardaigne, Emilio De Marchi en Lombardie, pour ne citer que certains des représentants les plus célèbres du phénomène. Bien que Capuana soit considéré comme le théoricien du « mouvement », c'est Verga – pourtant peu enclin à se lancer dans des déclarations de poétique – qui énonce, dans les préfaces de l'une de ses nouvelles, *L'Amante di Gramigna* (*Vita dei campi*, 1880) et de son roman les *Malavoglia*, les principales caractéristiques des solutions techniques et formelles de l'écriture vériste. Dans la préface de *L'Amante di Gramigna*, où il emprunte à Zola des expressions telles que « document humain » ou « faits divers », Verga fait, en des termes clairs,

une déclaration d'intention : la tâche de l'écrivain vériste est d'enregistrer les voix entendues sur les « chemins des champs, avec à peu près les mêmes mots simples et pittoresques que ceux de la narration populaire » ; la trame doit suivre « le développement logique et nécessaire des passions et des faits allant vers la catastrophe [...] avec un scrupule scientifique », en évitant de recourir à des effets mélodramatiques ; surtout, l'œuvre doit avoir l'air de « s'être faite d'elle-même [...] et d'être née spontanément comme un fait naturel, sans garder aucun point de contact avec son auteur ». L'impersonnalité doit donc consister dans l'effacement de l'auteur, ce à quoi Verga parvient dans *Vita dei campi* et, plus encore, dans les *Malavoglia*, où il utilise systématiquement le « discours indirect libre » – en déléguant la narration à un chœur de parlants semi-populaire –, voire l'« artifice de la régression », par lequel le narrateur, l'élément de raccord nécessaire entre les différents points de vue, se met au même niveau que ses personnages en adaptant sa propre voix au « concert choral » de la communauté mise en scène, sans déphasage.

Dans la *Préface* des *Malavoglia*, où il présente le projet du cycle des *Vaincus*, structuré selon le principe darwinien de la « sélection naturelle », Verga reprend ses idées sur le roman, qui est à considérer comme le terrain d'analyse des passions, et sur les sujets narratifs qui doivent être empruntés directement à l'« histoire naturelle » : il insiste alors sur la nécessité de la neutralité de l'auteur, qui doit rechercher l'exactitude dans la reconstruction des milieux et des personnages, sans prononcer sur ceux-ci aucune forme de jugement.

En partant de l'examen de ces déclarations programmatiques, Giancarlo Mazzacurati précise de façon exemplaire les différences qui existent entre le Naturalisme et le Vérisme : « L'idée zolienne [...] était qu'en tant que laboratoire social, le roman devait *reproduire* la vie naturelle, souligner et exalter ses impulsions, ses forces motrices et ses pathologies à travers l'"expérimentation" ; l'idée de Verga [...] c'est que le laboratoire du roman ne peut être un équivalent de la vie naturelle : il doit être la vie naturelle elle-même, directe, sans aucun besoin technique d'analystes, d'ordonnateurs, de sélectionneurs ou d'expérimentateurs et encore moins d'inutiles thérapeutes. C'est un tel écart théorique profond qui explique les différences considérables entre ces deux voies tant sur le plan du langage que sur celui de la représentation. »

Mariella MUSCARIELLO

Bibliographie : *Naturalismo e Verismo*, 2 vol., Catane, Fondazione Verga, 1988 ; *I verismi regionali*, 2 vol., Catane, Fondazione Verga, 1996 ; *La scrittura delle passioni. Scienza e narrazione nel naturalismo europeo (Francia, Italia, Spagna)*, sous la direction de Alfani, Maria Rosaria, Bianchi Patricia et Disegni, Silvia, Naples, Marchese Editore, 2009 ; Arrighi, Paul, *Le Vérisme dans la prose narrative italienne*, Boivin, 1937 ; Baldi, Guido, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Vergaverista*, Naples, Liguori, 1980 ; Contarino, Rosario, *Il Mezzogiorno e la Sicilia, in* AA.VV., *Letteratura italiana. Storia e geografia. III. L'età contemporanea*, sous la direction de Asor Rosa, Alberto, Turin, Einaudi, 1989, p. 711-789 ; Mazzacurati, Giancarlo, *Verga*, Naples, Liguori, 1985 ; Id., *L'illusione del parvenu. Introduzione al* Mastro-don Gesualdo*,* in *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello Svevo*, sous la direction de Palumbo, Matteo, Turin, Einaudi, 1998, p. 38-67 ; Meter, Helmut, *Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman. Studien zu Verga, De Roberto und Capuana vor dem Hintergrund der französischen Realisten und Naturalisten*, V. Klostermann, 1986 ; Spitzer, Leo,

Le *Dictionnaire des naturalismes* entend proposer une vue d'ensemble du naturalisme en luttant contre les images réductrices ; il donne toute leur place aussi bien aux figures majeures qu'aux « petits » naturalistes ; il envisage le mouvement dans sa dimension internationale, en soulignant une diversité qui n'exclut pas des constantes. L'ouvrage conjugue des approches multiples : étude des thèmes, des formes d'écriture, des sociabilités, histoire de l'édition, réception, postérité,… tout en accordant une grande attention aux questions de définition et de chronologie.

Colette Becker, professeur émérite de littérature française à l'université de Paris Ouest Nanterre, a publié de nombreuses études sur le roman du XIXe *siècle, sur le réalisme et le naturalisme (*Lire le réalisme et le naturalisme*, Dunod), sur les romanciers du réel, Daudet, Goncourt, Zola (*Dictionnaire Zola*, Bouquins). Elle édite chez Honoré Champion les dossiers préparatoires des* Rougon-Macquart.

Pierre-Jean Dufief, professeur émérite de littérature française à l'université de Paris Ouest Nanterre, a travaillé sur l'œuvre de Balzac et sur le roman de la seconde moitié du XIXe *siècle. Il a consacré des colloques et des articles à Daudet, aux « petits » naturalistes, aux Goncourt. Il est président de la Société des amis des frères Goncourt.*

Jean-Sébastien Macke, ingénieur de recherches à l'ITEM, a assuré la mise en forme de l'ouvrage et la coordination sur la plate-forme AGORA, qui a permis aux chercheurs de travailler en constant dialogue.