

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
in cotutela con Université Clermont Auvergne

DOTTORATO DI RICERCA IN

Lingue, letterature e culture moderne, curriculum DESE

Ciclo 34

Settore Concorsuale: 10/H1

Settore Scientifico Disciplinare: L-LIN/03

**L'ENQUÊTE INQUIÈTE.
REPRÉSENTER, CONNAÎTRE, INTERPRÉTER : POÉTIQUES ET
POSTURES AUCTORIALES (ZOLA, CAPUANA ET PARDO BAZÁN)**

Presentata da: Valeria Tettamanti

**Coordinatore Dottorato
Prof. Gabriella Elina Imposti**

**Supervisore
Prof. Giovanni Baffetti**

**Supervisore
Prof. Pascale Auraix-Jonchière**

Esame finale anno 2022

Résumé

Ma thèse interroge les formes, les modes et les enjeux liés à la notion d'« enquête » dans les discours et les poétiques d'Émile Zola, Luigi Capuana et Emilia Pardo Bazán. Il s'agit d'abord de prendre au sérieux l'ambition à l'« enquête totale » du roman naturaliste européen vers 1880, envisagée par le *credo* zolien du « tout dire », par l'idée de la forme « ancha, completa y perfecta » de Pardo Bazán et par l'éclectisme boulimique de Capuana. Corollairement, le lecteur de l'époque, demandeur de « récit », expérimente une pratique esthétique marquée par la porosité disciplinaire et la diversité de formats et de supports. Par l'épistémocritique, la sociocritique et la « sémiologie historicisée », il s'agit donc de questionner les relations entre scientifique et littéraire, fictionnel et factuel, vrai et faux, et leurs présupposés épistémologiques et idéologiques, qui sont définis et redéfinis par les trois auteurs à l'aune de leurs postures et de leurs stratégies d'affirmation spécifiques. En accord avec le « décloisonnement » disciplinaire à l'œuvre à l'époque, d'un point de vue de la réception ainsi que de la production, le corpus mobilisé rapproche des romans, des chroniques, des textes théoriques et critiques, mais aussi des textes « savants » produits ou consultés par les auteurs. À travers l'ensemble de ces perspectives, cette thèse tente d'éclairer, par une démarche comparée, la singularité historique d'une enquête « inquiète » dans le dernier tiers du XIX^e siècle.

Abstract

My thesis investigates the forms, modes and issues associated with the notion of 'enquiry' in the discourses and poetics of Émile Zola, Luigi Capuana and Emilia Pardo Bazán. It will do so first by taking seriously the ambition for 'total enquiry' in the European naturalist novel around 1880, such as it is considered by Zola's *credo* of "tout dire", by Pardo Bazán's idea of the "ancha, completa y perfecta" form and by Capuana's bulimic eclecticism. As a corollary, the reader of the time, in search of "narrative", experiences an aesthetic practise marked by disciplinary porosity and the diversity of formats and media. Through epistemocriticism, sociocriticism and "historicised semiology", the aim is therefore to question the relationships between the scientific and the literary, the fictional and the factual, the true and the false, and their epistemological and ideological presuppositions, which the three authors define and redefine in the light of their postures and their specific strategies of affirmation. In line with the disciplinary "decompartmentalization" at work at the time, from the point of view of both reception and production, the assembled corpus brings together novels, chronicles, theoretical and critical texts, but also "scholarly" texts written or consulted by the authors. Through all of these perspectives, this thesis intends to shed light, through a comparative approach, on the historical singularity of an "anxious" enquiry in the last third of the 19th century.

REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de recherche, Madame Pascale Auraix-Jonchière, pour ses relectures attentives, de même que pour sa présence discrète et encourageante apte à favoriser l'autonomie et la confiance en moi. Je remercie aussi mon directeur de recherche, Monsieur Giovanni Baffetti, notamment pour les conseils méthodologiques.

Mes remerciements s'adressent au département de littérature française de l'Université de Bologne, en particulier à Madame Maria Chiara Gnocchi pour m'avoir impliquée, avec passion et sens de communauté, dans ses réflexions et dans ses initiatives éditoriales. Un grand merci à Madame Bruna Conconi pour son souci d'accompagnement vis-à-vis des nous jeunes chercheurs. Merci aussi à Madame Anna Soncini pour avoir soutenu et animé le DESE depuis ses origines.

Je remercie tous les enseignants et le personnel du CELIS de Clermont Auvergne. Je tiens notamment à remercier les collègues avec qui nous avons redonné naissance à la revue doctorale *Pensées vives*.

Un grand merci aux chercheurs, aux enseignants et aux collègues des Universités de Lyon, ma ville d'élection, que j'ai pu fréquenter pendant mes séjours de recherche. Je tiens tout particulièrement à remercier Madame Claire Barel-Moisan pour sa disponibilité à l'échange et pour toutes les suggestions éclairantes qui ont donné forme à mes idées. Je remercie aussi Monsieur Olivier Bara pour m'avoir accueilli au sein de l'IHRIM (Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités) de Lyon.

Ma gratitude s'adresse aussi à Madame Marie Scarpa, Monsieur Giorgio Longo, Monsieur Bertrand Marquer et Madame Valentina Nider pour leurs conseils précieux.

Je remercie les chercheurs et le personnel du Centre Émile Zola de Paris, en particulier Monsieur Jean-Sébastien Macke pour m'avoir si gentiment invitée. Mes remerciements s'adressent également au directeur Aldo Fichera et au personnel de Casa Museo Luigi Capuana de Mineo, qui m'a accueilli avec une très grande amabilité. À ce propos, merci aussi à Monsieur Giorgio Forni qui m'a gentiment mis en contact avec Mineo.

Je remercie par avance les évaluateurs, Madame Pilar Garces Garcia et Monsieur Pierluigi Pellini, et les membres de jury, Madame Catia Nannoni, Madame Pascale Auraix-Jonchière, Madame Dominique Massonnaud et Madame Elena Galtsova, qui ont accepté de lire mon travail.

Merci de tout cœur aux collègues et amis Marianne Fink, Kim Laurenti et Maxime Cartron pour leurs relectures attentionnées et leur soutien. Merci enfin aux rencontres et aux amitiés qui ont nourri scientifiquement et spirituellement ce travail.

SOMMAIRE

NOTICE ET GUIDE À LA LECTURE	9
PROLÉGOMÈNES. LE NATURALISME EUROPÉEN : UNE CATÉGORIE ESTHÉTIQUE ET HISTORIQUE EN QUESTION	12
INTRODUCTION	45
PARTIE I. AU BORD DE LA MIMÈSIS. RE-PRÉSENTER	87
Chapitre 1. L'illusion référentielle ou la rhétorique de l'évidence	95
Chapitre 2. Faire général, faire typique, faire particulier	125
Chapitre 3. Vrai, vraisemblable, vivant	169
PARTIE II. MATHÉSIS. MISE EN SCÈNE DU SAVOIR ENTRE TRANSMISSION ET APPRENTISSAGE	176
Chapitre 4. Science dans l'art	180
Chapitre 5. Science de l'art	301
PARTIE III. SÉMIOSIS. INTERPRÉTER. ENQUÊTE DES SIGNES, SIGNES D'ENQUÊTE	319
Chapitre 6. Du détail au classement social : la « marque »	326
Chapitre 7. De la trace au présage : l'« indice »	360
Chapitre 8. Méta-enquêtes : enquêteurs dans la fiction	392
CONCLUSION	423
BIBLIOGRAPHIE	430

ANNEXES	470
INDEX	486
TABLE DES MATIÈRES	495

NOTICE ET GUIDE À LA LECTURE

Corpus littéraire : table des traductions et des abréviations utilisées

Luigi Capuana

C, *Giacinta* :

Luigi Capuana, Olivier Favier (trad.), *Giacinta* (selon la troisième édition 1886), Tours, Farrago, 2006.

C, *Le Mari* :

Luigi Capuana, *Le Mari vampire*, dans Després, Stéphane (dir.), *Contes de vampires*, Paris, Flammarion, (Étonnants classiques), 2010.

Emilia Pardo Bazán

PB, *Le naturalisme* :

Emilia Pardo Bazán, Albert Savine (trad.), *Le naturalisme*, Paris, E. Giraud, 1886.

PB, *Mère Nature* :

Emilia Pardo Bazán, J. Demarès de Hill (trad.), *Mère Nature*, Paris, Hachette, 1911.

PB, *Le Château d'Ulloa* :

Emilia Pardo Bazán, Nelly Clémessy (trad.), *Le Château d'Ulloa*, Paris, Viviane Hamy, 1990.

Dans les abréviations des traductions, au titre de l'ouvrage suit le numéro de page : par exemple, PB, *Mère Nature*, 24.

Nous citons et indiquons systématiquement la traduction des textes étrangers en note en bas de page, entre parenthèses, si elle est disponible. Lorsqu'elle n'en existe pas ou elle n'est pas accessible, nous en proposons une nous-même, en la signalant entre crochets en note en bas de page. Cela est valable également pour la bibliographie secondaire citée.

« Le naturalisme a lancé en Europe un véritable défi aux “hommes des lettres”, aux poètes : la littérature peut-elle écrire la vie ? Avec quels moyens peut-elle le faire ?¹ ».

¹ Madeleine Ambrière (dir.), « Naturalisme européen », dans *Dictionnaire du XIX^e siècle européen*, Paris, PUF, 1997, p. 800.

PROLÉGOMÈNES

LE NATURALISME EUROPÉEN : UNE CATÉGORIE ESTHÉTIQUE ET HISTORIQUE EN QUESTION

Aporie définitionnelle et réception critique controversée

« Impossible à cerner, la notion de naturalisme apparaît simplement comme une étiquette que l'on est contraint d'utiliser : c'est une "entrée" permettant d'explorer des textes, un "repère" dans la continuité chronologique² ».

À l'issue du Colloque de Cerisy sur le naturalisme (1976), autour duquel se sont réunis, entre autres, Colette Becker, Jacques Dubois et Yves Chevrel, les critiques constatent l'aporie définitionnelle de la notion de naturalisme³. Comme en témoigne l'intervention d'ouverture de Pierre Cogny, *Qu'est-ce que le naturalisme ?*, cette interrogation, qui a traversé le colloque en filigrane, n'a fait que générer des lectures contradictoires et entraver une interprétation cohérente et historicisée de ce mouvement. Une fois abandonnée toute ambition de définition synthétique du naturalisme⁴, la notion devient ici purement opératoire, que l'on s'en sert dans une perspective thématique ou narratologique ou que celle-ci indique un repérage d'ordre chronologique. Après dix jours de « déconstructions⁵ » de l'idée du naturalisme, sa valeur d'usage au service d'approches critiques variées a finalement prévalu, encouragée sans doute par une réticence structuraliste ambiante à l'égard de l'épaisseur historique de la notion. En revanche, le deuxième colloque de Cerisy, qui s'est déroulé en 2016, manifeste des

² Aurélie Barjonet, Jean-Sébastien Macke (dir.), « Cerisy, Juillet 1976 », *Lire Zola au XXI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 33.

³ Voir Giulio Marzot, *Battaglie veristiche dell'Ottocento*, Milano-Messina, Giuseppe Principato, 1941, p. 7. Marzot aussi commençait son étude, datée mais toujours fondamentale, par poser le problème lexical des termes de « verismo », « realismo » et « naturalismo », utilisés souvent, à l'époque, comme synonymes.

⁴ Christophe Charle, Laurent Jeanpierre et Sophie Renaut, *La vie intellectuelle en France. 1. Des lendemains de la Révolution à 1914*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, p. 521. Nous rappelons avec Christophe Charle que le terme de « naturalisme » n'est pas un néologisme de la fin du XIX^e siècle, mais il relève du domaine de l'esthétique dès 1762, comme l'atteste le *Dictionnaire de l'Académie* et, pendant la même période, il est utilisé en philosophie et en littérature pour indiquer un système de pensée qui considère la nature comme premier principe.

⁵ Pierre Cogny (dir.), « Qu'est-ce que le naturalisme ? », *Le naturalisme. Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Édition, 1978, p. 12.

préoccupations différentes, adoptant des approches davantage orientées vers les sciences sociales et l'histoire littéraire par rapport aux lectures essentiellement textualistes du premier colloque. La figure de Zola, au centre des préoccupations des intervenants de ce deuxième colloque, bénéficie tout de même d'une attention monographique qui écarte les enjeux de définition du mouvement naturaliste.

Zola et le naturalisme, pris dans une spécularité d'antonomase, forment en effet une équation exacte pour certains historiens de la littérature. C'est d'abord Jules Huret dans son *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891) qui identifie Zola au naturalisme. Parmi les critiques contemporains, Colette Becker propose une définition de naturalisme intimement liée au parcours biographique de Zola et à la genèse de son œuvre comme fait esthétique et idéologique central du point de vue de l'histoire littéraire du naturalisme⁶. Plus généralement, une certaine conception de l'histoire littéraire radicalement anti-lansonienne, notamment pendant les années 1970, a longtemps refusé l'inscription de l'écrivain au sein d'un mouvement littéraire sous prétexte de l'« unicité » de son œuvre.

De nos jours, le nom de Zola, chef de file et théoricien du naturalisme, évoque par effet métonymique des souvenirs scolaires, des discours médiatiques à caractère politique et, en général, une faune humaine « désespérément vitale », pour paraphraser Pasolini. Même de son vivant Zola n'a alors pas été un homme mais, pour ainsi dire, une humanité, l'objet d'une massive réception internationale au croisement des échanges culturels et intellectuels européens, et des multiples traductions simultanées dans le monde⁷. Aujourd'hui, la figure désormais iconique et patrimonialisée d'Émile Zola continue de faire l'objet d'une appropriation critique et affective de la part d'un public de plus en plus « massifié », comme le suggère le volume récent *Lire Zola au XXI^e siècle*⁸. La réception de Zola, omniprésent à la fois dans la culture légitime et dans la culture « populaire », serait aujourd'hui traversée par une tension, à première vue paradoxale, entre patrimonialisation et désinstitutionalisation. D'une part, un processus de patrimonialisation de Zola à travers la presse et l'école, notamment à partir des années 1960, aurait favorisé une réception canonique, uniformément « scolaire » du père naturaliste, qui est maintenant acclamé au panthéon des Grands écrivains : cette iconographie de Zola relèverait en effet d'une mémoire pacifiée, voire dépolitisée de l'écrivain, dont on retient un « humanisme progressiste » qui ne peut qu'atténuer le pouvoir de subversion de

⁶ Aurélie Barjonet, Jean-Sébastien Macke (dir.), « Cerisy, Juillet 1976 », *Lire Zola au XXI^e siècle*, op. cit., p. 32.

⁷ On songe, par exemple, au « phénomène » *Nana* en 1880.

⁸ Aurélie Barjonet, Jean-Sébastien Macke (dir.), *Lire Zola au XXI^e siècle*, op. cit., p. 73-155 et p. 167-215. Les sections « Présences I » et « Présences II » sont précisément dédiées à la réception contemporaine de Zola.

l'œuvre zolienne. D'autre part, la réception zolienne connaîtrait également un processus d'« émiettement⁹ » dans l'existence ordinaire (réseaux sociaux, circulation médiatique...), visible dans l'usage esthétique-existential de la parole zolienne. Celle-ci, inscrite dans la rhétorique du « bon combat¹⁰ » et sensible aux enjeux agonistiques du champ littéraire, est même fréquemment récupérée, de nos jours, par des slogans volontaristes néo-libéraux ou par des injonctions au « développement personnel ».

Si Zola semble intégré dans l'imaginaire collectif d'une manière assez consensuelle, il n'en va pas de même du mouvement naturaliste, qui suscite souvent une forme d'incertitude conceptuelle. Mentionné dans la préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin* (1868) et ensuite théorisé dans son *Roman expérimental* en 1880, le naturalisme fait encore aujourd'hui l'objet d'une méconnaissance, lorsqu'il est exposé au réductionnisme ou réduit à une vision du monde « pessimiste et misérabiliste¹¹ ». C'est précisément pour combattre cet embarras théorique que le *Dictionnaire des naturalismes (tome I et II)*, dirigé par Colette Beckett en 2016, a été rédigé. Comme le précise Yves Chevrel dans l'introduction au premier tome, le choix du pluriel « naturalismes » dans le titre vise à restituer dans sa complexité une enquête européenne sur l'homme dont la variété des méthodes, la porosité de genre (roman, autobiographie, contes, nouvelles), la diversité de médias (théâtre, peinture, littérature) et les déclinaisons internationales de la matrice française, sont l'expression.

En effet, le débat autour de la définition de naturalisme comme mouvement littéraire français et international est loin d'être épuisé. Depuis la parution du mouvement en France pendant les années 1860-1870, « la question naturaliste » a soulevé des tentatives d'agrégation conceptuelle et de mise en cohérence historiciste qui n'ont fait qu'accentuer le caractère du moins « dissonant » de ce mouvement, comme le note Jacques Dubois : « la véritable histoire du naturalisme “se noue peut-être dans un ensemble de discordances”¹² ». Le rapport de l'histoire littéraire à ce mouvement est sans doute opaque, voire aporétique, pour des raisons multiples, dont nous nous limiterons à citer les principales : multiplication des discours critiques de la part des auteurs eux-mêmes et d'historiens idéologiquement orientés¹³, jugements de valeur associés au mouvement, enjeux de positionnement disciplinaire et symbolique conflictuels entre avant-garde et littérature de masse, médiatisation politique de la

⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰ David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995, (« Le texte à l'œuvre »), p. 15.

¹¹ Colette Becker, Pierre Jean Dufief (dir.), *Dictionnaire des naturalismes, A-H*, Paris, Champion, 2017, p. 18.

¹² Jacques Dubois cité par David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, *op. cit.*, p. 18.

¹³ Voir Yves Chevrel, *Le naturalisme : étude d'un mouvement littéraire international*, Paris, PUF, 1993, p. 33-36.

presse, des critiques et des commentateurs, mais surtout – ce qui est le propre du naturalisme – l’identité extralittéraire (« contre-littéraire ») de son esthétique¹⁴ et la professionnalisation de ses écrivains. En effet, la dissimulation des procédés fictionnels et, plus généralement, de la « littérarité »¹⁵ (au profit d’une « méthode » et d’une parfaite illusion mimétique) et, corollairement, les ambitions épistémologiques, l’affiliation disciplinaire contrastée, le trouble du « contrat démocratique¹⁶ » renégocient le rôle de l’intellectuel, le métier d’écrivain, les profits symboliques traditionnels en faveur d’une activité littéraire « “intégrée”¹⁷ » dans le champ économique. Afin d’accéder à une connaissance historiquement pertinente du mouvement naturaliste, nous accueillons la définition d’Alain Viala de l’histoire littéraire entendue comme « histoire d’un procès qui fait varier les valeurs accordées à la littérature en même temps que par elle construites¹⁸ ». Or, appliquer ce présupposé d’ordre sociologique au « naturalisme européen » demanderait l’analyse de ses multiples structures internes (les « champs », selon le vocabulaire bourdieusien¹⁹), des territoires linguistiques et culturels internationaux et de leurs relations (esthétiques, diplomatiques, socio-économiques). Cette question ne constituera pas pourtant l’objet principal de notre travail. Par ailleurs, en raison sans doute de l’effort d’organicité et d’interdisciplinarité qu’une telle étude demande, la « question naturaliste » n’a pour l’instant que soulevé des hypothèses et des interrogations partielles²⁰, dont nous reprenons brièvement ici les termes principaux.

La discussion autour de la pertinence historique et esthétique de la notion de naturalisme, selon des approches terminologiques²¹ ou génériques, souffrirait depuis plus d’une

¹⁴ Nous reprendrons ce point dans l’Introduction.

¹⁵ Nous entendons par « littérarité » le caractère fictionnel de l’œuvre et la stipulation d’un pacte d’illusion mimétique « transparent » avec le lecteur, mais aussi la revendication d’un « style » et la recherche des profits symboliques inhérents aux logiques du champ littéraire.

¹⁶ Nelly Wolf, « Littérature et politique : le roman contractuel », *A contrario*, vol. 5, n° 1, 2007, p. 24.

¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸ Denis Saint-Jacques, Alain Viala, « À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 49^e année, n° 2, 1994. p. 401.

¹⁹ Voir Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*. vol. 89, septembre 1991, p. 3-46.

²⁰ Je fais notamment référence aux principaux travaux écrits, présentés ou dirigés par Yves Chevrel : *Le Naturalisme en question. Actes du Colloque tenu à Varsovie (20-22 septembre 1984)*, Paris, PUPS, 1986 ; *Le Naturalisme dans les littératures de langues européennes. Actes du Colloque international tenu à l’Université de Nantes (21-23 septembre 1982)*, Nantes, Université de Nantes, 1983 ; *Le naturalisme : étude d’un mouvement littéraire international*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

²¹ Walter Thomas Pattison, *El naturalismo español: historia externa de un movimiento literario*, op. cit., p. 11. Nous rappelons, avec Pattinson, qu’à l’époque des naturalistes, en France aussi bien qu’en Espagne, les termes de « réalisme » et de « naturalisme » étaient considérés comme équivalents par certains critiques (*in primis* par Pardo Bazán). En Espagne le mot est frappée d’incertitude sémantique, voire de polysémie (adoration religieuse de la nature, imitation artistique de la nature et science expérimentale), alors que la progressive distinction entre les deux termes n’est que postérieure et recoupe les besoins de classification de l’histoire littéraire.

vingtaine d'années²² d'une stagnation critique. Deux orientations critiques majeures, celle qui le considère comme un mouvement littéraire essentiellement français et celle qu'en relève la dimension européenne, sous-tendent les discours universitaires, mais elles sont, à l'heure actuelle, peu interrogées critiquement dans une perspective d'histoire littéraire. Exceptés les récents travaux de Pierluigi Pellini, notamment *Naturalismo e modernismo*²³ paru en 2016, les études comparées, s'efforçant d'inscrire le mouvement naturaliste dans une histoire littéraire (plus formaliste ou générique, sous l'exemple de Schaeffer, ou plus historique, comme c'est le cas de Nelly Wolf), brillent aujourd'hui par leur absence. En accord (tacite) avec une certaine histoire littéraire prônant « l'unicité » de l'œuvre et son irréductibilité artistique, les études monographiques sur Zola, mais aussi sur Capuana et Pardo Bazán, sont, au contraire, privilégiées et constamment renouvelées²⁴. Selon cette perspective, la notion de naturalisme « n'est parfois qu'une dénomination conventionnelle d'un groupe d'écrivains et d'œuvres qui intéressent en fait la critique par leurs traits individuels »²⁵, comme l'admet Markiewicz.

Dans le cadre de ces Prolégomènes, nous ne dresserons ni un état de l'art de la réception critique du naturalisme national ou européen (naturalisme français, italien et espagnol, en l'occurrence), ni ne proposerons une réorganisation de l'histoire littéraire du mouvement, ce qui ne serait pas possible ni même souhaitable pour une thèse qui porte d'autres ambitions scientifiques. En guise de travail conceptuel et méthodologique préliminaire, les Prolégomènes s'attacheront en revanche à évoquer les enjeux de définition et d'exportation d'une catégorie esthétique essentiellement française, en rappelant les interactions entre l'histoire générique et formelle, et l'histoire socio-politique des pays qui nous intéressent (France, Italie et Espagne), notamment en relation avec le milieu intellectuel dans lequel ces naturalismes français, italien et espagnol se développent. Nous discuterons ainsi brièvement la pertinence historique et esthétique de la notion de « naturalisme européen » sur laquelle est basé notre programme doctoral.

²² Dernière contribution à signaler sur le texte naturaliste international, son intertexte et sa généricité : Anne Gural-Migdal, Carolyn Snipes-Hoyt, *Zola et le texte naturaliste en Europe et aux Amériques. Généricité, intertextualité et influences*, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2006. Très récemment, l'étude croisée de Zola et Mirbeau vise, de façon certes indirecte, à « stimuler toute une réflexion sur la conception même du naturalisme ». Anna Gural-Migdal et Sándor Kálai, « Introduction », in *Émile Zola et Octave Mirbeau. Regards croisés*, Paris, Classiques Garnier, 2020. 443 vol., (« Études dix-neuviémistes, n° 48 in Rencontres »), p. 7.

²³ Voir Pierluigi Pellini, *Naturalismo e modernismo: Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016.

²⁴ Nous mentionnerons les ouvrages critiques les plus récentes sur Zola et sur Capuana dans l'Introduction.

²⁵ Henrik Markiewicz, « Le naturalisme dans les recherches littéraires et l'esthétique du XX », *Revue de littérature comparée*, 47, 1973, p. 258.

Notre doctorat DESE sur le *Naturalisme en Europe* pose d'emblée une définition transhistorique et internationale du naturalisme²⁶. Persuadés de la légitimité scientifique et déontologique d'une telle perspective, qui décentre un regard traditionnellement francocentré (axé souvent sur la figure de Zola) et pluralise les déclinaisons possibles de la matrice française, en complexifiant ses rapports d'autonomie et de dépendance esthétique, nous adoptons un regard comparatiste proche de l'histoire des idées. Cette prémisse méthodologique constitue, en effet, le cadre scientifiquement opérant dans lequel s'articule notre thème *Le Naturalisme en Europe* et, plus généralement, le programme DESE de l'Université de Bologne.

Comme nous l'avons évoqué, la définition du naturalisme constitue encore aujourd'hui un enjeu problématique en raison surtout de la stratification exorbitante des « jugement de valeurs » qui ont souvent affecté un regard scientifique sur la question. Depuis la parution du naturalisme, en effet, le caractère polémique de ces revendications n'a fait qu'adosser des valeurs positives ou négatives au plan esthétique. Alain Pagès, dans son article « L'espace littéraire du naturalisme », résume bien les quatre positions critiques majeures par rapport au naturalisme dans une perspective diachronique : celles-ci s'articulent à la fois sur un critère appréciatif du mouvement (ce qui n'apparaît guère pour d'autres mouvements littéraires comme le romantisme), et sur l'association ou la dissociation du naturalisme et du réalisme²⁷. Nous reprenons ici les idées majeures de l'étude de Pagès afin d'évoquer schématiquement un état général de la réception du naturalisme. La position A, prédominante dans l'histoire littéraire moderne, retrace un cadrage temporel esthétiquement cohérent dans lequel le réalisme donne naissance au naturalisme, soutenue, il nous semble, par Colette Becker et surtout par Jacques Dubois²⁸. La position B adopte la même perspective historique, mais en attribuant au naturalisme une valeur négative, comme appendice ou phase terminale du réalisme, dont la dignité esthétique ressort affaiblie. La position D résume bien, selon Pagès, la position critique des contemporains de Zola (auteurs, critiques) qui reconnaissent une autonomie esthétique au mouvement, tout en manifestant des perplexités théoriques et méthodologiques. Cette position

²⁶ Le DESE (Doctorat d'études supérieures européennes), né sous le patronage de la Commission européenne (programme Socrates) et du programme *Curriculum Development Advanced*, propose chaque année un thème de recherche qui, dans notre cas, a été « Le Naturalisme en Europe », à partir duquel il faut élaborer son propre sujet par une démarche comparée intégrant trois littératures et trois langues européennes. (https://fr.wikipedia.org/wiki/Doctorat_d%27%C3%A9tudes_sup%C3%A9rieures_europ%C3%A9ennes, consulté en ligne le 15/12/21).

²⁷ Alain Pagès, « L'espace littéraire du naturalisme », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°107-108, 2000, p. 89-114.

²⁸ Voir Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

se rapprocherait, à notre sens, de la thèse de Renato Barilli²⁹ des années 1960, aujourd'hui majoritairement contestée³⁰, notamment par Pellini.

Quant'à l'attitude C, la plus neutre, elle découpe dans la continuité historique un espace, ou un champ, dont elle s'efforce d'examiner les éléments, à l'intérieur du fonctionnement de la société (dans une perspective sociologique), à l'intérieur de l'ensemble que forment les littératures européennes ou mondiales (dans une perspective comparatiste), ou par rapport à une théorie des formes littéraires (dans une perspective générique)³¹.

En somme, les trois premières positions, quoiqu'implicitement, entendent le naturalisme comme un mouvement littéraire français, alors que l'« attitude C » prend en compte une perspective internationale. Cette dernière position ainsi décrite est celle bien évidemment de Yves Chevrel (perspective comparatiste), d'Henri Mitterand (du moins en partie), de Jacques Dubois³² et Christophe Charle³³ (perspective sociologique et sociocritique), et du susmentionné David Baguley (perspective générique). D'autres critiques italiens insistent sur la dimension européenne du mouvement, parmi lesquels nous signalons Mario Pomilio³⁴ et, plus récemment, Giulio Carnazzi³⁵, Romano Luperini³⁶ et Perluigi Pellini³⁷. En ce qui concerne la critique espagnole, Yvan Lissorgues³⁸ s'aligne sur les positions de Mitterand, tout en remarquant la continuité esthétique entre réalisme et naturalisme espagnol, continuité produite notamment par le débat critique et philosophique³⁹. Dans une même perspective critique « hybride » nous

²⁹ Renato Barilli, *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana contemporanea*, Milano, Mursia, 1964.

³⁰ Voir, par exemple, Daniele Giglioli, « Il personaggio in lotta con l'autore: 'Ntoni ed Étienne », dans Riccardo Castellana, Andrea Manganaro, Pierluigi Pellini (a cura di), *Annali della Fondazione Verga*, 9, *Verga e noi. La critica, il canone, le nuove interpretazioni* (Siena, 16-17 marzo 2016), Catania, Fondazione Verga, 2016, p. 167.

³¹ Alain Pagès, « L'espace littéraire du naturalisme », art. cit., p. 90.

³² Jacques Dubois, « Analyse de l'institution littéraire : quelques points de repères », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 32, 1981, p. 122-130 ; Jacques Dubois, « Émergence et position du groupe naturaliste dans l'institution littéraire » dans Pierre Cogny (dir.), *Le naturalisme. Colloque de Cerisy, op. cit.*, p. 75-92. Nous remarquons toutefois que Dubois se situe au croisement entre la position A et la position C, puisqu'il soutient un rapport de filiation esthétique et idéologique entre réalisme et naturalisme dans *Les romanciers du réel*, tout en analysant cet espace diachronique à travers une perspective sociologique.

³³ Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique : essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, École Normale Supérieure, 1979.

³⁴ Mario Pomilio, *Dal naturalismo al verismo*, Napoli, Liguori, 1962.

³⁵ Giulio Carnazzi, *Verismo*, Editrice Bibliografica, 1996.

³⁶ Romano Luperini (dir.), *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, Lecce, Piero Manni, 2007.

³⁷ Voir Perluigi Pellini, *Naturalismo e verismo*, Firenze, La nuova Italia, 1998, p. 8. Pellini propose ici trois définitions possibles du naturalisme. Il semble privilégier une définition intermédiaire entre la définition internationale de Chevrel et celle, étroite, de Mallarmé qui identifie l'œuvre de Zola au naturalisme entier : « Zola al centro, e sullo sfondo, Flaubert, Ibsen, naturalismo spagnolo, tedesco, Guy de Maupassant ». [« Zola au centre, et à l'arrière-plan, Flaubert, Ibsen, naturalisme espagnol, allemand, Guy de Maupassant »].

³⁸ Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988.

³⁹ Pour un état de l'art exhaustif de la critique espagnole récente autour du naturalisme, je renvoie à l'article de Ulrich Prill, « El Naturalismo Español: Tres Decenios De Investigación (1963-1993) », *Notas: Reseñas Iberoamericanas. Literatura, Sociedad, Historia*, vol. 2, no. 1 (4), 1995, p. 13-23.

pourrions convoquer Auerbach et son célèbre essai *Mimèsis*, qui allie le réalisme au naturalisme dans un excursus diachronique et comparé autour de la *mimèsis* en littérature, en montrant comment la correspondance entre styles et référents peut éclairer des jalons temporels de l'histoire européenne. Auerbach historicise ainsi l'action du roman réaliste et naturaliste par l'analyse des faits de styles au fil du temps, en démontrant l'intelligibilité du réel offerte par le monde réaliste, en résonance partielle avec Lukács qui pourtant exclue les naturalistes d'un rapport responsable à l'histoire⁴⁰. Si l'on apprécie le traitement transhistorique de la notion de réalisme, Auerbach renonce pourtant à en fournir un modèle ou une définition théorique au profit d'une attitude empirique et « rapace » vis-à-vis des textes, qui établit un lien immédiat entre le trait formel et la destinée historique des textes. Le risque de l'illusion « pansignifiante », par laquelle tout détail textuel fait sens et rejoint le monde, frappe l'écrit d'Auerbach d'une extrême (et parfois suspicieuse) cohérence. En revanche, l'approche de Chevrel, qui fonde en grande partie notre prémisse méthodologique, se place à une « mi-hauteur » herméneutique, en conciliant l'effort de conceptualisation d'un naturalisme international et le souci d'historicité.

Promue précisément par Chevrel, qui s'intéresse à la dimension internationale du mouvement depuis les années 1980, et par Auguste Dezalay⁴¹ dans les années 1990, c'est la démarche comparatiste à inflexion quantitative qui semble aujourd'hui privilégiée au sein de la critique française, italienne et espagnole. Ces critiques insistent sur la circulation historicisée des faits culturels, de traductions, d'échanges parmi les auteurs naturalistes européens, davantage que sur les qualités esthétiques et formelles des textes. Dans son intervention initiale, Chevrel pose d'emblée deux questions fondamentales sur lesquelles s'orientera sa réflexion : la première concerne la définition et la périodisation du naturalisme selon une perspective résolument transnationale⁴² qui s'expose au risque du réductionnisme et à une tentation artificiellement unificatrice. La deuxième question mise en évidence par Chevrel est liée à la stratégie symbolique des naturalistes, qui recherchent à la fois l'exigence formelle avant-gardiste et le succès commercial⁴³.

⁴⁰ Nous nous pencherons sur la réception du naturalisme de la part de Lukács dans 1.1.

⁴¹ Auguste Dezalay, *Zola sans frontières. Actes du Colloque international de Strasbourg, mai 1994*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1996.

⁴² Yves Chevrel, « Peut-on proposer une périodisation du naturalisme en tant que mouvement international ? », Yves Chevrel (ed.), *Le naturalisme en question : actes du colloque tenu à Varsovie, 20-22 septembre 1984*, op. cit., p. 9-20.

⁴³ *Ibid.*, p. 11.

Pour un mouvement transhistorique et transnational : tentatives de périodisation et transferts (France, Italie, Espagne)

Nous nous soucierons d'aborder la première interrogation de Chevrel en évoquant les spécificités nationales (notamment française, italienne, espagnole) du naturalisme européen.

C'est bien cela ; le naturalisme apparaît chaque fois qu'une époque artistique est révolue. Il est, de nos jours, la protestation de la sincérité contre tout le langage formel traditionnel que le quinzième et le sixième siècle avaient créé jadis pour des hommes très différents de nous⁴⁴.

Dilthey pose ici la question de la périodisation du naturalisme, en l'identifiant avec une esthétique d'avant-garde de nature transhistorique. Pourtant, la position du philosophe, qui est contemporaine des écrivains « naturalistes », a le mérite d'appréhender le naturalisme dans une perspective de la longue durée historique, en relativisant la « singularité » et l'« exceptionnalité » d'un phénomène artistique désacralisé. Aujourd'hui, la formulation de Dilthey est certes fascinante, mais faiblement opérative d'un point de vue de l'histoire littéraire traditionnelle (notamment lansonienne). Défini comme la « protestation de la sincérité », le naturalisme s'inscrit ici dans un temps cyclique comme une exigence d'abord symbolique et politique qui, sous des formes tour à tour différentes, prône plus de « réel » et plus de « vérité ». De nos jours, Virginie Prioux essaie de résumer, d'une perspective similaire à celle de Dilthey, l'« esprit » naturaliste européen par la « revendication d'appartenir à la Modernité⁴⁵ ». Même si cette définition a le mérite de proposer un encadrement esthétique et socio-culturel général, il nous semble plus prudent de se démarquer de ce concept de Modernité risquant de réifier⁴⁶ les idées, comme s'elles étaient déliées de leurs acteurs, pour nous rapprocher davantage de l'étude des postures et des stratégies de positionnements des auteurs, intégrée à une réflexion sur les moyens stylistiques et narratifs mobilisés dans les textes de fiction et de non-fiction.

Or, comme le suggère Prioux dans sa thèse sur les esthétiques croisées du mouvement naturaliste français et espagnol, l'étude comparée des mouvements naturalistes européens pose d'abord des problèmes de chronologie⁴⁷, lorsqu'on essaie de retracer des lois d'émergence, de

⁴⁴ Wilhelm Dilthey, *Le Monde de l'esprit* (trad. M. Rémy), t. II, Paris, Aubier, [1947], p. 286.

⁴⁵ Virginie Prioux, *Naturalisme français et naturalisme espagnol : esthétiques croisées* [thèse], t. I, Tours, 2007, p. 11.

⁴⁶ Sur la notion de réification, voir Frédéric Vandenberghe, « La notion de réification. Réification sociale et chosification méthodologique », *L'Homme et la société*, vol. 103 / 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1992, p. 81-93.

⁴⁷ Virginie Prioux, *Naturalisme français et naturalisme espagnol : esthétiques croisées* [thèse], *op. cit.*, p. 10.

flexibilité ou d'irradiation⁴⁸. Si l'usage du terme naturalisme pour décrire le mouvement littéraire autour de Zola est courant dans la France de la fin du XIX^e, la définition d'un mouvement « naturaliste » espagnol à la même époque est moins consensuelle, de même que l'adhésion au « vérisme » italien de la part de ses représentants mêmes est plus problématique⁴⁹ : cela nous rappelle la plasticité de nos périodisations au sein de l'histoire littéraire et l'exigence d'une vigilance historique sans cesse renouvelée.

En particulier, dans son article « Capuana verista », Marina Paladini Musitelli pose avec sérieux le problème de la périodisation vériste. Selon Musitelli, il est nécessaire de nuancer la proposition de Madrignani autour de l'« involution » anti-vériste de Capuana à partir des années 1882-1883, puisque l'acmé de la production romanesque des véristes italiens se situe, en réalité, entre 1880 et 1890⁵⁰. Il faudra, par conséquent, éviter de surestimer la dépendance du vérisme envers le modèle français, qui en conditionne certes la genèse, mais n'en gouverne pas la gestation. Pendant les années 1882-1883, Capuana est en effet directeur du *Fanfulla della domenica* et, grâce à son rôle d'intermédiaire culturel, rejoint l'apogée de sa réflexion critique et de sa visibilité médiatique en Italie. Par ailleurs, la production littéraire de De Roberto, qui est postérieure à 1890, témoigne des effets les plus novateurs de l'expérimentation artistique du vérisme, qui avait déjà désavoué, du moins partialement, les prémises culturelles liées au positivisme⁵¹. De plus, si l'on admet que le modèle vériste sera pleinement défini par le principe de l'impersonnalité, pressenti par Verga lors des discussions milanaïses vers 1877-1878, et théorisée beaucoup plus tard par Capuana dans *Studi di letteratura contemporanea* (1880-1882), il faudra alors revoir la réflexion esthétique vériste précédente et successive à l'aune de ces jalons⁵². Selon la thèse de Paul Arrighi, en revanche, qui reste l'une des premières études exhaustives sur le vérisme⁵³, le point culminant de la narrative vériste coïncide avec l'année 1879, où confluent la publication de *Postuma* de Stecchetti, les premières nouvelles siciliennes de Verga, avec ses *Malavoglia*, et *Giacinta* de Capuana. En s'efforçant de tracer aussi les

⁴⁸ Pierre Brunel, Yves Chevrel (dir.) *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 29-48.

⁴⁹ Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei: verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo e altri saggi di critica letteraria e artistica*, Catania, Giannotta, 1898, p. 69.

⁵⁰ Marina Paladini Musitelli, « Capuana verista », dans Giuseppe Petronio et Giorgio Santangelo (dir.), *Capuana verista. Atti dell'Incontro di Studio, Catania, 29-30 ottobre 1982*, Catania, Fondazione Verga, 1984, p. 20-21.

⁵¹ Sur les rapports entre la culture intellectuelle italienne et le positivisme, je renvoie à l'ouvrage capital de Emilio R. Papa, Norberto Bobbio (ed.), *Il positivismo e la cultura italiana*, Milano, Franco Angeli, 1985.

⁵² Marina Paladini Musitelli, « Capuana verista », dans Giuseppe Petronio et Giorgio Santangelo (dir.), *Capuana verista. Atti dell'Incontro di Studio, op. cit.*, p. 21.

⁵³ Giorgio Longo, « Introduzione », dans Giovanni Verga, Edouard Rod, Giorgio Longo (introduzione e note), *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga, 2004, p. 23. Longo rappelle tout de même les limites de l'étude de Arrighi, axé tout de même sur la notion d'influence du naturalisme français sur celui italien.

éléments de continuité avec la *Scapigliatura* milanaise, en plus des points de convergence avec le naturalisme zolien, Arrighi propose une autre périodisation décennale, de 1874 à 1884⁵⁴. Cette proposition nous paraît convaincante, en vue de notre positionnement, parce qu'elle coïncide avec l'essor du naturalisme triomphant de Zola, culminant avec *Germinal* en 1885, en confortant l'hypothèse, par une périodisation précise et étroite, d'une (quasi)synchronicité entre naturalisme et vérisme et, donc, d'un mouvement réellement international. Par conséquent, il nous semble important d'insister aussi, avec Giovanna Taviani⁵⁵, sur les convergences avec le modèle zolien concernant les premières phases d'organisations théoriques, de poétiques, de transferts culturels, venant d'une France berceau des lettres, qui configurent le roman moderne italien. Le mouvement vériste se greffe, toutefois, sur des prémisses culturelles et sur des enjeux politiques spécifiques à la constitution de l'État moderne italien, liées à la création, presque *ex nihilo*, d'un nouvel horizon d'attente et d'un public de « classe moyenne » nourri (par) et nourrissant de représentations identitaires nouvelles. Et surtout lors de son envol, lors de sa maturation artistique avec De Roberto, le vérisme semble progressivement « s'affranchir » de la matrice française notamment dans ses expérimentations narratives.

Si, selon Arrighi, l'apogée de la narrative vériste coïncide donc avec l'année 1879, celle-ci est l'année, en Espagne, des prémices du mouvement naturaliste espagnol.

En aquellos años de 1879 á 1880 empezaba á destacarse ya la generación hija de la revolución de Setiembre del 68 [...]. Las corrientes metafísicas á la alemana cedían el paso á las de positivismo francés y psico-física; la novela se aprestaba á disputar su popularidad al drama y á la poesía lírica, los dos géneros predilectos del público bajo el romanticismo, y á recobrar su brillante puesto en la literatura nacional⁵⁶.

En retraçant la cartographie des idées, des courants et des acteurs entre 1879 et 1880, Pardo Bazán relève, dans les *Apuntes autobiográficos* de 1886, la résurgence du roman réaliste espagnol, gréffé sur la prestigieuse tradition *picaresca* (« brillante puesto »), à la différence du roman italien surgissant des anciennes cendres de Boccace. : ce roman aurait été plus perméable au climat culturel, aux instances de légitimation culturelle, au socle en somme philosophique

⁵⁴ Paul Arrighi, *Le vérisme dans la prose narrative italienne*, Paris, Boivin, 1937, (« Études de littérature étrangère et comparée »), p. 278.

⁵⁵ Voir Giovanna Taviani, « Tra Verga e Zola : Visconti e il dibattito sulla rivista "Cinema" », dans Romano Luperini (a cura di), *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, Firenze, Manni, 2007, p. 55-82.

⁵⁶ Emilia Pardo Bazán, *Apuntes autobiográficos*, dans *Los pazos de Ulloa : novela original, precedida de unos apuntes autobiográficos*, Barcelona, Daniel Cortezo y C. Editores, 1886, p. 53-54. [« Dans ces années 1879-1880, la génération née de la révolution de septembre 1868 [...] commençait déjà à se distinguer. Les courants métaphysiques d'inspiration allemande cèdent la place au positivisme et à la psycho-physique française ; le roman s'apprête à disputer sa popularité avec le drame et la poésie lyrique, les deux genres favorisés du public sous le romantisme, et à retrouver sa brillante place dans la littérature nationale »].

de la France de la fin du XIX^e, qu'aux solutions poétiques françaises. L'année 1879 (une date qui est par ailleurs postérieure par rapport aux périodisations française et italienne qu'on a proposées), est celle de la publication de « El naturalismo en el arte » de Manuel de Revilla, publié dans la *Revista de España*, qui pose, pour la première fois, les termes et les problèmes esthétiques du « naturalisme ». Comme le remarque José Manuel González Herrán, ce terme, commençant précisément à circuler entre 1876 et 1879, devient le troisième d'une triade polémique qui, avec le réalisme « "tradictional español"⁵⁷ » et l'idéalisme, enflamme le débat critique et journalistique sur la *cuestión*⁵⁸.

À l'occasion de la parution du roman *costumbrista* du fils de Pereda, *La fiera campesina*, Pardo Bazán lui dédie l'article « Retoño », en 1919, en revenant sur l'« edad dorada⁵⁹ » du naturalisme espagnol. Dans cet article, plus de vingt ans plus tard des *Apuntes*, l'écrivaine historicise davantage l'essor du mouvement par la réception éditoriale et journalistique, en élargissant son spectre chronologique entre 75 et 90 :

Me creí otra vez en el periodo del 75 al 90, cuando se agitaba en la prensa la cuestión del *naturalismo*, cuando cada tres meses aparecía una creación de Galdós, de Alarcón, de Valera, Armando Palacio, y en el escaparate de Victoriano Suárez, sobre la recia cubierta se destacaba el título de las recientes producciones del maestro montañés. Era el momento "apostólico" de la novela, y en el extranjero, sin mezcla ni mancha de política, sin preguntar cuáles de aquellos novelistas pensaban en radical o en carcienda, se les prestaba atención igualmente, y se les traducía y se les hacía fiesta⁶⁰.

Comme le suggère Pardo Bazán, la réception étrangère du naturalisme espagnol, surtout en France, avec les comptes-rendus fréquents paraissant dans *La Nouvelle revue* et *La Revue des revues*, bénéficie d'une certaine visibilité. Plus précisément, l'écrivaine évoque l'effervescence de la « fiesta » naturaliste, pour mieux célébrer l'idée d'une généalogie sacralisée, faite d'apôtres comme d'ancêtres. Lorsque Pardo Bazán donne au jeune écrivain son

⁵⁷ José Manuel González Herrán, « Estudio introductorio », dans Emilia Pardo Bazán, José Manuel González Herrán (ed.), *La cuestión palpitante*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1989, p. 26. [« traditionnel espagnol »].

⁵⁸ Emilia Pardo Bazán, « Hoja Literaria de los Lunes », 6 de mayo 1884, XXXVI, n° 11.420, dans *Ibid.*, p. 379. « [...] al presente no hay en España (ni en Europa) tema literario de más interés que el naturalismo ». [« de nos jours il n'y a pas en Espagne (ni en Europe) un thème littéraire autant intéressant que le naturalisme »].

⁵⁹ Marise Sotelo Vázquez, « Estudio Introductorio », dans Emilia Pardo Bazán, Marisa Sotelo Vázquez (ed.), *Un poco de crítica: artículos en el « ABC » de Madrid, 1918-1921*, San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006, (« Monografías »), p. 26. [« âge d'or »].

⁶⁰ Emilia Pardo Bazán citée dans *Idem.* [« Je me suis cru de nouveau dans la période de 75 à 90, quand la question du naturalisme était agitée dans la presse, quand tous les trois mois paraissaient une création de Galdós, Alarcón, Valera, Armando Palacio, et que dans la vitrine de Victoriano Suárez, sur la robuste couverture, se détachait le titre des productions récentes du maître de la montagne. C'était le moment "apostolique" du roman, et à l'étranger, sans aucune intrusion ni tâche provenant de la politique, sans se demander lequel de ces romanciers pensait "en mode radical" ou "carcéral", on leur prêtait tout de même attention, et ils étaient traduits et célébrés »].

patronage intellectuel, requalifie en retour sa propre parabole d'ascension qui coïncide avec les années 1875-1890.

De nos jours, la critique académique internationale semble s'accorder sur une périodisation, assez large, du mouvement international. « Un point au moins, toutefois, est solidement acquis : par le terme *Naturalisme* on entend ici un moment de l'histoire littéraire *historiquement* défini (en gros, le dernier tiers du XIX^e siècle⁶¹ ». Selon cette prémisse élaborée par le groupe de travail autour de Chevrel, le naturalisme serait ainsi une catégorie historique et transnationale (1875-1900), à étudier selon une approche à la fois d'histoire des idées et d'histoire de la réception. Déjà en 1857, Champfleury semblait formuler une hypothèse analogue, en faisant allusion à l'expansion vaguement ésotérique d'un mouvement esthétique international, qui se propage dans le monde comme une sorte de « fatalité » (« l'époque le veut ainsi »). « Partout à l'étranger, en Angleterre, en Allemagne, en Suède, en Hollande, en Belgique, en Amérique, en Russie, en Suisse, je vois des conteurs qui subissent la loi universelle et sont influencés par des courants mystérieux chargés de *réalités*. [...] L'époque le veut ainsi⁶² ». Malgré le ton réifiant et abstrait de Champfleury, l'intuition du critique répond effectivement à l'internationalisation croissante de la vie littéraire de la deuxième moitié du XIX^e (à travers notamment des traductions presque simultanées aux sorties éditoriales nationales), favorisée par le développement des voies de communication et les échanges du milieu intellectuel européen.

Or, dans ce cas plus que dans tout autre, il faut dépasser ces frontières habituelles : le naturalisme, indépendamment de ses caractéristiques formelles, est l'un des premiers avatars de notre actuelle culture mondialisée – c'est-à-dire d'une culture homogène qui tend à effacer à la fois les frontières nationales et les limites sociales. Quelles que soient les critiques qui, sur le moment, ont accompagné son succès commercial, il paraît indéniable que, dans la plupart des pays occidentaux, le naturalisme a modelé une certaine vision commune de la condition humaine et de la vie collective. Ou plutôt – car le verbe « modeler » induit un lien causal qui est évidemment trop simpliste – il a contribué à révéler un vaste processus de mutation économique, sociale et culturelle qui s'est notamment traduit, en Europe, par la progression des classes moyennes urbaines où se recrute majoritairement le public du naturalisme : une population citadine d'employés et de petits bourgeois qui, coincée entre des couches plus populaires et une bourgeoisie où elle ne se reconnaît pas, voit dans le naturalisme une littérature qui dévoile la médiocrité réelle de la vie moderne⁶³.

Alain Vaillant pose ici la question en termes historiques, en insistant sur l'inscription profonde du naturalisme européen dans les mutations économiques, sociales et culturelles concernant les classes moyennes urbaines. Celles-ci accomplissent en effet un geste d'auto-

⁶¹ Yves Chevrel (présentées par), *Le naturalisme dans les littératures de langues européennes*, op. cit., p. 3.

⁶² Jules Champfleury, *Le réalisme*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Editeurs, 1857, p. 6.

⁶³ Alain Vaillant, *L'Art de la littérature. Romantisme et modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2016, (« Études romantiques et dix-neuviémistes », 60), p. 237-238

déchiffrement en écrivant et en lisant la littérature naturaliste, grâce à laquelle elles composent leurs propres représentations sociales, en structurant une symbolique.

Selon l'analyse de Christophe Charle, la modification des équilibres géopolitiques en Europe, qui notamment affecte le rôle socio-économique de premier plan de la France à partir de la guerre franco-prussienne en 1870-1871 et encore plus à partir de 1900, contribue à structurer un réseau intellectuel complexe et étendu qui s'appuie sur des formes de sociabilités « plus durables et décentralisées, voire internationalisées : associations à l'échelle nationale, congrès périodiques [...] oblige à des traductions, transferts, mises en perspective de plus en plus larges⁶⁴ ». Cependant, cette circulation internationale des produits littéraires ne remet pas en cause la domination symbolique qu'exerce la France, et notamment Paris, sur les autres pays, qui « exerce toujours un ascendant hors pair sur les autres littératures⁶⁵ ». Jusqu'à la fin du XIX^e, la circulation d'ouvrages d'inspiration « naturaliste » des autres pays d'Europe passe par la « consécration » française qui, grâce au libéralisme socio-politique et culturel promu par la troisième République, accueille souvent des ouvrages ou des traductions d'ouvrages censurés dans les pays d'origine ; inversement, les romans zoliens sont presque tous traduits en Europe à la fin de 1885 et circulent en feuilleton souvent accompagnés par l'évocation des querelles critiques parisiennes⁶⁶. Le *Dictionnaire du XIX^e siècle européen*, dirigé par Madeleine Ambrière, pose précisément la date de parution de *Germinal* (1885), qui se révèle et se relèvera le plus grand des succès de Zola⁶⁷, comme un tournant dans le « rayonnement de son entreprise littéraire⁶⁸ », en France ainsi qu'en Europe : « Si l'année 1885 peut être considérée comme marquant l'apogée du naturalisme français (*Germinal*), elle est davantage une étape dans le développement européen du mouvement, qui va culminer dans les années 1890-1900⁶⁹ ».

Dans son intervention à Nantes en 1982, Giuseppe Petronio confirme en effet l'énorme influence du modèle naturaliste zolien sur les écrivains italiens qui recherchent explicitement

⁶⁴ Christophe Charle et Laurent Jeanpierre (dir.), *La vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, op. cit., p. 372.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 592.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 593.

⁶⁷ Émile Zola, Colette Becker (ed.), *Germinal*, Paris, PUF, 1984, p. 4. Becker nous rappelle, dans son « Introduction », les chiffres de vente de ce roman : 3.320.000 exemplaires vendus en France en collection de poche entre 1953 et 1981.

⁶⁸ Henri Mitterand, « Introduction », dans Émile Zola, Henri Mitterand (éd.), *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome XII : Souffrance et révolte (1884-1885)*, Paris, Nouveau Monde, 2011, p. 11.

⁶⁹ Madeleine Ambrière (dir.), « Naturalisme européen », dans *Dictionnaire du XIX^e siècle européen*, op. cit., p. 799.

un rapport de filiation avec le maître français⁷⁰. Cependant, il insiste aussi sur la spécificité nationale, voire régionale du vérisme italien et, plus généralement, sur une définition large du naturalisme européen comme une atmosphère culturelle, philosophique et idéologique en lien avec le matérialisme et le positivisme générant une grande variété de poétiques et d'idéologies au nom de l'exigence du réel⁷¹.

Si le *naturalisme* coïncide avec l'idéologie de Zola, alors personne, peut-être, ne fut naturaliste en Italie ; de la même façon, si en France on faisait coïncider le naturalisme avec la poétique zolienne, bien des écrivains ne seraient plus naturalistes. Si au contraire, par le terme *naturalisme* on entend cette tendance au réel dont je parlais, insérée dans une société bourgeoise qui était toujours celle de la seconde moitié du XIXe siècle et dans une culture anti-idéaliste, de tendance réaliste (dans le sens de De Sanctis) ou naturaliste (dans le sens de Tommasi), alors le naturalisme fut vraiment le fait dominant des décennies entre 1870 (environ) et 1890 : même si, à l'intérieur du mouvement, il y a eu beaucoup de variations, tant du point de vue des poétiques que de celui des idéologies⁷².

Selon Petronio, la variété nationale et régionale des poétiques « naturalistes » serait motivée d'abord par l'influence (inégaie) du progrès socio-économique sur la production littéraire qui serait, dans cette optique, émanation du premier⁷³. Par ailleurs, le retour à des littératures régionalistes, après la littérature utilitaire de propagande qui s'impose pendant le *Risorgimento*, sert aussi une finalité d'unification pour ainsi dire spirituelle, dans le but d'une compréhension et d'une acceptation majeure de l'Italie réelle et de ses particularismes⁷⁴. Dans le cas de l'Italie, l'Unification nationale italienne en 1861 aurait en effet posé avec urgence le problème d'une fragmentation politique, sociale et linguistique qui perdurait depuis environ quatorze siècles. Ce rappel au réel (le « Réel » pour de De Sanctis) devient un mot d'ordre global qui incarne des exigences de rénovation et progrès avant tout politiques et sociales. Comme Petronio le réaffirme quelques années plus tard dans sa contribution à Varsovie (1986), les histoires culturelles et socio-économiques des pays européens ont produit des

⁷⁰ Giuseppe Petronio, « Notes pour une étude du naturalisme en Italie », dans Yves Chevrel (dir.), *Le Naturalisme dans les littératures de langues européennes*, op. cit., p. 82 ; mais aussi Giuseppe Petronio, « Les théories véristes italiennes et le naturalisme européen », dans Yves Chevrel (dir.), *Le naturalisme en question*, op. cit., p. 62.

⁷¹ La même thèse sera reprise dans Giuseppe Petronio, « Appunti per uno studio del Naturalismo in Italia » *Romanticismo e verismo: due forme della modernità letteraria*, Milano, Mondadori, 2003, (« Oscar saggi 743 »), p. 204-214.

⁷² Giuseppe Petronio, « Notes pour une étude du naturalisme en Italie », dans Yves Chevrel (dir.), *Le Naturalisme dans les littératures de langues européennes*, op. cit., p. 83-84.

⁷³ Stefano Jacini, *I risultati della inchiesta agraria Relazione pubblicata negli Atti della Giunta per la Inchiesta agraria*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 30-31. « [...] nel tempo in cui gli Italiani davano mano a costituirsi ad unità di Stato, [...] e, completamente assorbiti da questa impresa vitale, l'attività e l'operosità loro veniva distratta dalle cure della vita economica, quasi tutto il resto d'Europa era entrato in un'era di profonda pace, di prosperità materiale, di immenso sviluppo ». [« au moment où les Italiens s'efforçaient de se constituer en État uni, [...] et où, complètement absorbés par cette entreprise vitale, leur activité et leur industrie étaient distraites par les soucis de la vie économique, presque tout le reste de l'Europe était entré dans une ère de paix profonde, de prospérité matérielle et d'immense développement »].

⁷⁴ Benjamin Crémieux, *Essai sur l'évolution littéraire de l'Italie de 1870 à nos jours* [thèse], Faculté des lettres de l'Université de Grenoble, 1928, p. 24.

« naturalismes » dont les identités poétiques autochtones, bien que prononcées, se structurent aussi sur les transferts et sur les suggestions venant d'autres cultures (notamment françaises pour l'Italie) : ces naturalismes particuliers peuvent finalement être mis en relation en faveur d'un naturalisme philosophique et scientifique ambiant, répandu dans les circuits intellectuels de l'Europe bourgeoise⁷⁵. Dans le cas de l'Italie, précise Petronio, la fonction du naturalisme français et notamment de la figure de Zola, accueillie par la médiation des critiques comme De Sanctis qui publie en 1877 onze articles sur Zola et des romanciers comme Capuana, est celle de catalyseur : en contact avec la France, l'exigence de réel du milieu philosophique et scientifique, manifestée par la mise en discussion d'Hegel et de l'idéalisme romantique, et par la rencontre avec Comte, Darwin et Kirchmann, trouve une « grande, mais probablement éphémère⁷⁶ » systématique poétique et théorique. Cette systématique contribue surtout à l'élaboration d'un point de vue critique sur les faits artistiques, à donner des préceptes, à élaborer un « idéaltype » d'œuvre naturaliste variablement et partialement décliné dans les formes, les propos et les aspirations des œuvres particulières⁷⁷. Si l'on suit les suggestions de Petronio, nous pourrions finalement conclure que le naturalisme italien a davantage représenté un enjeu de position socio-culturelle et de positionnement symbolique à l'intérieur du champ littéraire qu'un cadre poétique élaboré par une « école » littéraire, comme c'était le cas de la France.

La vie intellectuelle espagnole est, pour sa part, marquée par l'influence de Zola et du roman naturaliste entre 1880 et 1900, c'est-à-dire un peu après la réception italienne. À cette époque, l'Italie littéraire, dépourvue d'une ancienne tradition romanesque à l'instar de la

⁷⁵ Giuseppe Petronio, « Les théories véristes italiennes et le naturalisme européen », *Le naturalisme en question*, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁶ Gerolamo Boccardo, « Realismo », *Nuova Enciclopedia Universale, ovvero Dizionario generale di scienze, lettere, industrie, ecc. Sesta edizione*, vol. XIX, Torino, U.T.E.T., 1885, p. 14. On transcrit ici l'intégralité de l'entrée : « Nella letteratura e nell'arte contemporanea, la parola *realismo*, sinonimo di *verismo*, si usa a designare una scuola che aspira alla riproduzione esatta e cruda dei fatti. I romanzi di Flaubert e soprattutto quello di Zola hanno dato una grande, ma probabilmente effimera, vita a "questa scuola" ». [« Dans la littérature et l'art contemporains, le terme *réalisme*, synonyme de *vériste*, est utilisé pour désigner une école qui aspire à la reproduction exacte et crue des faits. Les romans de Flaubert et surtout ceux de Zola ont donné une grande, mais probablement éphémère, vie à "cette école" »].

⁷⁷ Giuseppe Petronio, « Les théories véristes italiennes et le naturalisme européen », *Le naturalisme en question*, *op. cit.*, p. 65. « Et on pourrait dessiner un modèle de roman, qui ne se trouve dans aucun des romans qui ont été écrits, mais auquel cependant on peut ramener tous les romans qu'on a écrits alors. Un roman qui représente la vie contemporaine, qui décrit avec le maximum d'attention les paysages et les milieux qui en forment le fond ; qui analyse les personnages avec une psychologie qui veut être scientifique ; qui s'efforce de faire agir et parler les hommes avec leur propre langage, et qui pourtant emploie une langue « moderne », qui néglige la littérature italienne et qui cherche ses modèles dans la littérature française, mais qui ne craint pas non plus de puiser dans les dialectes ».

tradition espagnole, apparaît sans doute plus vivacement perméable et précoce du point de vue de la réception.

Allá por Inglaterra y Francia la novela tiene un *ayer*; acá en España solo un *anteayer*, si es lícito expresarse así. Allá los noveladores actuales se llaman hijos de Thackeray, Scott y Dickens, Sand, Hugo y Balzac, mientras acá apenas sabemos de nuestros padres, recordando sólo a ciertos abuelos de sangre muy hidalga, del linaje de los Cervantes, Hurtados, Espineles y otros apellidos no menos claros⁷⁸.

Plus précisément, comme l'explique Pardo Bazán dans *La cuestión palpitante*, le roman naturaliste espagnol se greffe sur une tradition plus ancienne que celle de la France de Sand, Hugo et Balzac ou de l'Angleterre de Thackeray, Scott et Dickens. L'autorité prestigieuse, mais moins « intimidante », des « abuelos » espagnols affecte certes les dispositifs textuels et oriente la réception culturelle du roman français du XIX^e, de même que les positionnements auctoriaux de la nouvelle « generación huja de la Revolución⁷⁹ » :

Comme l'avait également souligné Petronio à propos du naturalisme italien, López Jiménez reconnaît la lacune de la critique autour d'une étude approfondie du mouvement naturalisme espagnol et en propose une définition « classique » et consensuelle. « Nous considérons en principe comme romans naturalistes espagnols ceux qui dénotent l'influence de Zola⁸⁰ ». Si le mouvement vériste italien, jamais constitué en école, se réunit pourtant autour des « groupes », d'une sociabilité littéraire partageant un cadrage idéologique et esthétique en affinité avec la tendance naturaliste française⁸¹, les écrivains espagnols influencés par les naturalistes français ne présentent pas une identité littéraire homogène, renforcée par des lieux de socialisation, des rituels, des dîners (comme c'était le cas pour les écrivains français, de Flaubert à Zola), des « écoles ». C'est pour cela que, dans le cas de l'Espagne, une approche d'histoire des genres autour du roman naturaliste apparaît plus appropriée qu'une perspective d'histoire littéraire classiquement orientée par des « auteurs » naturalistes, ce qui en revanche paraît plus intuitif pour le cas de la France. En effet, comme le souligne Thomas Pavel, c'est

⁷⁸ Emilia Pardo Bazán citée par Marisa Sotelo Vázquez, « Emilia Pardo Bazán: Crítica e Historia Literaria », dans José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (ed.), *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión, A Coruña, 2, 3, 4 xuño 2004*, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, Fundación Caixagalicia, 2005, p. 143. [« En Angleterre et en France, le roman a un *hier* ; ici, en Espagne, il n'a qu'un *avant-hier*, s'il est permis de l'exprimer ainsi. Là-bas, les romanciers d'aujourd'hui se disent fils de Thackeray, Scott et Dickens, Sand, Hugo et Balzac, tandis qu'ici, nous connaissons à peine nos pères, nous nous souvenons seulement de certains aïeux de sang très noble, de la lignée des Cervantes, Hurtados, Espineles et autres noms de famille non moins clairs »].

⁷⁹ Emilia Pardo Bazán, *Apuntes, Los Pazos de Ulloa, op. cit.*, p. 53. [« génération révolutionnaire »].

⁸⁰ Luis López Jiménez, « Quelques traits de la littérature espagnole à l'époque naturaliste », Yves Chevrel (présentés), *Le naturalisme dans les littératures de langues européennes, op. cit.*, p. 65.

⁸¹ C'est notamment la scène intellectuelle et artistique de Milan qui anime la sociabilité littéraire et les rencontres entre écrivains et peintres d'inspiration naturalistes, parmi lesquels on y retrouve des écrivains comme Capuana et Verga et des peintres comme les *macchiaioli* (Signorini, Fattori), notamment à partir des années 70.

après 1868, en accord avec un régime politique relativement libéral, qu'en Espagne s'impose un genre romanesque dont l'enjeu principal est « de réussir à la fois l'intériorisation de l'héroïsme romanesque et la représentation vraisemblable du milieu qui lui permet d'émerger, voir l'oblige de le faire⁸² ». L'influence de la rhétorique aristotélicienne et de la vraisemblance qui avait été remarquable en France jusqu'à la première moitié du siècle aurait perduré ainsi plus longtemps dans le roman espagnol. En effet, comme nous le précise Pavel, à l'époque naturaliste, le roman espagnol avait encore « la tâche de produire une image complète et vraisemblable de la société espagnole contemporaine, image dont il n'y avait aucune raison d'exclure la représentation de la grandeur d'âme⁸³ ». D'une façon analogue, l'Italie élabore la poétique naturaliste française, accueillie avec un enthousiasme tempéré, par le biais d'un syncrétisme philosophique, promu majoritairement par le positiviste Pasquale Villari et par les critiques De Sanctis et Cameroni⁸⁴, qui combinent des instances hégéliennes idéalistes, historicistes et positivistes. En définitive, les romans véristes oscillent entre un pôle d'idéalisation pittoresque et sentimentaliste, dont la production de Matilde Serao offre un bon exemple, et une tendance « objectiviste » exprimée par le principe de l'impersonnalité de Giovanni Verga, chef de file du naturalisme italien. Il nous semble que les deux poétiques, conciliées au niveau théorique dans les essais de Capuana (*Per l'arte* en 1885 et *Gli ismi contemporanei* en 1898) n'arrivent pas pourtant à se combiner en une forme nouvelle dans l'artefact romanesque, qui continue d'ennoblir le réel d'un idéalisme bien tempéré.

En revanche, la littérature naturaliste espagnole, dérivée de la tradition réaliste picaresque du XVII^e, du réalisme social, quoique faiblement, et de la présence de la religion dans la société, affiche « une physionomie distincte⁸⁵ » par rapport à celle française, anglaise ou allemande. « Pero ¿qué tiene que ver la estética de Zola con la de los naturalistas españoles, si no es el mero nombre de naturalismo, concedido a la moda?⁸⁶ ». Ici, Pardo Bazán, consciente des différents ancrages historiques, revendique une distinction esthétique (mais aussi culturelle) vis-à-vis de l'esthétique zolienne, qui défie toute forme de grégarité et qui tient, comme on le verra, au primat de l'artiste-combattant irréductiblement individuel. Plus généralement, les romans naturalistes espagnols, mélanges d'idéalisme et d'anti-idéalisme à l'instar des romans

⁸² Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 341.

⁸³ *Ibid.*, p. 343.

⁸⁴ Voir Felice Cameroni, *Interventi critici sulla letteratura francese*, Napoli, Guida editori, 1974.

⁸⁵ Thomas Pavel, *La pensée du roman*, *op. cit.*, p. 341.

⁸⁶ Emilia Pardo Bazán, *La madre Naturaleza*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1887, (« Horreo »), p. 8. [« Mais qu'est-ce que l'esthétique de Zola a à voir avec celle des naturalistes espagnols, sinon le simple nom de naturalisme, donné à la mode ? »]. Pas de traduction de ce passage dans l'édition de Hachette.

italiens, intègrent, sans doute, moins la « polyphonie culturelle⁸⁷ », que Bakhtine trace de Rabelais à Zola, appuyée sur une « culture de la place publique⁸⁸ », mise en scène par des registres, des modes d'énonciation, des dispositifs propres à la description folkloriste ou ethnologique. Pour les naturalistes espagnols, il s'agit tout de même de prendre, dans un sens plus « existentiel » que les naturalistes français, le quotidien « au sérieux », selon la formule d'Auerbach, dans son mélange de grâce et disgrâce. Un effet de confusion axiologique est en effet souvent rendu par l'« ambiguïté de l'ironie, à la fois impitoyable et compatissante, l'acceptation impavide de la misère et de la grandeur de l'homme, l'absence du ressentiment⁸⁹ ». La tension aporétique entre idéalisme et matérialisme (ou plus exactement positivisme) qui traverse les romans français, et encore plus italiens, est dépassée en Espagne au profit d'un « compromis entre l'idéalisme et le scepticisme⁹⁰ », selon l'interprétation de Pavel. L'identité poétique des romans espagnols, qui se structure finalement sur différents enjeux esthétiques et philosophiques, garde une forme de tempérance équivoque : étrangers à l'impersonnalité zolienne et encore plus à celle de Verga, la voix narrative oscille souvent entre « cruauté et [...] tendresse⁹¹ », traversée par une forme de lyrisme, généralement absente chez les français et les italiens.

Un cadrage esthétique et idéologique flexible

La deuxième question soulevée par Chevrel [*supra*] concerne le traitement ambivalent des faits littéraires et du circuit éditorial de la part des naturalistes, qui recherchent à la fois la reconnaissance symbolique « élitiste », propre aux avant-gardes, et le succès commercial. Chevrel souligne d'emblée une difficulté d'ordre « didactique », dans la mesure où les écrivains dits « naturalistes », excepté peut-être Zola, s'approprient du cadrage esthétique et idéologique naturaliste avec une formidable désinvolture. Comment signifier, sous le label de « naturalisme », une hétérogénéité des poétiques et d'orientations idéologiques ? Si l'on accepte l'hypothèse d'Yves Chevrel, il serait préférable de parler d'« œuvres » naturalistes plutôt que d'« hommes », puisque ce fait de réel a souvent traversé des œuvres, ou des passages de

⁸⁷ Marie Scarpa, *Le carnaval des Halles : une ethnocritique du « Ventre de Paris » de Zola*, Paris, CNRS Éditions, 2000, (« CNRS littérature »), p. 162.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 163.

⁸⁹ Thomas Pavel, *La pensée du roman*, *op. cit.*, p. 349.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Idem.*

certaines œuvres, mais elle n'a pas marqué durablement l'identité esthétique des écrivains. En manque d'un véritable « manifeste » naturaliste ou d'une école littéraire, le mouvement a souvent eu une fonction idéologique et esthétique agrégative dans un sens d'« étape⁹²» formative incontournable pour les écrivains français du dernier tiers du XIX^e français. Ainsi, les virements vers une esthétique « aristocratique »⁹³, les reniements et les mises en place de stratégies de conversion et de reconversion (de genre et de support) ont été fréquents, comme par exemple dans le cas de Céard, Huysmans, Hennique et Maupassant. Comme le remarque Christophe Charle, « leurs conversions sont sans doute aussi des reconversions visant à répondre aux nouvelles attentes du public cultivé, liées notamment à la “renaissance spiritualiste”⁹⁴ ». À la fin du XIX^e siècle, le divorce progressif entre le succès commercial et une volonté avant-gardiste de légitimation symbolique en dehors de l'appréciation du public condamne la littérature naturaliste à révoquer, pour ainsi dire, la « citoyenneté démocratique » (que l'on pourrait appeler poétiquement, la citoyenneté des « personnes ») qu'elle avait introduite dans ses romans au profit d'une « citoyenneté restreinte » (la citoyenneté des « individus »), celle introduite par le roman bourgeois et psychologisant de Huysmans : cette littérature post-naturaliste impose ainsi un désir existentiel d'introspection qui ne peut que refléter les préoccupations d'un public restreint. Dans des termes analogues à ceux de Chevrel, Colin insiste sur les « reniements » de ces écrivains, qui construisent et déconstruisent en permanence l'identité du mouvement naturaliste. « De tels reniements ne font que témoigner de l'évolution constante d'un mouvement dont on ne saurait livrer l'image définitive⁹⁵ ». L'opacité herméneutique liée au mouvement naturaliste pourrait être également expliquée par les mutations épistémologiques dont la prose naturaliste est particulièrement réceptive⁹⁶, l'évolution sémantique qui subit l'emploi du mot « naturalisme » au XIX^e siècle, le manque d'une théorisation des lignes stylistiques, rhétoriques et thématiques (mais exclusivement d'une

⁹² Yves Chevrel, « Peut-on proposer une périodisation du naturalisme en tant que mouvement international ? », *Le naturalisme en question*, op. cit., p. 11.

⁹³ Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard, "Haute études", 1989, p. 207. C'est le terme utilisé par Passeron pour décrire le positionnement esthétique et idéologique de Renan, qui exalte une « aristocratie intellectuelle », humiliant la science (la réduisant aux « humbles avantages », aux « habitudes laborieuses »), et exaltant « la souveraineté des “grands créateurs” et des “maîtres”, que la critique “ne saurait atteindre”, de l'autre une piétaille anonyme vouée à l'érudition ».

⁹⁴ Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, op. cit., p. 35

⁹⁵ René-Pierre Colin, *Tranches de vie. Zola et le coup de force naturaliste*, Paris, Éditions du lérot, 1991, p. 51.

⁹⁶ Nous faisons référence à la thèse de Lola Stibler *L'encrier, cristal de la conscience : Style et psychologie dans le roman français vers 1880* [thèse], Paris, Paris 3, 2014. Le roman naturaliste habite un « instant » épistémologique (un *kairos*) auquel correspondent de différentes inflexions poétiques (roman social, roman psychologique, etc.), qui à leur tour interrogent l'épistémè de l'époque.

« méthode », mot d'ordre de Zola), et, on le répète, l'ambivalence du positionnement formelle et sociologique des écrivains entre avant-garde et littérature de masse⁹⁷.

Afin d'illustrer cette dernier point soulevé par Yves Chevrel, nous nous limiterons ici à prendre Zola à titre d'exemple, dont le succès commercial est obtenu grâce à un rapport imperceptiblement ambivalent entre l'émulation des modèles (Balzac, mais aussi Stendhal)⁹⁸ et la différenciation par rapport à ces derniers : la conquête d'un espace de redéfinition du canon romanesque, exprimée par l'irrévérence iconoclaste vis-à-vis des idées reçues, se relie ainsi à la recherche explicite de l'approbation d'un public large, à travers la figure du professionnel de l'écriture. Zola pourrait ainsi incarner une avant-garde modérée, puisqu'il recherche à la fois une consécration symbolique et un profit socio-économique, autrement dit, « vivre de sa plume » et être reconnu par ses pairs, ce que l'autonomisation du champ littéraire pose comme de plus en plus incompatible. Sa poétique du scandale est posée ainsi dans un même geste de négation *et* conservation : négation de la doxa conservatrice sur les problèmes sociaux et conservation des sujets connus et débattus⁹⁹, qui lui assure la conquête du marché national et international.

Christophe Charle nous invite à apprendre la littérature naturaliste d'abord comme un métier, à savoir comme une activité prise dans un circuit éditorial international et dans un champ littéraire en évolution, caractérisée par l'affrontement des positions symboliques nouvelles, comme celle de l'écrivain professionnel, inauguré par Zola¹⁰⁰. En Espagne aussi, dans les dernières décennies du XIX^e, l'affaire Dreyfus et les procès de Montjuïc (1896-1897) participent sensiblement à la construction de la conscience de l'« *intelectual* », dont l'emploi du terme pour désigner un groupe social concret serait attribué précisément à Pardo Bazán vers 1900¹⁰¹. En effet, la nouveauté principale liée au mouvement naturaliste international est sans doute la mise en discussion de l'idée d'écrivain sacralisé et, plus généralement, du produit

⁹⁷ Voir Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique*, op. cit., p. 74.

⁹⁸ Émile Zola, « Notes générales sur la nature de l'œuvre », *La Fortune des Rougon* (avec préface de Maurice Agulhon), Henri Mitterand (éd.), Paris, Gallimard, 1981, p. 483 et suivantes.

⁹⁹ Voir Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique*, op. cit., p. 74.

¹⁰⁰ Nous signalons les travaux de Frédérique Giraud en sociologie de la littérature sur l'œuvre de Zola, notamment Frédérique Giraud, « Pour une sociologie de Zola », *Lire Zola au XXI^e siècle*, op. cit., p. 309-310 ; Émile Zola, *le déclassement et la lutte des places. Les Rougon-Macquart, condensation littéraire d'un désir d'ascension sociale*, Paris, Honoré Champion, coll « Romantisme et modernités », 2016 ; « Quand Zola mène l'enquête : le terrain comme caution scientifique », *Ethnologie française*, 2013/1, (vol. 43), p.147-153.

¹⁰¹ María Muñoz Benítez, *El artista como sujeto alienado en la novela española del entresiglos XIX-XX (1885-1913) y una aproximación a sus homólogos europeos* [thèse], déposée le 8 avril 2021, consulté en ligne [2021000002247.pdf \(uco.es\)](https://ucp.es/2021000002247.pdf), le 15/12/21.

littéraire, qui est maintenant apprécié davantage pour ses valeurs d'usages (pédagogie, divertissement, outils de connaissances endotiques ou exotiques, etc.) que pour une valeur « intrinsèque », appréciée par les quelques privilégiés. Par conséquent, les effets de *distinction* au sens bourdieusien (culturelle et morale)¹⁰², que l'expérience littéraire produise et dont elle est investie, se multiplient et deviennent plus visibles. La prose naturaliste, souvent accessible d'abord en feuilleton, offre une expérience esthétique à fruition démocratique, qui n'a plus pour but élévation morale. Toutefois, en accord avec les études de Jean Marie Schaeffer¹⁰³, le naturalisme, né d'abord comme catégorie esthétique, mérite également d'être éprouvé à la lumière d'une histoire interne des genres littéraires, puisque le fait esthétique aurait un double statut : il est à la fois un fait social, en tant que produit de consommation pris dans un circuit éditorial, publicitaire, etc., et un fait culturel, lorsqu'il véhicule des représentations partagées et sa signification symbolique est pour ainsi dire activée et réinvestie par des expériences de lecture singulières. L'œuvre est ainsi susceptible de nourrir l'imaginaire esthétique et existentiel de configurations multiples et de rencontrer une réception discontinue et transhistorique.

C'est en accord avec cette approche textualiste que Baguley nous précise son programme dans *Le Naturalisme et ses genres* : « il s'agit plutôt d'écrire l'"histoire interne" du mouvement naturaliste, de tracer une « filiation de textes » et de définir les relations dynamiques entre ces textes et des textes-modèles dont ils dérivent ou se distinguent¹⁰⁴ ». En dépit de l'illusion mimétique, de la reproduction passive de la réalité, du mythe de la transparence, le texte naturaliste se situerait en réalité au croisement des types de discours, des modes narratifs, de thèmes littéraires. En effet, l'appréciation délibérée d'une « littérarité » naturaliste a paru difficile avant les années 1990 à cause sans doute de la nature pour ainsi dire « transgénérique » du texte : comme l'évoque Baguley, l'esthétique naturaliste oscille entre matrice « documentaire » (histoire, ou enquête de terrain, etc.), comme on le verra dans la poétique du reportage de Zola et Pardo Bazán¹⁰⁵, l'« objectivisme » scientifique, suggéré, d'un point de vue narratif, par l'impersonnalité de Capuana, et la tradition rhétorique et littéraire des portraits d'ambiance, dei *bozzetti* des conteurs italiens, ou bien des *artículos de costumbres* de Pardo Bazán¹⁰⁶. Par ailleurs, le discours de la critique actuelle et la théorisation de Zola lui-

¹⁰² Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Collection Le sens commun », 1979.

¹⁰³ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre ?*, Paris, Seuil, 1989.

¹⁰⁴ David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, op. cit., p. 7.

¹⁰⁵ Je fais référence à 4.2.2. Le reportage comme matrice générique : le je « intenable » du reporter et de l'écrivain naturaliste (Zola, Pardo Bazán).

¹⁰⁶ Voir José Manuel González Herrán, "Manuscritos e inéditos de Emilia Pardo Bazán (en el archivo de la R.A.G.)", dans José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (ed.), *Emilia Pardo*

même, qui prend la science comme caution et modèle, a amplifié le sentiment d'une affiliation générique problématique. En somme, le débat sur le naturalisme européen est loin d'être épuisé. Ce qui est certain c'est que ce questionnement ouvert engage une force de dissensus, certes féconde, qui incite à une vigilance historique et à une précision conceptuelle de plus en plus grande.

Les naturalistes s'interrogent, en définitive, sur la vérité du monde social et sa traductibilité artistique. Si l'on devait proposer une définition de naturalisme ici, en voie préliminaire, nous pourrions dire qu'à la différence du « réalisme », il intègre un questionnement implicite d'ordre méthodologique dans son souci de réel, similaire à celui de la « réflexivité » qui préoccupe le chercheur en sciences sociales lorsqu'il étudie des sujets relativement distants (d'un point de vue culturel, social, idéologique) de lui-même. En particulier, ce questionnement, posant l'implication intellectuelle et affective de l'auteur-narrateur vis-à-vis des matériaux humains traités, correspond souvent à une focalisation ambivalente dans les romans : d'une part, une distance « objectivante » vis-à-vis du sujet traité, incarné par exemple par la figure du docteur Pascal de Zola, mais aussi parfois par la voix narrative de *La Tribuna* de Pardo Bazán, marque une forme de distance symbolique (idéologique, culturelle, etc.) vis-à-vis des objets qu'il prend en examen ; d'autre part, une empathie inconditionnée de la part du narrateur, exposée au risque de « populisme »¹⁰⁷, se superpose volontiers au ton scientifique. Cette « réflexivité spontanée »¹⁰⁸ se traduit souvent en désordre axiologique, qui brouille l'illusion référentielle, le cadre discursif et les voix narratives, en multipliant les niveaux de lectures, les stratifications génériques et les questionnements méta-poétiques. En effet, c'est à travers l'enquête, entendue, on le verra dans l'Introduction, comme un mouvement de recherche dans et par les textes (du « dicible », du « représentable » et du « connaissable »), que nous étudierons les œuvres de Zola, Capuana et

Bazán: estado de la cuestión, A Coruña, 2, 3, 4 xuño 2004, op. cit., p. 47. Parmi les *artículos de costumbres*, qu'on pourrait apparenter à la littérature panoramique issue de la France des années 1840-1850, Herrán inscrit « La gallega », « La cigarrera » (qu'on mettra en relation avec le roman des *cigarreras, La Tribuna*) et « Lugares de hogaño » (1877-1882).

¹⁰⁷ Voir Claude Grignon, Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature, op. cit.* Nous entendons ce terme, si clivant et polémique dans le sens commun et dans le débat politique actuel, dans l'acception sociologique précisée par Passeron.

¹⁰⁸ Ce qui nous paraît comme une sorte de « réflexivité spontanée » sur le plan de la réflexion sociologique se traduit sur le plan narratif par une orchestration consciente et inconsciente de dispositifs textuels, de registres, de marques d'« auctorialité ». En d'autres termes, Marie-Ange Voisin-Fougère exprime ainsi cette idée : « L'écrivain naturaliste est un être double, dédoublé : toujours, et sans le vouloir, à distance de lui-même, il se voit vivre, aimer, penser ». (Marie-Ange Voisin-Fougère, *L'Ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 12).

Pardo Bazán, en croisant histoire des idées et histoire des formes dans un souci constant d’historicisation des champs et des acteurs qui les produisent.

Zola, Capuana, Pardo Bazán : européens ?

¡Europeicémonos! — A pesar de los cambios que ya están mucho más arriba de las nubes, al nivel de las estrellas; á pesar del miedo que nos meten hablando de calores senegalianos, de gente que se cae muerta de insolación fulminante en las calles de París, hemos tenido el arranque de dejar nuestras frescas rías gallegas y asomarnos á ver qué pasa en el mundo, aunque sea por un agujero¹⁰⁹.

En accord avec les prémisses de notre programme DESE [*supra*], il nous semble pertinent de cerner, en dernière instance, dans quelle mesure l’identité culturelle des auteurs choisis¹¹⁰ se construit sur les parcours biographiques, les relations intellectuelles et les discours inhérents à l’Europe. Au premier abord, Zola est, par excellence, un écrivain européen : il est fils d’un ingénieur vénitien ; ses livres sont lus en français dans toute l’Europe et traduits quasi simultanément de Londres à Budapest, de Christiania à Naples ; et il écrit pour la revue *Le Messager de l’Europe* de Saint-Pétersbourg. Cependant, en accord avec la thèse de Marina Geat, l’identité « européenne » de Zola est moins construite par la défense de l’écrivain des « valeurs » culturelles et politiques liés à l’Europe que par l’effet de réception et de rayonnement de son ouvrage et de son engagement. « L’Europe ne l’intéresse pas (à la différence d’un Hugo), alors que les écrivains (Taine, Bourget...) commencent à s’y intéresser¹¹¹ ». En effet, il lit peu d’ouvrages étrangers, ses voyages hors de la France sont limités et il n’intervient pas dans les débats européens¹¹², alors qu’il est souvent au cœur de ceux-ci : Zola européen « malgré lui » croit finalement aux grandes « valeurs d’avenir¹¹³ », comme le « travail, la

¹⁰⁹ Emilia Pardo Bazán, *Por la Europa católica*, dans *Obras completas*, tomo XXVI, Madrid, Est. tip. de I. Moreno, p. 17. [« Européanisons-nous ! – malgré les changements qui sont déjà loin au-dessus des nuages, au niveau des étoiles ; malgré la peur qu’ils nous inspirent de la chaleur sénégalaise, les gens qui meurent d’insolation dans les rues de Paris, nous avons eu le courage de quitter nos estuaires frais de Galice et regarder dehors pour voir ce qui se passe dans le monde, même si ce n’est qu’à travers un trou »].

¹¹⁰ Nous motiverons le choix de ces auteurs dans l’Introduction.

¹¹¹ Marina Geat (dir.) *Émile Zola : aux racines des valeurs européennes*, Roma, Italie, Anicia, 2010, p. 33.

¹¹² Karl Zierger, *Zola l’Européen* [Pèlerinage de Médan, 2013], *Les Cahiers naturalistes*, n°88, 2014, p. 313.

¹¹³ Marina Geat (dir.) *Émile Zola : aux racines des valeurs européennes*, *op. cit.*, p. 37.

démocratie, l'éducation, la vérité, la justice¹¹⁴ » dont l'Europe s'emparera notamment à partir de l'après-guerre du siècle dernier jusqu'aux années 1960¹¹⁵.

« “Nous sommes trop ignorants en France, nous vivons trop dans le mépris de ce qui s'écrit en dehors de nos frontières. Et rien ne sera plus intéressant, rien ne sera plus utile que ce résumé mensuel du mouvement de l'esprit humain”¹¹⁶ ». En 1890, Zola se félicite ainsi du projet de Ernest W. Smith de créer une *Revue universelle des revues*, prise en charge, deux années plus tard, par Jean Finot. Zola se réfère ici sans doute à la relative inattention de la presse française à l'égard des littératures étrangères, dont certaines, comme la littérature italienne, sont pourtant représentées dans *La Revue Contemporaine* (1885-1886), véritable carrefour international de littérature. Pourtant, la littérature espagnole, parmi d'autres, en est exclue. Par cette faible reconnaissance médiatique, les contacts de Zola avec l'Espagne sont assez indirects, entretenus souvent par l'intermédiaire d'Albert Savine, et sporadiques¹¹⁷. Intéressé à la *summa* des notices et des comptes-rendus brefs qui était envisagée par Smith, dans l'esprit d'un humanisme¹¹⁸ encyclopédique, Zola conçoit donc la littérature européenne comme un mouvement de pensée, une connivence spirituelle, greffée *in fine* sur les valeurs fondatrices de son naturalisme théorique¹¹⁹. Au fur et à mesure que sa visibilité internationale et son prestige s'accroissent, l'écrivain se réfère à des « vérités des plus en plus universelles, et plus universelles que françaises ou même qu'européennes¹²⁰ » : en désaccord avec les solutions poétiques du cycle des *Rougon-Macquart*, qui ébranlent l'autorité idéologique du narrateur et la cohérence axiologique, les discours sur ces valeurs « universelles » de l'esprit (en deçà d'une véritable problématisation politique), de plus en plus fréquents, sont à l'image de la foi

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ Sur un projet ambitieux d'interculture européenne élaboré par l'élite intellectuelle italienne, française et allemande entre 1960 et 1965, nous renvoyons à notre ouvrage Valeria Tettamanti, *Il viaggio di Gulliver verso una (im)possibile cultura europea*, Bologna, Pendragon, 2021.

¹¹⁶ Émile Zola cité par Christophe Prochasson, *Les années électriques 1880-1910*, Paris, Éditions La Découverte, 1991. Voir aussi Luigi Capuana, *Gli “ismi” contemporanei: verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo e altri saggi di critica letteraria e artistica, op. cit.*, p. 10. Capuana déplore, à son tour, l'« ignoranza a tutta prova riguardo alle cose straniere » [« une ignorance complète concernant les choses étrangères »], dont feraient preuve les français.

¹¹⁷ Voir Introduction pour les relations intellectuelles entre Zola et Pardo Bazán.

¹¹⁸ Il est nécessaire de préciser brièvement le sens que l'on donne à l'adjectif « humaniste ». Nous évoquons la différence, dans la langue italienne, entre *umanesimo*, né pendant la Renaissance comme un courant de pensée européen, et *umanismo*, une idéologie qui, selon une certaine acception, pense l'homme davantage comme une idée que comme un sujet historique, comme le fera l'existentialisme, présupposant une nature universelle et reconnaissant un « idéal-type » dans toute forme d'existence sociale. Le ton de Zola, avec l'idée d'« esprit humain » qui sème aux delà des frontières, nous semble relever de cette acception.

¹¹⁹ Sur le mouvement évolutif des formes littéraires chez Zola, voir 5.1. Son programme naturaliste ne coïncide pas pourtant, intégralement, avec les valeurs dominantes « franco-françaises » : voir Marina Geat (dir.) *Émile Zola : aux racines des valeurs européennes, op. cit.*, p. 34-35.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 34.

« républicaine », de l'éthique du travail¹²¹ et de l'engagement progressiste de Zola lui-même. Le ton de la réflexion de Zola sur l'Europe intellectuelle est malgré tout raréfié, se limitant à une curiosité anecdotique, lorsque, de son vivant, « s'eupéiser » coïncide avec « se franciser ».

En effet, comme on l'a évoqué, la propagation massive des idées esthétiques françaises, et notamment de Zola, à l'international avait été favorisée, dans le dernier tiers du XIX^e, par le développement industriel, la démocratisation et la libéralisation de la presse, mais aussi par la fondation d'Académies, de prix et de systèmes de reconnaissance institutionnelle, qui étaient moins développés en Italie et, sans doute encore moins, en Espagne.

Le 12 octobre 1886, dans une lettre à Narcís Oller (pour qui Zola préface, pourtant, la même année, *Le papillon*), Pardo Bazán, pour sa part, se plaint encore de la réticence des intellectuels espagnols à l'égard de l'étranger.

“En España creo ser una de las pocas personas que tienen la cabeza para mirar lo que pasa en el extranjero. Aquí, a nuestro modo somos tan petulantes como pueden ser los franceses, y nos figuramos que más allá del Ateneo y de San Jerónimo no hay pensamiento ni vida estética; ¡error peregrino cuya enormidad nos asusta así que atravesamos el Pirineo!”¹²².

Fervente « européiste »¹²³, Pardo Bazán se distingue ainsi, parmi ses contemporains, comme l'une des « precursores de la europeización¹²⁴ » des lettres espagnoles. Connaissant le français, l'anglais et l'italien, elle voyage énormément dès son plus jeune âge, et notamment dans les « *las tres naciones latinas*¹²⁵ », comme en témoigne le texte juvénile inédit *Apuntes de*

¹²¹ *Ibid.*, p. 36-37. « [...] le travail d'abord, sous toutes ses formes, le travail comme signe, moyen et symbole même de la vie dans son dynamisme génératif : travail technique, travail de la science, travail de l'artiste, travail de la théorie, travail de la chair et du désir ».

¹²² Emilia Pardo Bazán citée par Cristina Patiño Eirín, *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1998, p. 80. [« “En Espagne, je crois que je suis l'une des rares personnes qui ont la tête à regarder ce qui se passe à l'étranger. Ici, à notre manière, nous sommes aussi suffisants que peuvent l'être les Français, et nous imaginons qu'au-delà de l'Ateneo et de San Jerónimo, il n'y a ni pensée ni vie esthétique ; une erreur “dévotionnelle”, dont l'énormité nous effraie lors que nous traversons les Pyrénées !” »].

¹²³ José Maria de Pereda, « Pardo Bazán », dans Domingo Ynduráin, (éd.). *Historia de la Literatura Española Moderna y Contemporánea, Unidad Didáctica 2*, Domingo Ynduráin (éd.), 1977, consulté en ligne <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pereda-pardo-bazan/html/>, le 22/09/21. Son contemporain Pereda lui attribue aussi un « singular europeísmo » [« europeïsme singulière »] en raison de ses très nombreux voyages à travers l'Europe culminant à Paris en 1886, où elle connaît personnellement Zola, et à Rome et à Venise en 1887.

¹²⁴ Cristina Patiño Eirín, *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán, op. cit.*, p. 79. [« précurseurs de la européisation »].

¹²⁵ Emilia Pardo Bazán cité par Ana María Freire López, « La primera redacción, autógrafo e inédita, de los apuntes autobiográficos de Emilia Pardo Bazán », *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, Fundación Universitaria Española, 2001, consulté en ligne http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-primera-redaccion-autografa-e-indita-de-los-apuntes-autobiograficos-de-emilia-pardo-bazan0/html/ffbb8ec8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html, le 03/10/21.

un viaje. De España a Ginebra [1873] récemment découvert¹²⁶ : elle traverse des villes espagnoles, comme Zamora et Burgos, et françaises, comme Biarritz, Bayonne, Bordeaux, Paris, jusqu'à Turin, Milan, Venice, Vérone, Trieste, pour rejoindre finalement l'Exposition Universel de Vienne. Pardo Bazán tient en effet des conférences universitaires à Madrid, à Athènes et à Bordeaux sur la littérature espagnole et française, en manifestant une admiration inconditionnée vis-à-vis de la France, élue, comme dans le cas de Capuana, comme patrie intellectuelle¹²⁷. Si l'environnement intellectuel de la Galice, peuplé d'écrivaines comme Rosalía de Castro et Concepción Arenal, participe de la construction de l'identité culturelle régionale de Pardo Bazán¹²⁸, elle demeure, sans doute, l'écrivaine espagnole la plus francophile de sa génération. La comtesse de La Coruña est en effet tant admirative de la culture française que, à la suite de la réforme du système éducatif espagnol en 1857, la « Ley Moyano », inscrira sa fille à l'école française de Madame Lévy.

“Sí, era preciso observarlo y tomarlo y aplicarlo, desdeñando la acusación de imitar a una nación vecina, de atarnos al carro de Francia, acusación que carece de importancia cuando se conoce un poco la historia de la literatura y se sabe que entre las tres naciones latinas, Italia, Francia y la Península ibérica, ha existido cambio incesante y perenne de ideas estéticas, y sin embargo España no ha perdido, jamás su vigorosa nacionalidad, característica de su literatura”¹²⁹.

Bien que Pardo Bazán reconnaisse l'influence exercée par la France sur la vie intellectuelle espagnole et, deuxièmement, par l'Italie, elle accorde à sa littérature nationale une autonomie esthétique. Les échanges qu'elle constate, intenses et constants, parmi les trois nations annoncent comme fertile, indépendamment des contraintes d'ordre « pragmatique » liées au DESE¹³⁰, notre hypothèse de recherche.

¹²⁶ Sur ce récit de voyage, je renvoie notamment à José Manuel González Herrán, « Manuscritos e inéditos de Emilia Pardo Bazán (en el archivo de la R.A.G.) », dans José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (ed.), *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión, A Coruña, 2, 3, 4 xuño 2004, op. cit.*, p. 42-44. Pendant ce voyage, Pardo Bazán écrit aussi un recueil de poème intitulé *Himnos y sueños. Poesías de Emilia Pardo Bazán*.

¹²⁷ Dolores Thion Soriano-Mollà, « Emilia Pardo Bazán, ambassadrice des Goncourt en Espagne », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, vol. 1 / 19, 2012, p. 87. « Pour elle, la France arbitre du bon goût et représentante du renouveau littéraire, restera toujours le phare de la culture occidentale, le centre synergique de la vie intellectuelle et artistique ».

¹²⁸ Eva Costa, *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla. Biografía*, Barcelona, Lumen, 2007, p. 47-48.

¹²⁹ Emilia Pardo Bazán cité par Ana María Freire López, « La primera redacción, autógrafo e inédita, de los apuntes autobiográficos de Emilia Pardo Bazán », *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica, op. cit.*, consulté en ligne http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-primera-redaccin-autografa-e-indita-de-los-apuntes-autobiograficos-de-emilia-pardo-bazn0/html/ffbb8ec8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html, le 03/10/21. [« Oui, il fallait l'observer, le prendre et l'appliquer, sans tenir compte de l'accusation d'imiter une nation voisine, en somme, de s'attacher à la charrette de la France, accusation sans importance quand l'on connaît un peu l'histoire de la littérature et qu'on sait que parmi les trois nations latines, l'Italie, la France et la péninsule ibérique, il y a eu un échange constant et perpétuel des idées esthétiques, et pourtant l'Espagne n'a jamais perdu sa vigoureuse nationalité, qui est caractéristique de sa littérature »].

¹³⁰ Les connaissances linguistiques et littéraires antérieures du doctorant DESE orientent bien évidemment le choix des trois langues et des trois littératures, prévu par le cadre de notre programme.

Lorsque Paris représente précisément le « baptême de feu » pour tout grand écrivain européen¹³¹, l'article d'Henri Charriaut, paru dans *L'Événement* le 13 avril 1899, témoigne non seulement du premier accueil institutionnel de Pardo Bazán en France à la Société des conférences, mais aussi d'une consécration médiatique stable¹³² auprès du public et de l'élite intellectuelle parisienne. Pourtant, auprès des principaux journaux français de la fin de siècle, l'indicateur de notoriété de l'écrivaine galicienne à l'étranger porte davantage sur sa réputation de « femme écrivaine »¹³³, que sur la réception de ses œuvres¹³⁴. En effet, comme le rappelle Nelly Clémessy, les seuls ouvrages en volume de Pardo Bazán qui ont été traduits en français de son vivant sont *La cuestión palpitante*, en 1886 avec une préface d'Albert Savine, *Bucólica*, éditée en 1887 par la Nouvelle Librairie Parisienne avec le titre *Bucolique*, *Le Château de Ulloa* paru en 1910 par Hachette, *Mère Nature*, paru l'année suivante, et *La Tour de la reine more* publié en 1912 par Letheilleux¹³⁵. En Italie, en revanche, Pardo Bazán n'est pas traduite de son vivant¹³⁶.

Il faut en conclure, je pense, que les évolutions littéraires sont comme les coups de mistral qui emportent et sèment la poignée de graines dans tous les champs d'alentour selon le terrain, la plante se modifie, est la même en devenant autre ; selon la nation, la littérature pousse des rameaux différents, emprunte au génie du peuple et de sa langue des fleurs d'un éclat original¹³⁷.

« Ce sont surtout les coups de vent de l'esprit qui font crouler les préjugés et effacent les frontières¹³⁸ ».

Par cette métaphore des « coups de vent », le nom de Zola est transporté en Espagne et celui de Pardo Bazán en France. Dans la préface à l'édition française de *La Papallona* de Oller, Zola prend l'image de la germination végétale pour évoquer les transferts « éoliens » participant de l'évolution de l'esprit humain, forgée dans l'expérience naturaliste. La philosophie positiviste sous-jacente est certainement empruntée à Taine (« nation », « terrain », « génie du

¹³¹ Dolores Thion Soriano-Mollà, « Emilia Pardo Bazán, ambassadrice des Goncourt en Espagne », art. cit., p. 87. « Quel qu'il soit, quelle que soit l'envergure de son talent, il semble qu'un écrivain, qu'un artiste n'est réellement grand écrivain, grand artiste, que lorsqu'il a reçu la consécration de Paris, de la France ».

¹³² Henri Charriaut, « Notes parisiennes : Mme Pardo Bazán à Paris », *L'Événement*, 18, n° 9884, 13 avril 1899, p. 1. Elle est ici considérée « parmi les écrivains d'observation les plus remarquables de ce temps ».

¹³³ Voir, par exemple, Marie-Louise Néron, « Dona Emilia Pardo Bazán », *La Fronde*, Troisième année, n° 493, 17 avril 1899, p. 1 : « cette femme de haute intelligence ».

¹³⁴ Dans 8.3., nous verrons de quelle manière la presse espagnole et étrangère oriente-t-elle la présentation auctoriale de l'écrivaine, esthétisant ou érotisant son apparence physique.

¹³⁵ Nelly Clémessy, « Las traducciones de la obra narrativa de Emilia Pardo Bazán en francés. Estado de la cuestión », dans José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (ed.), *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión, A Coruña, 2, 3, 4 xuño 2004, op. cit.*, p. 359.

¹³⁶ Danilo Manera, « Emilia Pardo Bazán en lengua italiana », dans *ibid.*, p. 363.

¹³⁷ Émile Zola, « Préface » à Narcís Oller, *Le papillon* (trad. par Albert Savine), Paris, E. Giraud et C. Éditeurs, 1886, p. VI-VII.

¹³⁸ Marie-Louise Néron, « Dona Emilia Pardo Bazán », art. cit., p. 1.

peuple »...) ¹³⁹ qui utilise lui aussi, par ailleurs, la métaphore de la plante ¹⁴⁰. Devenu caution d'autorité, Zola place ici Oller sous son patronage intellectuel, en soulignant le rayonnement de la poétique naturaliste dont il est le théoricien : cette préface lui permet, par cette réception-circulation, de régénérer son « souffle » à l'étranger, qui est, à l'époque, en voie d'épuisement en France ¹⁴¹. Pour sa part, la journaliste de *La Fronde* clôt son interview avec Pardo Bazán par la même image : elle aussi, au nom des courants de l'« esprit », souhaite un mouvement d'irradiation culturelle, généralement « humaniste », ce qui aurait été sans doute souscrit par l'écrivaine interviewée. Corollaire de cet hymne à la transculturalité, pour Pardo Bazán, « la verdadera de la nación no reside en la sociedad ni en el estado, sino en la novela realista. La sociedad española se halla desnacionalizada, y sólo su élite intelectual (realista) preserva las señas de identidad de la raza ¹⁴² ».

Si, pour Pardo Bazán, les intellectuels, marqués par « nuestra genialidad nacional ¹⁴³ », font la nation, elle envisage l'Europe comme un espace culturel d'élévation : « nuestras costumbres, si bien asaz despacio, van europeizándose – y no subrayo la palabra porque no tiene para mí sonido extraño, antes creo que expresa felizmente un concepto que percibíamos y no formulábamos por falta de voz correspondiente ¹⁴⁴ ». À la différence de Zola, qui est

¹³⁹ Vincenzo Ricca, *Emilio Zola. Seconda edizione interamente rifatta*, Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron, 1910, p. 29. Ricca, élève de Capuana, considère Taine comme « il vero filosofo dei naturalisti » [« le vrai philosophe des naturalistes »]. Le volume de Ricca, conservé dans la bibliothèque de Capuana à Mineo, porte par ailleurs la dédicace « Al Prof Capuana » [« au Professeur Capuana »], en évoquant la filiation intellectuelle entre le chef de file français et l'écrivain italien (consulté le 23/08/21 à Casa Capuana, Mineo).

¹⁴⁰ Hippolyte-Adolphe Taine, *Histoire de la littérature anglaise. Tome 2*, Sixième, Paris, Hachette, 1886, p. 48. « Tout le théâtre anglais est là, ainsi qu'une plante dans son germe, et Marlowe est à Shakespeare ce que Péruquin est à Raphaël ».

¹⁴¹ « La Banqueroute du naturalisme » de Brunetière paraît dans la *Revue des deux mondes* en 1887. En 1910, Ricca revient sur les estimateurs de Zola en Europe, et sur ses détracteurs en France, de sa poétique comme de son engagement social. Voir Vincenzo Ricca, *Emilio Zola. Seconda edizione interamente rifatta, op. cit.*, p. 34. « Ora, se Zola ebbe in Francia pochi discepoli – alcuni infidi e di scarso valore intellettuale – trovò invece numerosi seguaci in Europa, ove il movimento naturalista assunse un'importanza considerevole ». [« Si Zola a eu peu de disciples en France – dont certains étaient perfides et de peu de valeur intellectuelle – il a trouvé de nombreux adeptes en Europe, où le mouvement naturaliste a pris une importance considérable »].

¹⁴² Carmen Pereira-Muro, *Género, nación y literatura. Emilia Pardo Bazán en la literatura gallega y española*, West Lafayette, Purdue University Press, 2012, p. 122. [« la vérité de la nation ne réside pas dans la société ou dans l'État, mais dans le roman réaliste. La société espagnole est dénationalisée, et seule son élite intellectuelle (réaliste) préserve les signes d'identité de la race »].

¹⁴³ Emilia Pardo Bazán, *Por la España pintoresca : viajes*, Barcelona, López Editor, 1895, p. 112. [« notre génie national »]. Sous la plume de Pardo Bazán, le terme de « genialidad nacional » [« génie national »] est synonyme de « carácter nacional » [« caractère national »], qui « tiene raíces en los oscuros senos del alma y se impone a la genialidad del artista » [« est enraciné dans les sombres entrailles de l'âme et s'impose au génie de l'artiste »]. (Emilia Pardo Bazán, « Zola y Tolstoi. *El dinero. La sonata de Kreutzer* », *NTC*, mayo de 1891, n° 5, p. 37, cité par Rocío Charques Gámez, *Emilia Pardo Bazán y su Nuevo Teatro Crítico*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011, p. 141).

¹⁴⁴ Emilia Pardo Bazán, « De la tierra al cielo », *La Ilustración Artística*, n° 962, XIX, 4 de junio 1900, p. 362. [« nos coutumes, bien que lentement, s'européanisent – et je ne souligne pas le mot parce qu'il ne me semble pas étrange, mais je crois qu'il exprime avec bonheur un concept que nous avons perçu et que nous n'avons pas formulé parce que nous n'avons pas la voix correspondante »].

davantage « européen » par un effet de réception, à notre sens, même rétrospectif [*supra*]¹⁴⁵, Pardo Bazán engage, en précurseur (comme le quasi-néologisme « europeizándose » en témoigne), une véritable réflexion sur l'Europe culturelle, dérivant en quelque sorte de l'Europe littéraire. « “¡Europeicémonos! [...] pensando, leyendo, cabe obtener la ansiada europeización”¹⁴⁶ ». Pardo Bazán promeut le roman moderne européen, notamment français et russe, comme un outil d'éducation des consciences et de modernisation libérale : la préfiguration d'une idée de communauté littéraire européenne, qui ne prendra corps plus tard avec le réseau des revues de l'entre-deux guerres, va ainsi de pair avec l'élévation d'un « público sumido en el localismo más miope¹⁴⁷ ». Par la problématisation de la « question européenne », Pardo Bazán prend aussi position, une position « surplombante », certes plus nette par rapport à celle de Zola, au nom d'un « évolutionnisme optimiste et positiviste à base scientifique¹⁴⁸ ».

Par la métaphore des vents, Zola semble, pour sa part, placer les « évolutions littéraires » sous le signe d'une sorte d'affinité « naturelle » ou « génétique » (les termes de Taine de « génie du peuple », « nation » relèvent d'une matrice positiviste) parmi les intellectuels européens, emportés par les vents du mouvement littéraire : en dépit des frontières, mais selon la « grandeur simple du génie national¹⁴⁹ », pour reprendre les mots de Zola, « une nouvelle famille spirituelle, celle des "intellectuels"¹⁵⁰ » se dessine. Si Zola et Pardo Bazán évoquent une sorte de « connivence » entre les intellectuels européens, celle-ci peut être entendue, à travers la sociologie, dans le sens d'une pratique commune intériorisée, une attitude herméneutique reflétant une « sensibilité », dans le sens perceptif et, donc, gnoséologique du terme.

Bien que la formation intellectuelle florentine de Capuana, pour sa part, soit certes redevable du roman français, de Dumas à Balzac¹⁵¹, à partir des années 1890, comme le rappelle

¹⁴⁵ Il reste à étudier si la propagation, à l'époque, de « valeurs européennes », comme l'engagement socialiste, l'indépendance intellectuelle, la démocratie par l'action de Zola n'ont pas été réinterprétés à l'aune de catégories politiques postérieures.

¹⁴⁶ Emilia Pardo Bazán citée par Cristina Patiño Eirín, *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, op. cit., p. 84. [« Europeisons-nous ! [...] en pensant, en lisant, on peut obtenir l'europeïanisation tant attendue »].

¹⁴⁷ Cristina Patiño Eirín, dans *idem*. [« public soumis au localisme le plus myope »].

¹⁴⁸ Christophe Charle, *Naissance des "intellectuels". 1880-1900*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 27.

¹⁴⁹ Émile Zola, *Une campagne, 1880-1881*, Paris, Fasquelle, 1903, p. VIII.

¹⁵⁰ Marina Geat (dir.) *Émile Zola : aux racines des valeurs européennes*, op. cit., p. 34-35.

¹⁵¹ Luigi Capuana, *Come io divenni novelliere*, dans *Homo. Nuova edizione riveduta dall'autore con l'aggiunta di due racconti*, Milano, Fratelli Treves, 1888, p. XXI. Voir aussi Cardello la Sorsa, *Luigi Capuana: siciliano o europeo?*, Roma, Centro stampa, 1977, p. 5. Avant le séjour florentin des années 1870, et ensuite milanais et romain, Capuana ignore la littérature française, en s'adonnant à « varie e disordinate lettura dei principali scrittori romantici, dal Manzoni al Guerrazzi » [« lectures variées et désordonnées des auteurs romantiques les plus importants, de Manzoni à Guerrazzi »].

Monaco dans sa thèse, son européisme culturel s'estompe¹⁵². En effet, dans *“Ismi” contemporanei* (1898), par la mise en abîme d'un dialogue entre un critique « idéal-typique » et un auteur-personnage, Capuana donne la voix à ce dernier qui, enorgueilli, affirme que « la letteratura europea era quasi tutta italiana, forse più che non sia oggi europea la francese¹⁵³ ». En filigrane, nous devinons l'orientation esthétique et idéologique de Capuana « européen » qui, tout en se présentant comme un « médiateur »¹⁵⁴, semble réaffirmer sur un plan littéraire les hostilités politiques fomentées par le gouvernement de Crispi. Quelques années auparavant, dans *Studi*, Capuana semblait pourtant évoquer une sorte de mutation anthropologique subie par les intellectuels européens du dernier tiers du XIX^e: « – Non è l'arte antica ! Non è la grand'arte! – Lo sappiamo benissimo. Perchè non rimpiangere che noi italiani, anzi, che noi europei del 1879 non si sia più gli europei di tre, di quattro secoli fa, medio- evo, risorgimento, o anche semplicemente secolo XVIII?¹⁵⁵ ». Lorsque l'Europe est plongée dans un positivisme ambiant (déjà désormais déclinant en réalité)¹⁵⁶, Capuana regrette la disparition de l'Art et de l'apogée culturel de la Renaissance, sans pour autant se soustraire à « l'arduo problema¹⁵⁷ » de l'art moderne européen, celui de « infondere la vita alle sue creature nello stesso tempo che lo disarticola e le scompone con spietata e serena freddezza¹⁵⁸ ».

Si Capuana, dans ses nouvelles, exprime une dénonciation vériste, quoique « abstraite », des structures socio-économiques siciliennes, abandonnées par l'État italien, il adhère aux enjeux idéologiques « volontaristicamente organici a un modello di civiltà borghese-europea alquanto libresco e irrealistico rispetto alla loro collocazione reale nella “civiltà” siciliana¹⁵⁹ ». Cette adhésion, vécue sans doute, sur le plan personnel, comme un moyen d'émancipation du « provincialisme » sicilien, recoupe surtout, dans la problématisation scientifique des multiples

¹⁵² Salvinia Rosaria Agrippina Monaco, *“É dunque vano il tuo nome, patria?” Luigi Capuana, uno scrittore politico* [thèse], Université de Catana, 2011, p. 168.

¹⁵³ Luigi Capuana, *Gli “ismi” contemporanei*, éd. cit. 1898, p. 4. [« la littérature européenne était presque intégralement italienne, sans doute plus de celle qui est française aujourd'hui »].

¹⁵⁴ Nous verrons plus en détail son rôle intellectuel, en relation à ceux de Zola et Pardo Bazán, dans l'Introduction.

¹⁵⁵ Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea, Prima serie*, Milano, Brigola, 1880, p. 86. [« Ce n'est pas de l'art ancienne ! Ce n'est pas du grand art ! – Nous le savons très bien. Pourquoi ne pas regretter le fait que nous, les Italiens, ou plutôt, que nous, les Européens de 1879, ne sommes plus les Européens d'il y a trois, quatre siècles, du Moyen Âge, du Risorgimento, ou même simplement du XVIII^e siècle ? »].

¹⁵⁶ Le 1879 est par ailleurs l'année d'inauguration du « Salon » au Palais de l'Industrie de Paris, auquel Edouard Manet et Pierre-Auguste Renoir participent.

¹⁵⁷ Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea, Prima serie, op. cit.*, p. 87. [« problème ardu »].

¹⁵⁸ *Idem*. [« insuffler la vie à ses créatures en même temps qu'il les désarticule et les brise avec une froideur impitoyable et sereine »].

¹⁵⁹ Arcangelo Leone De Castris, « I Siciliani e la letteratura », dans *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, Palermo, Palumbo, 1977, p. 314. [« volontairement solidaires d'un modèle de civilisation européenne bourgeoise assez livresque et irréaliste par rapport à la position réelle qu'ils occupent dans la "civilisation" sicilienne »].

questions abordées au long de sa carrière, « forse ancora più che [nel] Verga¹⁶⁰ », le « “tendenze europeizzanti della nuova letteratura italiana”¹⁶¹ ». Toutefois, il faudra sans doute conclure, avec La Sorsa, par un Capuana à la fois sicilien *et* européen¹⁶², rempart de la contradiction vive, fertile en influences, contextes, situations susceptibles de valoriser tantôt son *ethnos* sicilien tantôt son *éthos* de bourgeois cosmopolite.

Pour Zola, ainsi qu’il le laisse percevoir par la métaphore des « coups de mistral », Capuana¹⁶³ et Pardo Bazán, l’identité européenne se fédère autour du roman moderne, notamment français et russe, susceptible de créer un sens d’appartenance culturelle. Parmi nos trois auteurs, Pardo Bazán formule une véritable réflexion critique autour de l’européisation et des enjeux idéologiques qu’à son sens celle-ci implique. Ils évoquent en somme ce que Bourdieu appellera « incorporation »¹⁶⁴ d’une pensée commune : une nouvelle classe intellectuelle, rassemblée autour des valeurs savantes de « la recherche de la vérité, la raison et le désintéressement¹⁶⁵ », se constitue en effet entre 1880 et 1900¹⁶⁶.

¹⁶⁰ Luigi Russo cité par Cardello La Sorsa, *Luigi Capuana: siciliano o europeo?*, *op. cit.*, p. 6. [« peut-être encore plus que [chez] Verga »].

¹⁶¹ *Idem.* [« tendances “européianisantes” de la nouvelle littérature italienne »].

¹⁶² *Ibid.*, p. 53.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 7. Comme Patiño Eirín désigne Pardo Bazán de « précurseur », ainsi La Sorsa définit Capuana l’« iniziatore della europeizzazione della letteratura italiana » [« l’initiateur de l’européisation de la littérature italienne »].

¹⁶⁴ Pierre Bourdieu, *Esquisse d’une théorie de la pratique*, Paris, Librairie Droz, 1972, p. 275, 289, 291, 296-300. L’*incorporation* est un concept opérant dans la théorie sociologique de Bourdieu pour expliquer qu’il y a des régularités dans les manières de penser, d’agir et de sentir des individus selon les classes sociales : non parce qu’une classe sociale “substantialisée” agirait sur les individus par hypostase, mais parce que ceux-ci ont vécu des séries d’expériences similaires et ils ont ainsi “incorporé un passé”, c’est-à-dire “appris par le corps” des schèmes de pensée et de représentation.

¹⁶⁵ Marina Geat (dir.) *Émile Zola : aux racines des valeurs européennes*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶⁶ Christophe Charle, *Naissances des “intellectuels”. 1880-1900*, *op. cit.* C’est la périodisation proposée par Charle.

INTRODUCTION

L'identité « antilittéraire »¹⁶⁷ du mouvement naturaliste européen appelle à problématiser le rapprochement, dans le titre de notre thèse, des notions d'« enquête » et de « poétique ». Ce sont d'abord les naturalistes eux-mêmes qui, dans leurs textes théoriques et critiques, travaillent souvent la distinction bien « positiviste » entre le vrai et le faux, le romanesque et le scientifique, le fictionnel et le factuel. Cette position rejoint la démarcation symbolique qu'ils érigent vis-à-vis des « adversaires » idéalistes ou romantiques, ou encore des « réactionnaires »¹⁶⁸. Luigi Pirandello, à l'occasion du discours de célébration pour le cinquantième anniversaire de la publication des *Malavoglia* de Giovanni Verga, définit l'auteur sicilien comme « il più “antiletterario” degli scrittori »¹⁶⁹. Dans *Le Roman expérimental* (1880), Émile Zola veut, pour sa part, remplacer la « littéarité » par la « méthode » : il renoue ainsi le dialogue avec la culture positiviste¹⁷⁰ et ses effets d'institutionnalisation, et satisfait un désir formel iconoclaste qui fait *tabula rasa* de l'idéalisme et du « falso sentimentalismo »¹⁷¹, en s'assurant une légitimité dans un champ littéraire en voie d'autonomisation. « Au fond, j'estime que la méthode atteint la forme elle-même, qu'un langage n'est qu'une logique, une construction naturelle et scientifique »¹⁷², affirme Zola. Cette mise à distance de la « littéarité » est pourtant

¹⁶⁷ Le caractère « antilittéraire » de la littérature naturaliste se manifeste, à notre sens, non seulement dans le souci d'« hyperfactuel » et de la recherche d'une parfaite illusion mimétique, à travers la dissimulation des dispositifs fictionnels, mais surtout dans le rapport controversé au « style » et à la « littéarité », dans l'engagement explicitement « pionnier » des écrivains sur un terrain littéraire à conquérir et à braconner, dans la désacralisation de la figure de l'écrivain et du fait littéraire. Dans la rhétorique naturaliste, l'œuvre est généralement conçue et revendiquée d'abord comme un « fait social », puis comme un produit symbolique.

¹⁶⁸ La dimension agonistique avec les « romantiques » et les « idéalistes » est plus explicite en France et en Espagne qu'en Italie. Nous pourrions dire, de façon schématique, que le champ littéraire italien s'organise différemment par rapport au champ français ou espagnol, car une cartographie des « genres » littéraires autour du roman moderne se dessine tardivement par rapport aux deux autres traditions littéraires. Les jeux antagonistes du champ se greffent davantage sur l'ascendance ou la descendance littéraire, en reniant tantôt un « précurseur », en quelque sorte, comme Alessandro Manzoni, tantôt un spiritualiste, postérieur, comme Gabriele D'Annunzio.

¹⁶⁹ [« le plus “antilittéraire” des écrivains »]. Ce discours est prononcé le 3 décembre 1931 à la Reale Accademia d'Italia.

¹⁷⁰ La « culture positiviste » est, à notre sens, l'ensemble des théories et des pratiques de la deuxième moitié du XIX^e siècle visant à déchiffrer le réel par l'observation, notamment par la recherche des causes prochaines et des rapports de correspondance et de « dépendance mutuelle », selon l'expression de Comte (voir Auguste Comte, *Discours sur l'esprit positif*, Paris, Carilian-Goeury et V. Dalmont, 1844, p. 22) entre les phénomènes observés. Dans cette « culture », on peut mentionner la philosophie comtienne, les sciences biomédicales, l'ethnographie et l'anthropologie naissantes.

¹⁷¹ Luigi Capuana cité par Mario Pomilio, *Dal naturalismo al verismo*, Napoli, Liguori, 1962, p. 83. [« faux sentimentalisme »].

¹⁷² Émile Zola, *Le Roman expérimental*, 5^e édition, Paris, Charpentier, 1881, p. 46.

controversée : les allusions au « tempérament¹⁷³ », à la « personnalité d'artiste¹⁷⁴ », au « génie¹⁷⁵ » révèlent le *credo* zolien en matière de littérature, qui est souvent l'expression, dans ces romans, d'une expansion émotionnelle, d'une ivresse sacralisée, d'un « fleuve du rêve¹⁷⁶ ». En effet, dans ses lettres privées comme dans ses *Ébauches*, Zola évoque souvent une individualité créatrice « pure », une posture de créateur agissant sur le monde et mû par lui-même, via « l'action des forces ignorées¹⁷⁷ » : cette individualité nous semble donc fonctionner comme un signifiant culturel, lorsqu'elle recoupe des positionnements symboliques changeants.

En Italie, les véristes, et *in primis* Luigi Capuana, assimilent un syncrétisme doctrinal, embrassant historicisme, philosophie positiviste et idéalisme hégélien, qui est notamment interprété par l'action critique de De Sanctis, De Meis et Villari. Capuana invoque l'autonomie de la forme, prenant le contre-pied des pamphlets propagandistes du Risorgimento, mais aussi du roman historique de Manzoni jugé artificiel et maniéré¹⁷⁸. Dans *Studi sulla letteratura contemporanea*, Capuana oppose, par ailleurs, la pureté de la « forme » nouvelle à l'idée de la science de Zola, caution et étendard du *Roman expérimental* : « Nella sua teoria artistica, per esempio, c'è un gran predominio accordato al concetto scientifico quasi a discapito della forma artistica, della vera essenza dell'arte¹⁷⁹ ». Pour les véristes, et pour les naturalistes espagnols aussi, l'enquête positiviste, qu'elle soit ornement lexical ou signe de prestige, ne sera jamais investie de la ferveur mythique de Comte et Zola. C'est sur le plan poétique, en revanche, que les véristes portent la prose moderne d'ascendance « naturaliste » à ses expérimentations les plus audacieuses, lorsque le discours indirect libre fait voler en éclats l'orchestration narrative de Zola, parfois encombrante. Celle-ci médiatise, en effet, de façon presque inextricable les nombreuses enquêtes, de l'écriture de terrain des *Carnets d'enquête* à l'expertise technico-médicale transmise oralement par les amis. Les véristes, en revanche, mettent en scène une voix

¹⁷³ *Ibid.*, 71, 77, 80 et *passim*.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 94.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 104.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 197.

¹⁷⁷ Émile Zola, « À la jeunesse » [discours au Banquet de l'Association générale des étudiants], 18 mai 1893, cité par Léon Tolstoï, *Zola, Dumas, Maupassant*, (trad. par Ely Halpérine-Kaminsky), Paris, Léon Chailley, 1896, [https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_la_jeunesse_\(Zola\)](https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_la_jeunesse_(Zola)).

¹⁷⁸ Voir Luigi Capuana cité par Gino Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, p. 147. Dans *Il teatro contemporaneo*, paru en 1864, le jeune Capuana affirme : « Non già il romanzo storico, parto ibrido e falso, nato in un momento d'esaltazione archeologica e morto subito con essa; bensì quello che dipinge caratteri e costumi della società contemporanea ». [« Ce n'est plus le roman historique, accouchement hybride et faux, né dans un moment d'exaltation archéologique et mort juste après avec elle ; mais, au contraire, c'est celui [le roman] qui peint caractères et coutumes de la société contemporaine »].

¹⁷⁹ Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, Paola Azzolini (a cura di), Liguori, Napoli, [1881] 1988, p. 108. [« Dans sa [de Zola] théorie artistique, par exemple, il y a une insistance sur le concept scientifique presque en dépit de la forme artistique, de la vraie essence de l'art »].

narrative, pour ainsi dire, « migrante », qui se mêle, par le durcissement du principe de l'« impersonnalité »¹⁸⁰, à des voix chorales et ancestrales, à des souvenirs, à une culture folkloriste, comme ceux du petit monde de Aci Trezza décrits par Verga, ou ceux de Mineo rapportés par Capuana. En Espagne, Emilia Pardo Bazán expérimente le discours indirect libre sur un *continuum*, parfois « très » indirect, parfois « très » libre », qui produit, comme on le verra dans *La Tribuna*, les résultats les plus déconcertants. Or, la pertinence des deux notions centrales de « poétique » et d'« enquête », dans le cadre de notre étude, réside dans les rapports étroits et controversés qu'elles tissent dans le dernier tiers du XIX^e, tantôt de concurrence, tantôt de connivence. Ces relations seront ici données à voir dans les œuvres de Zola, Capuana et Pardo Bazán.

Un objet à construire : jeu des forces

L'élaboration de notre thèse, issue du programme doctoral DESE, se place à l'intersection de plusieurs disciplines : philosophie, histoire, épistémologie et sociologie. Ainsi, notre étude comparée sur les poétiques d'enquête à l'œuvre chez Zola, Capuana et Pardo Bazán envisage davantage des formes de discours et des modes narratifs, que des « thèmes ». Par conséquent, l'état de l'art¹⁸¹ ne sera pas intégralement présenté de façon linéaire, mais il sera intégré au fur et à mesure à la présentation et à la problématisation de notre sujet.

Notre étude se penche sur la mise en scène de ce qu'on appellera, avec Laurent Demanze, des « poétiques de l'enquête¹⁸² », en l'occurrence naturalistes (« rhétorique » [partie I], « savante » [partie II] et « indiciaire » [partie III]) à l'aune des postures auctoriales de Zola, Capuana et Pardo Bazán. Notre propos s'inscrit par-là dans le positionnement épistémologique, disciplinaire et idéologique du « décloisonnement », répandu à la fin du XIX^e et pratiqué, selon différentes modalités, que nous exposerons, par nos auteurs. Nous avons identifié les auteurs et les corpus de notre étude par la mise au jour de la singularité historique du rapport

¹⁸⁰ Voir 1.1.

¹⁸¹ Dans les Prologomènes, nous avons déjà dressé un état de l'art sur les études du naturalisme en Europe, ce qui constitue la prémisse théorique et méthodologique sur laquelle se fonde notre programme doctoral.

¹⁸² Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti, 2019, p. 22.

« naturaliste » entre enquête et poétique, en nous appuyant sur l'histoire des formes et l'histoire des idées.

Pour donner à voir notre propos en mobilisant une image préliminaire, nous pourrions emprunter une métaphore de la physique mécanique : il s'agit d'appréhender cette « enquête » comme une « physique d'enquête » faite de « forces ». Cette image, faisant écho à celle de « physique sociale¹⁸³ », pour reprendre une expression répandue de l'époque, ne sera pas à entendre comme une naturalisation, par le « déterminé » et le « naturel », du paradigme d'enquête, prépondérant dans le dernier tiers du XIX^e, mais au contraire comme un « champ de forces », qui est fait historiquement d'acteurs sociaux, de classes et de classements entre savoirs et pouvoirs. En effet, l'enquête romanesque de Zola, Capuana et Pardo Bazán nous paraît d'emblée fonctionner métaphoriquement comme un jeu mécanique (sans être automatique ou déterministe) de forces sociales, de postures, d'élan (ascensions), de chutes (dévalorisations), à la lisière d'une légitimité « inquiète », toujours à conquérir. Dans son *Roman expérimental*, Zola pose une distinction, très opérante pour nous, entre « forme » et « force », entre « monument » et mouvement :

À côté de la forme, du rythme et des mots, à côté du monument de pure linguistique, il y a la philosophie de l'œuvre. Elle peut apporter la vérité ou l'erreur, elle est le produit d'une méthode et devient fatalement une force qui pousse le siècle en avant ou le ramène en arrière¹⁸⁴.

Zola semble en effet nous suggérer la démarche intellectuelle pour aborder sa propre œuvre, la démarche qu'on aura, en quelque sorte, tenté d'adopter aussi dans notre travail : il esquisse une sorte de méta-thèse, un programme de *dispositio* et d'*elocutio* réfléchissant sur la dynamique de la connaissance. Deux approches s'esquissent, l'une formaliste et autoréférentielle (« pure linguistique ») et l'autre naturaliste, inhérente à la « philosophie de l'œuvre »¹⁸⁵. Cette dernière fait allusion à une compréhension profonde des enjeux épistémologiques de l'œuvre : la critique comme « force » respecte le critère scientifique de falsifiabilité, de méthode et de légitimité, en se posant comme un geste social. Presque un siècle plus tard, Franco Moretti semble reprendre cette dimension de sociabilité et de référentialité de l'activité littéraire ou critique, en évoquant à son tour le terme de force : « l'aspetto più profondamente sociale dell'attività letteraria: la forma come forza¹⁸⁶ ».

¹⁸³ Par exemple, Adolphe Quetelet, *Du système social et des lois qui le régissent*, Paris, Guillaumin, 1848, p. 38.

¹⁸⁴ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, 5^e édition, *op. cit.*, p. 61.

¹⁸⁵ Sur la conception « scientifique » de la littérature, chez Zola, comme enchaînement (« force ») nécessaire des formes, voir 5.1.

¹⁸⁶ Franco Moretti, *La letteratura vista da lontano* (con un saggio di Alberto Piazza), Torino, Einaudi, 2005, p. 117. [« l'aspect plus profondément social de l'activité littéraire : la forme comme force »].

Or, ces « forces »¹⁸⁷ en jeu dans le champ littéraire recourent trois gestes poétiques majeurs, « représenter », « connaître », « interpréter » (ces verbes interrogent le processus des auteurs *in fieri*, davantage qu'un *opus* donné pour acquis), à l'œuvre dans notre corpus, appelant à des positions d'énonciation spécifiques. Ainsi, dans notre perspective, poétiques et postures¹⁸⁸ sont posées en miroir, pour aborder les unes par les autres. Indépendamment de la nature des textes pris en examen, qu'il s'agisse de romans, d'articles ou de textes théoriques ou critiques, il s'agit d'entendre chacune de ces trois « forces », le représentable, le connaissable et le dicible, au croisement d'un « discours », qui s'attache au caractère référentiel, à la dimension documentaire et à la mise en récit des savoirs, négociant en permanence un positionnement symbolique dans le champ, et d'une « poétique », d'un dispositif fictionnel mettant en scène de représentations. Plus exactement, se pencher sur les gestes d'enquête de Zola, Capuana et Pardo Bazán signifie observer et interroger les transferts entre faits de styles, « prises de position dans la langue¹⁸⁹ », et leurs *éthos* sociaux.

La pertinence des termes de « poétique » et « enquête » : saisir une singularité historique

« Il romanzo anch'esso assume carattere positivo ed analitico: è una copia della realtà, è uno strumento d'inchiesta. [...] in una parola, l'estetica di cotesti romanzieri naturalisti si fonda sull'imitazione della natura¹⁹⁰ ».

¹⁸⁷ Chez Zola, comme on l'évoquera encore, le terme de « force » ouvre à une constellation sémantique autant dense qu'obscure. Voir, par exemple, Émile Zola, *Une campagne (1880-1881)*, Paris, Fasquelle, 1903, p. 1 : « J'ai toujours eu la religion de la force ».

¹⁸⁸ Voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur essai*, Genève, Slatkine érudition, 2007, (« Postures littéraires 1 »). Selon Meizoz, le discours auctorial est d'abord permis par une certaine posture d'énonciation, c'est-à-dire par une certaine présentation scénographique de soi, construite à la fois par l'attitude et par l'expression verbale, entretenant une relation dialectique avec la position occupée dans le champ littéraire. Simultanément, cette posture se construit, à son tour, par le discours auctorial et par ses stratégies énonciatives.

¹⁸⁹ Nelly Wolf, *Proses du monde : Les enjeux sociaux des styles littéraires*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. Perspectives, 2014, p. 15.

¹⁹⁰ Vincezo Ricca, *Emilio Zola. Seconda edizione interamente rifatta, op. cit.*, p. 4, consulté à Casa Capuana, Mineo, 23/08/21. [« Le roman, lui aussi, revêt un caractère positif et analytique : il est une copie de la réalité, un instrument d'enquête [...] en un mot, l'esthétique de ces romanciers naturalistes est fondée sur l'imitation de la nature »].

On se soucie d'emblée de préciser ce que le terme « poétique » dit de l'approche critique privilégiée. Si le terme d'« esthétique », que l'on pourrait entendre comme une composante de la poétique, pose la question de la forme en termes de jugement (le beau, le laid, etc.), en désignant, à notre sens, une démarche plus descriptive¹⁹¹, la poétique nous permet d'envisager les rapports entre création et enquête de manière plus englobante et dynamique. *Poiein*, verbe de l'action créatrice en train de se faire, dynamise notre réflexion en direction de la production auctoriale, des poses et des dis-positions prises tour à tour par nos auteurs. Ainsi, nous nous situons dans la continuité de la perspective sociologique développée par Nelly Wolf¹⁹², pour qui la forme romanesque, qui donne et retire la parole à ses personnages, engage une configuration politique des rôles et des rapports sociaux à l'intérieur et à l'extérieur du texte lui-même. Ce sont donc des gestes qui engagent une réflexion éthique sur eux-mêmes, lorsque, comme le suggère Wolf, « l'idée qu'une sorte de responsabilité est attachée au style d'un écrivain¹⁹³ » émerge au cours du XIX^e siècle. Représenter, connaître, interpréter : autant de poétiques qui miment, en somme, des nouvelles légitimations, renégocient des postures, engagent de modes d'existence et de résistance. En traversant ces dimensions de l'enquête naturaliste, notre corpus nous permettra de saisir, au fil de notre étude, les enjeux d'une imbrication historique entre savoir, pouvoir et création littéraire chez Zola, Capuana et Pardo Bazán.

L'enquête naturaliste, entendue d'abord comme *pathos* herméneutique¹⁹⁴, éveille des affiliations génériques multiples, se posant à la croisée de champs discursifs, d'inflexions épistémologiques et de recherches formelles intermédiaires¹⁹⁵, pour cerner le réel volé en éclats. L'avènement de la Troisième République en France en 1870, la Révolution *Gloriosa* de 1868, avec l'introduction d'un régime relativement libérale en Espagne, et l'Unification italienne en 1861, avec leurs nouvelles organisations institutionnelles et politiques, compliquent en effet l'accès institutionnel au monde social, bouleversé par la libéralisation de la presse et l'essor de la bourgeoisie. Ainsi, dans la deuxième moitié du XIX^e, l'« enquête, dans ses formes plurielles, s'institue alors comme un mode de relation privilégié au monde, un tour de l'esprit et un

¹⁹¹ Nous parlerons davantage d'« esthétique » dans le chapitre 6.

¹⁹² Nelly Wolf, *Proses du monde : Les enjeux sociaux des styles littéraires*, op. cit., p. 11-17.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁴ On se contente ici de cette première définition car les naturalistes composent avec un « désir » d'interpréter, recoupant un désir de légitimation et de requalification. On détaillera au fil de la thèse la nature de ce *pathos*, qui n'est pas à entendre comme un désir « spontané », « irrationnel », ou « désintéressé ».

¹⁹⁵ Pour une approche intermédiaire du naturalisme et du vérisme en France et en Italie, voir Giorgio Longo et Paolo Tortonese (dir.), *L'occhio fotografico: naturalismo e verismo*, Cuneo, Nerosubianco, 2014. Dans le cadre de notre étude, voir en particulier 4.2.3.

paradigme narratif majeur¹⁹⁶ ». Il nous semble alors pertinent de parler, avec Dominique Kalifa, de « culture de l'enquête »¹⁹⁷ au XIX^e siècle : les romanciers naturalistes participent pleinement à constituer des dispositifs d'investigation, en synergie avec des champs disciplinaires et discursifs qui sont, notamment en France, en voie de formation. Ceux-ci, à la fin du XIX^e siècle, sont à la fois fédérés par la centralisation institutionnelle des médias et des disciplines et désolidarisés par la recherche de valeurs et de stratégies de légitimation divergentes. L'enquête rejoint alors, notamment à travers l'expansion de la presse, la démocratisation de son lectorat et la multiplication des supports, des pratiques hétérogènes reliées à un « imaginaire »¹⁹⁸ médiatique (de l'ethnographie, au documentarisme folkloriste, jusqu'à la photographie). « S'en tenir aux pratiques ne suffit cependant pas à éclairer ces aspects, qui exigent tout autant le détour par les "imaginaires" de l'enquête : savoirs et modèles normatifs, jugements et critiques, représentations extérieures¹⁹⁹ ». En évitant, avec Kalifa, toute réification de la notion d'enquête, lorsqu'on aurait tendance à y voir un « régime cognitif²⁰⁰ » nouveau délié des conditions historiques de production et d'usage, nous l'étudierons en tant que mise en récit et figuration médiatique, infléchissant les postures de nos auteurs.

D'une manière générale, les naturalistes s'approprient le paradigme de l'enquête pour expliquer et motiver un monde social perçu comme arbitraire, à une époque marquée par l'instabilité politique et sociale²⁰¹. Dans et contre le sillage des sciences humaines et sociales

¹⁹⁶ Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, op. cit., p. 11.

¹⁹⁷ Dominique Kalifa, « Enquête et "culture de l'enquête" au XIX^e siècle », dans *Romantisme*, 2010/3 n° 149, p. 3-23.

¹⁹⁸ Dominique Kalifa, *Les bas-fonds : histoire d'un imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, (« L'univers historique »), p. 20. Nous reprenons la définition d'« imaginaire » de Dominique Kalifa : « un système cohérent, dynamique, de représentations du monde social, une sorte de répertoire des figures et des identités collectives dont se dote chaque société à des moments donnés de son histoire ». Il nous semble que cette définition (contrairement aux « imaginaires » au pluriel) a le mérite, d'un point de vue à la fois conceptuel et historique, de proposer une organisation unitaire (sans être réductrice) des représentations sociales produites (par) et produisant une société et une époque données. Toutefois, cette idée n'intègre pas les représentations provenant d'autres sociétés, d'autres États-nations, en l'occurrence, à la fin du XIX^e, qui structurent à part entière l'« imaginaire » d'une société : la France, comme on l'évoquera dans 8.2., participe massivement des représentations identitaires dont l'Italie se dote, en tant que Nation nouvelle-née et dominée dans l'échiquier politique et institutionnel du champ européen. Deuxièmement, la définition de Kalifa ne rend pas compte des acteurs de « chaque société » produisant ces représentations, en éludant la problématisation sociale de ces mêmes représentations, produites par les classes « dominantes ».

¹⁹⁹ Jean-Noël Luc, Dominique Kalifa, Jean-Claude Farcy, [et al.] (dir.), *L'enquête judiciaire en Europe au XIX^e siècle : acteurs, imaginaires, pratiques*, Paris, Creaphis, 2007, p. 6-7. Ici, on présuppose une distinction opérationnelle entre pratique et imaginaire (qui par ailleurs est ici au pluriel), entre « matériel » et « symbolique », alors qu'à nos yeux une pratique d'enquête est elle-même présidée par l'« imaginaire » de l'acteur qui l'exerce ou qu'elle porte avec soi par son *opus operatum*. Tout en retenant les suggestions de Kalifa, on se rangera plutôt du côté d'une « théorie de la pratique ». Voir Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, op. cit., p. 221.

²⁰⁰ Dominique Kalifa, « Enquête et « culture de l'enquête » au XIX^e siècle », art. cit., p. 5.

²⁰¹ Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, op. cit., p. 39.

naissantes, de l'ethnographie²⁰² à l'anthropologie médicale²⁰³, nos auteurs posent sur l'espace social des regards à la fois désinvoltes et attentifs. En s'appropriant les modèles institutionnalisés, les savoirs et les pratiques liés à l'enquête positiviste, les naturalistes y introduisent donc un écart fictionnel qui ne creuse pas la distance « heuristique » entre littérature et science, mais, au contraire, définit et redéfinit le statut du « fait social²⁰⁴ », en déplaçant en permanence les définitions disciplinaires et institutionnelles. Ainsi, ces écrivains y introduisant, comme on le verra, par exemple, dans la mise en scène du *straniamento* de Capuana et de l'*extrañeza* de Pardo Bazán²⁰⁵, une dissonance axiologique susceptible, parfois, d'interroger les modèles normo-descriptifs. Par exemple, comme le relève Adriano, la littérature qui entre en contact avec la médecine, accroît souvent la charge symbolique du « pathologique »²⁰⁶ pour interroger les rapports entre conscience individuelle et monde des objets et les limites de la reproductibilité mimétique du monde intérieur²⁰⁷. Dans le cadre de notre thèse, il s'agit de voir comment ce « paradigme d'enquête », qui est souvent « indiciaire²⁰⁸ », si l'on reprend la définition de Carlo Ginzburg, se traduit en « paradigme narratif », en promouvant des choix stylistiques et syntaxiques engageant la quête d'une vérité morcelée²⁰⁹, et comment, inversement, ces poétiques interrogent à leur tour les présupposés épistémologiques et idéologiques de l'enquête.

Ces questionnements pour ainsi dire « morpho-politiques » autour du « roman contractuel²¹⁰ », selon l'expression de Wolf, et de sa « démocratie romanesque²¹¹ » traversera en filigrane notre étude autour des poétiques naturalistes d'enquête. Il s'agit d'interroger la dimension politique de ces faits poétiques, entendus comme des discours sur le monde social : ils suscitent tantôt la dissidence et la fragmentation axiologique, comme on le verra, par

²⁰² Sur les rapports disciplinaires, narratifs, épistémologiques entre poétique naturaliste et « matrice ethnographique » du reportage, voir 4.2.2.

²⁰³ Voir 4.3.4., notamment sur les relations intellectuelles entre Capuana et Zola, et Lombroso.

²⁰⁴ Émile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Alcan, 1895, p. 8. Pendant les années d'essor du naturalisme, Durkheim définit les faits sociaux comme « des manières d'agir, de penser et de sentir, extérieures à l'individu, et qui sont douées d'un pouvoir de coercition en vertu duquel ils s'imposent à lui ».

²⁰⁵ Voir 4.4.1.

²⁰⁶ On se penchera sur cette question dans 4.3.2, 4.3.4

²⁰⁷ Federica Adriano, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale: da Tarchetti a Pirandello*, Pisa, Edizioni ETS, 2014, (« Letteratura italiana », 28), p. 11. Cette question sera notamment traitée dans la Partie II.

²⁰⁸ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, p. 233.

²⁰⁹ Jean-Claude Farcy, Dominique Kalifa, Jean-Noël Luc (dir.), *L'enquête judiciaire en Europe au XIXe siècle*, Paris, Creaphis éditions, 2007, p. 8. « À la fois forme et lieu de savoir, l'enquête peut, dans sa boulimie interprétative, voir confluier vers elle un nombre presque illimité de contenus. [...] l'essentiel étant que le résultat soit explicitement tenu pour "vrai". Là réside un enjeu important pour des sociétés engagées, à des rythmes divers, dans un procès de démocratisation ».

²¹⁰ Nelly Wolf, « Littérature et politique : le roman contractuel », BSN Press | « A contrario », 2007/1 vol. 5, p. 24.

²¹¹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000, p. 12.

exemple, dans les carnavales littéraires de *L'Assommoir* et *La Tribuna*²¹², tantôt la « recherche négociée d'un consensus²¹³ », comme on l'observera dans *L'Isola del sole* de Capuana. En ce sens, ces poétiques d'enquête mènent parfois une sorte de contre-enquête vis-à-vis de la recherche positiviste ou expérimentale, en se logeant à la fois dans ce cadre herméneutique et contre lui. Si l'on admet que ces poétiques d'enquête portent finalement sur la quête d'une « poétique », à savoir d'un ton, d'un positionnement qui oscille entre la « généralisation », la « typification » et la « particularisation »²¹⁴, cette enquête portera sur une forme de vie sociale possible, sur une manière de prendre en charge la précarité des savoirs et des « certitudes » scientifiques. En ce sens, Zola, Capuana et Pardo Bazán mènent, à notre sens, une enquête *inquiète*, à savoir une enquête liminaire et composite : celle-ci se place en effet à la lisière de l'illégitimité, en quête d'une négociation entre principes de légitimation différents, comme l'amateur et l'enquêteur, le journaliste et le romancier, *ethnos* primitiviste et *éthos* bourgeois, posture de « savant » et posture d'« artiste » ; et à la jonction d'une poétique et d'un discours, d'une forme et d'une pratique, d'archétypes romanesques et du repérage documentaire, de la sémiotisation et du souci de factualité, de la tradition mimétique classique et de la recherche épistémologique moderne. En d'autres termes, comme on le verra au fil de notre travail, nos auteurs sont tiraillés entre démarche « positiviste » prônant les valeurs de l'« objectif » et du « référentiel », et tradition rhétorique, entre intégration des catégories du vraisemblable régulant production et réception sur une représentativité « acceptable » (« croire »), et audace heuristique empruntée aux sciences modernes en voie de formation (« savoir »), entre transcription des savoirs et interprétation (« interpréter »).

Penser la littérature « scientifique », penser l'idéologie

À partir de ces considérations sur les rapports entre poétiques, enquête et postures – lorsque l'enquête est la pierre de touche d'une mise en relation –, on discerne maintenant les approches critiques privilégiées : *in primis*, l'épistémocritique²¹⁵, adoptée notamment par Jean-

²¹² Voir 6.3.

²¹³ Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, op. cit., p. 27.

²¹⁴ L'étude de ces dimensions, rhétorique et esthétique, sera l'objet de la Partie I.

²¹⁵ Ces vingt dernières années ont vu l'essor de cette approche dans certains laboratoires de recherche français, comme l'IHRIM de Lyon (ENS, Lyon 2, Saint-Étienne, Clermont-Ferrand), que j'ai eu l'occasion de fréquenter : à titre d'exemples, on peut évoquer la thèse en préparation d'Emmanuel Boldrini, *L'Imaginaire paléontologique*

Louis Cabanès dans *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*²¹⁶, vise à repérer l'inscription de savoirs, sous forme de motifs, de thèmes, de métaphores, de lexiques, dans les récits fictionnels. L'étude croisée de la littérature et des sciences semble précisément s'épanouir au XIX^e siècle, en raison de l'avènement du positivisme et du souci démocratique de vulgarisation qui coïncide avec lui, encouragé par la diffusion de l'imprimé, l'extension du journalisme et sa professionnalisation. Par ailleurs, c'est précisément à l'épreuve de l'épistémocritique qu'on peut questionner, dans un XIX^e siècle « politique » par excellence, la « neutralité » de la science et mettre ainsi en lumière ses affiliations idéologiques.

À la croisée des approches, l'épistémocritique se propose d'emblée de reconnaître la porosité des frontières, des champs disciplinaires institués par une certaine tradition scientifique, des enjeux de légitimation supposés séparer le « dur » du « mou », l'« exact » de l'« inexact ». Il ne s'agit pas seulement de comprendre comment la littérature parle de la science, mais bien d'approcher la science par la littérature et cette dernière par la science dans une véritable transdisciplinarité : envisager donc les relations de connivence et résistance entre les « deux cultures »²¹⁷ signifie parler dans l'intérêt de l'une et de l'autre, ce qui sera, tout particulièrement, l'objet de la partie centrale de notre travail. Sur le fond d'un appareil rhétorique commun, tantôt revendiqué, tantôt désavoué, il s'agit d'en étudier les fissures génériques, les emprunts, les stratégies de différenciation ou de rapprochement. Alors que les disciplines se spécialisent et se fragmentent, l'épistémocritique permet un geste de décloisonnement mais aussi de réévaluation de nos présupposés scientifiques, en rappelant la plasticité, à travers l'histoire, des catégories et des définitions assignées tour à tour à la science et à la littérature. Penser la science, à travers l'épistémocritique, signifie ainsi penser l'idéologie²¹⁸ qui la soutient

fin-de-siècle, enjeux et paramètres de la représentation de la préhistoire dans les milieux symbolistes et décadents, Lyon, Lyon 2, et celle d'Yves Schulze, *Poétiques de la médecine, entre modernité et avant-garde, France et Allemagne 1909-1937. Une étude comparée de l'œuvre d'Artaud, Benn, Céline et Döblin*, soutenue le 17/12/21 à l'École Normale Supérieure de Lyon. Dans la presse universitaire, nous mentionnerons les numéros de *Romantisme* consacrés régulièrement à ces questions, ou bien, L'ANR HC19, *Histoire croisée au XIX^e siècle*, coordonnée par Anne-Gaëlle Weber et Euterpe. Par ailleurs, le 12 avril 2021 nous avons organisé avec les collègues Emmanuel Boldrini (IHRIM, Lyon 2) et Laure-Hélène Tron-Ymonet (MARGE, Lyon 3) une Journée d'étude autour de la question, « Savoirs et pouvoirs à l'épreuve de l'épistémocritique » (Lyon). Si les universités françaises formalisent l'approche épistémocritique d'un point de vue méthodologique, les centres de recherche espagnols sont aussi réceptifs à cette discussion et à l'usage du terme : Jesus Camarero, *Epistemocritica*, s.l., Editorial Academica Española, 2015; Amelia Gamoneda Lanza et Francisco González Fernández (ed.), *Epistemocritica: análisis literario y saber científico*, n° 18, Monografías 11, *Cédille: revista de estudios franceses*, otoño 2020. L'université italienne, en revanche, n'utilise pas ce terme, mais en pratique largement la méthode : parmi les manifestations les plus récentes, on peut évoquer le colloque *Raccordi. Conversazioni fra letteratura e altri saperi. I. Letteratura e medicina* qui s'est déroulé à l'Università dell'Aquila, le 15/12/21.

²¹⁶ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991.

²¹⁷ Voir Charles Percy Show, *Les Deux Cultures*, Paris, Jean Jacques Pauvert, 1968.

²¹⁸ Jacques Dubois, *L'assommoir de Zola : société, discours, idéologie*, Paris, Librairie Larousse, 1973, (« Thèmes et textes »), p. 101-102. Nous partageons la définition d'idéologie de Jacques Dubois. « Aucune idéologie ne

et qu'elle soutient, en explorant leurs rapports de (dé)légitimation réciproques. Si la science se réfère à l'idéologie, en constituant activement la perception de l'ordre social et sa légitimation, des « idéologies scientifiques²¹⁹ » affectent en retour des présupposés épistémologiques essentiels, en fabriquant les motifs rhétoriques et les effets de sens du discours scientifique. En évitant les lectures psychanalytiques, déjà adoptées, en Italie, pour l'exploration de ce « *reste* » herméneutique entre discours littéraire et idéologie scientifique²²⁰, il s'agit davantage de voir comment la littérature incarne des savoirs en « faits sociaux », en générant des représentations, des figures de médiations, des effets cognitifs. En somme, il s'agit d'étudier le « scientifique » et le « littéraire » au miroir de l'idéologie : la circulation entre les « deux cultures » [*supra*] doit ainsi être historicisée, en éclairant les conditions de production et de promotion de cet échange, forgé dans et par l'histoire des rapports des pouvoirs et des hiérarchies symboliques.

En particulier, l'approche « épistémo-stylistique », dérivée de l'épistémocritique, telle qu'on a pu l'apprécier dans un article de Lola Stibler sur Zola²²¹, nous a particulièrement convaincu. Cette approche « permet en ce sens d'observer les origines d'une formation discursive²²² », à la croisée de l'histoire des formes et de l'histoire des idées. Participant d'un même *kairos* épistémique²²³, le texte fictionnel est finalement interrogé comme le lieu d'une convergence de discours et de modes de représentations fabriqués *dans* et *par* les choix stylistiques et syntaxiques. L'épistémo-stylistique nous permet d'étudier la relation non hiérarchique et biunivoque entre formes discursives ou, pour le dire avec Dominique Rabaté, entre des « modalités spécifiques de configuration discursive²²⁴ ». En nous inspirant des travaux

s'avoue idéologie, mais au contraire, chacune se donne les allures d'un savoir : elle renferme d'ailleurs et utilise dans sa composition des éléments de connaissance. A défaut d'élaborer cette connaissance, toute idéologie a recours à la reconnaissance, démarche ou "geste" par quoi elle fonde ses représentations, ses croyances et ses notions de vérités premières, en évidences naturelles ».

²¹⁹ Bertrand Marquer, « De l'idéologie scientifique. La maladie comme métaphore : littérature et médecine de l'esprit dans la seconde moitié du XIX^e siècle », dans Anne-Gaëlle Weber (dir.), *Passerelles. Entre sciences et littératures*, Paris, Classiques Garnier, p. 215-246.

²²⁰ Silvia Contarini, *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, Franco Casati Editore, 2018.

²²¹ Lola Stibler, « *La Joie de vivre* à l'aune de l'épistémo-stylistique », dans Aurélie Barjonet et Jean-Sébastien Macke, *Lire Zola au XXI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 407-420.

²²² *Ibid.*, p. 408.

²²³ La deuxième moitié du siècle nous semble caractérisée par un espace épistémique de transition entre l'insistance, dans la littérature ainsi que dans les sciences, sur les valeurs du « style » et de la « littéarité », prônant le syncrétisme disciplinaire et philosophique, et la divulgation des savoirs, comme le soutient Ernest Renan, et la recherche d'une autonomie disciplinaire et d'une légitimité extérieure au langage et à ses dérivés « autotéliques ».

²²⁴ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 8-9. Avec Rabaté, nous les préférons aux « genres » qui, au XIX^e siècle, sont désormais éclatés sous les ruines de la rhétorique. Celle-ci, comme on le verra dans le chapitre 2, est globalement répudiée par les naturalistes au nom d'un engagement discursif « vrai » et « immédiat ».

de Bertrand Marquer²²⁵, il s'agit donc de voir comment ces modalités, « fictionnelle » et « savante » (ou, plus généralement, « factuelle »), s'empruntent des métaphores, des syntaxes et des images portant une pertinence heuristique, comme on le verra, par exemple, en rapprochant *De l'intelligence* de Taine de la nouvelle de Capuana, *Un vampiro*²²⁶. Notre propos est donc de penser, avec nos auteurs mis en dialogue, les porosités disciplinaires, les transferts, les emprunts entre science et littérature, connaissance et imagination.

Dans le sillage de David Baguley, mais aussi d'Yves Chevrel, il s'agit finalement d'échapper au thématisme réductionniste assimilant le mouvement naturaliste à des « sujets immondes ou banals²²⁷ », réprouvés *in primis* par la *doxa* réactionnaire de l'époque, de même qu'au formalisme. Nous commençons en effet par reprendre les termes autoriales d'une réflexivité critique : « mode réaliste », « méthode scientifique » ou « pratique »²²⁸. Selon l'exemple de Jérôme David²²⁹, nous ne nous intéresserons ni à la concordance entre factuel et fictif, c'est-à-dire entre les modèles « scientifiques » et le matériau romanesque qui serait alors dépourvu d'autonomie « ontologique », ni au texte comme système indépendant de signes. Nous verrons plutôt comment ces poétiques d'enquête interrogent l'épistémè de l'époque et ses formes discursives et, inversement, comment les représentations véhiculées par les savoirs légitimes ou en voie de légitimation²³⁰ se traduisent dans des faits littéraires. Il s'agit, en somme, moins de définir le statut des textes que d'en rappeler les usages esthétiques, qu'ils soient le produit d'une recherche empirique, comme dans le cas de *Spiritismo?* de Capuana, d'une pratique de terrain comme *Les Carnets d'enquête* de Zola, ou bien d'une documentation savante, telle qu'on la perçoit dans *La ciencia amena* de Pardo Bazán. Comme on l'a déjà évoqué, l'épistémocritique côtoie, dans un champ critique cohérent pour nous, la sociologie de la littérature (Jérôme Meizoz, Jacques Dubois, Jean-Claude Passeron, Pierre Bourdieu)²³¹ qui

²²⁵ En particulier, Bertrand Marquer, « De l'idéologie scientifique. La maladie comme métaphore : littérature et médecine de l'esprit dans la seconde moitié du XIX^e siècle », art. cit., p. 215-246 ; Bertrand Marquer, « Nosographies fictives. Le récit de cas est-il un genre littéraire ? », dans Anne-Gaëlle Weber (dir.), *Belles lettres, sciences et littérature*, 2015, consulté en ligne <https://epistemocritique.org/nosographies-fictives-le-recit-de-cas-est-il-un-genre-litteraire/>, le 19/12/21.

²²⁶ Voir 4.3.1.

²²⁷ David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, op. cit., p. 8.

²²⁸ *Idem*. Les trois citations se réfèrent à la p. 8.

²²⁹ Voir Jérôme David, *Balzac, une éthique de la description*, Paris, Honoré Champion, 2010.

²³⁰ Voir 4.2.2. Dans le cas, par exemple, de l'essor du genre du « reportage » qui se constituera pleinement au début des années 1920 du XX^e, les préfaces de Zola, fonctionnant comme des sortes de patronages intellectuels, négocient activement la légitimité disciplinaire de cette matrice de savoir, de même que Pardo Bazán, grâce aux affiliations revendiquées avec les journalistes « de terrain », dynamise les équilibres du champ littéraire et journalistique (ou « médiatique », pour le dire avec Marie-Ève Thérenty).

²³¹ En particulier, la sociocritique francophone (Duchet, Mitterand, Angenot, Dubois) se consacre depuis une trentaine d'années à l'étude de la société *du* texte (et non pas de la société *dans* le texte) ou, plus précisément à l'articulation du social et du textuel dans les procédés narratifs (distribution de la parole, contrat, socialisation).

invite à considérer l'œuvre comme un produit culturel, et ce qu'Andrea Del Lungo appelle la « sémiologie historicisée²³² ». Celle-ci, qu'on adoptera notamment dans la partie III, se penche sur des « figures épistémiques²³³ », entendues comme les objets d'une productivité sémiotique inscrite dans un champ de savoirs spécifique à une époque déterminée.

Lire un corpus décloisonné

Cette mise au point critique appelle, par conséquent, un choix de décloisonnement du corpus²³⁴. Par une sorte de pudeur esthétisante²³⁵, le cycle romanesque des *Rougon-Macquart*, de même que les romans de Capuana et de Pardo Bazán, ont été souvent considérés comme porteurs d'un primat « ontologique » sur leurs articles, chroniques, mais aussi sur leurs traités de vulgarisation scientifique, comme ceux de Pardo Bazán, ou les *Carnets d'enquête* de Zola²³⁶, ce qui a parfois entravé une étude comparée entre ces textes et les romans. Pour ce qui concerne Capuana, il s'agit de contrarier, en rejoignant l'introduction-manifeste de *Novelliere impenitente. Studi su Luigi Capuana*, une autre tendance de hiérarchisation, celle qui a privilégié, jusqu'au moins 1985, ses romans par rapport à ses nouvelles²³⁷, qui présentent par ailleurs les expérimentations linguistiques et esthétiques les plus originales. Même si cette tendance à privilégier le corpus romanesque a visé, malgré tout, sa réhabilitation comme auteur « majeur » et la reconstruction de sa personnalité intellectuelle, après des années de

²³² Andrea Del Lungo, *La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2014, p. 13.

²³³ Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique, op. cit.*, p. 11.

²³⁴ Pendant l'année 2019/2020, les contacts, nombreux et stimulants, avec le laboratoire IHRIM de Lyon, dirigé par Olivier Bara, nous ont permis de mûrir ce positionnement critique.

²³⁵ Cette « pudeur » a sans doute à voir avec des principes de hiérarchisation interne au champ académique actuel, parmi lesquels le « prestige » du littéraire et du fictionnel et leurs spécificités « intrinsèques » appellent encore à la révérence de certains acteurs universitaires, pour lesquels l'Auteur est auteur de fiction.

²³⁶ La relative inattention aux carnets d'enquête de Zola est mise en évidence par Henri Mitterand, en 1987 (*Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987), et par Jean-Pierre Leduc-Adine, en 1998, dans son article « Dossiers préparatoires et genèse scénarique chez Zola », *Manuscritica. Revista de Crítica Genética*, vol. 0/7, 1998, p. 59. Depuis, quelques contributions récentes prennent en considération ce matériau d'une perspective sociologique, comme Frédérique Giraud, « Quand Zola mène l'enquête : le terrain comme caution scientifique », *Ethnologie française*, Vol. 43, Presses Universitaires de France, janvier 2013, p. 147-153; ou historico-littéraire, comme Daniela-Ionela Covrig, « Une hantise de l'écrivain naturaliste: la documentation », *Journal of Romanian Literary Studies*, Editura Arhipelag XXI, 2016, p. 670-677, et Jean-Pierre Bertrand, « 15. Quand le roman se fait enquête (Goncourt, Zola, Huysmans) », *Les enquêtes ouvrières dans l'Europe contemporaine*, décembre 2019, p. 238-253.

²³⁷ Emanuella Scarano, Lorenza Lorenzi, Francesca Ferrara, [et al.], *Novelliere impenitente: studi su Luigi Capuana*, Pisa, Nistri-Lischi, 1985, p. 9. C'est dans ce même esprit que le colloque *Capuana verista* organisé par la Fondazione Verga en 1982 s'est inscrit: *Capuana verista: atti dell'incontro di studio, Catania, 29-30 ottobre 1982*, Catania, Fondazione Verga, 1984 (Biblioteca della Fondazione Verga. Serie convegni ; 4), p. 13-14.

marginalisation²³⁸, elle s'avère peu fertile si l'on veut rendre compte, dans un effort de diachronie et d'exhaustivité, d'une posture éclectique. Notre intention est donc moins de réhabiliter la « dignité » académique ou scolaire de Capuana, enfin admis dans le « panthéon » des écrivains canoniques, que de donner à voir sa personnalité intellectuelle en relation à Pardo Bazán et Zola. Pardo Bazán, pour sa part, véritable polygraphe qui s'essaye aux biographies, de même qu'aux récits de voyages jusqu'à la vulgarisation scientifique, écrit plus de six-cents contes qui, disséminés dans la presse, n'ont pas encore été tous répertoriés²³⁹. Si les années 1993-2003 marquent une réévaluation de l'intégralité de son œuvre²⁴⁰, les analyses croisées de son corpus « factuel » et « fictionnel », des romans et des contes, sont rares.

Il s'agit donc de mener une étude de poétique comparée entre quelques romans et quelques textes non-fictionnels de nos auteurs, en traitant l'un et l'autre comme des productions discursives (dans leur pertinence autant poétique que rhétorique)²⁴¹, portant une même dignité esthétique et historique. Sans nier pour autant la différence entre ces corpus, sans essayer de réduire leurs contradictions, nous les aborderons comme des modalités expressives, en deçà de toute hiérarchie présumée, en prêtant attention à la circulation des « formations discursives²⁴² » entre les deux modèles, fictionnel et factuel. En outre, ce choix nous rapproche sans doute davantage de la pratique esthétique qu'aurait pu avoir un lecteur européen cultivé de l'époque, qui est « essentiellement demandeur de récit, de quelque nature que ce soit²⁴³ », lisant, dans la presse, des articles, des nouvelles, des romans et des traités scientifiques. On a pu le constater empiriquement par le dépouillement du *Fanfulla della domenica* et de *La Tribuna illustrata* entre 1880 et 1890²⁴⁴ : en Italie, les nouvelles de Verga ou D'Annunzio côtoient les récits de voyages de Paolo Mantegazza et les comptes-rendus criminologiques de Cesare Lombroso, en favorisant une sorte d'amateurisme positiviste. Par ailleurs, ce lectorat

²³⁸ *Idem.*

²³⁹ Ricardo Axeitos Valiño, Patricia Carballal Miñán, « Nuevos cuentos de Emilia Pardo Bazán recuperados de la prensa madrileña », dans *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 7, 2016, p. 387-432.

²⁴⁰ Cristina Patiño Eirín. « Últimas Publicaciones Críticas Sobre Emilia Pardo Bazán (1993-2003) », *Iberoamericana*, vol. 4, n° 15, 2004, p. 179-90, consulté en ligne <http://www.jstor.org/stable/41675541>, le 19/12/21.

²⁴¹ Nous rejoignons, en ce sens, le propos de Fernand Hallyn, *Les structures rhétoriques de la science: de Kepler à Maxwell*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, (« Des Travaux »), p. 124-125.

²⁴² Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, (« Bibliothèque des sciences humaines »), p. 53.

²⁴³ Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty, [et al.] (dir.), *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, (« Opus magnum »), p. 785.

²⁴⁴ Nous avons pu consulter tous les numéros disponibles de *Il Fanfulla della domenica. Supplemento letterario* e de *La Tribuna illustrata*, entre 1880 et 1890, auprès de la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio de Bologne en octobre 2020.

« omnivore » se démocratise, en Italie, en France et en Espagne, de manière assez inégale. Si en Italie la population alphabétisée italienne au lendemain de l'Unification était comprise entre 2,5% et 9,5%, en France, déjà en 1832, à la veille de l'introduction de la réforme Guizot sur l'enseignement secondaire, les alphabétisés atteignaient le 53% de la population, pour atteindre en 1865 plus du 66%²⁴⁵. L'Espagne, pour sa part, présente des valeurs similaires à la France, avec 66% en 1860²⁴⁶. Les œuvres qu'on prendra en considération connaissent certes des diffusions différentes en matière d'ampleur, même si leur réception, en termes de circulation et de notoriété dans les cercles intellectuels espagnols, français et italiens, peut être tout aussi significative.

Pour une mécanique de l'œuvre naturaliste : la métaphore des « forces » d'enquête

La définition de notre perspective critique et méthodologique nous introduit au cœur de notre thèse sur les poétiques et les postures d'enquête, que nous pourrions formuler ainsi : cette enquête inquiète se trouve imbriquée dans le souci du représentable (représenter ou *mimèsis*²⁴⁷), du connaissable (connaître ou *mathésis*) et du dicible (interpréter ou *sémiosis*). Il s'agit en effet de reconnaître qu'un élément textuel, comme, par exemple, le baromètre de Flaubert analysé par Barthes²⁴⁸, n'est pas seulement un opérateur référentiel (*mimèsis*), mais aussi le signe d'une régulation des valeurs et des hiérarchies culturelles affichant une appartenance sociale élevée (*sémiosis*), ainsi que le lieu d'inscription d'un savoir « artisan » par un vocabulaire spécifique (*mathésis*). De la figuration mimétique, à la transcription mathésique, jusqu'à la refiguration narrative, nous nous demandons, en somme, avec nos auteurs : « *que montre le texte ?* » (partie I), « *que sait un texte ?*²⁴⁹ » (partie II), « *que dit le texte ?* » (partie III). De ces questions fondamentales, susceptibles de saisir, à notre sens, la singularité historique de la réflexivité de

²⁴⁵ Voir Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, 1976, (« Universale Laterza ») et Arrigo Castellani, « Quanti erano gli italofoeni nel 1861 ? » in *Studi linguistici italiani*, VIII, 1982, p. 3-26.

²⁴⁶ Jacques Soubeyroux, « L'alphabétisation dans l'Espagne moderne : bilan et perspectives de recherche », *Bulletin hispanique*, vol. 100 / 2, 1998, p. 231-254.

²⁴⁷ Dorénavant, les termes de « *mimèsis* », « *mathésis* » et « *sémiosis* » qui, constituant les trois axes principaux de notre recherche, sont très souvent répétés au fil de la thèse, ne seront pas mis en italique par souci esthétique (sauf pour y insister à l'occurrence).

²⁴⁸ Roland Barthes, « L'effet de réel », dans Ian Watt, Leo Bersani, Roland Barthes [et al.], *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, (« Points Littérature 142 »), p. 81-90.

²⁴⁹ Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, op. cit., p. 14.

nos auteurs (on y reviendra), découle le cœur de notre thèse : l'enquête naturaliste de Zola, Capuana et Pardo Bazán, dont nous retraçons dans ce travail les modes, les formes et les gestes, pose à la fois au savoir et à la littérature des enjeux de légitimité (qui n'est plus garantie par un Dieu, un souverain ou une classe hégémonique stable), en l'interrogeant sur ses propres conditions de possibilité.

Entre les vérités acquises par la science, qui dès lors sont inébranlables, et les vérités qu'elle arrachera demain à l'inconnu, pour les fixer à leur tour, il y a justement une marge indécise, le terrain de doute et de l'enquête qui me paraît appartenir autant à la littérature qu'à la science. C'est là que nous pouvons aller en pionniers, faisant notre besoin de précurseurs, interprétant selon notre génie, l'action des forces ignorées²⁵⁰.

En effet, Zola envisage ici une démarche véritablement « transdisciplinaire » susceptible d'aborder la littérature par la science et cette dernière par la littérature, interrogée au double miroir du « doute et de l'enquête ». Dans une lecture métatextuelle, il semble nous suggérer ici une dynamique de recherche, voire décrire l'aventure intellectuelle d'une thèse. Nous nous proposons précisément d'explorer cette « marge indécise » en « pionniers », en quelque sorte, comme l'auteur de toute thèse, nous déplaçant sur le « terrain de doute et de l'enquête ». Il s'agit finalement d'interpréter l'œuvre selon notre éthos et notre prédisposition (« selon notre génie »), en faisant ressortir un mécanisme d'action, des principes dynamiques, des « forces ignorées ». Roland Barthes nous vient en aide, en portant au jour trois forces, qui (concédez-nous cette rêverie transhistorique), pourraient être celles que Zola évoquait sans pouvoir les nommer : « Ces forces de la littérature, je veux en indiquer trois, que je rangerai sous trois concepts grecs : *Mathésis*, *Mimésis*, *Sémiosis*²⁵¹ ». Si ces jeux de « conversation fictionnelle » peuvent nous éclairer, nous les traiterons avec des yeux à la fois naïfs et experts²⁵² : Zola et Barthes, prisonniers d'intuitions herméneutiques inachevées, seront ici libérés dans ce qu'ils n'ont pas pu dire²⁵³.

La palabra *fuerza* tiene un saborcillo misterioso que se presta facilmente a ensueños y sofistias interpretaciones. [...] Dubois-Reymond que la materia no es un coche al cual, á guisa de caballos, se uncen o sesuncen las fuerzas. Y yo anadiria [...] cuando aparentemente desaparece, no hay

²⁵⁰ Émile Zola, « À la jeunesse » [discours au Banquet de l'Association générale des étudiants], 18 mai 1893, cité par Léon Tolstoï, *Zola, Dumas, Maupassant, op. cit.*, consulté en ligne [https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_la_jeunesse_\(Zola\)](https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_la_jeunesse_(Zola)), le 13/01/22.

²⁵¹ Roland Barthes, *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 17.

²⁵² On vise à rejoindre à la fois la naïveté d'un rapport ludique à la création et à la recherche, et l'expertise de la rigueur conceptuelle et historique.

²⁵³ Nous sommes bien conscients de la dimension potentiellement anachronique de cette intuition. Il ne s'agit pas, dans un sens littéral, de faire dire *a posteriori* à Zola et à Barthes des choses qu'ils « n'ont pas pu dire », comme si nous savions ce qu'ils avaient voulu dire et nous nous proposons de parler « à leur place ». Il faudra l'entendre, dans un sens plus métaphorique et ludique, comme une première suggestion introduisant le lecteur à notre hypothèse, qui est construite sur la base d'autres arguments que nous allons étayer.

que llorarla perdida: es que, á semejanza de cieros alegres mascarar, deja un disfray y toma otro para mejor embromarnos, transformándose²⁵⁴.

Même pour Pardo Bazán, écrivant sa série d'articles de vulgarisation scientifique *La ciencia amena* (1876-1877), le mot « force » garde un « saborcillo misterioso ». Pour dissiper le halo de mystère, l'écrivaine recourt à l'image, empruntée au théâtre, des masques et des costumes des scènes en transformation au cours d'un spectacle : elle dépasse la distinction entre matière et force opposant une matière inerte (« un coche ») à des forces « motrices » en état d'activité, déjà mise en question par Dubois-Reymond, pour suggérer l'idée de la simulation et de la dissimulation. Il ne s'agit pas de vérifier le statut de ces forces, mais d'en observer le comportement changeant (tantôt « actif », tantôt « réactif »), voire « trompeur » : de la même manière, sans métaphore, ce qui apparaît comme une parfaite illusion référentielle (« mimésis ») sous-tend, par exemple, la prise en charge d'un dispositif fictionnel, voire d'une interprétation paraissant « acceptable » et « naturelle » (« sémiosis »).

Or, en posant, avec Roland Barthes, ces trois forces d'enquête comme distinctes mais en interaction, on prend d'abord au sérieux l'ambition à la « totalité »²⁵⁵ de l'œuvre naturaliste²⁵⁶. « J'élargis ce mot de naturalisme, parce qu'il est réellement le siècle entier, le mouvement de l'intelligence contemporaine, la force qui nous emporte et qui travaille aux siècles futurs²⁵⁷ ». Au nom du « tout dire » de Zola, ou bien de la forme « ancha, completa y perfecta²⁵⁸ » de Pardo Bazán²⁵⁹, ressassés dans les polémiques et les débats de nos auteurs, les naturalistes promeuvent, dans un geste d'auto-fondation, un mouvement de recherche « totale ». Dès lors, on peut penser ces poétiques tour à tour comme des forces mécaniques

²⁵⁴ Emilia Pardo Bazán, « El calorico », *La ciencia amena*, dans *La Revista Compostelana*, n° 4, año I, 24 octubre 1876, p. 26. [« Le mot *force* a une saveur mystérieuse qui se prête facilement aux rêveries et aux interprétations sophistiquées. [...] Dubois-Reymond dit que la matière n'est pas un attelage auquel, comme les chevaux, les forces sont attachées ou jointes. Et j'ajouterai [...] quand elle semble disparaître, il ne faut pas pleurer sa perte : c'est que, comme certains masques heureux, elle quitte un déguisement et en prend un autre pour mieux nous tromper, en se transformant »].

²⁵⁵ Perluigi Pellini, *Naturalismo e verismo*, *op. cit.*, p. 12. « Non è una scelta tematica a differenziare naturalismo (metropolitano, industriale) e verismo (regionale, rurale). [...] Tutto il naturalismo europeo è caratterizzato da un'aspirazione alla totalità descrittiva ». [« Ce n'est pas un choix thématique qui différencie le naturalisme (métropolitain, industriel) et le vérisme (régional, rural). [...] Tout le naturalisme européen se caractérise par une aspiration à la totalité descriptive »].

²⁵⁶ On n'en niera pas pour autant, avec David Baguley, les déterminations génériques structurant le roman naturaliste, tout en nuancant, avec Dominique Rabaté, l'idée de genre par l'étude rapprochée des modes discursifs et énonciatifs. Voir David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, *op. cit.*

²⁵⁷ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 115.

²⁵⁸ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 67. [« vaste, complète et parfaite »].

²⁵⁹ Voir Marisa Sotelo Vázquez, « Emilia Pardo Bazán : Crítica e Historia Literaria », art. cit., p. 147. Dans un article intitulé « Ultimas modas literarias » publié dans *España Moderna* en février 1890, Pardo Bazán envisage une pratique critique compréhensive, transgénérique et de longue durée, « crítico, armónico o de orientación total », ce qui s'apparente à une histoire littéraire.

agissant ou réagissant l'une sur l'autre, comme les définit Pardo Bazán dans *La ciencia amena* : « Por fuerza o fuerzas no entiendo mas que las modalidades del movimiento, y la serie de acciones y reacciones que en la materia originan²⁶⁰ ». On peut donc reprendre, à titre illustratif, le troisième principe de la physique mécanique, soit $F_{ab} = -F_{ba}$ ²⁶¹.

Ce principe de l'action et de la réaction, énoncé par Laurence Viennot avec une grande clarté didactique, précise davantage la pertinence de notre analogie avec les forces de l'enquête:

On appelle action toute force s'exerçant sur un corps. Quand ce corps reste en équilibre, c'est qu'une autre force, la réaction, s'oppose à l'action exercée. Action et réaction s'opposent. En s'opposant, elles maintiennent le corps en équilibre. L'action et la réaction ont des rôles symétriques, il est parfois difficile de dire quelle est l'action, quelle est la réaction, car ces deux forces coexistent simultanément. À toute force agissant sur un système mécanique (l'action) s'oppose une force qui tend à en annuler les effets (la réaction)²⁶².

Or, l'équilibre d'un corps, à savoir d'une œuvre, nous pourrions l'entendre comme sa lisibilité, sa réception historique en tant qu'œuvre : ainsi, notre étude se penche sur le fonctionnement du dispositif textuel comme « corps en équilibre », c'est-à-dire comme objet d'une lisibilité « naturaliste ». Action et réaction, c'est-à-dire, par exemple, mimésis et sémiotique, « coexistent simultanément » en s'opposant l'une à l'autre, puisqu'elles engagent l'œuvre de manière différente et, pourtant, en situation d'équilibre, elles s'interpénètrent de façon souvent indissociable, comme l'évoque Henri Mitterand²⁶³. Ces forces agissent en effet sur un système textuel (« mécanique ») par des types et des degrés d'intelligibilité différents, puisque, par exemple, comme on le verra, le pittoresque « mimétique » renoue majoritairement avec la catégorie rhétorique de l'évidence (« les choses crues ») dans *Por la España pintoresca* de Pardo Bazán, alors que le *straniamento* mi-pittoresque mi-folkloriste de Capuana à l'œuvre dans les descriptions des paysans siciliens de *Le Paesane*, destinées au public florentin, dégage une force plus explicitement mathésique (« les choses sues », ou « connues »), lorsque le texte devient un espace d'apprentissage et de transmission des caractères « exotiques ». Pour sa part,

²⁶⁰ Emilia Pardo Bazán, « El calorico », *La ciencia amena*, op. cit., p. 26. [« Par force ou forces, j'entends uniquement les modes de mouvement, et la série d'actions et de réactions qu'ils entraînent dans la matière »].

²⁶¹ Laurence Viennot, « L'Action et la Réaction sont-elles bien (égales et) opposées ? », *Bulletin de l'Union des physiciens*, n° 640, consulté en ligne http://materiel-physique.ens-lyon.fr/Logiciels/CD%20N%C2%B0%203%20BUP%20DOC%20V%204.0/Disk%202/TEXTES/1982/0640047_9.PDF, le 18/09/21. Viennot énonce ainsi le troisième principe de la physique mécanique : « Étant donnés : deux corps A et B, F_{ab} la force exercée par a sur b, F_{ba} la force exercée par b sur a, au même instant, les forces F_{ab} et F_{ba} sont telles que : $F_{ab} = -F_{ba}$; ces deux forces ont la même ligne d'action ». Par exemple, comme Viennot l'illustre dans un schéma, lorsqu'on transporte une valise, la force exercée par la main sur la valise, soit F_{ab} , crée une situation d'« équilibre » avec la force exercée par la valise sur la main, soit F_{ba} , tout en étant des forces « qui ne s'appliquent pas au même corps ».

²⁶² *Idem*.

²⁶³ Henri Mitterand, *Le Regard et le signe*, op. cit., p. 7. « Car si la structure travaille l'histoire, elle en reçoit un choc en retour. Mimésis et sémiotique s'interpénètrent ».

la description de la locomotive de *La Bête humaine*, lue en miroir des *Carnets d'enquête*, se fonde sur un dispositif textuel privilégiant les « choses vues » et les « choses perçues » de la part d'un je-témoin ethnographe²⁶⁴. Toutefois, ici, à la force agissant dans le passage de la locomotive, qui sémiotise les perceptions et des notations de terrain, « s'oppose » une force mimétique, force de l'*ekphrasis* romanesque tendant à « annuler les effets » de l'enquête. Donc, nous pourrions dire de façon schématique, s'il y a mimésis en action, que mathésis et sémosis exercent des réactions égales et contraires, ou bien que l'une serait réactive et l'autre « latente »²⁶⁵. En d'autres termes, c'est par l'interaction des dispositifs textuels différents que, par exemple, une sémosis à la fois régule et diffracte les visées d'explication de la mathésis, en l'invitant à tenir un discours sur elle-même, sur les enjeux de réception et de transmission du savoir qu'elle-même mobilise. En effet, on le verra clairement, lorsque Pardo Bazán mobilise le vocabulaire technique de la préparation des cigares (« *capillo* », « *cañizo* », écrits par ailleurs en italique), elle s'engage dans un rapport de domination culturelle et symbolique avec le milieu auquel ces objets appartiennent (sémosis)²⁶⁶. Dès lors, comme le dit Éléonore Reverzy, la « recherche de la transparence mathésique est [...] prise en défaut²⁶⁷ », si l'on admet que, par exemple, la sémiotisation romanesque, fit-elle celle des tons, des registres et des focalisations, engage l'auteur à une « position à la fois esthétique et idéologique²⁶⁸ ».

Or, rendre compte de la simultanéité de ces forces, tour à tour en position agissante, réagissante ou « latente », signifie donc non seulement prendre au sérieux (à rebours de leurs détracteurs contemporains) les déclarations de Zola, Capuana et Pardo Bazán pour les rendre à leur responsabilité historique²⁶⁹, mais aussi essayer de les inscrire dans la complexité des leurs positions d'énonciation dans le champ, d'un point de vue, autant que possible, diachronique.

À titre d'exemple, nous pourrions illustrer brièvement les positions de nos auteurs pendant les années 1880-1882, afin de percevoir la dimension sociale, politique, et nous dirions volontiers, « symbolique » au sens bourdieusien du terme, de ces formes d'enquêtes. À ce

²⁶⁴ Nous faisons référence, respectivement, à 2.3., 4.4.1. et 4.2.2.

²⁶⁵ Cette troisième force « latente » n'est pas prise en compte dans la troisième loi de la physique mécanique, mais nous pouvons l'imaginer comme une force à l'état d'inertie qui n'est pas visible ou reconnaissable, à ce moment-là, dans un dispositif textuel.

²⁶⁶ On renvoie encore à la partie 4.2.2. Le reportage comme matrice générique : le je « intenable » du reporter et de l'écrivain naturaliste (Zola, Pardo Bazán).

²⁶⁷ Colette Becker et Pierre-Jean Dufief (dir.), « Mythe » dans *Dictionnaire des naturalismes, I-Z, op. cit.*, p. 672.

²⁶⁸ *Idem*.

²⁶⁹ Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, t. I, *op. cit.*, p. 4-6. C'est l'argument de Ripoll pour Zola : sans trancher sur la « vérité » ou la « fausseté » de ses déclarations critiques et théoriques, sans céder au réductionnisme ou au jugement de valeur dont elles ont été longuement frappées (au profit de la « supériorité » ou de l'« ineffabilité » de son œuvre), nous les appréhendons en relation aux projets d'affirmation économique et symbolique de nos auteurs.

moment-là (mais, on le sait, son désir d'ascension prend la forme, au fil du temps, d'une stratégie cohérente d'affirmation et de disqualification²⁷⁰), Zola s'autoproclame porte-parole des lettres naturalistes en opposition aux idéalistes (qu'elles soient « fausses », « anti-scientifiques » ou « romantiques »)²⁷¹, en tirant parti de la particularisation des luttes symboliques en « groupes » ou en cénacles, avec leurs phénomènes de conversion et reconversion²⁷². En effet, dans ses *Documents littéraires* en 1881, Zola considère Gautier²⁷³, représentant d'un romantisme décadent, comme le repoussoir de l'école réaliste et naturaliste : « Avec Théophile Gautier, le romantisme, né de la veille, en est à la phrase parfaite, vide et sonore, qui annonce l'écroulement. Il n'y a plus d'idée dessous, plus de base humaine, plus de logique ni de vérité²⁷⁴ ».

En Italie, De Sanctis, l'interprète majeur du roman moderne italien, inspire, par les catégories romantique-hégéliennes d'« imagination », de « fantaisie » et de « forme », le noyau théorique de Capuana²⁷⁵. Ce dernier, pourtant animé par la passion civique du Risorgimento et par une *libido sciendi* pour les découvertes scientifiques et parascientifiques, refuse à l'art tout servilité, l'année même où s'affirme le militantisme scientifique du *Roman expérimental* : « Non occorrono secondi fini, intenzioni di moralità, intenzioni scientifiche, intenzioni di nessuna sorta²⁷⁶ ». Deux ans plus tard, Pardo Bazán, dans sa *Cuestión palpitante* en 1882, revendique une position de médiation « entre les doctrines philosophiques antagonistes : le naturalisme et l'idéalisme²⁷⁷ » pour les « désacraliser », finalement, en les resituant sur l'échiquier social des luttes symboliques, dans le jeu de miroir des « acusaciones²⁷⁸ ». Avec cet essai, Pardo Bazán tend en effet à assumer une posture surplombante, « neutre » (fréquents sont

²⁷⁰ Voir Frédérique Giraud, *Émile Zola, le déclassement et la lutte des places: Les Rougon-Macquart, condensation littéraire d'un désir d'ascension sociale*, op. cit.

²⁷¹ Pour approfondir la « querelle » française anti-idéaliste et anti-romantique, dont Beillacou met en évidence le caractère volontiers controversé et paradoxal, voir Florence Beillacou, *Tuer l'idéal. L'anti-romantisme de Zola et des naturalistes* [thèse], Sorbonne Paris Cité, 2018; voir aussi Francisco Caudet, « La querella naturaliste. España contra Francia », dans Gonzalo Sobejano, Henri Mitterand, Alicia G. Andreu, [et al.], *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX: Actas del Congreso internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-Le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987*, op. cit., p. 59, pour la polémique espagnole.

²⁷² Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, op. cit., p. 35.

²⁷³ Sur Gautier, le jeune Zola écrit déjà dans *L'Événement* du 16 février 1866, et dans *Le Figaro* du 9 janvier 1867.

²⁷⁴ Émile Zola, *Documents littéraires. Études et portraits (Nouv. éd.)*, op. cit., p. 152.

²⁷⁵ Floriano Romboli, « L'arte "impersonale" e l'opera romanzesca di Luigi Capuana », in Romano Luperini (a cura di), *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, op. cit., p. 87. Dans notre partie 1.1. *Lacrimae rerum*, on a notamment parcouru la querelle italienne sur la mimésis, en cernant la position de De Sanctis commentant Manzoni, Verga et Capuana dans le champ littéraire.

²⁷⁶ Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, op. cit., p. 189. [« [l'art] n'a pas besoin ni des finalités doubles, ni d'intentions de moralité, ni d'intentions scientifiques ou autres »].

²⁷⁷ Nelly Clémessy, *Emilia Pardo Bazán : romancière (la critique, la théorie, la pratique)* [thèse], Centre de recherches hispaniques, 1973, p. 77.

²⁷⁸ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 79.

les « arguments pro ou contra²⁷⁹ », tout en étant perçue, par des critiques illustres comme Eduardo Calcaño et Cánovas del Castillo, comme « un ardent zélateur²⁸⁰ » de Zola.

Réfléchir sur l'enquête du représentable, du connaissable et du dicible chez Zola, Capuana et Pardo Bazán, dans le cadre de notre thèse, signifie donc prendre en compte les enjeux idéologiques²⁸¹ des postures auctoriales. Nos auteurs participent en effet des démarches herméneutiques (par la pratique de terrain ou par l'intégration d'un vocabulaire médical, par exemple), tantôt normatives tantôt subversives, oscillant entre lisibilité « ethnographique » à visée progressiste et classement des identités singulières et collectives²⁸². Plus généralement, lorsque nos auteurs donnent visibilité et diffusion aux discours rhétoriques ou savants, c'est pour s'inscrire dans, pour ou contre ces mêmes discours.

Parmi les ouvrages qui ont inspiré notre approche, *La pertinence réaliste : Zola* de Sylvie Thorel-Cailleteau et l'ouvrage dirigé par Philippe Hamon *Mimesis et sémiosis. Littérature et représentation*²⁸³ appréhendent précisément ces « forces » dans leurs épaisseurs historique et conceptuelle. L'ouvrage de Hamon, par les contributions des spécialistes les plus éminents de Zola, éclaire précisément le fonctionnement sémiotique des situations narratives, comme, par exemple, celui illustré par Robert Lethbridge dans *L'Assommoir* : dans cette perspective, la visite au musée menée par M. Madinier mettrait en scène, si l'on devait la résumer, une sorte de dramaturgie de la « légitimité culturelle²⁸⁴ ». En prolongeant les travaux de Mitterand, Marie Scarpa pose, dans *Le Carnaval des Halles*, les rapports entre mimèsis et sémiosis comme paradoxaux²⁸⁵, puisque le dispositif naturaliste fait réel en étant fiction et

²⁷⁹ Nelly Clémessy, *Emilia Pardo Bazán : romancière (la critique, la théorie, la pratique)*, Paris, Centre de recherches hispaniques, 1973, p. 95.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 96.

²⁸¹ Il nous semble nécessaire d'évoquer une problématisation possible de la notion d'« idéologie ». Alors que dans nos études littéraires la notion d'idéologie est très répandue, en sociologie (du moins chez celle « bourdieusienne » pratiquée à l'ENS de Lyon et à Lyon 2 que nous avons pu fréquenter), elle n'est pas très opérante puisqu'elle est considérée comme trop « générale » et susceptible de s'exposer au péril de la « transcendance », déliée, en somme, de l'ancrage social qui la motive. Lorsqu'on a évoqué les « postures » de nos auteurs, on y a associé, d'une part, des désirs d'ascensions, des stratégies d'affirmation et de qualification, bref des discours visant à définir et à négocier une position dans le champ ; et, d'autre part, accessoirement, des positions « politiques » (posture de « bon démocrate », posture « aristocratique » de Huysmans...) : dans cette thèse, on parlera, donc, plus fréquemment d'enjeux « sociaux » et d'enjeux « politiques », que d'enjeux « idéologiques ». Pourtant, il nous semble pertinent de parler d'enjeux idéologiques lorsqu'on se réfère à des enjeux de combats qui portent sur des représentations à la fois esthétiques et politiques, comme la posture « surplombante » de Pardo Bazán écrivant *La cuestión*.

²⁸² Boris Lyon-Caen et Andrea Del Lungo, *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2007, (« Essais et savoirs »), p. 11.

²⁸³ Philippe Hamon, Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand (ed.), *Mimesis et semiosis: littérature et représentation: miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Paris, Nathan, 1992.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 175.

²⁸⁵ Voir Marie Scarpa, *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, op. cit., p. 49-51. En reprenant, pour ton titre de partie, le titre de l'ouvrage consacrée à Mitterand, Scarpa tente de dépasser l'« ornière de cette problématique » autour de la « Mimesis et Semiosis ».

fictionnalise les données empiriques tout en étant documentaire. Dans son essai, Thorel-Cailleteau, pour sa part, résume ainsi : « son art de la mimésis est un art de la *sémiosis*²⁸⁶ ». On ne saura, en effet, qu'apprécier et même soutenir cette perspective bien légitime, qui fait table rase des préjugés sur la transparence mimétique frappant encore aujourd'hui l'œuvre de Zola. C'est au nom du même engagement scientifique que nous concevons cette thèse. Sur un plan poétique, pourtant, nous choisissons de faire toujours interagir ces « arts », tout en les distinguant, qu'on préfère nommer « forces » dans le sens illustré plus haut²⁸⁷. Certes, nous nous confronterons aux aspérités de l'« analyse », au sens propre, lorsque nous essayerons de distinguer entre les détails vraisemblables, à la lisière du « vrai » et du « cru », et les signes déjà sémiotisés dans le sens de la logique romanesque, entre l'ethnologie et l'ethnographie : par exemple, la description de la locomotive de *La Bête humaine* lue en miroir des *Carnets d'enquête* nous fournira un cas éclairant²⁸⁸.

Or, notre propos est de maintenir opérante une « tension d'opposition »²⁸⁹ entre ces forces, tout en appréciant leurs recoupements respectifs, une opposition organisant l'équilibre dynamique de la mécanique d'enquête. Sur un plan sociologique, intimement lié au plan poétique, on essaie également de montrer que nos « forces », mimésis, mathésis, sémiotis, engagent (et sont engagées par) des positions d'énonciation et des postures spécifiques. On peut évoquer, à titre d'exemple, Pardo Bazán jeune autodidacte qui, faisant œuvre de vulgarisation dans *La ciencia amena* (1876-1877), met en scène une posture à la fois « désintéressée » et « virile », en promouvant la transmission de la physique sous le signe de la libéralisation culturelle. Ainsi, sa première intervention dans le numéro 3 de la *Revista compostelana* fonctionne comme une présentation auctoriale, ou un manifeste (esthétique et idéologique) : si elle s'inscrit dans une tradition masculine « noble » de vulgarisation avec, « a mediados del siglo XVIII, el veneciano Algarotti²⁹⁰ » et « el amable Fontenelle²⁹¹ », elle évoque la moderne démocratisation des savoirs et des leurs supports, « la difusion entre las masas de lo

²⁸⁶ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La pertinence réaliste : Zola*, Paris, Éditions Champion, 2001, p. 40.

²⁸⁷ Il nous semble que le terme de « forces », d'abord, résonne davantage avec le vocabulaire zolien ; et par ailleurs, qu'il peut mieux cerner les gestes, les désirs et les trajectoires auctoriales « générés par » et « agissant sur » un dispositif textuel.

²⁸⁸ Je fais encore référence à la partie 4.2.2. Le reportage comme matrice générique : le je « intenable » du reporter et de l'écrivain naturaliste (Zola, Pardo Bazán).

²⁸⁹ Nous reprenons l'idée d'« opposition » de Marin, dans Mihaela Marin, *Le livre enterré : Zola et la hantise de l'archaïque*, Grenoble, ELLUG, 2007, p. 146.

²⁹⁰ Emilia Pardo Bazán, *La Ciencia amena*, I, 16 octobre 1876, art. cit. [« à la moitié du XVIII, le vénitien Algarotti »].

²⁹¹ *Idem.* [« l'aimable Fontenelle »].

conocimientos que en otro tiempo no transpasaban el umbral del gabinete del sabio²⁹² ». L'*excursus* historique, habilement glissé dans la structure rhétorique de l'article (*excusatio per infirmitatem*, « No tengo mas pretensiones que²⁹³... », exorde, proposition...) vise à réhabiliter « la tarea de popularizar las teorías científicas²⁹⁴ » qui est en soi « modesta²⁹⁵ ». Bien que Pardo Bazán renoue avec le « prodigioso desarrollo²⁹⁶ » de la vulgarisation scientifique savante et romanesque, elle en occulte les enjeux politiques de démocratisation en s'adressant aussi bien aux « enfants » qu'aux « hommes » (toutes classes sociales confondues), en naturalisant ainsi la lecture (à laquelle elle a eu évidemment accès très tôt par la bibliothèque paternelle²⁹⁷) comme un geste faisant partie de l'apprentissage biologique : « [estos libros] pueden ser comprendidos por un niño de mediana instrucción, y cuicieran a la vez verdades importantes aun para los hombres ya muy adelantados en su cultura²⁹⁸ ».

Représenter, connaître, interpréter

Sans trancher sur le statut, fictionnel/factuel, vrai/faux, scientifique/littéraire, de l'enquête de nos auteurs, sans céder à des associations sans doute trop rapides entre mimésis et « donnée référentielle », ou bien, entre sémiotique et « fictionnalisation », on tente ici de considérer ces instances de mimésis, mathésis et sémiotique à partir du comportement auctorial : représenter, connaître, interpréter, autant de discours d'affirmation esthétique, politique et, plus largement, symbolique, dans le champ.

Mimésis ou représenter (partie I) : « *que montre le texte ?* » ou « les choses crues ». De nos jours, la mimésis, tout en s'avérant « particulièrement applicable à l'étude de la littérature réaliste française du XIX^e siècle²⁹⁹ », a tellement absorbé la stratification sémantique et polémique de Platon à Aristote jusqu'aux structuralistes et aux marxistes dans les années 1970,

²⁹² *Idem.* [« la diffusion dans les masses de la connaissance qu'autrefois ne dépassaient pas le cadre du cabinet du savant »].

²⁹³ *Idem.* [« Je n'ai pas d'autres prétentions que... »].

²⁹⁴ *Idem.* [« la tâche de la vulgarisation des théories scientifiques »].

²⁹⁵ *Idem.* [« modeste »].

²⁹⁶ *Idem.* [« prodigieux développement »].

²⁹⁷ Nelly Clémessy, *Emilia Pardo Bazán : romancière (la critique, la théorie, la pratique)*, *op. cit.*, p. 26-29.

²⁹⁸ Emilia Pardo Bazán, *La ciencia amena*, I, 16 octobre 1876, *op. cit.* [« [ces livres] peuvent être compris par un enfant d'éducation moyenne, et en même temps ils contiennent des vérités importantes même pour des hommes déjà très avancés dans leur culture »].

²⁹⁹ Valérie Stiénon, « Mimésis », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, consulté en ligne <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/66-mimèsis>, le 21/12/21.

qu'elle peut sonner « désuète ». Et pourtant, comme le souligne le récent ouvrage de Paolo Tortonese³⁰⁰, qui trace une *excursus* sur le problème de la représentation d'Aristote à Zola, la transivité entre œuvre et monde, entre copie et modèle, entre croire et savoir doit sans cesse être problématisée : aborder la question de la mimèsis naturaliste signifie, dans une certaine mesure, poser les cadres d'une « méta-thèse », celle qui s'écrit en déplaçant (« *méta* ») les définitions d'une thèse, toute thèse interrogeant ce qui est une thèse et réfléchissant au fondement et au fonctionnement de sa propre démarche. Or, dans le sillage de Tortonese, nous abordons ici le problème de la représentation, dans les termes du « vraisemblable » et du « nécessaire », à l'aune d'Aristote. Lorsque ce dernier, dans *La Poétique*, resémantise l'imitation en représentation, dans le sens d'une mise en récit d'événements historiques par une esthétique³⁰¹, il pose pour la première fois, à notre sens, le problème de la représentativité. Saisir la singularité historique de la discussion sur la mimèsis menée par Zola, Capuana et Pardo Bazán, mais aussi par d'autres acteurs du champ, signifie précisément interroger les formes et les critères du cru et du connu, de l'évident et du reconnaissable, remettre en jeu les degrés d'intelligibilité de ces acteurs, les médiations, les positions et les perspectives sociales. En effet, selon *La Poétique*, c'est précisément la dimension esthétique de la mimèsis qui permet une forme de « connaissance littéraire »³⁰².

Comme l'a démontré Jérôme David, le paradigme typique ou typologique, prépondérant dans la première moitié du XIX^e siècle³⁰³, se greffe encore, partiellement, sur le vraisemblable aristotélicien, et sur la poétique classique de l'éthopée et du « caractère ». Ces écritures présentent des styles de présentation saillants, une esthétique des intensités, des efforts d'hypotypose³⁰⁴, qui n'ont pas totalement disparus dans les discours et les poétiques de Zola, Capuana et Pardo Bazán. Plus largement, il s'agit d'observer dans quelle mesure la mise en débat du « vrai », du « vraisemblable » et du « vivant », se conforme à la rhétorique classique et à ses critères de représentation. Bien que la rhétorique classique, désormais associée à l'affabulation et au formalisme³⁰⁵, soit généralement répudiée dans les programmes théoriques

³⁰⁰ Paolo Tortonese, *L'homme en action : la représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2013, (« Théorie de la littérature 6 »).

³⁰¹ Valérie Stiénon, « Mimèsis », art. cit., consulté en ligne <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/66-mimèsis>, le 21/12/21.

³⁰² Anne Barrière, *Le roman comme laboratoire : de la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

³⁰³ Jérôme David, *Balzac, une éthique de la description*, op. cit. David se penche sur le « paradigme typique ou typologique » chez Balzac, fondé sur l'imbrication entre les sciences sociales naissantes et le vraisemblable rhétorique.

³⁰⁴ Nous aborderons cette esthétique dans 2.3. Particulariser.

³⁰⁵ Antoine Compagnon « La rhétorique à la fin du XIX^e siècle (1875-1900) », dans Marc Fumaroli (ed.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 1215-1216.

et dans les querelles de nos auteurs comme une entrave à la « vérité » scientifique³⁰⁶, elle est encore traitée comme un outil de connaissance. Loin d'affaiblir la tension heuristique de l'œuvre, ces poétiques de la mimèsis participent finalement d'un « effet d'enquête », au même titre que la recherche savante moderne de la mathésis, ou celle sémiotique des signes et des significations. Au-delà de la dichotomie science/rhétorique affirmée et revendiquée par les naturalistes, il s'agit d'observer comment, par exemple, la représentation d'un « cas » médical intègre l'allégorie ou l'*exemplum*, en ayant recours aux catégories de l'évidence, ou bien jusqu'à quel point elle penche vers l'illustration didactique, par une « remise en forme³⁰⁷ » du « vrai » et du « connaissable » scientifique.

Mathésis ou connaître (partie II) : « *que sait le texte ?* », ou « les choses vues » et « les choses vues ». Cette partie, la plus explicitement épistémocritique, interroge la mise en scène du savoir par les poétiques de nos auteurs. Dans ses « Notes générales sur la nature de l'œuvre », Zola définit le cadrage idéologique et épistémologique pour son cycle romanesque, en faisant d'une hypothèse scientifique, empruntée aux traités médicaux du docteur Lucas et de Claude Bernard, un axiome. Nous ne nous intéresserons pas au « saut épistémologique » de Zola et au statut de ses œuvres (« savantes », « fictionnelles », « vraies », « fausses », etc.), mais à la syntaxe logico-déductive des œuvres romanesques qui empruntent une « structure herméneutique (anamnèse ; diagnostic ; pronostic)³⁰⁸ » aux traités médicaux, en même temps que ces derniers se « fictionnalisent » grâce à la démocratisation romanesque. En comparant le docteur Pascal de *La Fortune des Rougon* avec le docteur Balbi de *Giacinta*, on percevra, par exemple, les mises en récit d'une connaissance médicale, entre intuition et investigation, et ses affiliations épistémologiques contrastées³⁰⁹. Une autre question mathésique, qu'on verra à l'œuvre dans *La Bête humaine* de Zola et *Un vampiro* de Capuana lus au miroir de Cesare Lombroso³¹⁰, concerne l'opacité générique s'installant entre nosographies et portraits : nous nous demanderons comment ces contaminations redistribuent les légitimités des disciplines et les enjeux heuristiques³¹¹ du roman ainsi que de l'anthropologie médicale.

³⁰⁶ Marc Fumaroli, « Préface », in *Ibid.*, p. 1-16.

³⁰⁷ Valérie Stiénon, « Mimèsis », art. cit., consulté en ligne <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/66-mimesis>, le 21/12/21.

³⁰⁸ Bertrand Marquer, « Nosographies fictives. Le récit de cas est-il un genre littéraire ? », art. cit., consulté en ligne <https://epistemocritique.org/nosographies-fictives-le-recit-de-cas-est-il-un-genre-litteraire/>, le 19/12/21.

³⁰⁹ Voir 4.3.2.

³¹⁰ Voir 4.3.4.

³¹¹ Bertrand Marquer, « Nosographies fictives. Le récit de cas est-il un genre littéraire ? », art. cit., consulté en ligne <https://epistemocritique.org/nosographies-fictives-le-recit-de-cas-est-il-un-genre-litteraire/>, le 19/12/21.

Sémiosis ou interpréter (partie III): « *que dit le texte ?* » ou les « choses entrevues ». Cette troisième partie se penche sur les modes de régulation sémiotique à l'œuvre dans les mises en scène de l'enquête, à l'occurrence « indiciaire³¹² ». Il s'agit d'observer la manière dont cette quête d'interprétation retracée par le dispositif narratif, menée sur « le terrain de doute³¹³ », relève de l'engagement subjectif d'un enquêteur (narrateur ou personnage) mettant en scène ses propres pratiques. Ces gestes d'interprétation problématisent ainsi le jeu social du déchiffrement, étant susceptible de distribuer et redistribuer les places et les identités de la *polis* romanesque. Toutefois, si l'on s'en tient à la conception bourdieusienne, nous ne parviendrons pas à parler d'une configuration « intersubjective »³¹⁴, car les images et les profits de l'« objectif » et du « subjectif » relèvent des procédures objectivantes fondant les convictions et les choix narratifs de Zola, Capuana et Pardo Bazán, et reflétant des positionnements dans le champ. Aux antipodes, il serait tout aussi incorrect de réduire l'enquête naturaliste à un « compte rendu neutralisé³¹⁵ », voire à une normalisation taxinomique et judiciaire du corps social³¹⁶, à rebours de l'analyse de Demanze, parfois quelque peu manichéenne, entre un XIX^e siècle « positiviste et normatif » et un XXI^e siècle « anti-normatif et pluriel ».

Nous verrons plutôt de quelle manière les formes sémiotiques de l'enquête interrogent les représentations sociales, sous forme de « marque » ou d'« indice »³¹⁷, dans l'effort de rendre une réalité plurivoque, comme celle du Carnaval des blanchisseuses de Zola et des *cigarreras* de Pardo Bazán³¹⁸, dans l'éclatement d'un consensus docilement moralisateur : comme on l'observera notamment pour les *cigarreras* de *La Tribuna*, le narrateur trouble et réaffirme les hiérarchies énonciatives dans un même geste discursif, par l'usage de l'indirect libre. À travers la poétique de la sémiotique, nous étudierons les « signes d'enquête », la sémiotisation d'une recherche, qui est plus ou moins alignée avec les études folkloristes, les catégories de réception

³¹² Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, op. cit., p. 233.

³¹³ Émile Zola, « À la jeunesse » [discours au Banquet de l'Association générale des étudiants], 18 mai 1893, cité par Léon Tolstoï, *Zola, Dumas, Maupassant*, op. cit., consulté en ligne [https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_la_jeunesse_\(Zola\)](https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_la_jeunesse_(Zola)), le 13/01/22.

³¹⁴ Cela relèverait davantage de la théorie psychanalytique de Lacan. Voir Jacques Lacan, « Séminaire sur “La lettre volée” », *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 15. Lacan transpose l'intersubjectivité psychologique sur un plan narratif, en mettant en évidence des regards différents, soutenus par trois sujets différents, qui flottent respectivement d'un personnage à l'autre et d'un temps narratif à l'autre : ils participent du mécanisme de la répétition de la chaîne symbolique dont l'engrenage principal est le pure « signifiant », c'est-à-dire la lettre volée. En termes sociologiques, cette intersubjectivité impliquerait le refoulement des hiérarchies et des classements sociaux déterminant ce qui est « objectif » et « subjectif ».

³¹⁵ Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, op. cit., p. 27.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 21, 22-23, 27.

³¹⁷ Je fais référence respectivement au chapitre 6 et 7.

³¹⁸ Voir 6.3.

ou les représentations dominantes : des œuvres comme *Los Pazos de Ulloa* et *La Fortune des Rougon*³¹⁹ constituent elles-mêmes un « terrain », c'est-à-dire un champ d'investigation et de réflexion sur les moyens expressifs de l'écriture même, et sur ses ressources heuristiques. Parvenus à l'acmé de l'« inquiétude », les narrateurs naturalistes se déplacent en tâtonnant parmi des focalisations hésitantes, comme dans *La Fortune*, ou ouvrant à l'esthétique du surnaturel, comme dans *Los Pazos*, faisant place (une place qui est le plus souvent limitée et encadrée par les cadres narratifs et le « tissu » mimétique) à l'herméneutique d'un lecteur. Donc, ces trois « *structures de pensée*³²⁰ », répondant à des logiques d'affirmation différentes, s'opposent et se superposent dans les œuvres naturalistes : comment s'articulent-elles au niveau formel ? Quels sont les ressorts idéologiques, au niveau des postures, de ces formations discursives ?

Les personnalités intellectuelles de Zola, Capuana et Pardo Bazán : un dialogue inédit à creuser

La présentation et la problématisation de notre sujet, à l'intérieur du cadre méthodologique du DESE, introduit maintenant les critères du choix des auteurs : Émile Zola, Luigi Capuana et Emilia Pardo Bazán. D'abord, comme le constate Pardo Bazán, l'échange entre « “las tres naciones latinas » est « incesante y perenne »³²¹ », et ces auteurs en témoignent, comme on l'a évoqué dans le Prolégomènes, par leur ouverture européenne³²², par leur participation active au réseau intellectuel international de l'époque, et par les contacts directs ou indirects, respectivement, avec les deux autres pays latins. En outre, les trois écrivains ne sont pas « que » de romanciers ou de romanciers-journalistes, comme Giovanni Verga ou

³¹⁹ Voir 7.1.

³²⁰ Jean-Louis Cabanès, Philippe Didier, Paolo Tortonese (ed.), *Paradigmes de l'âme : littérature et aliénisme au XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 10.

³²¹ Emilia Pardo Bazán cité par Ana María Freire López, « La primera redacción, autógrafo e inédita, de los apuntes autobiográficos de Emilia Pardo Bazán », *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, op. cit., consulté en ligne http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-primera-redaccion-autografa-e-inedita-de-los-apuntes-autobiograficos-de-emilia-pardo-bazan0/html/ffbb8ec8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html, 22/12/21. Les deux citations se réfèrent à la même page. [« les trois pays latins » ; « incessant et pérenne »].

³²² Pour approfondir la dimension européenne de Zola, je renvoie encore à Marina Geat (dir.), *Émile Zola. Aux racines des valeurs européennes*, op. cit. Sur l'influence du verisme italien en Europe, voir notamment Giacomo Debenedetti, *Verga il naturalismo. La narrativa del primo Verga e l'esplosione naturalistica in Europa nelle lezioni di un critico veramente europeo*, Milano, Garzanti, 1976, et Romano Luperini (dir.), *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, op. cit.

Benito Pérez Galdós, mais revêtent des rôles culturels multiples, comme ceux de « médiateurs », de « critiques », de « théoriciens », voire de « scientifiques », lorsque Capuana s'exerce dans ses expériences de métapsychologie³²³, et d'« historiens de la littérature », comme Pardo Bazán écrivant *La revolución y la novela en Rusia* (1887) et *La literatura francesa moderna* (1910-1911), ou bien tout simplement « chercheurs » (empiriques ou documentaires). Ces rôles éclectiques et singuliers (qui appartiennent à l'un ou à l'autre dans des combinaisons singulières), à la lisière des professions et des disciplines, nous ont donc parus pertinents pour notre sujet sur les poétiques d'enquête et pour notre positionnement critique.

Par ailleurs, Zola et Capuana sont considérés, par leurs contemporains, comme les « théoriciens »³²⁴ du naturalisme français et du vérisme italien. Or, la « formule » de Zola fait l'objet en Europe de débats concernés par le problème de la création et inspire de discussions théoriques autour d'une « nouvelle » littérature : en ce sens, l'ambition de Capuana, mais aussi de Pardo Bazán avec *La cuestión palpitante*, est en quelque sorte théorique, mais, comme on le verra, l'ampleur de leurs réflexions ne se réduit pas, systématiquement, à la référence zolienne. Édouard Rod, qui à l'époque est sans doute le plus grand spécialiste de littérature italienne en France³²⁵, évoque le rôle de Capuana dans la *Revue des Deux Mondes*³²⁶ en 1893 : « MM. Verga et Capuana ont joué un rôle qui correspond assez exactement à celui de MM. de Goncourt et Zola³²⁷ ». Cette revue est en effet un lieu de consécration pour les écrivains italiens en France ainsi qu'en Italie qui, par un effet de réception seconde, redécouvre ses auteurs par les traductions paraissant dans la *Revue*. Luigi Capuana et Emilia Pardo Bazán sont des véritables médiateurs culturels³²⁸, *in primis* par leur effort d'adaptation, partielle, du modèle français aux

³²³ Si l'on qualifie de « scientifique » la métapsychologie, c'est moins en relation aux définitions disciplinaires et institutionnelles de l'époque, qu'en relation à sa diffusion dans les pratiques et les usages « légitimes » du dernier tiers du XIX^e, lorsque le spiritisme, le magnétisme, et les sciences occultes étaient largement pratiqués par une certaine élite intellectuelle européenne.

³²⁴ Voir Luciana Pasquini, « Introduzione », dans Leonardo Vigo, Luciana Pasquini (ed.), *Risorgimento e Antirisorgimento. Carteggio inedito Leonardo Vigo – Giannina Milli (1852-1875)*, Carabba, Lanciano, 2003, p. 10-11. Ici, Capuana est défini par Luciana Pasquini comme « teorico del naturalismo italiano » [« théoricien du naturalisme italien »]. L'expression (qui ne parle pas de « vérisme ») laisse pressentir l'influence de la matrice française dans la réflexion de Capuana.

³²⁵ Giorgio Longo, « Introduzione », dans Giovanni Verga, Edouard Rod, Giorgio Longo (introduzione e note), *Carteggio Verga-Rod, op. cit.*, p. 15.

³²⁶ *Ibid.*, p. 11.

³²⁷ Édouard Rod, « L'évolution actuelle de la littérature italienne », *Revue des deux mondes : recueil de la politique, de l'administration et des mœurs*, LXIII, juillet 1893, p. 343.

³²⁸ Pascaline Hamon, « Les hybridations naturalistes d'Emilia Pardo Bazán », dans Société littéraire des amis d'Emile Zola, *Les Cahiers naturalistes*, n° 95, *Zola et les médecins. Le naturalisme au féminin*, 2021, p. 176. Hamon attribue à Pardo Bazán un « rôle de médiateur », notamment de Zola et des Goncourt, ce qui, par ailleurs, « constitue une revanche sur sa condition de femme ».

traditions littéraires nationales et par leur formation juvénile³²⁹, fondée sur la littérature française. Même si Capuana tient tout de même à rappeler à Édouard Rod, en 1884, la « giusta distinzione fra il *naturalismo* di costì e il *verismo* di qui³³⁰ », le naturalisme français est une source d'inspiration, une instance de légitimation, un médiateur culturel susceptible de construire les représentations et les images identitaires de son propre pays. « Partout, en Espagne, en Italie et en Hollande surtout, même en Allemagne et en Angleterre, sans compter la Russie où le mouvement a débuté, partout le romantisme agonise sous le nouvel esprit d'observation et d'expérimentation³³¹ ». Le personnalisme de Zola et son hypotexte joue un rôle prépondérant, en servant de modèle à l'essor des œuvres naturalistes en Espagne (« aprendésemos con el ejemplo de otras naciones más activas y prósperas³³² ») et en Italie, pays qui étaient considérés comme semi-dominés dans le champ littéraire par rapport au bloc de l'Europe centrale (France, Allemagne) et aux États-Unis³³³.

Notre troisième critère de choix concerne l'interconnaissance de nos auteurs, directe, dont témoignent des lettres, des cartes postales, des dédicaces, et/ou indirecte, par leurs lectures respectives et par l'intermédiaire d'intellectuels comme Édouard Rod, Albert Savine et Vittorio Pica³³⁴. D'après les résultats de nos recherches, Capuana n'adresse à Zola que deux lettres, à l'occasion de l'affaire Dreyfus. Toutefois, certains critiques soutiennent qu'une véritable correspondance entre Zola et Capuana existe, mais elle n'a pas encore été découverte. C'est l'opinion de Mirandola, par exemple, qui s'étonne, en 1968, dans l'ouvrage de René Ternois, *Zola et ses amis italiens, Documents inédits*, de l'absence d'un chapitre consacré à Capuana³³⁵, : La relation intellectuelle entre Zola et Capuana nous a semblé généralement être faite d'actes manqués ou fausses promesses de comptes-rendus ou articles sur les ouvrages de l'un et de

³²⁹ Emilia Pardo Bazán, *Apuntes, Los Pazos de Ulloa, Obras completas*, t. III, Madrid, Administracion, Calle de la princesa 27, s.d., p. 25-26.

³³⁰ Luigi Capuana cité par Gino Raya, dans Giovanni Verga, Luigi Capuana, Gino Raya (ed.), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1984, p. 42. [« la juste distinction entre le *naturalisme* de là-bas et le *vérisme* d'ici »].

³³¹ Émile Zola, *Émile Zola. Correspondance*, VII, Bard Bakker et Henri Mitterand (dir.), Montréal, les Presses de l'Université de Montréal et les éditions du CNRS, 1989, p. 310. La lettre de Zola continue ainsi : « C'est un fait, la victoire s'élargit chaque jour. Et je vous disais un de mes désirs, un de ces désirs qu'on ne réalise jamais, celui d'étudier ce mouvement, d'en chercher les causes et d'en marquer les progrès. Mais quelle besogne ».

³³² Emilia Pardo Bazán, « La muerte de una leyenda », Conferencia del 18 de abril de 1899 en la "Société de Conférences" de Paris, consulté lors du séjour à la Biblioteca Nacional de España à l'occasion de l'exposition *Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad*, le 21/09/21.

³³³ Célia Vieira, « De l'influence à la théorie du système-monde : le cas de la réception de Zola dans la Péninsule ibérique », consulté en ligne <http://aizen.zolanaturalismassoc.org/excavatio/articles/v31/Vieira.pdf>, le 01/09/21.

³³⁴ Ce troisième aspect a été empiriquement exploré grâce aux séjours de recherche à Casa Capuana à Mineo (23/08/21-25/08/21), au Centre Émile Zola de rue Pouchet à Paris (05/09/21-08/09/21 et 16/11/21-22/11/21), et à la Biblioteca Nacional de España à l'occasion de l'exposition *Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad* (20/09/21-22/09/21). Voir Annexes.

³³⁵ Gino Raya, *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968)*, Edizione Ciranna, Roma, 1969, p. 237.

l'autre³³⁶. Or, dans les deux lettres retrouvées, Capuana exprime son soutien pour l'engagement de l'écrivain dans l'affaire Dreyfus. « Tutta l'Italia vi applaude e vi segue ansiosa nella generosissima intrapresa³³⁷ ». Au tout début de cette lettre, Capuana ne cache pas pourtant l'inimitié de la France vis-à-vis de l'Italie, « una nazione che non ama la mia patria³³⁸ », à la suite de l'entrée de l'Italie dans la Triple alliance en 1882. Dès lors et en raison de cette inimitié politique, « “Personne ne s'occupait alors des romanciers italiens”³³⁹ », note Édouard Rod dans une édition française des *Malavoglia* (dont la première, par l'œuvre de Rod, paraît en décembre 1886). La même année de la conclusion de l'alliance, Zola tient pourtant à prendre une position tout affective en faveur de l'Italie : « Je suis de ces Français qui aiment l'Italie³⁴⁰ ». Sur un plan tout personnel, l'Italie est pour Zola « un pays qu'[il] aime et qui est la patrie de [s]on père³⁴¹ », dit-il dans une lettre à Giacinta Pezzana, interprète de *Teresa Raquin*³⁴². Les réponses de Zola aux lettres de Capuana ne nous sont pas parvenues, mais, du point de vue des relations politiques, il souhaite vigoureusement le « “rapprochement³⁴³” » des deux nations latines, France et Italie, car « “le salut de l'Europe est dans leur entente³⁴⁴” ».

Pour sa part, Capuana lui dédie son premier roman, *Giacinta*, en 1879 : cette dédicace témoignerait moins d'une adhésion au modèle esthétique du maître de Médan, que d'une admiration « civile » pour sa personnalité intellectuelle (amour pour la vérité, intérêt pour les problèmes sociaux, posture « progressiste » inspirant la nouvelle classe intellectuelle italienne

³³⁶ *Ibid.*, p. 37.

³³⁷ Lettre de Capuana à Zola, 16 février 1897, dans *Ibid.*, p. 105. [« L'Italie entière vous félicite et vous suit avec trépidation dans votre très généreuse entreprise »]. La deuxième lettre, écrite à la suite du procès, commence par « Caro Maestro e Amico, La condanna vi sublima ! » [« Cher Maître et Ami, La condamnation vous sublime ! »] : voir lettre manuscrite de Capuana à Zola, le 25 février 1898, consultée auprès du Centre Émile Zola, CNRS, Paris, le 07/09/21.

³³⁸ *Idem.* [« une nation qui n'aime pas ma patrie »]. Voir aussi, Luigi Capuana, *La Sicilia e il brigantaggio*, dans *L'Isola del sole (la Sicilia)*, Catania, Giannotta, 1898, p. 14: « sarebbero rese scusabili le esagerazioni e gli strambi giudizi degli stranieri nostri vicini, se non fosse troppo palese il loro deliberato proposito di screditare di calunniare gli italiani, sia per antica e inveterata abitudine, sia per non meno antico e inveterato astio politico ». [« les exagérations et les jugements étranges de nos voisins étrangers seraient excusables, si leur intention délibérée de discréditer et de calomnier les Italiens n'était pas trop évidente, soit par habitude ancienne et invétérée, soit par une haine politique non moins ancienne et invétérée »].

³³⁹ Édouard Rod cité par Giorgio Longo, « Introduzione », dans Giovanni Verga, Édouard Rod, Giorgio Longo (introduzione e note), *Carteggio Verga-Rod*, *op. cit.*, p. 27.

³⁴⁰ Émile Zola, lettre à Angelo Sommaruga, dans Émile Zola, *Correspondance : 1880-1883*, IV, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1983, p. 287.

³⁴¹ Lettre de Émile Zola à Giacinta Pezzana, 15 août 1879, dans Émile Zola, *Correspondance : 1877-1880*, III, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1982, p. 362. Pendant l'affaire Dreyfus, Zola tend en revanche à vouloir « cacher » ses origines italiennes vis-à-vis de ses détracteurs xénophobes.

³⁴² Pezzana joue Teresa dans la pièce homonyme au Teatro dei Fiorentini à Naples en 1879.

³⁴³ Émile Zola, Henri Mitterand (éd.), *Autodictionnaire Zola*, Paris, Omnibus, 2012, p. 341.

³⁴⁴ *Idem.*

en recomposition après l'Unification)³⁴⁵. Grenaud-Tostan évoque, par ailleurs, une lettre que Zola aurait écrit à Capuana le 27 mai 1879 pour le remercier de la dédicace à *Giacinta* : « C'est pour moi un honneur, et j'ai une grande joie à penser que, même hors des frontières de France, je puisse être le soldat de la vérité. Mon nom appartient à tous ceux qui combattent le même combat que moi »³⁴⁶. Aux yeux de Verga, l'imprégnation intertextuelle de *Giacinta* est pourtant évidente, en relevant « qualche reminiscenza, a tua insaputa, del Zola³⁴⁷ ». Par ailleurs, pour *Storia fosca*, « studio dal vero fedelissimo in quasi tutti i suoi particolari³⁴⁸ », Capuana reconnaît explicitement s'être inspiré de *La Curée*, sans vouloir en « ridurre il gran quadro³⁴⁹ ». Ses comptes rendus à l'*Assommoir*, paru le 11 mars 1877 dans le *Corriere della Sera*, à *Une page d'amour*, paru dans le même quotidien le 10 juin 1878 et à *Nana*³⁵⁰ révèlent tout de même le désir de s'inscrire, du moins partialement, dans une filiation romanesque de Balzac à Flaubert, des Goncourt à Zola³⁵¹. Dans *La Tribuna* du 11 novembre 1894, Capuana écrit, par ailleurs, une étude sur Émile Zola, « Emilio Zola », paraissant comme une sorte de *summa* du parcours de l'écrivain des Rougon Macquart, auquel suivront d'autres études homonymes paraissant dans *Cronache letterarie* en 1899 et dans *Il Marzocco*, à l'occasion de la mort de Zola, en 1902. En effet, Capuana participe pleinement d'une véritable « fièvre “zolienne” [qui] dura une trentaine d'années, de 1877 à 1910³⁵² », dont témoigne notamment l'explosion de ses traductions.

À son tour, Zola envoie à Capuana le manuscrit de *Rome* en 1896, dont l'écrivain italien a, par ailleurs, déjà lu plusieurs chapitres parus en feuilleton dans *Le Journal* de Paris et dans *La Tribuna* de Rome³⁵³. En outre, les deux écrivains se sont personnellement rencontrés à Rome

³⁴⁵ Silvana Monti, « La ricezione di Zola in Italia », *Le due sponde del Mediterraneo: l'immagine riflessa*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 1999, p. 131.

³⁴⁶ Céline Grenaud-Tostan, « Le rayonnement épistolaire de Zola à l'étranger », dans Alain Pagès (dir.), *Les Cahiers naturalistes*, 66^e année, n°94, *Les mondes naturalistes*, 2020, p. 190. Nous avons pu accéder directement à la lettre, placée sur le frontispice de *Giacinta*, dans Casa Capuana à Mineo, le 23/08/21.

³⁴⁷ Giovanni Verga, Luigi Capuana, Gino Raya (ed.), *Carteggio Verga-Capuana*, op. cit., p. 86. [« quelques réminiscences, à ton insu, de Zola »].

³⁴⁸ Gino Raya, *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968)*, op. cit., p. 156. [« étude vrai très fidèle dans presque tous ses détails »].

³⁴⁹ *Idem*. [« réduire le grand cadre »].

³⁵⁰ Aujourd'hui recueilli dans Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, op. cit., p. 50-76.

³⁵¹ Gino Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, p. 146-147.

³⁵² Gian Carlo Menichelli, *Bibliographie de Zola en Italie*, Firenze, Institut français de Florence, 1960, (« Publications de l'Institut français de Florence. 4. sér., Essais bibliographiques »), p. XIII.

³⁵³ Luigi Capuana, *Gli “ismi” contemporanei: verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Milano, Fratelli Fabbri, 1973, p. 19.

en novembre-décembre 1894 pour une intense causerie matinale³⁵⁴. Malgré ces contacts directs et indirects, Capuana et Zola ne sont pas liés d'amitié, de même que ce dernier n'est pas en rapport étroit avec Verga, car c'est Édouard Rod, « uno degli amici di Zola³⁵⁵ », qui joue le rôle de médiateur entre le chef de file du naturalisme et les deux écrivains véristes.

En 1886, la même année que celle de la parution de *Los Pazos de Ulloa* d'Emilia Pardo Bazán, Zola préface *Le papillon* de Narcís Oller, traduit par Albert Savine, en inscrivant le jeune écrivain espagnol, sous l'égide des « naturalistes français³⁵⁶ », dans la « grande évolution moderne³⁵⁷ », car « le vent de vérité qui souffle en France, souffle aussi en Espagne. De là, nos cousinages, par-dessus les frontières³⁵⁸ ». Dans la presse espagnole, *La Época*, Zola accomplit, par cette préface, un geste de consécration des « fueros de Cataluña³⁵⁹ », mais aussi des « fueros literarios³⁶⁰ », en ravivant le prestige incontesté de ses œuvres, abondamment traduites entre 1879 et 1886³⁶¹. Très familière et admirative des œuvres de Zola³⁶², elle fait la connaissance personnelle de l'écrivain lors de ses nombreux voyages en France, parmi lesquels celui de 1880 qui lui fournira l'occasion de *Un viaje de novios*³⁶³ publié en 1881. Pardo Bazán lui consacre régulièrement des articles de presse³⁶⁴, en s'intéressant notamment au *Docteur Pascal*, avec « El Doctor Pascal », publié dans *La España Moderna* en septembre 1893, et « El Doctor Pascal : ultima novela de Emilio Zola », paru dans *Nuevo Teatro Critico* (n°29) en novembre 1893. En outre, elle traduit *Travail* en espagnol, en 1901, la même année que celle de sa parution en France.

D'après nos recherches, il semble que Zola et Pardo Bazán n'aient pas entretenu une véritable correspondance épistolaire. Nous n'avons pris connaissance que d'une seule édition

³⁵⁴ René Ternois, « Zola et Verga », Société littéraire des amis d'Émile Zola, *Les Cahiers naturalistes : bulletin officiel de la Société littéraire des amis d'Émile Zola*, 1960, (A6, N14), p. 553-554. Lors de notre séjour à Mineo, nous avons pu regarder la photographie faite par Capuana à Zola, ce jour-là, dans son bureau de Rome.

³⁵⁵ Luigi Capuana, lettre à Giovanni Verga, 11 avril 1881, publiée par Lina e Vito Perroni, « Storia de "I Malavoglia" », *Nuova Antologia*, 1° aprile 1940, p. 238-239. [« l'un des amis de Zola »].

³⁵⁶ Émile Zola, « Préface », Narcís Oller, *Le papillon* (trad. par Albert Savine), *op. cit.*, p. IV.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. V.

³⁵⁸ *Idem.*

³⁵⁹ Luis Alfonso, « Literatura catalana », *La Época*, février 1886, p. 1. [« forums de la Catalogne »].

³⁶⁰ *Idem.* [« forums littéraires »].

³⁶¹ Les éditions espagnoles de *L'Assommoir*, *Nana*, *Una página de amor*, *Teresa Raquin*, *La muerte de un rico*, *Germinal* sont presque simultanées aux éditions françaises.

³⁶² Walter Thomas Pattison, *El naturalismo español: historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos, 1965, (« Biblioteca románica hispánica 2 Estudios y ensayos 86 »), p. 11-19. Ce serait avec la publication de *L'Assommoir* (1877), d'une manière similaire à l'Italie, que le nom de naturalisme et de Zola commencent à circuler en Espagne, en atteignant la popularité entre 1879-1880 : en général, un jugement critique mitigé et controversé accompagnera le nom du chef naturaliste, entre indignation et louange. Il est probable que Pardo Bazán, lectrice habile du français, ait dévoré *L'Assommoir* en langue originale à sa parution.

³⁶³ Les échos intertextuels entre *Un Viaje* et *La Faute de l'abbé Mouret* sont, par ailleurs, évidents.

³⁶⁴ Nous signalons, entre autres, « Emilio Zola » paru dans *La Lectura* en novembre-décembre 1902.

dédicacée de *La Terre*, datée de 1887, de la part de Zola « à madame Emilia Pardo Bazán, son dévoué confrère Émile Zola »³⁶⁵. Malgré l'expression de dévouement de la part de Zola, nous ne pouvons pas déduire un véritable rapport d'influence réciproque. La dévotion prétendument filiale de Pardo Bazán, qui est de onze ans plus jeune que Zola, aurait été accueillie par ce dernier avec une complaisance mitigée, sans pour autant dissimuler son estime à l'égard de l'écrivaine. À ce propos, Jules Leborde affirme, avec un jugement sans doute trop rapide, que « Zola était fier de cette disciple enthousiaste, à laquelle il ne reprochait que d'être catholique »³⁶⁶. Plus exactement, lorsque la traduction de *La cuestión palpitante* paraît en français en 1886, Zola attribue à Pardo Bazán un naturalisme « “puramente formal, artístico y literario” »³⁶⁷, en raison de la curiosité de la comtesse, plus esthétique que politique, pour les milieux et les protagonistes collectifs³⁶⁸. En effet, comme le reconnaît Pardo Bazán elle-même, un « “abismo [...] media entre mis ideas filosóficas y religiosas y las suyas” »³⁶⁹, en jugeant le « contenido filosófico »³⁷⁰ de l'écrivain « mezquino y erróneo »³⁷¹ : loin d'être une « disciple enthousiaste », elle se revendique finalement au contraire comme « “un disidente o heterodoxo” »³⁷². Dans un interview avec la journaliste Marie-Louise Néron, Pardo Bazán définit en effet sa pensée philosophique comme un « mélange bizarre de mysticisme et de libéralisme »³⁷³, qui nous paraît étrangère à celle Zola et, pour d'autres aspects, à celle de Capuana. Dans son essai consacré à Pardo Bazán dans *“Ismi” contemporanei*³⁷⁴, l'écrivain italien nuance, à son tour, le « prosélytisme » de la comtesse, rappelant la polémique que l'écrivaine entretient à ce sujet avec Luis Alfonso³⁷⁵.

³⁶⁵ L'édition était exposée à l'*exposición* « Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad » à la BNE de Madrid, consultée le 21/09/21.

³⁶⁶ Jules Laborde, « Pardo Bazán : *Los Pazos de Ulloa, la cuestión palpitante, La made naturaleza* », *Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*, 30 août 1924, p. 3.

³⁶⁷ Émile Zola cité par Carmen Bravo-Villasante, *Vida y Obra de Emilia Pardo Bazán con varias ilustraciones*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, p. 89.

³⁶⁸ Carmen Bravo-Villasante, *Ibid.*, p. 90.

³⁶⁹ Emilia Pardo Bazán citée par Carmen Bravo-Villasante, *Idem*. [« un fossé [...] entre mes idées philosophiques et religieuses et les leurs [des naturalistes] »].

³⁷⁰ Emilia Pardo Bazán, « El Doctor Pascal : ultima novela de Emilio Zola », *Nuevo Teatro Critico*, III, n° 29, novembre de 1893, p. 121. [« contenu philosophique »].

³⁷¹ *Idem*. [« misérable et faux »].

³⁷² Emilia Pardo Bazán citée par Carmen Bravo-Villasante, *Vida y Obra de Emilia Pardo Bazán con varias ilustraciones, op. cit.*, p. 89. [« un dissident ou hétérodoxe »].

³⁷³ Marie-Louise Néron, « Dona Emilia Pardo Bazán », *La Fronde*, art. cit., s. p.

³⁷⁴ L'essai avait précédemment été publié dans la revue *Roma di Roma*, 21 et 27 octobre 1896. Lors de notre séjour à la Casa-Museo de Capuana à Mineo, on a pu consulter le manuscrit de cet essai, qui ne présente que quelques corrections sporadiques et dont le contenu est inaltéré. Voir Annexe III.a.

³⁷⁵ Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei: verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo e altri saggi di critica letteraria e artistica*, éd. cit. 1898, p. 241.

Dans ce même ouvrage, Capuana raconte la vie et les œuvres de la comtesse sous une forme mi-anecdotique mi-biographique, en montrant une sorte de familiarité que l'on retrouve moins dans les essais consacrés à Zola. Parmi les ouvrages évoqués de l'écrivaine espagnole, Capuana se penche notamment sur *La cuestión palpitante*, à laquelle il a sans doute eu accès, ne lisant pas l'espagnol, grâce aux traductions des quelques chapitres de *La cuestión palpitante* parus en 1883, dans la *Rivista Minima*, dirigée par Salvatore Farina. Dans "Ismi", Capuana fait par ailleurs allusion à une correspondance épistolaire qu'il aurait entretenu avec la comtesse, dont il ne reste pourtant pas de traces³⁷⁶. Sans doute se lisent-ils réciproquement, comme en témoignent les dédicaces manuscrites de Capuana à Pardo Bazán apparaissant sur les copies de *Ribrezzo* (1885), *Giacinta* (1886), *Storia Fosca* (1886) et *Nuove paesane* (1898), conservées dans la bibliothèque de l'autrice espagnole³⁷⁷. Vittorio Pica, que Capuana connaît et cite dans ses études critiques³⁷⁸, le met en contact avec Pardo Bazán qui reçoit les œuvres des véristes.

La signora Emilia Pardo Bazán, valorosissima scrittrice spagnola, i cui romanzi ed i cui libri di critica hanno ottenuto il maggiore successo nella penisola iberica, desidera conoscere le più interessanti pubblicazioni dell'odierna letteratura italiana e perciò si è rivolta a me. Il Capuana ed il Verga le hanno già inviato i loro libri³⁷⁹.

La copie dédicacée de *Giacinta*, rend hommage à l'« école naturaliste », « “Alla valiente difensora della scuola naturalista Signora Emilia Pardo Bazán Omaggio di Luigi Capuana”³⁸⁰ », en soulignant ainsi, dans un triangle électif virtuel, avec la dédicace en exergue à Émile Zola de l'édition de 1879 (et ensuite de 1889), la convergence des trois auteurs vers le modèle naturaliste français. Si l'« italophilie » de Pardo Bazán est donc certainement plus nuancée par rapport à sa vénération pour la littérature française contemporaine, elle est tout de même en contact étroit avec les mouvements intellectuels qui traversent la péninsule³⁸¹.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 244. Lors de notre séjour auprès de Casa-Museo Capuana (23-25 août 2021), nous avons procédé au dépouillement systématique de sa correspondance sans pour autant trouver le nom de Pardo Bazán.

³⁷⁷ Emilia di Bono, « Huellas italianas de Emilia Pardo Bazán: epistolario, prensa y viaje », dans *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, Núm. 9, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2012-2013, p. 359. art. cit., p. 359.

³⁷⁸ Luigi Capuana, *Gli "Ismi" contemporanei*, éd. cit. 1898, p. 20 et 263.

³⁷⁹ Vittorio Pica cité par Tonina Paba, « Emilia Pardo Bazán e Italia », José Manuel Gonzalez Herran, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (ed.) *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academiaa Galica, 2009, p. 532. [« M^{me} Emilia Pardo Bazán, une écrivaine espagnole de grand talent, dont les romans et les livres critiques ont connu un grand succès dans la péninsule ibérique, souhaite connaître les publications les plus intéressantes de la littérature italienne actuelle et s'est donc adressée à moi. Capuana et Verga lui ont déjà envoyé leurs livres »].

³⁸⁰ Luigi Capuana cité par Emilia di Bono, « Huellas italianas de Emilia Pardo Bazán: epistolario, prensa y viaje », dans *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, op. cit., p. 359. *Idem*. [« Au défenseur ardent de l'école naturaliste Madame Emilia Pardo Bazán. Hommage de Luigi Capuana »].

³⁸¹ Sur ce point, voir aussi Ronald Hilton, « Emilia Pardo-Bazán and Italy », *Italica*, vol. 29/1, American Association of Teachers of Italian, 1952, p. 43-48.

Un aspect assez curieux qui rapproche les trois auteurs est la relative marginalité de leurs carrières de dramaturges, au niveau de la production ou de la réception : dans *Come io divenni novelliere*, Capuana confie à Neera, sous la forme d'une « confessione³⁸² » en public, susceptible de reconstruire les occasions intellectuelles de son parcours, sa « vocazione³⁸³ » manquée de dramaturge. Pendant sa jeunesse sicilienne, avant les premiers succès, quoique timides, de *Profili di donne* ou de *Giacinta*, dans la Milan des années 1870, il s'expérimente dans l'écriture de « drammi storici in versi sciolti³⁸⁴ » d'héritage tardo-romantique. Pardo Bazán, pour sa part, écrit de nombreuses pièces, mais elles n'ont pas le succès espéré. Zola, qui est sans doute le moins familier avec la poétique dramaturgique, transpose, en 1873, *Thérèse Raquin* en un drame de quatre actes, et *Germinal* en un drame de trois actes et douze tableaux, dont le manuscrit a été récemment mis en vente³⁸⁵.

Corpus et état de l'art : le choix de resserrement et les affinités critiques

La présentation des relations intellectuelles entre nos auteurs nous permet dès lors d'envisager notre corpus primaire : nous proposons ici une étude de poétique comparée entre romans, textes théoriques et critiques, œuvres « savantes » ou de vulgarisation scientifique (de nos auteurs ou d'autres acteurs du champ), chroniques et reportages journalistiques, en deçà de toute hiérarchie présumée. Comme on l'a déjà évoqué, ce choix est en lien avec l'expérience esthétique du lecteur de l'époque « en demande de récit » [*supra*], familière des porosités disciplinaires et des diversités de supports. De ce fait, d'un point de vue pragmatique, le choix du corpus littéraire et non-littéraire, susceptible de puiser chez les trois auteurs et les trois contextes de production culturelle, a dû être sélectif et assez restreint, tout en favorisant un regard diachronique. La constitution du corpus a été faite *in fieri*, en évoluant avec nos éléments de réflexion théorique et historique, sans viser à l'exhaustivité d'une « réponse », mais en choisissant quelques textes, peu nombreux, qui nous semblaient pertinents et féconds pour nos questionnements autour des poétiques de l'enquête.

³⁸² Luigi Capuana, *Come io divenni novelliere*, dans *Homo*, op. cit., p. XXXIV. [« confession »].

³⁸³ *Ibid.*, XXI: « la sola, la vera mia vocazione ?... Ma il destino non volle! ». [« l'unique, ma véritable vocation... Mais le destin ne voulut pas ! »].

³⁸⁴ *Ibid.*, p. XXXIV. [« drames historiques en vers libres »].

³⁸⁵ Valéry Saspotas, « *Germinal* : coup de théâtre aux enchères pour la pièce tirée du roman de Zola », *Le Figaro*, consulté en ligne <https://www.lefigaro.fr/culture/encheres/germinal-coup-de-theatre-aux-encheres-pour-la-piece-tiree-du-roman-de-zola-20211111>, le 14/11/21.

En nous efforçant de nous consacrer à une étude équilibrée, entre l'ampleur du traitement analytique et le nombre d'ouvrages pour chacun des auteurs, nous nous sommes notamment penchée sur les ouvrages suivants :

La ciencia amena (1876), « Reflexiones científicas contra el darwinismo » (1877), *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879), *La cuestión palpitante* (1882), *La Tribuna* (1883), *Apuntes autobiográficos* (1886), *Los Pazos de Ulloa* (1886), *La madre Naturaleza* (1887), *Cuentos de la tierra (obra póstuma)* (écrit en 1888), *De mi tierra* (1888), *Por la España pintoresca: viajes* (1895), *Lecciones de literatura* (1906) de Pardo Bazán;

La Fortune des Rougon (1871), *L'Assommoir* (1877), *Le Roman expérimental* (1880), *Une campagne* (1880-1881), *Documents littéraires* (1881), *Les Romanciers naturalistes : Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet* (1881), *Germinal* (1885), *La Bête humaine* (1890), *Le Docteur Pascal* (1893) de Zola ;

Di alcuni usi e credenze religiose della Sicilia (1866), *Giacinta* (1879), *Studi sulla letteratura contemporanea I et II* (1880-1882), *Storia fosca* (1883), *Spiritismo?* (1884), *Come io divenni novelliere* (1888), *Le Paesane* (1894), *L'Isola del sole* (1898), *Gli "ismi" contemporanei: verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo e altri saggi di critica letteraria e artistica* (1898), *Il decameroncino* (1901), *Il marchese di Roccaverdina* (1902), *Delitto ideale* (1902), *La scienza della letteratura. Prolusione letta nella R. Università di Catania il 5 giugno 1902* (1902), *Un vampiro* (1906) de Capuana.

Le caractère à première vue « arbitraire » de ce critère, celui de l'adhésion à notre propre sujet de recherche (fondé, en d'autres termes, sur l'« arbitre » de notre propre autolégitimation qui se pose pendant l'écriture d'une thèse), qui ne se base pas sur des relations intertextuelles déjà avérées ou particulièrement évidentes, est en réalité soutenu par les relations intellectuelles des auteurs qui encouragent des nouveaux rapprochements entre des ouvrages parfois distants par rapport à leur genèse et leurs constructions narratives. Par cela, il s'agit aussi de contrarier la tentation de l'homologation propre aux études comparées pour souligner davantage la singularité historique des œuvres et des auteurs. La complexité et l'articulation conceptuelle du sujet, se déployant pour ainsi dire en parabole par l'étude de ces trois dimensions entrelacées, mimésis, mathesis et sémosis, chez ces trois auteurs de trois pays différents, est inversement

proportionnel à la relative exigüité du corpus primaire³⁸⁶ de nos auteurs : on a essayé, de cette façon, d'éviter un effet de lecture vertigineux et dispersif. Par ailleurs, le décalage chronologique entre les œuvres de Zola, né en 1840, et de Capuana et d'Emilia Pardo Bazán, qui naissent respectivement en 1839 et en 1851 mais qui écrivent beaucoup au début du XX^e siècle (ils publient leurs premiers romans, *Giacinta* et *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* en 1879) nous a encouragés généralement à privilégier les textes parus avant 1901 (date, symbolique, de publication de *Il marchese di Roccaverdina*), ce qui coïncide, par ailleurs, avec la périodisation du naturalisme européen proposée par Chevrel³⁸⁷. En outre, bien que Pardo Bazán, extrêmement prolifique, écrive jusqu'aux années 1920, la période entre 1876, date de la parution de *La ciencia amena*, et 1900, date de *Cuarenta días en la Exposición*, correspond, en accord avec Emilia Pérez Romero, « al periodo de mayor aportación teórica, aun cuando algunas apreciaciones hayan sido formuladas al inicio de su carrera³⁸⁸ ». En effet, l'étude de ce rôle de théoricienne constitue un point de rapprochement, dans ses convergences comme dans ses divergences, avec les rôles de Zola et de Capuana.

Des affinités critiques (dont certaines ont déjà été mentionnées) se sont vite esquissées dans l'arsenal presque inépuisable de références critiques sur Zola, Capuana et Pardo Bazán. En ce qui concerne Zola, les approches transversales et interdisciplinaires ont été préférées à celles plus classiquement monographiques : si les travaux de Henri Mitterand, Alain Pagès et Colette Becker ont constitué une base incontournable pour aborder l'œuvre de l'auteur, les ouvrages de Paolo Tortonese, Pierluigi Pellini, Philippe Hamon et Jérôme David (qui a fait pourtant une étude sur Balzac) ont dynamisé davantage notre réflexion critique en quête d'une « idée-forme » opérante chez nous auteurs, celle de l'enquête et de ses formes expressives. Dans notre cadre méthodologique, les ouvrages portant une dimension comparatiste ou internationale ont été aussi pris en considération, notamment *Émile Zola. Aux racines des valeurs européennes*³⁸⁹ dirigée par Marina Geat, et l'ouvrage de Pierluigi Pellini, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*³⁹⁰, qui nous a suggéré de conjuguer l'aspect poétique au métapoétique, la réflexion sociologique à celle sur la forme.

³⁸⁶ Toutefois, pour étayer et appuyer notre propos, de nombreux autres ouvrages de Zola, Capuana et Pardo Bazán seront mentionnés ou évoqués.

³⁸⁷ Voir Prolégomènes.

³⁸⁸ Emilia Pérez Romero, « Reflexiones teoricas de Emilia Pardo Bazán en torno al periodismo (1876-1900) », dans José Manuel Gonzalez Herran, Cristina Patino Eirin, Ermitas Penas Varela (ed.), *La literatura de Emilia Pardo Bazan*, op. cit., p. 587. [« à la période de sa contribution théorique majeure, même si certaines de ses vues ont été formulées au début de sa carrière »].

³⁸⁹ Marina Geat (dir.), *Émile Zola. Aux racines des valeurs européennes*, op. cit.

³⁹⁰ Pierluigi Pellini, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, op. cit.

La bibliographie critique sur Luigi Capuana s'avère plus « consensuelle » du point de vue des perspectives critiques : en effet, la tradition critique italienne inaugurée par Benedetto Croce, suivi ensuite par Russo, Arrighi, Marzot, Bosco a orienté massivement (jusqu'à au moins la monographie de Judith Davies en 1979³⁹¹) l'interprétation esthétique et idéologique de Capuana théoricien, comme « promoteur infatigable » du principe de l'impersonnalité³⁹². Dans cette lignée, un jugement négatif a parasité pour longtemps l'œuvre de l'écrivain³⁹³, mis à nu dans les contradictions théoriques conditionnant son activité intellectuelle. D'une manière générale, les approches historico-littéraires, biographiques, philologiques sont prépondérantes³⁹⁴.

Dans le cadre de cette recherche, il s'agit surtout d'élargir et d'approfondir certains aspects de la poétique de Capuana qui ont été longtemps négligés pour mettre à jour la richesse de sa réflexion esthétique. En ce sens, la critique récente met notamment en évidence la fascination de Capuana pour la métapsychologie et l'ésotérisme³⁹⁵, considérés par l'auteur comme un penchant de l'enquête positiviste qui, sans spéculer sur l'ontologie d'un au-delà, rend visible ce qui ne l'est pas encore. De l'invisibilité de l'évidence à l'évidence de l'invisible, Capuana explore ainsi l'inconnu et l'incompris dans ses formes phénoménales, comme on le verra dans l'étude de *Forze occulte*³⁹⁶ : cela introduira des réflexions métalittéraires sur la création et sur l'enquête. Une réévaluation récente et innovante de l'écrivain de Mineo provient plutôt de la part des chercheurs internationaux, comme en témoigne le colloque « New approaches in Capuana studies » organisé en 2018 par Southern Africa/Studi d'Italianistica

³⁹¹ Judith Davies, *The Realism of Luigi Capuana: theory and practice in the development of late nineteenth century Italian narrative*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Modern humanities research association, 1979.

³⁹² Voir Enrica Rossetti, « Capuana e l'impersonalità », *Quaderni d'italianistica*, vol. 2 / 1, 1981.

³⁹³ Judith Davies, *The Realism of Luigi Capuana: theory and practice in the development of late nineteenth century Italian narrative*, *op. cit.*, p. 5.

³⁹⁴ Enrica Rossetti, « Capuana e l'impersonalità » art. cit., et Luigi Gussago, « Tradurre in forma viva il vivo concetto: verismo e traduzione intersemiotica nella teoria capuaniana », *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, mai 2019, p. 237- 264.: je renvoie à ces deux articles présentant un état de l'art exhaustif sur les études récentes de la critique capuanienne.

³⁹⁵ En opposition à la *vulgata* scolaire et universitaire qui distingue entre une première production vériste et une deuxième décadentiste (ou spiritualiste), voir l'article de Valeria Giannetti, « Capuana e lo spiritismo: l'anticamera della scrittura », *Lettere Italiane*, vol. 48 / 2, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 1996, p. 268-285. Voir aussi Annamaria Loria, « “La voluttà di creare”: teoria dell'arte e spiritismo nell'ultimo Capuana », dans Carmela Reale (a cura di), *Filologia antica e moderna*, n° 30-31, 2006, p. 255-272; Fabrizio Foni, « Lo scrittore e/è il medium. Appunti su Capuana spiritista », dans *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati - Contributi della Classe di Scienze umane e della Classe di Lettere ed Arti*, n° 7, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, p. 397-416. Nous signalons finalement le travail de Patrizia D'Andrea, tiré de sa thèse, qui inscrit le spiritisme dans une perspective européenne, *Le spiritisme dans la littérature de 1865 à 1913: perspectives européennes sur un imaginaire fin-de-siècle*, Honoré Champion, 2014.

³⁹⁶ Voir 7.2.

nell'Africa Australe. Après les lectures fondamentales de Carlo Alberto Madrignani³⁹⁷ et Anna Storti Abate³⁹⁸, la perspective de Giorgio Longo et de Gabriella Alfieri, qui revendiquent l'autonomie esthétique du vérisme par rapport au naturalisme, tout en l'inscrivant dans une réflexion européenne, a été centrale dans l'élaboration de notre projet³⁹⁹.

En ce qui concerne la littérature critique sur Emilia Pardo Bazán, nous nous sommes d'abord appuyé sur Carmen Bravo-Villasante, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*⁴⁰⁰, sur Pilar Faus Seville, *Emilia Pardo Bazán : su época, su vida, su obra*⁴⁰¹, et sur José Manuel González Herrán. *In primis*, les travaux de Nelly Clémessy, dont nous adoptons par ailleurs la traduction *Le Château de Ulloa*, ont été incontournables pour une connaissance intime et rigoureuse de la musculature narrative de Pardo Bazán. La rencontre avec Cristina Patiño Eirín⁴⁰² et l'étude de ses travaux⁴⁰³, se prêtant volontiers à des ouvertures comparatistes avec Émile Zola⁴⁰⁴, nous ont aidé à problématiser nos références. L'état de l'art de Patiño Eirín nous a, par ailleurs, offert un bon aperçu de la production critique récente (1993-2003) concernant Pardo Bazán⁴⁰⁵, dont l'optique monographique, biographique ou d'histoire littéraire prévaut sur les perspectives comparées. En revanche, le travail de Francisco Caudet, *Zola, Galdós, Clarín. El naturalismo en Francia y España*⁴⁰⁶, et la thèse de Martine Cornet, «*La société comme matière romanesque*» ». *Convergences naturalistes dans les romans de Zola, Clarín, Pérez Galdós et*

³⁹⁷ Carlo Alberto Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970.

³⁹⁸ Anna Storti Abate, *Introduzione a Capuana*, Bari, Laterza, 1989.

³⁹⁹ Je fais notamment référence à la communication de Giorgio Longo, « Corrispondenze e interazioni di verismo e naturalismo : Capuana tra Zola e Verga », proposée à la Journée d'études *Capuana intellettuale europeo*, à la Biblioteca Angelica de Rome, le 5 décembre 2016, et à celle de Gabriella Alfieri, « Vues et voix de l'étranger dans le vérisme italien », dans le colloque international « Naturalismes du monde : les voix de l'étranger » qui s'est déroulé à Paris le 23-24 mai 2019.

⁴⁰⁰ Carmen Bravo-Villasante, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Magisterio Español, 1973.

⁴⁰¹ Pilar Faus Seville, *Emilia Pardo Bazán : su época, su vida, su obra*, Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.

⁴⁰² Nous nous sommes rencontrées dans le cadre du colloque internationale *Homenaje italiano a Emilia Pardo Bazán en su centenario. Jornada internacional de estudios*, qui s'est déroulé le 26/11/21 dans le Département de Langues de Bologne.

⁴⁰³ Nous nous limitons à mentionner le plus important : *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán, op. cit.*

⁴⁰⁴ Cristina Patiño Eirín, « El "Souvenir X" de Émile Zola y "Pascual López" de Emilia Pardo Bazán un juego intertextual de fantasía científica », dans *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, n° 2, 1996, p. 539-548; et « Émile Zola en la obra teórico-crítica de Pardo Bazán (1887-1921) », dans José Luis Couceiro Pérez, Teresa García-Sabell Tormo, Manuel Míguez Ben, Emilio Montero Cartelle, Manuel Enrique Vázquez Buján, José María Viña Liste (coord.), *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, v. 1, 1999, p. 450-456.

⁴⁰⁵ Cristina Patiño Eirín, « Últimas publicaciones críticas sobre Emilia Pardo Bazán (1993-2003) », *Iberoamericana (2001-)*, vol. 4 / 15, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2004, p. 179-190.

⁴⁰⁶ Francisco Caudet, *Zola, Galdós, Clarín: el naturalismo en Francia y España*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1995.

*Emilia Pardo Bazán*⁴⁰⁷, nous ont offert un éclairage précieux sur les relations intellectuelles participant à la définition d'une poétique naturaliste internationale, bien que les sujets et les problématiques proposées demeurent parfois trop générales.

À l'aune de ces références, nous proposons ici une première étude comparée de long format⁴⁰⁸ sur Zola, Capuana, Pardo Bazán, qui, l'on espère, puisse favoriser une convergence de regards sur ces auteurs.

⁴⁰⁷ Martine Cornet, "*La société comme matière romanesque*" ». *Convergences naturalistes dans les romans de Zola, Clarín, Pérez Galdós et Emilia Pardo Bazán [thèse]*, soutenue à l'Université Bordeaux III - Michel de Montaigne en 2004.

⁴⁰⁸ Le volume sous la direction de Maria Rosaria Alfani, Patricia Bianchi, Silvia Disegni, *La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo (Francia, Italia, Spagna)*, Grumo Nevano, Marchese editore, 2010, qui propose des *excursus* thématiques comparés sur l'écriture des passions dans le naturalisme français, italien et espagnol, nous a particulièrement inspirés.

Notice sur le titre de la thèse

Les thèses en littérature comparée éprouvent bien souvent la difficulté d'intégrer dans le titre principal (et dans les autres titres) l'élément polémique ou vivement argumentatif propre à toute thèse, puisque souvent le geste comparatif est lui-même « novateur », polémique ou scientifiquement engagé. Ainsi, les thèses récentes en littérature comparée, portant sur un corpus naturaliste européen (pas nombreuses, à vrai dire), présentent des titres majoritairement descriptifs, comme *Les différents visages du désir dans l'œuvre de Maupassant et de Verga*⁴⁰⁹, et *Le vérisme italien en France et dans les pays germanophones : une étude de réception comparée*⁴¹⁰. Si notre titre *L'enquête inquiète. Représenter, connaître, interpréter : poétiques et postures auctoriales (Zola, Capuana et Pardo Bazán)* est l'expression d'un positionnement avant tout critique (dépasser les dichotomies poétiques/enquête, littérature/science, etc., et discuter les modes de fabrication de ces cloisonnements disciplinaires), c'est surtout dans l'analyse comparée en elle-même que je tente de mobiliser un propos polémique: décentrer le francocentrisme d'une certaine critique naturaliste⁴¹¹, et engager, autant que possible, un regard réellement « tri-univoque » sur Zola, Capuana, Pardo Bazán.

⁴⁰⁹ Jocelyne Baldon Perrot, *Les différents visages du désir dans l'œuvre de Maupassant et de Verga* [thèse], littérature comparée, sous la direction de F. Caudon, Université de Dijon, 1991.

⁴¹⁰ Eva Hölzl, *Le vérisme italien en France et dans les pays germanophones : une étude de réception comparée* [thèse], littérature comparée, sous la direction d'Yves Chevrel, Université Paris 4, 2005. Exception faite pour le titre lumineux de la thèse de Mathieu Laarman, *Fictions du naufrage, Naufragés de la fiction (Mary Shelley, Giovanni Verga, Thomas Hardy, Alain-Fournier, Louis Guilloux, Vitaliano Brancati) : poétiques du roman de l'échec* [thèse], littérature comparée, sous la direction de K. Haddad-Wotling, Université de Paris 10, 2010.

⁴¹¹ Tout au long de la thèse, les contacts avec Giorgio Longo (Université de Lille), Gabriella Alfieri (Université de Catane) et avec la Fondazione Verga, dont ils sont membres, ont été tout à fait fondamentaux pour mûrir cet engagement scientifique à la faveur des contaminations mutuelles entre naturalisme français et naturalisme italien.

PARTIE I. AU BORD DE LA MIMÈSIS. RE-PRÉSENTER

« Tout ce qu'on doit me demander, c'est de partir du connu¹ ».

« [...] sus libros *representan* siempre más de lo que *son* en realidad² ».

Dans une lettre à Anthony Valabrègue, en 1864, le jeune Zola emploie l'image de l'écran pour illustrer l'esthétique à laquelle il adhère. « Somme tout, l'Écran réaliste, le dernier qui se soit produit dans l'art contemporain, est une vitre unie, très transparente sans être très limpide, donnant des images aussi fidèles qu'un Écran peut en donner³ ». Pour Zola, l'Écran donne ici la température psychologique de la vision, en suggérant un rapport à la fois précaire et engagé avec le réel. L'écran, à la fois transparent et opaque, est ici d'abord un *medium* entre la conscience d'écrivain et le monde, qui les relie tout en les distinguant. Et il est aussi un artefact, à la fois « produit » d'art industrialisé et support symbolique. Cette image encourage, d'emblée, à ne pas séparer les objets de leurs représentations, l'histoire des œuvres de leur appréhension esthétique, invitant à une vision profondément interrelationnelle entre sujet et objet, entre « la relativité de la vision, [et] l'instabilité du réel⁴ ».

À rebours des interprétations radicales⁵ concernant la mimèsis naturaliste, nous prêterons ici attention à son caractère ambivalent, suggéré par l'image de l'écran de Zola. La

¹ Émile Zola, « Les Droits du romancier », *Le Figaro*, 6 juin 1896, *Nouvelle campagne*, Paris, Charpentier, 1897, p. 253.

² Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 228. (Trad. PB, *Le naturalisme*, 227 : « Ses livres *representan* toujours plus qu'ils ne *son*t en réalité ». Pardo Bazán à propos de Zola.

³ Émile Zola, Lettre à Anthony Valabrègue, 18 août 1864, dans Émile Zola, Alain Pagès (choix des textes et présentation), *Correspondance*, Paris, Flammarion, 2012, p. 116.

⁴ Gisèle Séginger, « Le lisible et l'invisible. Zola et les apories du naturalisme », Laurence Richer, *Le dialogue des arts. Littérature et peinture aux XIXe et XXe siècles*, t. 2, Lyon, Université Lyon III-CEDIC, 2003, p. 109.

⁵ Nous pouvons distinguer deux interprétations radicales majeures dans la critique littéraire récente : la première est celle de Lukács (qu'on discutera dans 2.1), qui accuse l'écriture naturaliste de se soustraire à la philosophie marxiste de l'histoire se reléguant à un plat mimétisme. Dans son article « Raconter ou décrire ? », Lukács relève précisément, dans les romans naturalistes, une séparation ontologique et politique entre objets et sujets, monde extérieur et sujet participant à l'action révolutionnaire. La deuxième position est celle de Jacques Dubois et du caractère « constructiviste » de la mimèsis naturaliste qui, loin d'imiter le réel, institue un « nouveau » réel, elle crée *ex nihilo* des nouveaux objets, métonymies des objets réels. Voir notamment György Lukács, *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspéro, 1969, (« Petite collection Maspéro 17 »), et Jacques Dubois, *Les romanciers du réel: de Balzac à Simenon*, op. cit., p. 30.

théorie de la représentation zolienne, dont l'écran est l'illustration, « est placée sous le sceau de la contradiction⁶ », comme le démontre Lucie Riou dans sa thèse. Sans réduire la mimèsis des naturalistes à un « collage » d'archétypes et de modèles rhétoriques, sans nier pour autant l'inscription de nos auteurs dans une tradition esthétique et philosophique ancienne, il s'agit, néanmoins, de nuancer l'« invention » de la transparence que les naturalistes eux-mêmes s'attribuent et qu'une certaine *vulgata* continue de perpétrer jusqu'à nos jours. Dès lors, il est question de décentrer les auteurs « mimétiques » par antonomase vers les « bords » d'une théorie de la représentation, qui sont en réalité définis et redéfinis en permanence à l'aune des discours, des poétiques et des prises de position. Sur un plan métatextuel, il ne s'agit pas, pour nous, de fournir une définition « ontologique », « stable », « doctrinale » de la mimèsis, mais de l'aborder par des « bords », par les conditions de possibilité, par les *limes*, les limites de définition et de distinction que les auteurs posent et dis-posent. Les tensions, visibles chez Zola, Capuana et Pardo Bazán, à des degrés différents, entre désir « objectiviste » et lyrisme romantique, posture savante et posture d'artiste, spectateur et créateur, recourent d'abord des enjeux agonistiques reflétant la mise en récit, toujours problématique, des parcours intellectuels. Signe d'identité littéraire, outil de légitimation, gage de « vérité », la définition de mimèsis se pose, en effet, *in primis* comme un enjeu de lutte dans le champ littéraire de l'époque, ce qui nous invite à interroger le mythe, impérissable⁷, de la « transparence » mimétique, à l'aune des représentations et des valeurs qui lui sont tour à tour assigné à travers l'histoire.

La question de la mimèsis naturaliste, « problème vieux comme la caverne de Platon, mais jamais résolu⁸ », a déjà fait, évidemment, l'objet des nombreux efforts de théorisation, comme ceux anti-référentiels des décennies structuralistes⁹, ou bien ceux naïvement référentiels ou cratylistes. Aujourd'hui, elle est tantôt frappée de « discrédit¹⁰ », tantôt investie d'une

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ Voir Lucie Riou, *Les arts visuels dans les romans, l'œuvre critique et la correspondance d'Émile Zola*, Honoré Champion, 2020, p. 106 et *passim*. Encore très récemment, l'ouvrage de Riou sur la théorie esthétique de Zola et sur ses relations avec les arts visuels, ressent la nécessité de démentir, avec une étude de documentation minutieuse, la *vulgata* sur un Zola-mimétique.

⁸ Anthony Glinoe, « L'impensable référence au réel », *The Art of Scandal. Modernism, Libel Law, and the Roman a Clef*, New York, Oxford University Press, 2009 », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, mis en ligne en janvier 2014, consulté en ligne <https://journals.openedition.org/contextes/5861#entries>, le 16/04/21.

⁹ On fait notamment référence à l'essai de Roland Barthes, « L'effet de réel », dans Ian Watt, Leo Bersani, Roland Barthes, [et al.], *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 81-90, et aux fondements de sa perspective d'analyse narrative, Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 1966, p. 1-27.

¹⁰ Valérie Stiénon, « Mimèsis », art. cit., consulté en ligne <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/66-mimèsis>, le 14/10/21.

prudente réhabilitation¹¹. Si le discrédit dérive sans doute de l'injonction au « renouvellement », même terminologique, et des spectres de l'interprétation marxiste¹², la deuxième tendance, celle de la revalorisation, risque de faire de la mimèsis un *alibi* conceptuel pour des analyses sociocritiques ou anthropologiques. Il s'agit plutôt de s'associer avec Paolo Tortonese dans le refus des lectures critiques univoques du roman, et donc de la mimèsis, celle de la « représentation de l'individu absolu¹³ », relié donc des conditions historiques qui ont permis sa propre conception, ou bien celle de la « représentation des mœurs qui accompagne le développement des sciences humaines¹⁴ », pur reflet d'enjeux sociaux ou sociétaux. À rebours de ces partis pris, nous reprenons, à nouveaux frais, l'idée de mimèsis opérante à la fin du XIX^e, en la désignant simplement, pour l'instant, de système des discours et des significations sur le réel. Lorsqu'ils parlent du réel ou ils l'abordent dans leurs romans, les auteurs semblent mettre en œuvre des degrés différents d'intelligibilité, que nous parcourrions sous les noms de « général », « typique » et « particulier ». Ces degrés mimétiques, mobilisés sans cesse dans les discours de nos auteurs et des critiques qui les entourent, recouperaient, à notre sens, un discours social en tension, pris entre la « norme », le « type » et l'« exception »¹⁵. Nos auteurs proposent alors au lecteur des mondes possibles qui parlent *de* et *à* son expérience du social et à son imaginaire. Or, de quelle manière Zola, Capuana et Pardo Bazán donnent finalement à voir l'exigence d'une réalité « à plusieurs hauteurs », ou « pluriperspective » ?

« Au bord de la mimèsis » : ce titre suggère le caractère « liminaire » de la mimèsis naturaliste, hésitant entre restitution et représentation, tentation démiurgique et platitude de l'insignifiant, neutralité de l'information et passion politique. Mais il suggère, aussi, par un retournement métatextuel, notre propre positionnement critique s'efforçant de prendre en

¹¹ *Idem.* « Certains insistent pour revaloriser sa dimension anthropologique, inhérente à la symbolisation humaine de la réalité dont elle permettrait de rendre compte. D'autres la voient comme le principe dynamique et le produit significatif des fictions sociales. D'autres encore plaident en faveur de la plasticité et de la diversité de ses usages selon les domaines concernés : esthétique, philosophie, sociologie ».

¹² Notamment celle de György Lukács et Lucien Goldmann.

¹³ Paolo Tortonese (dir.), *Le Cas médical. Entre norme et exception*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 14.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Voir « Introduction », *Ibid.*, p. 7-15. Tortonese propose une nouvelle herméneutique des romans basée sur la notion de « cas » qui serait susceptible de dépasser à la fois la pensée d'un sujet (personnage et, d'une certaine manière, auteur) absolument exceptionnel délié de son contexte textuel et extratextuel, et celle d'un roman « scientifique » concourant à la création des catégories explicatives. La notion de « type » employée ici n'est pas équivalente à celle de « cas », bien qu'elle occupe une place médiane entre norme et exception et qu'elle puisse suggérer une sorte de lecture « à mi-hauteur » du monde romanesque : dans notre travail, il n'y a pas de jugement de valeur, ou de hiérarchie « qualitative » entre norme, type et exception ; ils ne représentent pas des herméneutiques plus ou moins « souhaitables », mais simplement de seuils de description. La notion « type » chez Zola, Capuana et Pardo Bazán, sera plutôt abordée à l'appui des travaux de Jérôme David, dans la partie 2.2. Typifier.

compte « la propriété dynamique de la notion¹⁶ », non pas pour excuser un flou conceptuel, mais pour se situer à la lisière des lectures conventionnelles sur la mimèsis. Tout en appréciant la moderne conversion terminologique de la « mimèsis » en « médiation », avec l'étude des poétiques historiques du support¹⁷, il s'agit pourtant de garder l'épaisseur sémantique du mot grec, non pas pour négliger son historicisation, mais pour s'efforcer de recomposer, sous l'exemple de Paolo Tortonese, une rhétorique « des idées littéraires, des apologies, des doctrines, des réactions polémiques¹⁸ » discutant le rapport au sensible.

La mimèsis classique, conforme à « la raison fictionnelle aristotélicienne¹⁹ », lie les « imitations²⁰ » de la nature à une *ratio*. Cette dernière, constituée des règles de composition formelle en vue de la (dé)monstration d'*exemplum*, vise généralement à distinguer l'erreur de la vérité. Dès lors, la vraisemblance mimétique d'Aristote se double d'un vraisemblable « herméneutique » : les principes de convenance, ou de bienséance, et de possibilité (les choses se passent comme elles *peuvent* et *doivent* se passer) font reconnaître ce que l'on connaît déjà. En ce sens, en accord avec des schèmes de perceptions et de représentation partagés, la mimèsis aristotélicienne semble avoir d'abord (uniquement ?) une fonction pragmatique ou politique, une valeur d'usage fédérant un « partage du sensible²¹ » grâce à un geste de réception socialement institué. À propos de l'« adhésion » esthétique et morale du lecteur à un texte, Christèle Couleau a mis en évidence le lien entre « le croire à (l'histoire racontée), le croire en (celui qui la raconte) et le croire avec (des valeurs et des croyances communes)²² » : dans la mimèsis, telle qu'Aristote la coïçoit, ces conditions se trouvent réunies. Le projet aristotélicien de la mimèsis, fondée sur la représentation d'une nature axiologiquement ordonnée, est donc soutenu par une finalité pédagogique ou morale : par le biais de figures sans épaisseur

¹⁶ Valérie Stiénon, « Mimèsis », art. cit., consulté en ligne <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/66-mimèsis>, le 14/10/21.

¹⁷ *Idem*. Stiénon fait ici référence aux travaux de Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, et à ceux qui s'inscrivent dans l'histoire culturelle (Christian Delporte, Roger Chartier, Alain Corbin, Dominique Kalifa).

¹⁸ Paolo Tortonese, « Introduction », *L'homme en action : la représentation littéraire d'Aristote à Zola*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹ Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 11.

²⁰ Aristote, *La Poétique*, (J. Hardy, texte établi et traduit), Paris, Les Belles Lettres, 1969, p. 30.

²¹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, *op. cit.*

²² Christèle Couleau, « “Stigmates”. Du signe particulier au signal narratif », dans Boris Lyon-Caen et Andrea Del Lungo, *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 162.

névralgique, l'illustration artistotelicienne relève donc du *mythos*²³, ou d'un « homme en action²⁴ ».

Le projet naturaliste n'est évidemment pas exempt de cette mimèsis « fédérative » ou rhétorique, à laquelle il fait retour après l'« exil solipsiste » des romantiques. En opposition au clivage romantique entre le sujet et le monde, les naturalistes comblent, en effet, la fracture entre moi lyrique et moi social, précédemment creusée, au nom d'une intelligibilité historique nouvelle. Et pourtant, la mimèsis n'a jamais été aussi *questionnée*, notamment dans le péri-texte et le paratexte des lettres, des préfaces et des articles : comment représenter le réel ? Comment faire « vrai », faire « vivant », faire « vraisemblable » ? Si la recherche positiviste et expérimentale, dans laquelle le roman naturaliste s'inscrit, rend le réel observable et connaissable, les ressources littéraires ne cessent pourtant d'être interrogées. À une époque de démocratisation ou d'institutionnalisation des langues nationale, en France et en Italie (cela est sans doute moins le cas de l'Espagne²⁵), cette interrogation reflète, par ailleurs, la formation d'une conscience philologique. Comme le suggère Nelly Wolf, l'élection du langage à objet de réflexion, lorsque les « styles » littéraires cherchent en eux-mêmes leur propre légitimation²⁶, participe au processus d'autonomisation du champ littéraire relevé par Pierre Bourdieu.

Barbara Carnevali définit ainsi la mimèsis littéraire : « forme de discours qui se donne pour but de restituer l'objectivité du réel par sa représentation, et en particulier par la description évidente, plastique, rigoureuse, de ses manifestations phénoménales²⁷ ». À notre sens, cette définition, contient *in nuce* plusieurs éléments que l'esthétique naturaliste accueillera, en les transformant, dans le dernier tiers du XIX^e. C'est surtout une appréhension phénoménologique du réel qui régule la dialectique entre l'objectivité du réel et la transformation figurative de la représentation. Cette « objectivité » est restituée dès lors à travers une expérience esthétique singulière à la fois agie par et agissant sur le réel. En d'autres termes, cette mimèsis littéraire

²³ En opposition à l'*ethos*, nous pourrions définir le *mythos* comme l'enchaînement nécessaire d'actions tragiques, au sens donné par les Grecs, de sorte que l'explication du monde social se sert des personnages comme des exemples en transcendant leur épaisseur historique.

²⁴ Je reprends ici le titre de Tortonese, voir Paolo Tortonese, *L'homme en action: la représentation littéraire d'Aristote à Zola*, *op. cit.*

²⁵ Sur ce point, voir Borja de Riquer y Permanyer, Gérard Brey, « La faiblesse du processus de construction nationale en Espagne au XIX^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)*, vol. 41 / 2, Société d'Histoire Moderne et Contemporaine, 1994, p. 353-366. Après la constitution de l'État-Nation espagnol à l'époque moderne, des mouvements nationalistes surgis des bases sociales importantes, comme en Catalogne et au Pays Basques, remettent en discussion l'identité entre État et Nation à partir de la fin du XIX^e siècle.

²⁶ Nelly Wolf, *Proses du monde : les enjeux sociaux des styles littéraires*, *op. cit.*, p. 25. « Au XIX^e siècle, et surtout dans la deuxième moitié de ce siècle, la littérature, du moins celle qui échappe à l'académisme et se libère de la tradition scolaire, se donne à elle-même son propre *nomos* linguistique ».

²⁷ Barbara Carnevali et Philippe Audegean, « Mimèsis littéraire et connaissance morale. La tradition de l'"éthopée" », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 65 / 2, avril 2010, p. 296.

évoque le passage crucial de « la représentation figurative par l'artiste à la perception individuelle du monde que celui-ci en a »²⁸. Cette nouvelle représentation se caractérise ainsi par une « description évidente, plastique, rigoureuse », en accord avec l'*ut pictura poesis*, qui est surinvesti de la part des humanistes de la Renaissance et du baroque identifiant désormais le poète au peintre²⁹. De *mythos* à *éthos*, l'élément descriptif de l'*ekphrasis*, réputé comme secondaire par rapport à l'action dans la *Poétique* d'Aristote, redéfinit la figuration à l'aune d'une vision.

Comme le suggère Carnevali, dans la mimésis littéraire greffée sur la tradition de l'éthopée, la sphère morale³⁰ fait donc l'objet d'une connaissance phénoménologique. De cette conception de mimésis proche de l'*éthos*, semblent hériter les Idéologues (1750-1850) qui, soutenus par une « confiance épistémologique » transdisciplinaire, ambitionne d'appréhender l'homme « total »³¹. Plus précisément, la littérature pour les Idéologues est « une manière d'intégrer les éléments des différentes sciences au sein d'une approche globale de notre réalité, à partir de l'expérience d'ensemble que nous en avons de notre point de vue subjectif³² ». En écho avec une perception singulière du monde, les Idéologues saisissent une « "impression synthétique"³³ », élaborée à partir d'une connaissance empirique.

Pour les Idéologues, les exposés systématiques ne sont que prolégomènes à l'observation empirique qui à la fois les précède et les prolonge : pour connaître l'homme, il faut l'étudier concrètement. Aussi le roman, qui met en scène l'homme en société, est-il pour eux la littérature de l'avenir. La conception exposée par Zola du "roman expérimental" n'est que l'aboutissement d'un mouvement qui traverse et structure les textes balzaciens et stendhaliens, mouvement à la fois analytique et encyclopédique (dont on trouverait maintes autres manifestations) par lequel le XIX^e siècle se noue au précédent³⁴.

Au cœur de l'enquête naturaliste, héritière de celle des Idéologues et de l'éthopée, on y retrouve donc, également, une expérience d'ordre phénoménologique. Quelles ressources discursives sont-elles mobilisées pour rendre compte de cette mimésis, greffée à la fois sur la tradition rhétorique et sur une pratique « intégrée » des sciences ? Dans cette deuxième moitié

²⁸ Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand (dir.), *Lire, dé-lire Zola*, Paris, Nouveau monde, 2004, p. 27.

²⁹ Voir Rensselaer Wright Lee, *Ut pictura poesis: humanisme et théorie de la peinture XVe-XVIIIe siècles*, Paris, Macula, 1991, (« La Littérature artistique »), p. 11.

³⁰ Nous entendons « morale » au sens latin de *mos, moris* (coutumes, caractères, habitudes) qui croise une ambition de représentativité à la fois physiologique et sociale.

³¹ Voir Yves Citton et Lise Queffélec, *Le moment idéologique: littérature et sciences de l'homme*, Lyon, ENS éd, 2013, (« La croisée des chemins »), p. 21.

³² *Ibid.*, p. 39-40.

³³ Émile Zola cité par Colette Becker, *Zola: le saut dans les étoiles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 114.

³⁴ Yves Citton et Lise Queffélec, *Le moment idéologique : littérature et sciences de l'homme*, op. cit., p. 18-19.

du XIX^e qui voit les disciplines savantes se constituer et le champ littéraire s'autonomiser, comment cette mimésis littéraire trouve sa place ? Quel type de connaissance est-il produit ?

Dans un article paru le 11 mai 1866 sur l'*Événement*, Zola saisit très vite la révolution phénoménologique au centre du projet naturaliste, qui précisément veut puiser l'imagination dans le réel (ou, pour mieux dire, à travers le réel) et non malgré lui. « Je suis très difficile pour les œuvres de pure imagination, n'ayant pu encore comprendre la nécessité du rêve, lorsque la réalité offre un intérêt si humain et si poignant³⁵ ». Ou encore, « De la vérité si l'on veut, de la vie, mais surtout des chairs et des cœurs différents interprétant différemment la nature³⁶ ». En dépassant la dichotomie réel/imagination, objectif/subjectif, l'auteur intègre ainsi son propre regard dans sa représentation, de sorte qu'on peut parler avec Jean-Pierre Leduc de « rupture esthétique³⁷ » en cours dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. La réflexivité de ce geste (lorsque l'auteur pense les effets de son acte transformateur du réel) reste pourtant reléguée, comme on l'a déjà évoqué, au niveau d'une sorte d'« inconscient » philosophique et méthodologique.

La critique capuanienne a déjà mis en évidence, par ailleurs, l'opacité de son discours sur la mimésis, tendant à l'ambiguïté et au mysticisme, lorsque « pure forme », *spiraculum vitae*, « imagination » et « fantaisie » sont souvent employés comme des synonymes³⁸. Dans *Gli "ismi" contemporanei* (1898)³⁹, Capuana reprend D'Annunzio pour parler de mimésis, en obscurcissant davantage son positionnement intellectuel⁴⁰ et en posant ainsi la question de l'imitation et de la création comme un enjeu de définition et de lutte majeure. « E quale creatura sa perché io le chiamo persone vive? [...] continuano nel libro la Natura, perchè proprio portano in sè creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita sensuale,

³⁵ Émile Zola, Henri Mitterand (dir.), *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome X : La critique naturaliste (1881)*, Nouveau Monde, 2004, p. 474-475.

³⁶ Émile Zola, *Mon Salon ; augmenté d'une dédicace [à Paul Cézanne] et d'un appendice*, Paris, Librairie centrale, 1866, p. 55-56.

³⁷ Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand (dir.), *Lire/Dé-lire Zola, op. cit.*, p. 27.

³⁸ Voir notamment « Nota introduttiva » de Paola Azzolini à Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, Catania, Giannotta, 1882, p. VII-XXXIV; Antonio Palermo, « Per una rivalutazione dell' ultimo Capuana », dans Michelangelo Picone, Enrica Rossetti, *L'illusione della realtà: studi su Luigi Capuana atti del convegno di Montréal, 16-18 marzo 1989*, Roma, Ed. Salerno, 1990, p. 316.

³⁹ *Gli "ismi" contemporanei* est le manifeste d'un « militantisme poétique » contre toute école, idéologie et systématisation (les « ismi »), qui marque la distance du cadrage naturaliste au profit du roman psychologique et des mouvements décadents et symbolistes européens. En général, l'essai de Capuana, en dialogue serré avec l'actualité littéraire française, participe pleinement de la crise de représentation du roman naturaliste en France décrite par Michel Raimond, *La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, J. Corti, 1966.

⁴⁰ L'histoire littéraire tendra à opposer l'un et l'autre dans la dichotomie vérisme-décadentisme.

*sentimentale, intellettuale, di esseri umani collocati nel centro della vita universale*⁴¹ ». En réponse à Ugo Ojetti, qui lui avait adressé une lettre virulente le 13 mai 1896 en l'accusant d'imiter la nature, Capuana se démarque ici des « imitateurs » naturalistes, pour se distinguer, *via* le lyrisme passionnel de D'Annunzio⁴², en tant que créateur d'une perception sensible et sensualiste de l'art. Pour Capuana, l'art *continue* la nature parce que l'expérience de la vie et celle de l'art appartiennent à un même ordre esthétique et phénoménologique, telle que Zola le proclame dans son *Roman expérimental* : « nous devons modifier la nature, sans sortir de la nature ⁴³ ». Continuer la nature pour les véristes, et les naturalistes, signifiera également étendre « les bords de la fiction⁴⁴ », pour utiliser l'expression de Rancière, pour faire y rentrer des personnages liminaires ou « marginaux ». Ainsi, l'enquête mimétique des naturalistes redessine finalement la cartographie littéraire des espaces linguistiques et sociaux.

Dans le cadre de cette Partie I, nous tenterons de parcourir les termes de cette enquête sur la mimésis, telle qu'elle est interrogée dans le discours critiques et dans les œuvres de Émile Zola, Luigi Capuana et Emilia Pardo Bazán. Après avoir parcouru le débat sur « l'illusion référentielle », nous nous pencherons sur les procédés mimétiques, « faire général », « faire typique » et « faire particulier », auxquels feront écho le « vrai », le « vivant » et le « vraisemblable ».

⁴¹ Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei: verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo e altri saggi di critica letteraria e artistica*, éd. cit. 1898, p. 45. [« Et ces créatures, savez-vous pourquoi je les appelle *personnes vivantes* ? [...] elles prolongent dans le livre *la Nature*, parce que précisément elles portent en elles-mêmes la particulière vie sensuelle (créée avec tous les moyens de l'art littéraire), *sentimentale, intellectuelle, d'êtres humains situés dans le centre de la vie toute entière* »].

⁴² Gabriele D'Annunzio, *Il Trionfo della Morte*, Milano, Mondadori, [1894] 1995, p. 3.

⁴³ Voir Émile Zola, *Le Roman expérimental*, 5^{ème} édition, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁴ Je reprends ici le titre de Rancière, voir Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, *op. cit.*

CHAPITRE 1. L'ILLUSION RÉFÉRENTIELLE OU LA RHÉTORIQUE DE L'ÉVIDENCE

En accord avec les préceptes positiviste du dernier tiers du XIX^e siècle, l'enquête naturaliste porterait donc sur les manifestations du réel et non pas sur le réel en soi, dont on renonce à cerner l'ontologie. Si ce geste de déchiffrement se fonde *in primis* sur des démarches scientifiques et des savoirs modernes en voie de constitution¹, il est néanmoins redevable d'une certaine tradition figurative et rhétorique (qu'on a évoquée), qui participe à plein titre de la lisibilité et de la visibilité des représentations et des valeurs sociales.

En écho à la préface à *Pierre et Jean* (1888) de Maupassant², Capuana promeut l'illusion de réalité. « É piuttosto, quella capacità dell'artista di creare l'illusione della realtà, di trasformare la carta e l'inchiostro davanti al lettore in un mondo vero e credibile, animato da personaggi che sentono, pensano, agiscono proprio come il lettore stesso³ ». Ce processus démiurgique (« transformer le papier en monde ») est ici rendu à travers une sorte de « tour de magie », lorsque « illusione » est synonyme ici de « magie ». Afin de « faire vrai », Capuana recherche une homogénéité cognitive (mais pas explicitement culturelle et sociale) entre auteur, personnage et lecteur : le monde est vrai *parce que* crédible. Ce vraisemblable herméneutique fonde donc la narration sur un partage de croyances, de convictions et de représentations : ce que Aristote définissait comme « possible », catégorie modale à côté du nécessaire et de l'impossible, devient ici une catégorie de perception⁴. Sur un plan historique, Capuana se fait sans doute porte-parole de la volonté d'auto-description et d'auto-compréhension à la suite de l'Unification politique italienne⁵, en essayant de composer un imaginaire social. En effet, après

¹ On les détaillera dans la Partie II. Mathésis. Mise en scène du savoir entre transmission et apprentissage.

² Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, Paris, P. Ollendorff, 1888, p. XVII-XVIII. « J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes ».

³ Luigi Capuana cité par Michelangelo Picone, Enrica Rossetti (dir.), *L'illusione della realtà: studi su Luigi Capuana atti del convegno di Montréal, 16-18 marzo 1989, op. cit.*, p. 118-119. [« C'est surtout cette capacité de l'artiste à créer l'illusion de la réalité, de transformer le papier et l'encre devant le lecteur en un monde vrai et crédible, animé par des personnages qui sentent, pensent, agissent précisément comme le lecteur lui-même »].

⁴ Voir Hans Robert Jaus, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, (« Collection Tel 169 »). En d'autres termes, cette « illusion du réel » est notamment permise par une dialectique entre l'œuvre et les usages sociaux de cette dernière, ce qu'on appelle avec Jaus « une esthétique de la réception ».

⁵ Voir Giuseppe Petronio, *Romanticismo e verismo: due forme della modernità letteraria*, Milano, Mondadori, 2003, (« Oscar saggi 743 »), p. 223. « La premessa più importante era la volontà, propria di quella società, di

le morcellement socio-politique et culturel millénaire des États-nations, un désir d'« auto-analyse » apparaît aussi chez les intellectuels italiens, en quête d'une nouvelle conscience politique et civique. En Espagne, d'une façon similaire, Clarín met en relation la rénovation culturelle et littéraire espagnole, produite à l'issue de la Révolution *Gloriosa* en 1868, avec l'essor d'une conscience nationale⁶.

Or, dans le cadre de cette partie, nous observerons de quelle manière cette « forme de discours⁷ », qui est la mimésis littéraire, se traduit en « forme de connaissance⁸ ». Dans quelle mesure « l'illusion du réel » de Capuana et Maupassant, coïncide avec l'« illusion référentielle » ou, pour le dire avec Barthes, avec l'« effet de réel⁹ » ? Jean-Claude Passeron, dans son étude sur le roman réaliste, nous apporte un autre éclairage par la distinction entre « effet sociographique » et « effet sociologique ». Selon Passeron, l'abondance des déictiques, des circonstancielles spatiales et temporelles, des référents historiques reconnaissables seraient d'abord susceptibles de produire un « effet sociographique¹⁰ ».

Pourquoi et comment se fait-il que, plus que de tout autre, la lecture de ce type de littérature déclenche un mouvement mental qui conduit directement et comme par la main l'adhésion du lecteur depuis l'"effet de réel" - *effet sociographique* engendré par les techniques formelles de l'écriture "réaliste" - vers un effet de réception plus ample, c'est-à-dire jusqu'à un *effet sociologique* qui amplifie l'"effet de réel" en une croyance panoramique portant indivisiblement sur la "vérité" (descriptive, représentative, synthétique) du tableau de société offert par le roman?¹¹

Passeron s'interroge ici sur la réception de la fiction réaliste et naturaliste qui, par une sorte de « magie illusionniste¹² » (ce qui coïncide avec le ton de la métaphore de Capuana, se

conoscersi e di descriversi: di descriversi per conoscersi. In Italia, a spingere a questa volontà concorrevano l'uscita dalla lunga millenaria fase di divisione politica e l'urgenza – concreta, pratica – di prendere conoscenza e coscienza di sé ». [« La prémisses la plus importante était le désir, propre à cette société, de se connaître et de se décrire : se décrire pour se connaître. En Italie, à cette volonté a participé la fin d'une longue phase de division politique millénaire et par l'urgence - concrète, pratique – d'acquérir une connaissances et une conscience de soi »].

⁶ Sergio Beser, *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972, (« Ediciones de bolsillo Literatura. Ensayo 221 »), p. 40. Clarín fonde la conscience intellectuelle sur la pratique d'un « "libre examen" » qui rassemble la gauche intellectuelle, les krausistes et les darwinistes. Dans ses *Apuntes autobiográficos*, Pardo Bazán reconnaît par ailleurs l'influence de Karl Kraus, penseur irrévérent et attrayant mais peu « riguroso » [« rigoureux »] sur son développement intellectuel ». (Emilia Pardo Bazán, *Apuntes*, dans *Los Pazos, op. cit.*, p. 37).

⁷ Barbara Carnevali et Philippe Audegean, « Mimésis littéraire et connaissance morale. La tradition de l'"éthopée" », art. cit., p. 291.

⁸ *Idem.*

⁹ Voir Roland Barthes, « L'effet de réel », dans Ian Watt, Leo Bersani, Roland Barthes, [et al.], *Littérature et réalité, op. cit.*, p. 81-90.

¹⁰ Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation*, Nouvelle édition revue et Augmentée., Paris, Albin Michel, 2006, (« Bibliothèque de l'évolution de l'humanité 50 »), p. 336.

¹¹ *Ibid.*, p. 331-332.

¹² Voir *Ibid.*, p. 336-337. « Il suffit à un texte narratif de facture "réaliste" de réussir son effet sociographique (réussite qui ne dépend que de la concordance entre un système de marques textuelles et un système historiquement constitué d'attentes littéraires) pour obtenir ipso facto le tout de l'effet sociologique, c'est-à-dire pour imposer

pensant soi-même comme un magicien, un « élu » [*supra*]), transforme l'effet « sociographique » en effet « sociologique ». Un saut d'ordre herméneutique, voire cognitif, serait ici en jeu, l'« imposture » littéraire menaçant la scientificité du raisonnement sociologique, à travers un périlleux « effet » cognitif sans cognition¹³. En ce sens, Passeron semble s'inspirer de la définition d'« effet de réel » proposée par Barthes : « “représentation” pure et simple du “réel”, la relation nue de “ce qui est” (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens¹⁴ ». Selon Barthes¹⁵, l'impression d'un sens dévoilé, amplifiée par l'apparat descriptif déictique, empêcherait une appréhension analytique du texte et de ses rapports (indirects, détournés) avec le réel. Pourtant, et ici Barthes renverserait les prémisses de Passeron, si dans « la relation nue de “ce qui est” » le signifiant adhère au référent en expulsant le signifié¹⁶, le texte naturaliste ne prétend alors pas définir le réel, mais seulement le nommer.

À défaut d'un regard rapproché des textes de Flaubert et Zola, que Passeron nomme sans les citer, l'analyse du sociologue semble d'abord orientée par des enjeux de distinction, *in primis* vis-à-vis de la littérature¹⁷ : brillant raccourci herméneutique prisonnier de l'intention apologétique de l'ouvrage ? En mettant à l'épreuve ces effets « mimétiques » (l'illusion du réel, l'illusion référentielle, ou effet « sociographique » et « sociologique » pour le dire avec Passeron) bien souvent revendiqués par nos auteurs, nous nous penchons sur quelques romans de Pardo Bazán et Capuana. À rebours de l'analyse de Passeron, deux moments cognitifs distincts (« sociographique » et « sociologique ») peuvent être identifiés.

l'interprétation par le lecteur de tout ce que le roman dit du monde auquel il se réfère comme une image "vraie", "typique", "représentative" de la figure du monde réel ».

¹³ Voir Michelle Perrot, *Enquêtes sur la condition ouvrière en France au 19e siècle: étude, bibliographie, index*, Paris, Hachette, 1972, p. 35. Perrot exprime bien la préoccupation de Passeron autour du risque de l'évidence cognitive en sciences sociales, qui riment parfois avec l'universalisme. « Il n'y a pas d'évidence. On peut enquêter et ne rien voir. L'enquête n'aboutit alors qu'à une méconnaissance supplémentaire ; au lieu de dévoiler, elle masque la réalité. Elle sert à rassurer, à justifier. Tout le problème des "sciences humaines" est déjà posé dans cette conviction ».

¹⁴ Roland Barthes, « L'effet de réel », dans Ian Watt [et al.], *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁵ Voir Michel Charles, « Le sens du détail », *Poétique*, n° 116, 1998, p. 423. Plus récemment, Charles revient sur les présupposés critiques de l'« effet de réel » de Barthes en en prolongeant l'analyse.

¹⁶ Roland Barthes, « L'effet de réel », dans Ian Watt [et al.], *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁷ À notre sens, l'essai de Passeron vise *in primis* à (ré)affirmer la légitimité symbolique et la reconnaissance sociale de sa sociologie, en faisant recours à des opérations de distinction par rapport aux autres disciplines ou aux autres écoles, telles que la philosophie, le journalisme et la littérature. S'il récuse la sociologie « positiviste » pour se rapprocher d'une sociologie plus « littéraire » ou « qualitative », il n'aborde une définition que par la négative, *via* l'« apophase » (« ni cela, ni cela, ni cela »).

Dans *La Tribuna*¹⁸ de Pardo Bazán, premier roman *obrero* paru en Espagne, la description gratuitement incongrue d'un « rejoy » peut être rapprochée de celle de la pendule de Flaubert, élue par Barthes à pure signe-référent.

Mientras, los bandos de mujeres iban saliendo con la cabeza caída – humiliadas todas por el ajeno delito –; y el reloj antiguo de pesas, de tosca madera, pintado de color ocre con churriguerescos, adornos dorados, que grave y austero como un juez adornada el zaguán, dio las seis¹⁹.

L'anacolithe introduit ici le moment « sociographique », per reprendre le terme de Passeron, par un effet de rupture syntaxique. Pendant que les femmes sortent de la fabrique de tabac – sorte de défilé des âmes damnées – l'asyndète « ; » marque un basculement narratif. Au premier abord, l'horloge en bois en style baroque churrigueresque (1730-1780), qui marque la fin du chapitre, dégage l'effet du réel de Barthes : introduit *ex abrupto*, le détail relèverait d'un « pur » geste descriptif autotélique apte à procurer un plaisir esthétique « supplémentaire », révocable. Circonscrit par un isolement sémantique et syntaxique, cette horloge aurait alors essentiellement une « fonction mimésique »²⁰. La phrase entière pourrait même être entendue simplement comme une extension nominale du mot « reloj ». Aucune vérité « descriptive, représentative, synthétique » [*supra*], donc « socio-logique » ne semble être proposée par un « tour de magie ». Toutefois, une autre logique, que l'on pourrait appeler « sémiotique » travaille le texte, de sorte que l'ordre rythmique de la phrase correspond à un ordre symbolique : les ouvrières défilent en attente de la sentence du juge-horloge qui résonne à la fin de la proposition, comme si l'horloge, scandé par les relatives, dynamisait la marche des femmes, et la marche se « sémiotisait » par les segments descriptifs de l'horloge.

« Pero nunca más guardó nada en la caja fatídica, y el producto de la venta pasó a un cajón, mientras el polvo invadía los rincones y la tienda adquiriría su aspecto de abandono, de indiferencia letal... En los rincones las arañas tejían²¹ ». Ici encore, l'explicit de la nouvelle *El invento* des *Cuentos de la tierra*²² se termine par cette notation sur les araignées, très

¹⁸ Voir l'édition de 1883 avec la signature de l'auteure, dans Annexe III.c.

¹⁹ Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2019, (« Letras Hispánicas 24 »), p. 211. [« Entretiens, les files de femmes sortaient la tête baissée – humiliées toutes pour le crime étrange –; et la vieille horloge de poids, en bois brut, peinte de couleur ocre avec des décorations churrigueresque, des ornements dorés, qui, sérieux et austère comme un juge qui orne le vestibule, sonna six coups »].

²⁰ André Petitjean, « Fonctions et fonctionnements de la description représentative : l'exemple des paysages », *Pratiques*, vol. 55 / 1, *Persée* - Portail des revues scientifiques en SHS, 1987, p. 67-71.

²¹ Emilia Pardo Bazán, *El invento, Cuentos de la tierra (obra póstuma), Obras completas*, t. 43, Madrid, Editorial Atlantida Fuentes, 1922, p. 230. [« Mais il n'a plus jamais rien gardé dans la boîte fatidique, et le produit de la vente est glissé dans un tiroir, tandis que la poussière envahissait les coins et le magasin prenait une allure d'abandon, d'indifférence mortelle... Dans les coins les araignées tissaient »].

²² Ce recueil, publié posthume, un an après la mort de Pardo Bazán, présente des affinités formelles et thématiques avec *Le Paesane* (et *Le Nuove Paesane, Le Ultime Paesane*) de Capuana par le cadre rural dans lequel les contes se déroulent. Plus généralement, ces recueils mettent en scène des classes populaires villageoises, prises dans des

« flaubertienne » : inhérente à la description de l’abandon et de la ruine financière d’un commerçant de bazar, elle en est pourtant « arbitrairement » détachée. Si la description de l’horloge de l’usine de Marineda transfère un effet de réglage symbolique sur la proposition précédente, ici la notation des araignées a une pertinence figurative. En effet, ce détail d’abandon fait signe vers « l’indifférence mortelle », ton moral explicite et explicitant la sémiotisation des tous les détails (« la poussière envahissait les coins »...) convergeant vers lui. Dans l’économie de cette description, donc, la phrase des araignées est comme « superflue » puisque sa symbolique ni renforcent ni contredisent l’« idée d’abandon »²³. La phrase clôt la nouvelle, en laissant surpris le lecteur par cet explicite très peu triomphal, très « naturaliste ».

En revanche, la longue description de l’atelier des *cigarreras*, dans *La Tribuna*, semble générer un effet « sociologique ». Si Pardo Bazán déplore la prolixité taxinomique des descriptions zoliennes dans *La cuestión palpitante*²⁴, le narrateur de *La Tribuna* dépouille ici l’atelier de façon analytique par l’énumération de couleurs, d’objets, de matériaux, de corps. Cet atelier fait par ailleurs écho à celui des blanchisseuses que Zola avait fait dans *L’Assommoir*²⁵.

Por otra parte, el aspecto de aquellas grandes salas de cigarros comunes era para entristecer el ánimo. Vastas estanterías de madera ennegricida por el uso, colocadas en el centro de la estancia, parecían hileras de nichos. Entre las operarias alineadas a un lado y a otro, había sin duda algunos rostros juveniles y lindos; pero así como en una menestra se destaca la legumbre que más abunda, en tan enorme ensalada femenina no se distinguían al pronto sino greñas incultas, rostros arados por la vejez o curtidos por el trabajo, manos nudosas como ramas de árbol seco. El colorido de los semblantes, el de las ropas y el de la decoración se armonizaba y fundía en un tono general de madera y tierra, tono a la vez crudo y apagado, combinación del castaño mate de la hoja, del amarillo sucio de la cena, del dudoso matiz de los serones de esparto, de la problemática blancura de las enyesadas paredes y de los tintes sordos, mortecinos al par que discordantes, de los

paraboles de faillite ou d’échec ou des péripéties, mêmes sulfureuses ou criminelles. Le registre, plus ironique chez Capuana, et les degrés de caractérisation pittoresque divergent, de même que pour l’intégration d’écrits ou de réminiscences folkloristiques fortement « territorialisés », de la Galice et des campagnes siciliennes de Mineo.
²³ Cela est tout l’enjeu d’une épistémotylistique, celui de voir comment des paradigmes d’écriture traduisent, transposent (ou éventuellement questionnent) des paradigmes de pensée. Paolo Trama, « Verso una nuova soggettività. Psicologia e romanzo tra Otto e Novecento », dans *Il romanzo in Italia*, Roma, Carocci Editore, 2018, p. 178. Il s’agit, en somme, de s’intéresser à l’« expression », telle qu’il l’entend Paolo Trama: « *espressione*, intesa come quel punto di fusione di forma e contenuto in cui le soluzioni tecniche (per esempio, la moltiplicazione dei piani narrativi e il flusso di coscienza) e stilistiche (si pensi al ruolo della sintassi in Proust) giungono a un tale livello di rilevanza, da frustrare ogni pretesa di trasparenza biunivoca tra cosa e parola ». [*expression*, entendue comme ce point de fusion de forme et de contenu où les solutions techniques (par exemple, la multiplication des plans narratifs et le flux de conscience) et stylistiques (on songe au rôle de la syntaxe chez Proust) parviennent à un niveau de pertinence tel qu’il frustrer la prétention à la transparence biunivoque entre les mots et les choses »].

²⁴ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, *op. cit.*, p. 222-223.

²⁵ Voir Émile Zola, *L’Assommoir*, Paris, Charpentier, 1877, p. 64. « En effet, l’escalier B, gris, sale, la rampe et les marches graisseuses, les murs éraflés montrant le plâtre, était encore plein d’une violente odeur de cuisine. Sur chaque palier, des couloirs d’enfonçaient, sonores de vacarme, des portes d’ouvraient, peintes en jaune, noircies à la serrure par la crasse des mains ; et, au ras de la fenêtre, le plomb soufflait une humidité fétide, dont la puanteur se mêlait à l’âcreté de l’oignon cuit ». Nous proposons une comparaison entre *La Tribuna* et *L’Assommoir* autour de la dégradation des couleurs dans 6.1.

pañuelos de cotonía, las sayas de percal, los casacos de paño, los mantones de lana y los paraguas de algodón²⁶.

L'élán descriptif vivement documentariste²⁷ s'allie ici au pittoresque de la tradition *constumbrista*, en donnant l'impression d'un milieu « typique », « représentatif » non seulement observé mais interprété. En effet, le caractère « mimésique » de la description, exprimé par l'indexation documentaire du paysage visuel et tactile de l'atelier, est « encadré » par la « fonction idéologique²⁸ » du narrateur au début de l'extrait. Il nous suggère ici comment comprendre la description, à savoir « para entristecer el ánimo ». Les comparaisons (« como en una menestra se destaca la legumbre que más abunda », etc.), mais aussi les nombreux adjectifs métaphoriques à valeur moral (« crudo y apagado », « dudoso », « problemática », « mortecinos ») participent du ton pathétique de la description. Les objets sont indexés par un geste analytique qui en exclut toute hiérarchisation ; dès lors une sorte de perception synesthétique du tableau (odeur, couleurs, matériaux, corps confondus) est produite. Celle-ci suscite finalement, à notre sens, un effet de connaissance « synthétique » de la scène (ou « socio-logique ») et une forme de satisfaction esthétique. Le pathétique ou le « misérabiliste » constitue pourtant la tonalité interprétative majeure²⁹ pour aborder la misère de la classe ouvrière féminine. L'atelier des *cigarreras* reproduit cette sur-sémantisation cachée, par l'accumulation d'objets et d'éléments affichant l'appartenance sociale, les préférences esthétiques, le capital symbolique des habitants de la mesure : cette description *fait* signe, voire crée des signes. Sur un plan phantasmatique, cet effet socio-logique sature en quelque sorte l'espace cognitif et imaginaire du lecteur, ainsi qu'il ne laisse en quelque sorte rien à *désirer* :

²⁶ Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, *op. cit.*, p. 94. [« D'autre part, l'apparence de ces grandes salles communes à cigares devait bien attrister l'esprit. De vastes étagères en bois noircies par l'usage, placées au centre de la pièce, ressemblaient à des niches. Parmi les ouvrières alignées d'un côté et de l'autre, il y avait sans aucun doute quelques visages jeunes et beaux ; mais tout comme le légume le plus abondant se démarque dans la soupe, dans une si grande salade féminine les ouvrières ne se distinguent que par leurs franges désordonnées, leurs visages labourés par la vieillesse ou tannés par le travail, et par leurs mains noueuses comme des branches d'arbres sèches. La couleur des visages, celle des vêtements et celle de la décoration étaient harmonisées et fondues dans un ton général de bois et de terre, ton à la fois brut et terne, une combinaison du brun mat de la feuille, du jaune sale du dîner, de la nuance douteuse des serons de sparte, de la blancheur suspecte des murs plâtrés et des teintures sourdes, éteints et discordantes, des écharpes en coton, des jupes en percale, des manteaux en tissu, des châles en laine et parapluies en coton »].

²⁷ Nous reviendrons sur le substrat empirique du roman et sur la pratique de « terrain » de Pardo Bazán dans l'usine de La Coruña.

²⁸ Gérard Genette, *Figures III. Discours du récit. Essai de méthode*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 263.

²⁹ Voir Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, *op. cit.*, p. 23. Cet adjectif est entendu dans le sens sociologique donné par Passeron. Selon Passeron, les sociologues des classes populaires seraient guettés par un sentiment d'« injustice interprétative », lorsqu'ils essaient de « neutraliser », en quelque sorte (sans l'intégrer dans la réflexivité) des sensations incorporées (peine, compassion, etc...) relevant d'un ethnocentrisme de classe.

le lecteur, accablé par la jouissance taxinomique, subit ce monde naturaliste sans y trouver sa place.

En revanche, dans *Profumo* de Capuana, la description d'une petite église plongée dans les oliviers, semble garder davantage la sobriété descriptive d'une « sociographie ».

Il sole era già sparito. D'attorno, gran silenzio tra gli ulivi nella calma della sera senza vento. La chiesetta, immersa nella semioscurità, pareva piena di mistero. Sull'unico altare, una statua di legno dorato, la Madonna col Bambino in braccio, luccicava alla scarsa luce dell'ovale sovrastante alla porta, e gli occhi di cristallo della Madonna mandavano vivi riflessi dall'alto, sotto la corona tempestata di gemme di vetro, rosse e verdi, straluccicanti anche esse; così pure i cuori d'argento appesi al muro ai due lati. Una lampada a olio ardeva in un canto³⁰.

Parmi les éléments du paysage visuel, le narrateur élit la statue de la Sainte Vierge et ses alentours en *motif*, puisque toutes ses détails (« occhi », « corona », « cuori ») s'inscrivent dans la symbolique de la lumière. Le motif de la « chiesetta » et de la Madonna est comme enchâssé dans le cadre d'une composition, puisque le soleil couchant et la lampe ardente qui l'encadre participe également du champ sémantique ombre/lumière. Un climax de luminosité se dessine, du soleil disparu à « straluccicanti », du mystère de l'ombre à l'éclat de la puissance divine : du soleil à la lampe on mesure le mystère du surnaturel, de même que les objets et les détails de la statue deviennent signes « littéraux » de la présence du religieux. En effet, dans ces « signes », comme les yeux de la Madonna, les reflets, les cœurs, le figuratif adhère à la symbolique du religieux : l'effet « référentiel » est dès lors plus convaincant, on voit et on croit dans un même geste, ces objets étant signes codés de l'invisible. Cet espace mimétique intègre des schémas symboliques et des représentations partagées, de sorte que, à son paroxysme, le signe revient à l'objet.

Nous avons parcouru les différents effets produits par l'« illusion du réel », l'« illusion référentielle », en relation aux illusions « sociographique » et « sociologique » relevées par Passeron. Tantôt, certaines notations, comme celles de *La Tribuna* ou des *Cuentos nuevos*, semblent reproduire un vraisemblable historique de l'*hic et nunc*, attester l'unicité d'un objet non reproductible par sa trace ; tantôt, les détails s'inscrivent dans un cadre signifiant configurant des fresques synthétiques (ou « sociologiques»). Travaillant encore les « bords » de la mimésis naturaliste, il s'agit maintenant d'interroger les trois « préceptes » majeures qui

³⁰ Luigi Capuana, *Profumo*, Paola Azzolini (ed.), Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, p. 64. [« Le soleil avait déjà disparu. Aux alentours, un grand silence parmi les oliviers dans le calme di soir sans vent. La petite église, immergée dans la demi-obscurité, paraissait pleine de mystère. Sur le seul autel, une statue en bois doré, la Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus dans les bras, brillait dans la pénombre de l'ovale au-dessus de la porte, et les yeux de cristal de la Vierge envoyaient de vifs reflets par le haut, sous la couronne décorée de bijoux de verre, rouges et verts, resplendissants eux aussi ; ainsi que les cœurs d'argent accrochés au mur des deux côtés. Une lampe à huile brûlait dans un coin »].

PARTIE I. AU BORD DE LA MIMESIS

fonderaient, selon les auteurs mêmes ou leur réception, l'univers mimétique naturaliste : les *lacrimae rerum* (ou l'impersonnalité), le souci d'exhaustivité et l'exigence d'objectivité.

1.1. *Lacrimae rerum*

« [...] il motto di un'arte seria è questo: poco parlar noi, e far molto parlare le cose. *Sunt lacrimae rerum*. Dateci le lacrime delle cose e risparmiateci le lacrime vostre¹ ».

Dans *Zola e l'Assommoir* publié en 1879², Francesco De Sanctis porte l'attention sur le principe de l'impersonnalité de Zola. Ce dernier, pour sa part, s'exprime, à maintes reprises, dans des termes tout à fait élogieux sur l'analyse du « grand critique³ » De Sanctis : « je n'ai encore rien lu sur moi de plus complet ni de plus profond⁴ ». Le critique napolitain contribue, par ailleurs, à la popularité de l'auteur en Italie de manière décisive. Déjà en 1868, De Sanctis avait traduit la « confusione di idee⁵ » exprimée par la bourgeoisie intellectuelle italienne par l'exigence d'un « retour au réel », auquel se rapportaient tour à tour différents mots d'ordre (« naturalisme », « vérisme », « réel », « vrai »). Interprétée à l'aune d'un syncrétisme philosophique réunissant Schiller, Hegel et la philosophie positiviste française⁶, une nouvelle théorie de la représentation était en train de voir le jour.

De Sanctis invite en effet à accomplir une révolution copernicienne à un double niveau, esthétique et épistémologique. « “Cosa resta a fare ? Capovolgere la base dello scibile, e dov'è scritto ideale, metterci reale⁷” ». Cette nouvelle philosophie de l'œuvre, porteuse des aspirations au renouvellement socio-culturel du pays, est saluée par les écrivains véristes. La diversité des résultats esthétiques de ces auteurs, au nom de l'« impersonnalité », s'explique, à notre sens,

¹ Francesco De Sanctis, *L'arte, la scienza e la vita: nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, Torino, Einaudi, 1972, p. 453. [« [...] la devise d'un art sérieux est celle-ci : nous, il faut qu'on parle peu, et faire beaucoup parler les choses. *Sunt lacrimae rerum*. Donnez-nous les larmes des choses et épargnez-nous les vôtres ».

² Cet essai paraît à l'issue des onze articles parus sur le quotidien *Roma* de janvier à juin 1877 qui composent le *Studio sopra Emilio Zola*.

³ Émile Zola, lettre à Pietro Mazzini, le 27 juin 1893, *Correspondance*, VII, Bard H. Bakker et Henri Mitterand (dir.), *op. cit.*, p. 399.

⁴ Émile Zola, *Correspondance*, III, Bard H. Bakker et Henri Mitterand (dir.), Montréal, Canada, France, les Presses de l'Université de Montréal, 1982, p. 359.

⁵ Luigi Capuana, *Per l'arte*, Riccardo Scrivano (ed.), Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1994, (« Letteratura Testi », 1), p. 5, 14, et *passim*. L'expression « confusione di idee » (« confusion d'idées ») revient avec insistance sous la plume de Capuana se référant à l'effervescence intellectuelle en œuvre dans l'Italie de l'époque.

⁶ Voir Fondazione Verga et Association internationale de littérature comparée, *Naturalismo e verismo: i generi poetici e tecniche atti del congresso internazionale di studi, Catania, 10-13 febbraio 1986*, Catania, Fondazione Verga, 1988, (« Biblioteca della Fondazione Verga Serie convegni 5 »), p. 89. C'est notamment par l'action de De Meis, qui synthétise les réflexions de De Sanctis, qu'un « nœud de convictions » est élaboré autour de l'exigence d'un renouvellement socio-culturel en Italie.

⁷ *Idem*. [« Qu'est qu'il nous reste à faire ? Renverser la base du connaissable et où il y a écrit idéal y mettre réel »].

par le croisement entre trois positionnements, le premier relatif à la polémique interne au champ littéraire et aux stratégies d'affirmation individuelle, le deuxième à la réception romanesque des conflits et des représentations culturelles liés à l'Unification, provenant à la fois du « continent » et de l'étranger, et le troisième, proprement philosophique, relatif à la philosophie de l'histoire et à la dialectique entre réel et idéal, telle qu'elle est argumentée par De Sanctis et par Gramsci⁸. Un quatrième paramètre, relatif aux transferts génériques et à l'évolution des formes pris dans un réseau d'intertextualité⁹, est *in fine* à mentionner. Si l'on essaie d'interpréter, d'une manière générale, le cœur de cette « méthode » vériste, nous pourrions néanmoins dire ceci : elle concerne d'abord la régulation *sérieuse*, par ses procédés narratifs, du positionnement socio-culturel et idéologique de l'auteur face à ses personnages.

L'impersonnalité, dont Verga tire les résultats les plus féconds et radicaux selon Capuana¹⁰, s'appuie sur une « traduction mimétique¹¹ », pour reprendre l'expression de Gabriella Alfieri : à la fois traducteur et interprète ethnolinguistique, Verga dose habilement le sentiment du *straniamento* provoqué chez ses lecteurs bourgeois, étonnés voire indignés, essayant d'abolir la distance symbolique entre le narrateur et ses personnages. L'indirect libre pour Verga, davantage sans doute que pour Capuana, est la conséquence d'un choix idéologique, accompli entre *Nedda* et *Rosso Malpelo*¹², qui vise à mettre en évidence les contradictions entre les valeurs bourgeois de la société capitaliste et les valeurs de la Sicile, ébranlant la vision du lecteur. De ce travail sur les codes (sociaux, linguistiques), dérive ainsi un nouveau registre narratif, qui congédie l'ironie misérabiliste de Manzoni¹³ pour laisser place à l'ambiguïté littéraire de Verga.

[...] vedrai che questo effetto è tanto più sicuro quanto meno sei messo in guardia, quanto meno diffidi dell'interesse che io che racconto avrei potuto mostrare pel mio protagonista, quanto più

⁸ Voir Fondazione Verga et Association internationale de littérature comparée, *Naturalismo e verismo: i generi poetiche e tecniche atti del congresso internazionale di studi, Catania, 10-13 febbraio 1986, op. cit.*, p. 547-581.

⁹ Voir David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres, op. cit.*, p. 7-9 ; Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

¹⁰ Voir Luigi Capuana, *Per l'arte, op. cit.*, p. 142. [« Verga est l'un des rares écrivains modernes qui ont le courage et la force (la force surtout) de pousser le processus artistique de l'impersonnalité jusqu'à l'extrême limite possible »].

¹¹ Laura Fournier-Finocchiaro, Giorgio Longo et les imaginaires et les sociétés Équipe de recherche sur les littératures, *Traductions, adaptations, réceptions de l'œuvre de Giovanni Verga*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2019, p. 34.

¹² Romano Luperini, « Lettura storico-sociologica », *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 30, n° 3, *Da "Rosso Malpelo" à "Ciàula scopre la luna": Sei letture e un panorama di storia della critica*, settembre/décembre 2001, p. 544.

¹³ Fondazione Verga et Association internationale de littérature comparée, Gaetano Compagnino, « Dal romanzo storico al verismo : Gramsci, De Sanctis e il problema del realismo moderno », dans *Naturalismo e verismo: i generi poetiche e tecniche atti del congresso internazionale di studi, Catania, 10-13 febbraio 1986, op. cit.*, p. 547-581. Pour approfondir l'évolution du roman historique de Manzoni au vérisme à travers les analyses de Gramsci et De Sanctis, je renvoie cette l'étude éclairante.

la tua simpatia è tua, lasciami la frase, senza esser passata sotto la commozione sottintesa dello scrittore¹⁴.

Ainsi, en répondant à l'article de Filippi sur *Rosso Malpelo*, Verga résume l'impersonnalité comme un dispositif « à double fond » : il brise l'identification entre le lecteur et le personnage, tout en invitant le premier à une empathie « diffractée », s'accomplissant sans la médiation du narrateur. En suivant l'enseignement de De Sanctis, « *lacrimae rerum* », il met à distance le moi lyrique des romantiques et, plus généralement, l'instance de l'auteur-narrateur, devenue pathétique voire « normative », qui est réduite au silence (« nous, il faut qu'on parle peu »). Leopoldo Alas Clarín, romancier naturaliste espagnol et traducteur de Zola, évoque le principe de l'impersonnalité dans des termes similaires à ceux de la célèbre préface de Verga à *L'amante di Gramigna*¹⁵ : « la forma naturalista pura, en la qu'un autor se esconde y deja que la realidad imitada aparezca sola en el libro¹⁶ ».

Comme on l'a déjà rappelé avec Enrica Rossetti, le principe de l'« impersonnalité » chez Capuana est difficile à cerner d'un point de vue autant technique que méthodologique¹⁷. Selon Rossetti, le langage métaphorique et latinisant du dernier Capuana critique, se prêtant au flou définitionnel¹⁸, ainsi que le morcellement de ses notations théoriques, aurait encouragé des équations pas totalement vraies. Comme, par exemple, celle qui associe l'impersonnalité chez Capuana à l'attitude scientifique d'inspiration zolienne : De Sanctis, Russo et Arrighi, qui relie pour la première fois l'impersonnalité de Capuana à celle de Zola au nom d'une commune sérénité « impassible¹⁹ », aurait donné le ton à une tradition herméneutique encore majoritaire²⁰. Capuana, pour sa part, semble parfois conforter cette interprétation. « Non già che [il

¹⁴ Giovanni Verga cité par Romano Luperini, « Lettura storico-sociologica », art. cit., p. 545. [« [...] vous verrez que cet effet est d'autant plus certain que vous êtes moins averti, que vous vous méfiez moins de l'intérêt que moi qui raconte j'aurais pu porter à mon protagoniste, que votre sympathie à vous est acquise, permettez-moi de le dire, sans être passée par l'émotion implicite de l'écrivain »].

¹⁵ Giovanni Verga, *Tutte le novelle. Volume Primo*, Milano, Mondadori, 1974, p. 200-201. [« [...] l'harmonie de ses formes sera si parfaite, la sincérité de sa réalité si évidente, sa façon et sa raison d'être si nécessaires, que la main de l'artiste restera absolument invisible, alors ça portera l'empreinte de l'événement réel, l'œuvre d'art semblera être faite par soi-même, avoir mûri et être émergée spontanément comme un fait naturel ; sans garder aucun point de contact avec son auteur, aucune tâche du péché originel »].

¹⁶ Sergio Beser, *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, op. cit., p. 68. [« la forme naturaliste pure, dans laquelle un auteur se cache et attend que la réalité imitée apparaisse toute seule dans le livre »].

¹⁷ Enrica Rossetti, « Capuana e l'impersonalità », art. cit., p. 78-90.

¹⁸ Luigi Capuana, *Per l'arte*, Riccardo Scrivano (ed.), op. cit., p. 45. Les concepts de « fantaisie » et « imagination » sont souvent donnés comme synonymes ; les noyaux sémantiques du vocabulaire de la création pour Capuana, tel que « *spiraculum vitae* » (formule évocatrice en écho à Goethe, De Sanctis et De Meis) sont souvent délivrés à l'intuition du lecteur.

¹⁹ Paul Arrighi, *Le verisme dans la prose narrative italienne*, Paris, Boivin, 1937, (« Etudes de littérature étrangère et comparée »), p. 294. Arrighi déplore le binôme science/art d'inspiration française ait pénétré le verisme italien, en proposant une conception élitiste de la littérature.

²⁰ Voir Enrica Rossetti, « Capuana e l'impersonalità », p. 79 et *passim*.

romaniere] predichi, che dimostri, che voglia far la lezione; ma egli scortica vivi i suoi personaggi; egli pianta il bisturi in quelle carni palpitanti con la stessa spietata indifférence di un anatomico²¹ ». En écho au Zola du *Roman expérimental*²², l'auteur sicilien insiste ici sur la neutralité axiologique liée à l'impersonnalité, qui se soustrait à toute intention didactique (« non già che predichi, che dimostri »...). Comme le signale Capuana lui-même dans *Studi sulla letteratura italiana contemporanea*, la tradition positiviste et naturaliste française a évidemment eu un rôle central dans l'élaboration de la théorie vériste de l'impersonnalité²³. Toutefois, selon la réception de ses contemporains²⁴, le modèle dominant dans la restitution des *lacrimae rerum* demeure l'ami Verga, à propos de laquelle Capuana s'exprime ainsi :

Il Verga, che come artista sa il fatto suo, capisce benissimo che un romaniere ha l'obbligo di dimenticare, di obliterare sé stesso, di vivere la vita dei suoi personaggi. E se tra essi c'è un mistico, il romaniere deve sentire e pensare come lui, non ironicamente, non criticamente, ma con perfetta obbiettività, lasciando responsabile il personaggio di tutto quel che sente e pensa²⁵.

À la différence de Zola, Capuana envisage impersonnalité comme un phantasme de fusion, qui passe davantage par « l'oubli de soi » que par la mise en scène d'une autorité impersonnelle (invisible et surplombante)²⁶. On perçoit, en ce sens, l'ambition à une « perfetta »

²¹ Luigi Capuana, *Per l'arte*, Riccardo Scrivano (ed.), *op. cit.*, p. 12. [« Ce n'est pas qu'il [le romancier] prêche, qu'il démontre, qu'il veuille faire la leçon, mais il écorche vivants vivants ses personnages ; il plante le bistouri dans ces viandes palpitantes avec la même indifférence impitoyable d'un anatomiste »].

²² Voir Max Milner, Claude Pichois et Raymond Pouillart, *Le Romantisme*, vol. 13, Arthaud, 1979, p. 269. L'affirmation de Capuana fait écho au célèbre commentaire de Sainte-Beuve, en 1857, à propos de *Madame Bovary*. « Ce sont les caractères que semblent affecter les chefs de file des générations nouvelles. Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout ! ».

²³ Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura italiana contemporanea. Seconda serie, op. cit.*, p. 140. « Il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza nel romanzo contemporaneo... e tal'influenza si uce nella perfetta impersonalità di quest'opera d'arte ». [« Le positivisme et le naturalisme exercent une influence réelle et radicale sur le roman contemporain... et cette influence est visible dans la parfaite impersonnalité de cette œuvre d'art »].

²⁴ S. a., « "Il verismo" en Italie », *Le Cri du peuple : journal politique quotidien*, 24 décembre 1885. « Luigi Capuana tient beaucoup de Verga. Moins poétique, il serrerait de plus près la vérité ». Entre 1880 et 1900, les quotidiens français *Le Cri du peuple*, *La Fronde*, *Le Temps*, dédient régulièrement à Capuana des entrefilets bibliographiques.

²⁵ Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei*, éd. cit. 1898, p. 76-77. [« Verga, qui est bien "barré" comme artiste, comprend parfaitement qu'un romancier a l'obligation d'oublier, de s'oblitérer soi-même, de vivre la vie de ses personnages. Et si parmi eux, il y a un mystique, le romancier doit sentir et penser comme lui, non ironiquement, non critiquement, mais avec une objectivité parfaite, en laissant le personnage responsable de tout ce qu'il ressent et qu'il pense »].

²⁶ Comme l'affirme De Roberto, avec lequel Capuana entretient une correspondance assidue (voir Luigi Capuana, Federico De Roberto, Sarah Zappulla Muscarà (sous la direction), *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta, S. Sciascia, 1987), c'est dans le dialogue d'inspiration théâtrale qu'on peut aspirer à l'« impersonnalité absolue ». Federico De Roberto, Carlo A. Madrignani (a cura di), *Romanzi novelle e saggi*, 1993, (« Meridiani »), p. 1641. « L'impersonnalité assoluta non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva consiste nella scena come si scrive pel teatro ». [« L'impersonnalité absolue ne peut être atteinte que dans le dialogue pur, et l'idéal de la représentation objective consiste en la scène telle qu'elle est écrite pour le théâtre »]. Par uniformité narrative, nous choisissons pourtant de passages non dialogique pour comparer les degrés et les natures de l'« impersonnalité » dans la parole des narrateurs. Choisir des dialogues aurait comporté de réflexions

« traduction mimétique²⁷ », dont parlait Alfieri, de sorte que le système de signe décodifié des classes populaires et dialectophones est intégralement restitué et codifié dans le système sémiotique de référence (la langue littéraire bourgeoise en voie de constitution). En quête d'un compromis entre l'« adéquate » et l'« acceptable » ou, pour le dire avec Catia Nannoni, entre traduction « *ethnocentrique*²⁸ » et « *hypertextuelle*²⁹ », le narrateur vériste adhère au personnage d'une façon plus névralgique que psychologique.

Si cette éclipse du narrateur³⁰ est sans doute pratiquée bien avant sa formulation théorique, c'est précisément du dialogue entre Verga et Capuana autour d'un café milanais vers 1877-1878, qu'elle apparaît, sans doute pour la première fois, comme une véritable révolution esthétique.

“Una sera Oreste – sotto questo nome è adombrato Giovanni Verga – venne al caffè Biffi con un'idea che a nessuno di noi parve nuova, ma che doveva, senza dubbio, riuscire nuovissima nell'applicazione rigorosa che il coscienzioso romanziere si proponeva di farne alla novella e al romanzo. L'idea è questa: l'arte deve cessare di essere soggettiva; vi saranno le lagrime delle cose e le risate delle cose, ma si cancelleranno dalle pagine dei libri il pianto e il riso dello scrittore”³¹.

Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes³².

Dans ces formulations spéculaires, Capuana et Zola envisagent, à la fin des années 1870³³, la physionomie poétique du romancier naturaliste, une « voix » qu'on n'entend plus « ni rire ni pleurer ». L'idée, comme le reconnaît Capuana, n'est pas nouvelle, car, en effet, Zola l'attribue bien ici à Flaubert. Ce que les deux écrivains envisagent, sous l'exemple de Flaubert, c'est sans doute moins la disparition de la voix narrative, tendant alors à la

spécifiques, d'ordre politique et historico-littéraire, sur les langues des personnages (dialectophones, parlures régionalistes, proverbes...), qui auraient sans doute alourdi le propos initial.

²⁷ Laura Fournier-Finocchiaro, Giorgio Longo [et al.], *Traduzioni, adattamenti, ricezioni de l'œuvre de Giovanni Verga*, op. cit., p. 34. [« traduction mimétique »].

²⁸ Catia Nannoni, *Traduzione intersemiotica ed altri saggi*, Torino, L'Harmattan Italia, 2002, p. 57.

²⁹ *Idem*.

³⁰ Voir sur ce point Gino Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, op. cit., p. 149. « l'eclissi del regista in prima persona ». [« l'éclipse du réalisateur »].

³¹ Capuana cité par Marina Paladini Musitelli, « Capuana verista », Giuseppe Petronio et Giorgio Santangelo (dir.), *Capuana verista. Atti dell'Incontro di Studio, Catania, 29-30 ottobre 1982*, Catania, Fondazione Verga, 1984, p. 22. [« “Un soir, Oreste – sous ce nom, Giovanni Verga est éclipsé – est venu au café Biffi avec une idée qu'aucun de nous ne croyait nouvelle, mais qui devrait, sans aucun doute, être très nouvelle dans l'application rigoureuse que le romancier consciencieux entendait en faire au roman et à la nouvelle. L'idée est la suivante : l'art doit cesser d'être subjectif ; il y aura les larmes des choses et le rire des choses, mais les larmes et le rire de l'écrivain seront effacés des pages des livres” »].

³² Émile Zola, « Gustave Flaubert », *Les Romanciers naturalistes : Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet, les romanciers contemporains*, deuxième édition, Paris, Charpentier, 1881, p. 128-129.

³³ *Les Romanciers naturalistes* rassemble des articles parus dans *Le Messager de l'Europe* entre 1875 et 1880 ; Capuana fréquente le « café Biffi » de Milan entre 1877 et 1881, lors de son *periodo milanese*.

sténographie de reporter et à la description (ce que Lukács contestera à Zola³⁴), que la recherche d'un ton nouveau.

Lacryme rerum est aussi le titre que Verga donnera à la dernière nouvelle du recueil *Vagabondaggio* publié à Florence en 1887, qui a été tout récemment traduite en français³⁵. Dans son fonctionnement énonciatif, cette nouvelle nous semble mettre en scène la proposition théorique que donne son titre. C'est l'histoire d'une maison rurale observée par une fenêtre³⁶ d'un bâtiment, au deuxième étage, qui lui fait face, où se succèdent de menus événements concernant de locataires ou de décorations d'intérieur. Presque tous les débuts des paragraphes commencent par des cadrages temporels (« Chaque soir », « Du jour », « C'était un soir de printemps », « Ensuite », « Dans l'épais silence de l'heure tardive », etc.) introduisant des micro-récits d'ombres chinoises.

A la fenêtre d'en face, on voyait toujours la lampe qui veillait, la nuit – les longues nuits pluvieuses d'hiver, et lorsque la lune de mars, encore froide, blanchissait la façade de la maison silencieuse. La pièce était jaune, avec un misérable rideau de voile accroché à la fenêtre. Parfois apparaissaient derrière ce voilage des ombres noires, qui s'évanouissaient rapidement³⁷.

L'*incipit* de la nouvelle nous suggère d'emblée l'impersonnalité du narrateur (« on voyait »), à la fois présent et absent, puisqu'il situe son point de vue spatialement et temporellement (« à la fenêtre en face », « les longues nuits pluvieuses d'hiver »), tout en s'effaçant comme présence morale. Fidèle à la philosophie de De Sanctis, le narrateur restitue une focalisation anonyme et fixe sur des objets³⁸, où se cristallise la « “pseudo-objectivité” »³⁹ de Verga. Comme nous le suggère Spitzer, le narrateur est comme dispersé dans un espace infra-textuel et infra-moral, dans cet « on » qui refuse tout connivence avec un « nous », de même qu'avec un « ils » objectiviste. Accompagnée d'un sentiment d'*epochè*, cette description presque onirique de la lampe, de la pièce jaune, des ombres, retrouve la vérité d'une perception,

³⁴ Nous ferons référence à la réception marxiste de Zola de la part de Lukács dans le chapitre 2.

³⁵ Laura Fournier-Finocchiaro, Giorgio Longo [et al.], *Traductions, adaptations, réceptions de l'œuvre de Giovanni Verga*, op. cit. p. 133-138. La traduction inédite de la nouvelle, dont l'intégralité est reportée dans ce volume, a été réalisée par les étudiants de l'École de traduction-interprétation ISTI-Cooremans de l'Université libre de Bruxelles, sous la direction de Jean-Pierre Pisetta. En effet, la nouvelle avait été oubliée par l'édition française Denoël de 1976.

³⁶ Voir Émilie Piton-Foucault, *Zola ou La fenêtre condamnée : la crise de la représentation dans les Rougon-Macquart*, Presses universitaires de Rennes, 2015. La fenêtre est par ailleurs un motif textuel et métatextuel central du naturalisme de Zola. Elle est à la fois la métaphore, dans les écrits théoriques, de la transparence du réel et l'élément d'une régulation narrative des descriptions.

³⁷ Laura Fournier-Finocchiaro, Giorgio Longo [et al.], *Traductions, adaptations, réceptions de l'œuvre de Giovanni Verga*, op. cit., p. 137.

³⁸ Sur ce point, voir l'analyse de Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, p. 230-260.

³⁹ Leo Spitzer, *Studi italiani*, Milano, Vita e pensiero, 1976, (« Letteratura e cultura dell'Italia unita »), p. 311. [« pseudo-oggettività »]. [« pseudo-objectivité »].

d'une impression sensible dépourvue de tout jugement intellectuel. *Lacrimae rerum* : « N'allez pas croire que le spectacle de ces misères le laisse impassible⁴⁰ », avertit Édouard Rod, à propos de Verga, dans la *Revue Indépendante* en 1884, puisque la « compassion [...] ressort du simple exposé de fait⁴¹ ». En revanche, le critique suisse retire toute « bonhomie⁴² » au narrateur de Capuana, qui se présenterait comme un « observateur toujours en méfiance contre les hommes⁴³ ». Si Rod fait preuve de lucidité pour Verga, son jugement sur le narrateur de Capuana est sans doute un peu radical, comme on le verra au cours de ce travail. Le narrateur de Capuana, notamment dans le cadre des nouvelles, nous semble davantage placé sous le signe d'une duplicité fondamentale entre distance ironique et *pathos* tardo-romantique, d'une sorte d'*inquiétude* (pour reprendre le titre de notre thèse).

Dans *La madre Naturaleza* de Pardo Bazán, la description d'une modeste maison rurale peut être rapprochée de celle de Verga.

Era una casuca baja y construída con piedras mal trabadas: adornábala principalmente un balcón o *solana* de madera, al cual nadie podía asomarse, por obstruirlo una barricada de enormes calabazas, de amarilla corteza, rameada de verde; en una esquina colgaban a secar ropas de recién nacido, y al través de ellas se abría paso una soberbia mata de claveles reventones, rojo coral, que florecía en una olla desportillada, con las raíces escapándose de la tierra negruzca que las mantenía. A la puerta de la casa, una mujer moza, de rostro curtido ya, desgranaba habas en una criba; a sus pies dos chiquillos de corta edad, con pelo casi blanco de puro rubio, se revolcaban por el suelo jugando con las vainas de las habas⁴⁴.

À rebours de la *brevitas* de la description de Verga, dont les choix de réduction activent l'imagination du lecteur, celle de Pardo Bazán, plus somptueuse, accentue la dimension figurative. À la différence de Verga, des éléments latents de l'esthétique romantique *costumbrista*⁴⁵ (« a sus pies dos chiquillos... ») sont, par ailleurs, incorporés dans la scène « naturaliste ». Le narrateur envisage en somme « l'exactitude dans la représentation de

⁴⁰ Edouard Rod cité par Giorgio Longo, « Introduzione », dans Giovanni Verga, Edouard Rod, Giorgio Longo (introduzione e note), *Carteggio Verga-Rod*, op. cit., p. 37.

⁴¹ *Idem*.

⁴² *Idem*.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ Emilia Pardo Bazán, *La madre Naturaleza*, op. cit. p. 19. (Emilia Pardo Bazán, *Mère Nature*, op. cit., p. 10-11. « C'était une petite maison basse, construite en pierres grossièrement travaillées ; l'ornement principal était un balcon ou plutôt une terrasse de bois, obstruée par une barricade d'énormes Calebasses à l'écorce jaune rayée de vert ; dans l'un des angles était étendue la lessive d'un nouveau-né ; parmi les langes, s'était frayé passage une superbe touffe d'œillets rouge coral, qui fleurissaient dans une vieille marmite ébréchée, pleine de terre brune d'où les racines s'échappaient. A la porte de la maison, une femme jeune, au visage hâlé, égrenait des fèves dans un crible. A ses pieds deux enfants très jeunes aux cheveux d'un blond presque blanc, se roulaient sur le sol en jouant avec les cosses des fèves »).

⁴⁵ Voir Mariano Baquero Goyanes, « La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán », *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía*, 1955, notamment le chapitre « Valor naturalista del topico. Costumbrismo y observación personal », p. 181-186, qui porte sur les influences de la littérature costumbriste espagnole en régime naturaliste.

l'ambiance sociale⁴⁶ » avec un zèle pittoresque. « Nuestra novela es apacible, discreta, alegre, sana, graciosa, brillante, sentida, exacta en los detalles⁴⁷ ». Dans cette étude dédiée à Galdós, l'écrivaine attribue au roman naturaliste espagnol des connotations psychologiques lumineuses, un *risūs rerum* étranger au roman français et italien, où le vivant pittoresque prime sur le vrai. Les choses de la maisonnette de *La madre naturaleza* « parlent » avec *brio costumbrista*, elles se déploient « uniques » sous un jour nouveau, s'échappant à l'« impersonnalité de la méthode⁴⁸ » que Zola empruntera, en revanche, à la médecine expérimentale de Claude Bernard.

On avait laissé les volets fermés, un seul venait d'être entr'ouvert. C'était une pièce gaie, aux panneaux de boiserie gris perle, relevé de filets bleus. La table, le buffet, les chaises, avaient dû compléter autrefois le mobilier empire qui garnissait les chambres ; et, sur le fond clair, le vieil acajou s'enlevait en vigueur, d'un rouge intense. Une suspension de cuivre poli, toujours reluisante, brillait comme un soleil ; tandis que, sur les quatre murs, fleurissaient quatre grands bouquets au pastel, des giroflées, des œillets, des jacinthes, des roses⁴⁹.

Le narrateur du *Docteur Pascal* transcrit ici, omniscient, des choses « qui parlent », par leurs couleurs brillants. Ici encore, comme dans *Lacrymae rerum* de Verga, le motif de la fenêtre est mis en scène, mais le volet « entr'ouvert » ne constitue pas le point d'observation privilégié, situé et circonscrit, duquel la scène est décrite. Il introduit plutôt, comme une sorte de prétexte, la description de la pièce qui est en réalité panoramique. Zola cache la subjectivité de la voix narrative dans une observation absolue, « divine », qui s'étend au-delà du repérage sociographique pour suggérer une spéculation (« La table, le buffet, les chaises, *avaient dû*⁵⁰ compléter autrefois le mobilier empire »).

Je passe à un autre caractère du roman naturaliste. Il est impersonnel, je veux dire que le romancier n'est plus qu'un greffier, qui se défend de juger et de conclure. Le rôle strict d'un savant est d'exposer les faits, d'aller jusqu'au bout de l'analyse, sans se risquer dans la synthèse ; les faits sont ceux-ci, l'expérience tentée dans de telles conditions donne de tels résultats ; et il s'en tient là⁵¹.

Dans *Le Roman expérimental*, Zola associe explicitement l'impersonnalité d'héritage flaubertien à la déontologie scientifique (« se défend de juger et de conclure »). Si pour Maupassant l'impersonnalité de Flaubert ne constitue sans doute qu'une révolution esthétique,

⁴⁶ Thomas Pavel, *La pensée du roman*, op. cit., p. 284.

⁴⁷ Emilia Pardo Bazán, *Por Francia y por Alemania*, Madrid, La Espana editorial, 1890, p. 235. [« Notre roman est doux, discret, gai, sain, drôle, brillant, sincère, exact dans les détails »].

⁴⁸ Jean-Louis Cabanès, « Zola et le modèle bernardien », *Romantisme*, vol. 23 / 82, 1993, p. 86. Selon Cabanès, Zola exacerbe précisément les failles et les convictions épistémologiques, mais aussi idéologiques, qui animent la logique de Claude Bernard, oscillant entre « empirisme [...] et "expérimentalisme rationnel" ». Une oscillation que nous pourrions autrement traduire par une tension entre l'empreinte phénoménologique de la mimésis et le rationalisme expérimental.

⁴⁹ Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, Paris, Charpentier, 1893, p. 43.

⁵⁰ C'est nous qui soulignons.

⁵¹ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, 5 édition, op. cit., p. 125.

fondée sur la disparition « illusionniste » de la voix du narrateur, pour Zola elle coïncide également avec l'apparition d'une réalité objective⁵². À la différence de Flaubert et de Maupassant, Zola, s'investissant dans la fonction civique du savant, se lance dans la recherche d'une vérité « objective » à travers la collecte et la documentation. Toutefois, comme on a pu le suggérer dans la partie précédente, ce mouvement présuppose tout de même une « expérience⁵³ » d'ordre phénoménologique, tantôt désavouée, tantôt revendiquée, selon les types de discours d'affirmation. Si Pardo Bazán, pour sa part, envisage de concilier, dans sa préface à *Un viaje de novios*, tempérament et objectivité (« En el día – no es lícito dudarlo – la novela es traslado de la vida, y lo único que el autor pone en ella es su modo peculiar de ver las cosas reales⁵⁴ »), elle s'inspire sans doute du credo zolien de *Mes haines*, « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament⁵⁵ ». L'écrivain s'engage, pourrait-on dire, moins dans la recherche d'une vérité objective que d'une vérité « casuistique »⁵⁶, relative mais pas relativiste, en adoptant des positions et des (« bonnes ») distances vis-à-vis d'autres acteurs.

⁵² Voir Société littéraire des amis d'Émile Zola, *Les Cahiers naturalistes : bulletin officiel de la Société littéraire des amis d'Émile Zola*, Grasset-Fraquelle, 1991, (65), p. 72.

⁵³ Voir Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 46 et passim. Nous rappelons que, en reprenant le lexique de la médecine expérimentale de Claude Bernard, Zola distingue entre « observation » et « expérience » comme des opérations constitutives et distinctes de la mimésis naturaliste.

⁵⁴ Emilia Pardo Bazán, « Prefacio », *Un viaje de novios*, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernandez, 1881, p. 8. [« De nos jours - il n'est pas permis d'en douter - le roman est une transcription de la vie, et la seule chose que l'auteur y met est sa façon particulière de voir les choses réelles ».

⁵⁵ Émile Zola, « Proudhon et Courbet », dans *Mes haines : causeries littéraires et artistiques ; Mon salon (1866) ; Edouard Manet, étude biographique et critique (Nouv. éd.)*, Paris, Charpentier, 1879, p. 25.

⁵⁶ Paolo Tortonese (dir.), « Introduction », *Le Cas médical. Entre norme et exception*, op. cit., p. 7-15.

1.2. Souci d'exhaustivité

Si l'on reconnaît avec Naomi Schor que l'une des caractéristiques essentielles de l'esthétique naturaliste est de multiplier les proses du monde jusqu'à l'exhaustivité¹, nous ne pouvons pas nous soustraire à une réflexion sur le détail et sur sa pertinence explicative ou descriptive. Il nous semble alors pertinent de s'interroger sur la fonction de ces détails, non pas d'un point de vue structural², ni d'un point de vue symbolique, à l'exemple de Marie Scarpa³, mais selon la perspective indiquée par Jérôme David dans article à propos de Balzac, « Le sens pratique du détail »⁴. Nous commencerons alors par apprécier la présence du mot « détail » dans le péritexte et le paratexte de nos auteurs, enjeu de distinction susceptible d'orienter un certain horizon d'attente.

La mimésis de l'exhaustivité « *documentaire*⁵ » se fonde sur des grammaires génériques multiples, entre biographie, monographie historique et « littérature panoramique »⁶. Plus généralement, le décloisonnement disciplinaire des paradigmes d'écriture (entre écriture journalistique, ethnographique, récit médical, mais aussi avec l'esthétique des arts visuels), en cours dans la deuxième moitié du XIX^e, favorise l'ambition d'embrasser « l'esprit du temps »⁷.

¹ Voir Naomi Schor et Luce Camus, *Lectures du détail*, Paris, Nathan, 1994, (« Le texte à l'œuvre »).

² C'est la perspective adoptée par Roland Barthes dans « L'effet de réel », *Communications*, 1968/11, p. 84-89.

³ Voir Marie Scarpa, « Les poissons rouges sont-ils solubles dans le réalisme ? », *Poétique*, n° 133, Le Seuil, 2003, p. 61-72.

⁴ Boris Lyon-Caen et Andrea Del Lungo, *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, op. cit., p. 76-90.

⁵ Émile Zola, Henri Mitterand (éd.), *Autodictionnaire Zola*, op. cit., p. XXIX. Nous nuancions avec Mitterand l'adjectif « documentaire » pour décrire l'appréhension du réel et l'écriture de Zola. « [...] la pulsion scopique, auditive, voire tactile, le besoin de happer et d'attraper, de reconnaître aussi, et de devenir ce qui n'est pas immédiatement perçu. Voilà ce qu'est la préhension zolienne du réel, qu'il est trop simple et trop grossier de qualifier de *documentaire*. Une immersion dans le fouillis des choses et des êtres ».

⁶ Voir Walter Benjamin et Jean Lacoste, *Paris, capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*, 3e édition, Paris, Éd. du Cerf, 1997, (« Passages »). Nous faisons références à la célèbre définition de Benjamin.

⁷ Giuseppe Petronio, « La narrativa in Italia nel secondo Ottocento tra romanticismo e decadentismo », dans Fondazione Verga et Association internationale de littérature comparée, *Naturalismo e verismo: i generi poetiche e tecniche atti del congresso internazionale di studi, Catania, 10-13 febbraio 1986*, op. cit., p. 97. « i realisti [...] naturalisti, veristi dell'Ottocento, proprio perché intendevano rappresentare *tutta* la realtà, volevano rendere non solo i fatti e le azioni, ma le impressioni, le passioni, il pathos che suscitavano in essi le azioni che quelli compivano o alle quali assistevano ». [« les réalistes [...] les naturalistes, les véristes du XIX^e siècle, précisément parce qu'ils voulaient représenter l'ensemble de la réalité, voulaient rendre non seulement les faits et les actions, mais aussi les impressions, les passions, le pathos que suscitaient en eux les actions qu'ils accomplissaient ou dont ils étaient témoins »]. À l'abri de toute réification, nous entendons « l'esprit du temps » non pas comme un monde des idées transcendant, mais comme la synthèse conceptuelle des faits historiques, économiques, politiques, et des convictions morales, observés d'un point de vue socialement situé, celui des écrivains naturalistes européens.

En particulier, Zola se sert souvent des métaphores picturales pour décrire la pertinence des détails textuels, comme on le voit bien dans *Les Romanciers naturalistes* (1881).

La beauté de l'œuvre n'est plus dans le grandissement d'un personnage, qui cesse d'être un avaro, un gourmand, un paillard, pour devenir l'avarice, la gourmandise, la paillardise elles-mêmes ; elle est dans la vérité indiscutable du document humain, dans la réalité absolue des peintures où tous les détails occupent leur place, et rien que cette place⁸.

Zola se détache d'emblée des grandissements des romantiques, sortes d'hallucinations allégoriques étrangères à la beauté et à la vérité des physiologies sociales (« un avaro », « un gourmand » ...). L'équation entre beauté, vérité et réalité convertit la justesse esthétique du document humain en justice morale (« indiscutable », « absolue »), de sorte que la définition d'exhaustivité frôle la tautologie : « où tous les détails occupent leur place, et rien que cette place ». À ce propos, le critique Felice Cameroni, sans doute l'un des plus fervents des admirateurs italiens de Zola⁹, reconnaît dans la « potenza animatrice d'ogni minimo dettaglio¹⁰ » l'une des caractéristiques principales du « capolavoro¹¹ » zolien : à rebours du propos zolien, c'est davantage la visualisation rhétorique (d'hypotypose, d'*ekphrasis*) des détails que leur pertinence mimétique qui est ici mise en valeur. Si Cameroni juge l'art de Zola par ses propres ressources, Zola manifeste ici le désir « aristotélicien », comme le dirait Abrams¹², de faire coexister l'exigence de représenter le détail sensible et la volonté d'en montrer l'idéal (de « systématisation », de vérité absolue, de parfaite transparence).

« On finira par donner de simples études, sans péripéties ni dénouement, l'analyse d'une année d'existence, l'histoire d'une passion, la biographie d'un personnage, les notes prises sur la vie et logiquement classées¹³ ». Dans un ton similaire, Zola ambitionne une exhaustivité complète et circonscrite, qui explore par coupes synchroniques (« l'analyse d'une année d'existence ») l'épaisseur d'une vie¹⁴. Si Zola nourrit ce phantasme d'exhaustivité des détails,

⁸ Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes : Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet, les romanciers contemporains*, op. cit., p. 128.

⁹ Voir Felice Cameroni, Émile Zola, Paolo Tortonese (ed.), *Cameroni e Zola: lettere*, Paris-Génève, Champion-Slaktine, 1987. Paolo Tortonese témoigne, par ailleurs, de la riche et chaleureuse correspondance entre Cameroni et Zola.

¹⁰ Felice Cameroni, *Interventi critici sulla letteratura francese*, Napoli, Guida, 1975, p. 39. [« pour la puissance vivifiante de tout menu détail »].

¹¹ *Idem.* [« chef d'œuvre »].

¹² Paolo Tortonese, *L'homme en action : la représentation littéraire d'Aristote à Zola*, op. cit., p. 72-73.

¹³ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 241.

¹⁴ Cette approche biographique de « terrain » resonance avec les démarches sociologique et ethnographique en voie de constitution. Nous rapprocherons les paradigmes d'écriture romanesque et ethnographique de la fin du XIX^e siècle dans notre Partie II.

traités comme gages de vérité, c'est pour mieux dissimuler les « artifices » d'une fiction liée à un « intérêt dramatique ou romanesque¹⁵ ».

Dans *La cuestión palpitante*¹⁶, parue en 1882, est ainsi traduite et préfacée par Albert Savine en 1886 avec le titre *Le naturalisme*, Emilia Pardo Bazán fait une place privilégiée au souci analytique des naturalistes. Le choix éditorial du titre nous fait par ailleurs percevoir toute la distance de réception entre le naturalisme triomphant et polémique de 1882, année de parution de *Pot-Bouille* et celui désormais déclinant en France de 1886, qui se prêt davantage à une « analyse objective¹⁷ ». En effet, un an après, à la parution de *La Terre*, *Le Figaro* publiera le *Manifeste des Cinq*, et *La Revue des deux mondes* l'article de Brunetière, « La banqueroute du naturalisme ». Par l'initiative de Savine, l'éditeur Giraud charge ainsi Pardo Bazán de faire œuvre de « synthèse¹⁸ », didactique, d'un naturalisme pacifié, qui n'est plus questionné et questionnable. *La cuestión*, telle que Pardo Bazán « historiador literario¹⁹ » l'entendait pour le public espagnol, était déjà animé par un « intento de historiar y vulgarisar la literatura francesa del siglo XIX, singularmente el naturalismo²⁰ ». Lors de la traduction française de l'essai, Pardo Bazán, professant une parole critique *super partes*, bénéficie ainsi d'une certaine consécration symbolique auprès d'un éditeur français reconnu.

Consiste la diferencia entre los idealistas y Zola, en que éste prefiere á los poéticos castillos, lagos, valles y montañas, las ciudades, sus calles, sus mercados, sus palacios, sus teatros y sus congresos, é insiste lo mismo en pormenores característicos y elocuentes que en detalles de poca monta²¹.

Réinvestis d'une nouvelle légitimité, les détails naturalistes, pour Pardo Bazán, se distinguent des détails des « idéalistes ». À la place des « châteaux poétiques », des « lacs », des « vallées », Zola épuise « les villes, leurs rues, leurs halles » dans une perspective d'exhaustivité documentaire, pour laquelle le détail est plus une source de documentation

¹⁵ Ferdinand Brunetière, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1883, p. 56.

¹⁶ Sherman H. Eoff, *El Pensamiento moderno y la novela española Ensayos de literatura comparada: la repercusión filosófica de la ciencia sobre la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1965, (« Biblioteca breve 206 »), p. 114. Selon Eoff, l'essai de Pardo Bazán fut « la apreciación más inteligente del naturalismo que se hizo en España en aquella época » [« l'appréciation la plus intelligente du naturalisme qui ait été faite en Espagne à cette époque »].

¹⁷ Pascaline Hamon, « Les hybridations naturalistes d'Emilia Pardo Bazán », art. cit., p. 178.

¹⁸ Nelly Clémessy, *Emilia Pardo Bazán : romancière (la critique, la théorie, la pratique)*, op. cit., p. 96.

¹⁹ Emilia Pardo Bazán, *Apuntes*, dans *Los Pazos de Ulloa*, op. cit., p. 7. [« historien de la littérature »]. En 1909-1911, l'écrivaine s'adonna à une œuvre monumentale d'histoire littéraire, *Literatura francesa moderna*, en trois tomes.

²⁰ Marisa Sotelo Vázquez, « Emilia Pardo Bazán: Crítica e Historia Literaria », art. cit., p. 136. [« tentative d'historicisation et de vulgarisation de la littérature française du XIXe siècle, en particulier du naturalisme »].

²¹ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 224-225. (PB, *Le naturalisme*, 223 : « La différence entre les idéalistes et Zola consiste en ce que celui-ci préfère aux châteaux poétiques, aux lacs, aux vallées et aux montagnes, les villes, leurs rues, leurs halles, leurs palais, leurs théâtres et leurs chambres de députés, et en ce qu'il insiste autant sur des détails caractéristiques et éloquents que sur des riens de peu d'importance »).

qu'une catégorie de perception : la réalité présente *déjà* des « détails caractéristiques et éloquents » ainsi que des « riens de peu d'importance », dont le pléonasme nous suggère l'opposition de valeur entre « détails » et « rien ». Huysmans s'exclamera, en 1891, à propos de l'exhaustivité conquérante de Zola, qui aborde, un par un, tous les thèmes : « Ah ! quels riens, ce Zola ! [...] là où il est passé, il ne reste plus rien à faire²² ». En refusant d'élire le critère de la « typicité »²³, qui allie la représentativité (« caractéristiques ») à la vraisemblance (« éloquents »), Zola intégrerait plutôt, pour Pardo Bazán, la mimésis du « général »²⁴. En opposition aux « idéalistes », une sorte d'esthétique démocratique est ici suggérée, bien différente de la démocratie esthétique instituée dans les ouvrages (ou « démocratie imaginaire²⁵ » selon l'expression de Nelly Wolf).

Comme nous le rappelle Jérôme David, si les occurrences paratextuelles ou péritextuelles du mot « détail » nous indiquent davantage les intentions « conscientes » des acteurs, la mention du mot « détail » dans les romans serait susceptible de révéler des jugements métalinguistiques d'ordre esthétique et moral²⁶.

« Era noche cerrada, sin luna, cuando desembocaron en el soto, tras del cual se eleva la ancha mole de Los Pazos de Ulloa. No consentía la oscuridad distinguir más que sus imponentes proporciones, escondiéndose las líneas y detalles en la negrura del ambiente²⁷ ». Au début de

²² Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire : conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès*, Paris, Charpentier, 1891, p. 178.

²³ Voir Jérôme David, *Balzac, une éthique de la description*, *op. cit.* Nous rappelons l'étude de David sur la notion de « type » chez Balzac, tiré de sa thèse *Éthiques de la description : naissance de l'imagination topologique en France dans le roman et la sociologie (1820-1860)*. La catégorie de « typique » nous semble d'abord engager un geste d'auto-description « autotélique », dont la finalité principale est de re-présenter des catégories d'intelligibilité ordinaires, tournées souvent à l'évidence et à la propagande, en les métaphorisant. Les finalités du typique, plus représentatives que descriptives, sous-tendent souvent une dimension « morale », telle que par exemple « l'hédonisme frugal » et la « paresse » des paysans. Un exemple classique des physiologies « typiques » est *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle* (1840-1842). Sur cette question, voir 2.2.

²⁴ Voir 2.1.

²⁵ Nelly Wolf, *Le roman de la démocratie*, Saint-Denis, France, Presses universitaires de Vincennes, 2003, p. 6.

²⁶ Voir Boris Lyon-Caen et Andrea Del Lungo, *Le Roman du signe*, *op. cit.*, p. 85. David distingue, par l'exemple de Balzac, les différentes motivations et les différents usages de la notion du détail dans l'apparat péritextuel et dans l'écriture romanesque. « Les préfaces tendent à définir le texte qu'elles introduisent, de manière à instituer l'horizon d'attente que l'écrivain juge adéquat à son intention. [...] L'écriture des romans, elle, correspond à une pratique dont les incitations et les repères mêlent aux spéculations plus ou moins abstraites, et même plus ou moins abouties et cohérentes, une constellation de savoir-faire appris souvent sur le tas, et tributaires des modes, des milieux, des lectures ou des aspirations personnelles ».

²⁷ Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, III, *Obras completas*, *op. cit.*, p. 14. (PB, Clemessy, *Le Château d'Ulloa*, 28 : « Il faisait une nuit noire, sans lune, quand ils sortirent du bosquet derrière lequel s'élevait l'énorme masse des Pazos de Ulloa. L'obscurité ne permettait de distinguer que ses imposantes proportions, les lignes et les détails se perdaient dans les ténèbres ambiantes »).

*Los Pazos de Ulloa*²⁸, Julián Álvarez, le jeune prêtre protagoniste du roman, devine dans l'obscurité les volumes du château de Ulloa, sans pouvoir en distinguer les « líneas y detalles ». Les détails occultés par l'obscurité sont ici mis dans un rapport hiérarchique de supériorité morale par rapport aux « proporciones », en résonance avec le couple symbolique clarté/obscurité. Un désir d'exhaustivité toute esthétique accompagne la vision de Julián. Dans *La Fortune des Rougon*, nous retrouvons une scène analogue fondée sur la symbolique de l'obscurité, qui ne permet que voir que des « blocs », en dépit des « détails étranges ». « Il pouvait y avoir là environ trois mille hommes unis et emportés d'un bloc par un vent de colère. On distinguait mal, dans l'ombre que les hauts talus jetaient le long de la route, les détails étranges de cette scène²⁹ ». L'« étrangeté » des détails, qui ne sont pas vus mais pressentis, dépasse ici leur pertinence figurative : Zola ne décrirait pas alors des détails mais des *manières* de détails. L'« effet de réel [...] serait moins chez Zola une "explication" physiologique ou historique qu'une *encyclopédie, codée en roman*, des manières de lit, manières de table, manières de parenté, de travail, de souffrance, de jouissance, de combat, manières de vivre et de mourir³⁰ ». Le souci d'exhaustivité de Zola, exprimée par forme encyclopédique³¹, aurait pourtant une fonction plus sémiosique que mathésique : le geste descriptif est moins inspiré par une « passion taxinomique et classificatoire³² » (listes, commentaires, dictionnaires), que par une « jouissance du regard et de l'inventaire³³ ».

En revanche, dans *La Fortune des Rougon*, le mot « détail » assume un sens différent. « Les plus sceptiques disaient “Allons donc!” Cependant certains détails étaient précis³⁴ ». Ici, l'insurrection du matin entre impérialistes et républicains est l'objet d'une affabulation invraisemblable mais pétrie de détails ; c'est précisément la précision de certains détails qui, par un effet de synecdoque, atteste la véracité du récit entier. L'illusion de contiguïté épistémologique entre discours sociographique et sociologique, relevé par Passeron³⁵, est ici

²⁸ Sherman H. Eoff, *El Pensamiento moderno y la novela española Ensayos de literatura comparada: la repercusión filosófica de la ciencia sobre la novela*, op. cit., p. 115. *Los Pazos de Ulloa* serait considéré par certains comme « le plus naturaliste » parmi les romans de Pardo Bazán.

²⁹ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit. 1879, p. 32.

³⁰ Marie Scarpa, « La pensée sauvage du récit. Pour une ethnocritique de Zola », dans *Lire Zola au XXI^e siècle*, op. cit., p. 319.

³¹ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, op. cit., p. 71. Nous nous rappelons avec Dubois que le roman naturaliste partage l'« inflation informationnelle » de la deuxième moitié du XIX^e avec les journaux aussi bien qu'avec les « grands dictionnaires et encyclopédies ».

³² Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, op. cit., p. 125.

³³ Henri Mitterand dans Émile Zola, Henri Mitterand (ed.), *Autodictionnaire Zola*, op. cit., p. XXIX.

³⁴ Émile Zola, *La fortune des Rougon*, éd. cit. 1879, p. 292.

³⁵ Voir chapitre 1.

mise en scène par le récit de ces personnages. L'usage, sans doute ironique, de l'indirect libre (« Cependant certains détails étaient précis ») semble écarter la véracité des événements de la vraisemblance de leur récit détaillé, la vérité de l'exactitude. Ou encore : « On parlait de sauveurs inconnus, d'une petite bande d'hommes qui avaient coupé la tête de l'hydre, mais sans détails, comme d'une chose à peine croyable³⁶ ». Ainsi, les détails des récits d'insurrection attestent ici explicitement la vraisemblance du récit, de sorte que la lacune d'exhaustivité signale d'emblée une lacune d'autorité (« à peine croyable »). Dans *Los Pazos de Ulloa*, le lien entre autorité de parole et détails est ainsi soulignée : « Cesó de preguntar cuando el médico le hubo dado, a media voz, algunos detalles, empleando términos técnicos³⁷ ». La connaissance des détails, supportée par l'expertise médicale, est ici gage d'érudition et implique les enjeux de pouvoir de l'accès à la vérité.

Dans *Profumo* de Capuana, Patrizio, se rappelant de « *minuti particolari* », mime une démarche indiciaire d'inspiration freudienne *ante litteram*.

Ed Eugenia, che ascoltava intentissima, si mordeva lievemente le labbra sentendosi già invadere da vago senso di rancore contro quella creaturina che doveva aver lasciato nel cuore di Patrizio orme profonde, se questi rammentava così bene tanti *minuti particolari* d'un avvenimento d'infanzia³⁸.

Gli sguardi di Ruggero la inseguivano fin là, la molestavano, la irritavano con la loro insistenza. Ora si rammentava degli altri giorni, quando vi aveva badato poco o punto. E di mano in mano che ricordava i *minuti particolari* prima sembratile insignificanti, si sentiva invadere da un senso di stupore, di paura, di rimorso, secondo che andava via via scoprendo dentro di sé un'inconsapevole compiacenza di quegli sguardi, una tolleranza incoraggiante da poter essere interpretata in mala parte, e quella timida protesta che le sorgeva dal fondo del cuore contro la propria rigidità, insinuando: "Ebbene? Lascialo fare!"³⁹.

Eugenia se rappelle, à son tour, des « menus détails » qui aurait encouragé l'adultère qu'elle commettra avec Ruggero. La jeune femme procède à une herméneutique d'auto-anamnèse, clairement révélée par la conversion des détails « insignifiants » en détails (fortement) signifiants. Les détails, quoique négligeables, d'une vie, maintenant « logiquement

³⁶ Émile Zola, *La fortune des Rougon*, éd., cit. 1879, p. 293.

³⁷ Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, op. cit., p. 180. (PB, Clemessy, *Le Château d'Ulloa*, 196 : « Il cessa ses questions dès que le médecin lui eut donné à mi-voix, quelques détails, en employant des termes techniques »).

³⁸ Luigi Capuana, *Profumo*, op. cit., p. 13. [« Et Eugenia, qui écoutait attentivement, se mordait légèrement les lèvres en se sentant envahir par un sens vague de rancune contre cette petite créature qui devait avoir laissé dans le cœur de Patrizio des traces profondes, si celui-ci se rappelait si bien de plusieurs *menus détails* d'un événement d'enfance »]. C'est nous qui soulignons.

³⁹ Luigi Capuana, *Profumo*, op. cit., p. 77. [« Les regards de Ruggero la poursuivait jusqu'à là, la harcelait, l'irritait avec leur insistance. Maintenant elle se rappelait les *menus détails* qui avait lui avaient parus insignifiants, elle se sentait envahir par un sens de stupeur, de peur, de remord, au fur et à mesure qu'elle découvrait en soi-même une complaisance inconsciente pour ces regards, une tolérance tellement encourageante qu'elle aurait pu être mal interprétée, et cette timide protestation qui émergeait du fond du cœur contre sa propre sévérité, en insinuant : "Eh bein, ? Laisse-le faire !" »]. C'est nous qui soulignons.

PARTIE I. AU BORD DE LA MIMESIS

classées » [*supra*], selon l'expression de Zola, s'inscrivent davantage ici dans une vraisemblance construite rétrospectivement qui pourtant permet à Patrizia d'accéder à un nouveau récit « vrai » et « exhaustif » sur elle-même.

1.3. Exigence d'objectivité

[...] il faut parler d'un livre avec « *objectivité* », *goût* » et « *clarté* ». Ces règles ne sont pas de notre temps : [...] la première vient du siècle positiviste. Il se constitue ainsi un corpus de normes diffuses, mi-esthétiques (venus du Beau classique), mi raisonnables (venues du « bon sens ») : on établit une sorte de tourniquet rassurant entre l'art et la science, qui dispense d'être jamais tout à fait dans l'un ou dans l'autre¹.

Au-delà l'occasion de cet essai et de son caractère à la fois polémique et apologétique², la réflexion de Barthes autour de la triade de l'ancienne critique, à savoir « *objectivité* », « *goût* » et « *clarté* », semble entrer en résonnance avec le programme théorique naturaliste, notamment de Zola : en particulier, la correspondance entre le beau et le bien (« mi-esthétiques », « mi-raisonnables ») d'héritage aristotélien, le mimétisme entre forme et contenu, et surtout la recherche d'une connivence entre art et science, caution d'une légitimité nouvelle. Pourtant, les enjeux symboliques liés à l'ancienne critique et aux naturalistes sont spéculaires et opposés : les naturalistes s'emparent de la science et de ses attributs (« *clarté* », « *objectivité* ») en accord avec des valeurs progressistes, alors que l'Ancienne critique, vouée à la vraisemblance-bienséance et affectionnant d'un art pour l'art moralisateur, emprunte les stratégies discursives des « intellectuels de droite³ ». Si la référence à la science et à la « *clarté* » appartient à l'arsenal rhétorique des naturalistes, c'est surtout la notion d'« *objectivité* »⁴, prise dans des enjeux de définition et de redéfinition, qui se prête à la porosité conceptuelle et à la controverse littéraire de la fin du XIX^e. Nous essayerons alors de saisir la pertinence de la notion dans les discours de Zola, Capuana et Pardo Bazán et dans ceux des critiques qui les entourent pour suggérer une micro-histoire synchronique de ce mot si « naturaliste ».

¹ Roland Barthes, *Critique et vérité : essai*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1966, p. 35.

² Les circonstances de la publication de l'essai *Critique et Vérité*, apologie et manifeste littéraire de la Nouvelle critique, portent sur la querelle littéraire autour *Sur Racine* (1963), auquel Raymond Picard avait répondu avec un pamphlet virulent *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (1965). A ce propos, voir Danielle Deltel, « Critique et vérité de Roland Barthes : stratégie d'un manifeste », *Littérature*, vol. 40 / 4, 1980, p. 122-127.

³ Voir Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 89 / 1, 1991, p. 3-46. « [...] la simplicité ou la clarté même qu'ils [les "intellectuels de droite"] affectent se veut refus délibéré de la vaine complexité de ceux qu'il désignent [...] comme des "intellectuels de gauche" ».

⁴ Pour une histoire de la notion d'objectivité et de sa dialectique avec l'idée de subjectivité, au croisement entre l'histoire des sciences et l'histoire des idées, je renvoie à Lorraine Daston et Peter Louis Galison, *Objectivité*, Dijon, les Presses du réel, 2012, (« Fabula »); Lorraine Daston, « Une histoire de l'objectivité scientifique », dans R. Guesnerie, & F. Hartog (Eds.), *Des sciences et des techniques : un débat*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, p. 115-126.

À rebours de l'objectivisme naïf attribué à Zola et à l'école positiviste⁵, le mot d'objectivité n'apparaît qu'une fois dans le *Roman expérimental* et, d'ailleurs, par l'intermédiaire de Claude Bernard.

Enfin l'expérience, c'est-à-dire l'étude des phénomènes naturels, apprend à l'homme que les vérités du monde extérieur ne se trouvent formulés, de prime abord, ni dans le sentiment ni dans la raison. Ce sont seulement nos guides indispensables mais, pour obtenir ces vérités, il faut nécessairement descendre dans la réalité objective des choses où elles se trouvent cachées avec leur forme phénoménale⁶.

En souscrivant à l'aventure gnoséologique de Claude Bernard, l'objectivité visée par la démarche zolienne est d'ordre ontologique, puisqu'il fait référence à une « réalité objective » et extérieure. Par l'« expérience », geste d'engagement subjectif d'ordre phénoménologique (mais pas « individuel », comme celle des romantiques), on apprend une réalité objective qui se présente comme cachée⁷. Si Zola qualifie d'objective la réalité « en soi », « objectif » serait plutôt le processus de connaissance subjective rendant objective cette réalité. Qualifier d'« objective » la réalité signifie d'abord, dans *Le Roman expérimental*, se distinguer des romantiques et des idéalistes⁸. Les rapports entre l'objectivité et la méthode naturaliste conçus par Zola restent pour autant implicites.

À la différence de Zola, Capuana, dans *Gli "ismi" contemporanei*, met explicitement en relation l'objectivité avec la démarche épistémologique et formelle des véristes.

Nel Verga quel suo particolar ideale prende un senso di commozione, di pietà; nel De Roberto, diventa un atteggiamento di ironia contenuta, di spietata crudeltà: senso e atteggiamento che s'intravedono, che s'indovinano tanto meglio, quanto più i personaggi e i loro atti, e i loro sentimenti sono esposti oggettivamente, e quanto meno si scorge che tali atti e sentimenti abbiano qualche relazione col pensiero individuale dell'autore⁹.

⁵ Voir Philippe Hamon, « Zola, romancier de la transparence », *Europe; Paris*, vol. 46 / 468, Paris, France, Paris, Éditions Rieder, avril 1968, p. 7.

⁶ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 32.

⁷ Voir Michael Polanyi, "Preface", *Personal knowledge: towards a post-critical philosophy*, London, Taylor & Francis e-Library, 2005, p. IV. « Such is the *personal participation* of the knower in all acts of understanding. But this does not make our understanding *subjective*. Comprehension is neither an arbitrary act nor a passive experience, but a responsible act claiming universal validity. Such knowing is indeed *objective* in the sense of establishing contact with a hidden reality ». [« Telle est la *participation personnelle* de celui qui connaît dans tous les actes de compréhension. Mais ceci ne rend pas pour autant notre entendement *subjectif*. La compréhension n'est ni un acte arbitraire ni une expérience passive, mais un acte responsable qui prétend à une validité universelle. Ce type de connaissance est donc *objective* dans le sens où elle établit un contact avec une réalité cachée »]. Il nous semble que l'approche phénoménologique de Zola contient *in nuce* la théorie de la connaissance subjective développée par Polanyi, dont le motif du contact (sensoriel, imaginaire) avec une « réalité cachée », dérivé d'un geste d'engagement subjectif, se placerait au cœur du processus créatif de Zola.

⁸ Sur les discours d'affrontement agonistique entre naturalistes et idéalistes-romantiques, et sur leurs enjeux politiques, voir Florence Beillacou, *Tuer l'idéal. L'anti-romantisme de Zola et des naturalistes* [thèse], *op. cit.*, consulté en ligne <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02528817>, le 27/01/22.

⁹ Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei*, éd. cit. 1898, p. 48. [« Chez Verga, son idéal particulier prend un sens d'émoi, de pitié ; chez De Roberto, il devient une attitude d'ironie contenue : sens et attitude qui s'entreviennent, qui se devinent d'autant plus que les personnages et leurs actes, et leurs sentiments sont exposés objectivement, et

Le principe de l'impersonnalité¹⁰ coïncide ici avec une certaine idée d'objectivité. L'exposition « objective » des actes et des sentiments des personnages se fonde d'emblée sur la distinction entre auteur et narrateur et, notamment, sur la relation que l'une et l'autre instance entretiennent avec la notion d'objectivité. En accord avec Capuana, c'est le registre, ou le ton, narratif (« émoi », « pitié », « ironie ») qui témoigne de l'impersonnalité du récit, à savoir d'un dispositif formel qui rend compte de l'engagement subjectif de la part du narrateur au nom d'un objet de vérité. C'est ainsi que l'engagement rhétorique serait inséparable de l'engagement épistémologique : du *logos*, c'est-à-dire de la force d'une exposition/démonstration d'une vérité, découle naturellement un *ethos*, à savoir une intention communicative (« *sensu e atteggiamento* ») susceptible d'orienter la réception du texte. En revanche, l'objectivité est mise en péril au moment où le « *pensiero individuale dell'autore* » interfère avec la narration. L'« *atteggiamento* » narrative des véristes coïncide ainsi avec le souci d'émettre la voix auctoriale, de disperser l'identité sociale de l'auteur au profit des registres diffus et de la fragmentation axiologique. Cet « objectivisme narratif¹¹ » se défait de l'habitus scientifique ambitionné par Zola pour interroger davantage la dialectique de l'existant dans ses formes multiples.

Il [le savant] s'efface derrière son œuvre qui n'est bonne qu'à la condition d'avoir l'impersonnalité et la généralité de l'expression algébrique, et d'être rigoureusement « objective ». Qu'on nous pardonne cette expression qui n'a guère qu'ici son emploi légitime. L'appliquer, comme le font les réalistes, aux poètes et aux artistes, à Homère, à Shakspeare ou même à Courbet et à M. Leconte de Lisle, c'est un pur abus de langage. L'artiste met toujours dans son œuvre quelque chose de soi¹².

David Sauvageot, critique et académicien reconnu, conteste ici le « saut épistémologique » qu'accomplirait la littérature réaliste et naturaliste en se présentant comme « objective ». En distinguant l'impersonnalité de l'objectivité, le critique relègue cette dernière, sorte d'entité transcendante, au domaine des sciences dures pour en retirer toute pertinence narrative. En rétablissant les dichotomies objectif/subjectif, savant/artiste mises en doute par les naturalistes, pour lesquels le « *quid proprium*¹³ » garantit l'engagement épistémologique, le critique occulte dans un même geste la distinction entre subjectif et individuel. Si Verga se dit « naturaliste », tel qu'il se décrit sur *Le Temps* en 1895, c'est précisément pour dépasser, du

d'autant moins qu'on devine que ces actes et ces sentiments aient quelques relations avec la pensée individuelle de l'auteur »].

¹⁰ Voir 1.1.

¹¹ Voir Floriano Romboli, « L'arte "impersonale" e l'opera romanzesca di Luigi Capuana », dans Romano Luperini, *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, op. cit., p. 98.

¹² David Sauvageot, *Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art*, Paris, Calmann Lévy, Editeur, 1890, p. 363-364.

¹³ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 11.

moins au niveau de programme, les dichotomies psychologues/naturalistes, extérieur/intérieur¹⁴.

« Ainsi, presque toujours, lorsque M. Alphonse Daudet a essayé de peindre les mœurs populaires, y apportant des délicatesses d'aristocrate, il a prêté trop facilement à ses créations objectives des sentiments tout personnels¹⁵ ». Dans *L'évolution naturaliste*, Desprez se montre sensible à la différence entre Zola physiologue¹⁶ et Daudet psychologue, en esquissant la proportion suivante : physiologie : sensation : Zola = psychologie : sentiment : Daudet. En accord avec un certain naturalisme considérant les classes populaires comme plus proches de l'« état de nature »¹⁷, Desprez reproche à Daudet d'avoir fait de la psychologie (« sentiments ») là où il fallait convoquer la physiologie (« sensations »). Le discours de l'altérité biologique du peuple fonde ici la notion d'objectivité sur la « nature » humaine. L'objectivité se conforme ainsi à l'évidence¹⁸, à une réception vraisemblable, idéologiquement consensuelle, de la matière romanesque.

La querelle autour de l'objectivité et de ses possibles affiliations disciplinaires se poursuit, dans un supplément littéraire du *Figaro*, avec Guy de Maupassant, méfiant des bannières du « naturalisme » et des autres écoles littéraires¹⁹.

¹⁴ Voir Gaston Deschamps, « La vie littéraire. Giovanni Verga », *Le Temps*, trente-cinquième année, n 12631, Paris, 29 décembre 1895, s. p. « Pour moi, une chose ne peut être écrite que si elle peut être décrite. Un sentiment, une pensée doivent, pour être traduits en écriture, correspondre à un acte, à une parole, à une manifestation extérieure. L'art constate des *extériorisations*. Pour les « psychologues » au contraire, la vie du cœur et de l'esprit possède une valeur propre, même avant de correspondre à des mouvements perceptibles [...] Ces deux méthodes, au fond, sont excellentes et ne paraissent nullement inconciliables. [...] Ils expliquent leurs personnages avant de les faire agir. Ils s'étendent sur le pourquoi. Nous le cherchons, nous aussi, ce *pourquoi*, mais, quand nous l'avons trouvé, nous n'en révélons aux lecteurs que les effets... [...] Mais, je le répète, le roman idéal serait celui où les deux méthodes seraient fondues ».

¹⁵ Louis Desprez, *L'évolution naturaliste*, Paris, Tresse Editeur, 1884, p. 162.

¹⁶ Voir Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 123. En revendiquant une filiation « mixte », Zola rappelle sa généalogie littéraire, où figurent Balzac le « physiologue » et Stendhal le « psychologue », à rebours des schématisations de Daudet. La querelle critique autour de la distinction entre psychologue et physiologue, enjeu majeur de définition, reflète davantage une lutte de positionnement symbolique des acteurs que des affiliations disciplinaires, génériques et narratives cloisonnées.

¹⁷ Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, (« Pratiques théoriques »), p. 35. « Pour le naturalisme, le peuple, c'est le bas. Et le bas, c'est l'homme. En peignant le peuple, on peint l'homme essentiel. Pour Jaurès, le prolétaire, c'est l'homme à l'état pur, débarrassé du vernis de la culture et de la politesse, dans la nudité de sa souffrance et de ses passions ».

¹⁸ Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique*, *op. cit.*, p. 333. Cette objectivité romanesque, parvenue au paroxysme de l'illusion référentielle, ferait écran, selon Passeron, à la « capacité d'objection sociologique ».

¹⁹ Voir Guy de Maupassant cité par Georges-Emmanuel Lang, « Le prétendu naturalisme de Guy de Maupassant. D'après une lettre inédite », dans *Le Figaro. Supplément littéraire*, n° 202, dimanche 18 février 1923. L'attribution de cette lettre, adressée à Paul Alexis le 17 janvier 1877, est pourtant douteuse. « Je ne crois pas plus au naturalisme et au réalisme qu'au romantisme. Ces mots à mon sens ne signifient absolument rien et ne servent qu'à des querelles de tempéraments opposés ». Dans son essai-pamphlet *Gli "ismi" contemporanei* (1898), Capuana exprime une idée similaire: « [i romanzieri] continuavano a ciarlare a tutto spiano di naturalismo di positivismo, di verismo, di sperimentalismo e simili teoriche, le quali hanno poco o niente che vedere con l'arte ». [« [les

Les partisans de l'objectivité (quel vilain mot !) prétendant, au contraire, nous donner la représentation exacte de ce qui a lieu dans la vie, évitent avec soin toute explication compliquée, toute dissertation sur les motifs, et se bornent à faire passer sous nos yeux les personnages et les événements. Pour eux, la psychologie doit être cachée dans le livre comme elle est cachée en réalité sous les faits dans l'existence²⁰.

Maupassant tient ici un propos similaire à celui que Verga exprimera dans *Le Temps* quelques années plus tard [*supra*], en accusant les « partisans de l'objectivité » de reproduire le réel en métonymie exacte à travers des « notes prises sur la vie », des « simples études²¹ ». Pourtant, dans ses correspondances, Zola tache le rêve réaliste de « naïveté » et d'« orgueil²² », en prônant la « déformation de ce qui existe²³ ». Comme on le voit par ces prises de paroles, l'objectivité et sa pertinence dans le champ de l'art constitue certainement l'un des enjeux de lutte majeurs dans champ littéraire de l'époque. Dans les mots de Maupassant, la dimension agonistique de ce débat est bien soulignée par « partisans ». En blâmant l'illusion de l'exactitude chez ces partisans, Maupassant réduit ici les dispositifs narratifs d'« objectivation » au sens étymologique d'*ob-jectum*, « ce qui est placé devant ». En revanche, la « représentation exacte » de la vie ne peut pas se limiter au souci physiologique, au reportage du visible, au constat de l'évident, à « extériorisations », selon l'expression de Verga [*supra*]. Selon Maupassant, lorsque les naturalistes excluent le *sub-jectum*, « ce qui est placé en dessous », ils s'écartent d'une représentation exacte intégrant la vie psychologie. En adoptant une rhétorique de la profondeur, selon laquelle ce qui est caché, de l'ordre du psychologique, est mis dans un rapport de supériorité morale par rapport à ce qui est visible, de l'ordre du social, Maupassant suspecte ainsi la méthode naturaliste de superficialité. Dès lors, le romancier, doté d'« un œil et un "tempérament" exceptionnels²⁴ », pour Maupassant, accomplit une sorte de maïeutique, en déterrante la « réalité objective », celle psychologique, cachée « sous les faits ». C'est finalement moins le principe d'objectivité qu'une exigence d'objectivation²⁵, résolument

romanciers] continuaient à bavarder sans interruption de naturalisme [,] de positivisme, de vérisme, d'expérimentalisme et théories similaires, qui n'ont peu ou rien à voir avec l'art ». (Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei*, éd. cit. 1898, p. 69).

²⁰ Guy de Maupassant, « Le roman », *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*, 7 janvier 1888.

²¹ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 241. Les deux citations se réfèrent à la même page. Voir 1.2. Souci d'exhaustivité.

²² Émile Zola, *Correspondance*, Alain Pagès (éd.), op. cit., p. 116. « L'Écran réaliste [...] a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité. Ainsi, point de changement dans les lignes ni dans les couleurs : une reproduction exacte, franche et naïve L'Écran réaliste nie sa propre existence. Vraiment, c'est là un trop grand orgueil ».

²³ Émile Zola, lettre du 18 août 1864, in *Ibid.*, p. 110.

²⁴ Émile Zola, Henri Mitterand (éd.), *Autodictionnaire Zola*, op. cit., p. XXIX.

²⁵ Voir Thomas Pavel, *La pensée du roman*, op. cit., p. 21. « La technique de l'observation pouvait faire aussi bien écho aux souci quotidiens des hommes, exprimées dans le commérage, qu'à l'objectivité de la science – et effectivement la prose du XIX siècle participa des deux à la fois. [...] L'écrivain fut appelé à mettre en évidence la force de la perspective individuelle et à affirmer l'enracinement des hommes et des femmes réels dans leur

moderne, qui est en débat, car si la réalité est objective lorsqu'elle est connaissable, elle n'a jamais été autant questionnée. Le débat d'ordre rhétorique entre dessous/dessus, vrai/faux concernant l'objectivité soutient ainsi des enjeux sociaux de qualification.

En commentant les romanciers anglais Yonge et Eliot, Pardo Bazán dote, en revanche, l'« objectivité » d'une qualité morale, en transférant encore sur le sujet observant la pouvoir d'objectivation : « aquella serena objetividad necesaria para hacer una obra maestra de observación impersonal, según el método realista, y detiene su escalpelo antes de que llegue á lo íntimo de los tejidos y á los últimos pliegues del alma²⁶ ». D'une façon analogue à Maupassant, Pardo Bazán accuse les romanciers anglais de s'arrêter « à la surface », tout en mélangeant des termes d'anatomiste à son vocabulaire moral-religieux.

Dans les prises de parole des naturalistes, la notion d'« objectivité » fonctionne donc comme un catalyseur qui greffe des luttes symboliques et des enjeux de positionnement à la fois esthétiques et idéologiques, en revêtant des acceptions parfois opposées. Caution d'autorité ou « étendard » épistémologique, l'exigence d'objectivité se traduit pour les auteurs en acte d'engagement subjectif. La recherche de l'« objectivité », mise en débat, garantit un rapport « virginal » au champ littéraire, toujours à définir et à redéfinir : celle-ci n'implique pas une réalité objective et accessible « en soi », mais appelle la quête individuelle et le courage moral de l'artiste.

milieu héréditaire et social. La tâche du chef-d'œuvre romanesque consistait désormais à rattacher l'homme individuel à l'objectivité du monde ».

²⁶ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpante*, op. cit., p. 251-252. (PB, *Le naturalisme*, 263 : « Cette tendance leur enlève cette objectivité sereine, nécessaire pour faire une œuvre maîtresse d'observation impersonnelle, d'après la méthode réaliste, et arrête leur scalpel avant qu'il n'en arrive aux tissus intimes et aux derniers replis de l'âme »).

CHAPITRE 2. FAIRE GÉNÉRAL, FAIRE TYPIQUE, FAIRE PARTICULIER

Comme le rappelle Antoine Compagnon, la rhétorique au tournant du siècle (1875-1900) perd le prestige d'autrefois¹. Pour les naturalistes, l'engagement épistémologique recoupe ainsi un engagement des formes dénouées de persuasion et armées de l'évidence de la vérité. Sous l'influence du positivisme, qui salue la *tabula rasa* de la tradition littéraire, de la religion et de la « fausseté », les auteurs naturalistes identifient la vérité artistique avec la vérité naturelle. Et pourtant, ce plaidoyer pour la vérité de la littérature est encore pris en charge par les outils de la rhétorique, par des *peroratio* aguerries, lorsque le réel ne peut pas « se défendre tout seul ». Ainsi, les naturalistes ne se limitent pas à « nommer » le réel, mais ils discutent de la « bonne » manière d'en parler, mobilisant des enjeux rhétoriques de persuasion. L'engagement épistémologique des naturalistes passe, donc, de façon indissociable, par un engagement rhétorique, s'interrogeant sur la bonne manière de « faire vrai », de rendre compte du réel par un « grand style² ». « Il n'est jamais meilleur rhétoricien que lorsqu'il adjure les jeunes écrivains de se défaire de la “rhétorique”³ ». En revendiquant une rhétorique de la vérité, les naturalistes postulent donc une « vérité » (une légitimité) de la rhétorique, qui devient à la fois un outil d'investigation du réel et un enjeu de distinction.

“Vous avez horreur de la rhétorique, et vous avez bien raison. [...] Après avoir fait des chefs-d'œuvre, ils [les Grecs] crurent pouvoir donner des règles pour en faire : erreur profonde ! Il n'y a pas d'art de parler, pas plus qu'il n'y a d'art d'écrire. [...] Le succès oratoire et littéraire n'a jamais qu'une cause, l'absolue sincérité”⁴.

En s'opposant à la rhétorique de la fausseté, Ernest Renan⁵ promeut en effet, à son tour, une rhétorique de la sincérité. L'argument de l'« absolue sincérité », fondement d'un rapport

¹ Antoine Compagnon, « La rhétorique à la fin du XIX siècle (1875-1900) », dans Marc Fumaroli (ed.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, op. cit., p. 1215-1216.

² Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 46-47. « Nous sommes actuellement pourris de lyrisme, nous croyons bien à tort que le grand style est fait d'un effacement sublime, toujours près de culbuter dans la démente ; le grand style est fait de logique et de clarté ». Cette notion est d'ailleurs répudiée à d'autres endroits du *Roman expérimental* : voir *ibid.*, p. 33/

³ Olivier Lumbroso, Henri Mitterand et Alain Pagès, *Le signe et la consigne : essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste*, Zola, Genève, Librairie Droz, 2009, (« Histoire des idées et critique littéraire 451 »), p. 228.

⁴ Ernest Renan cité par Antoine Compagnon, dans *idem*.

⁵ Christophe Charle et Laurent Jeanpierre (dir.), *La vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, p. 401. Charle rappelle ici l'influence de Renan, philosophe, critique littéraire, promoteur et divulgateur scientifique, dans le champ culturel international. Sur l'influence de la pensée de Renan sur Pardo Bazán, voir en particulier, Roland Hilton, « A spanish francophile : Emilia pardo-bazán », *Revue De Littérature Comparée*, 26, 1952, p. 241, consulté en ligne <https://search.proquest.com/scholarly-journals/spanish-francophile-emilia-pardo-bazan/docview/1293150209/se-2?accountid=9652>, le 17/09/21. En Italie aussi, on discute et on vulgarise la pensée de Renan, comme en témoigne

engagé et intellectuellement honnête au réel, glisse de l'objectif au subjectif, de la réalité objective « en soi » à une relation « objective » entre sujet et monde. En répudiant, derrière la « sincérité », à la fois les procédés de fictionnalisation et les marques de la science, il dissimule, par le même geste, les enjeux de lutte du champ littéraire. Ainsi, il consacre le « succès littéraire » par une qualité innée et naturelle. En ce sens, en exaltant « l'absolue sincérité » reproduit, par le même coup, des présupposés idéologiques bien « positivistes » séparant le sincère du savant.

Dans le chapitre précédent, nous nous sommes penchée sur trois principes théoriques ordonnateurs (« impersonnalité », « exhaustivité », « objectivité ») du programme naturaliste conçu par Zola pour les questionner, en les réinscrivant dans les débats et dans les romans de l'époque⁶. Il s'agit ici d'analyser trois prescriptions, empruntées au vocabulaire de la peinture, qui semblent orienter le débat rhétorique sur la mimésis : « faire général », « faire typique » et « faire particulier ». Si ces notations métatextuelles n'apparaissent pas, ainsi formulées, dans les textes de Zola, Capuana et Pardo Bazán, ils constituent pourtant les positions d'un débat partagé entre écrivains, philosophes, comme De Sanctis, Taine, Renan, et journalistes. À la parution de *La Fortune des Rougon* en 1871, un journaliste du *Petit journal* se demande : « Les tableaux sont-ils toujours exempts d'exagérations ? Peut-on conclure au général des faits particuliers qu'il raconte ou récit ?⁷ ». Derrière ces termes, se dessinent en effet des filiations littéraires et extralittéraires et des enjeux de positionnement symbolique que nous évoquerons. Afin d'illustrer le débat, qu'on n'aura certainement pas l'ambition de reconstruire dans son intégralité, mais juste d'en suggérer les enjeux principaux, nous commençons par comparer les pensées de De Sanctis et de Lukács⁸, qui, fortement impliqués dans le débat sur le naturalisme, ont durablement marqué la réception du mouvement.

Il Fanfulla della domenica, première revue italienne à diffusion nationale : une mise à point du débat critique autour de Renan, de la part d'Annibale Gabrielli, paraît sur n. 41 du 9 octobre 1892.

⁶ C'est, par ailleurs, autour de ces termes qui se cristallise la recherche scientifique innervée par la progressive légitimation des disciplines, mais aussi par la diffusion des sondages, de protocoles d'enquêtes sociales, en un mot, par le *pathos* de déchiffrement du réel [voir Introduction]. Plus généralement, nous pourrions dire que les titres de cette thèse fonctionnent, pour la plupart des cas, de cette manière, à savoir comme des catégories suffisamment larges et opérantes pour se prêter à la comparaison de Zola, Capuana et Pardo Bazán, mises à l'épreuve dans et par les œuvres.

⁷ S. a., « Bibliographie », *Le Petit journal*, 14 novembre 1871, Neuvième année, n° 3243, p. 3.

⁸ Francesco De Sanctis (1817-1883) précède la génération « naturaliste » ou du moins celle de Zola, Capuana et Pardo Bazán, et György Lukács (1885-1971) la suit. On a estimé utile de donner à voir l'usage critique de ces prescriptions et recommandations dans une certaine ampleur diachronique, à l'aune des deux critiques très influents.

De Sanctis, très influent sur la critique de Capuana⁹, adapte, du moins partialement, la pensée d'Aristote, et ensuite d'Hegel, à sa philosophie de l'art : l'impératif aristotélicien de « faire général », fondé sur le vraisemblable et l'enchaînement nécessaire des épisodes¹⁰, conflue dans un désir d'objectivité et d'indépendance morale. Ainsi, l'art arrive à s'extraire des particularismes (politiques, sociaux, religieux). Or, pour le critique italien, la prérogative de l'œuvre d'art est de donner une vision synthétique du monde, une *Weltanschauung*, supportée par un engagement humaniste-positiviste. De cette manière, le narrateur naturaliste est susceptible de dépasser celui idéologiquement orienté d'Alessandro Manzoni¹¹. Plus précisément, le précepte classique d'« “exposer d'une manière générale”¹² », fondé sur la domination de l'acceptable, de l'approprié et du « bon sens »¹³, est à la fois récupéré *et* rejeté par la critique progressiste-hégélienne en Italie.

“[...] cercare un impegno veramente ampio, atto a superare il moralismo del singolo per aprirsi a quella verità umana e artistica che può essere data solo da una visione totale – e quindi obbiettiva – della realtà (e crollerà allora anche il "linguaggio di consuetudine", grazie al ritrovato contatto con la natura)”¹⁴.

L'engagement pour une « verità umana e artistica » universelle fonde les convictions humanistes de De Sanctis, qui parle en critique affirmé avec la « saggezza del moralista¹⁵ ». Dans un retournement paradoxal, De Sanctis semble donc inviter à dépasser les moralismes particuliers au profit d'une sagesse « obbiettiva », mais hégémonique, qui n'est pas pour autant exempt d'une vision axiologique de la littérature et d'enjeux symboliques de domination. En ce sens, De Sanctis est plus proche, dans son discours, de l'auteur du *Roman sperimentale* que du narrateur des *Rougon-Macquart*. Le critique prône ici un renouvellement linguistique au

⁹ Voir Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie, op. cit.*, p. VI. Capuana fait aussi l'éloge de la leçon de De Meis : « Il mio *credo* critico è tutto in queste parole di così grandi maestri ». [« Mon *credo* critique est tout dans ces quelques mots des maîtres si grands »].

¹⁰ Aristote, *Poétique et Rhétorique* (trad. Ch.-Em. Ruelle), Paris, Garnier frères, 1922, (« Poetica.French »), p. 36.

¹¹ Avant l'essor du vérisme dans les années 1880, Manzoni était le dernier modèle romanesque canonisé. À la différence des romans de Verga et Capuana, son réalisme linguistique, visible notamment dans *I promessi sposi* (« *Les Fiancés* »), se caractérise par un narrateur-commentateur intrusif et omniprésent, de même que par l'adoption d'un registre ironique ou « non sérieux » pour la représentation des classes populaires.

¹² Aristote, *Poétique et Rhétorique, op. cit.*, p. 36.

¹³ Voir *Idem*. Aristote expose ses recommandations qu'on appellerait aujourd'hui « narratologiques », en se servant de l'exemple du mythe d'Iphigénie et de l'Odyssée. Il distingue en effet entre « traits inhérents au sujet » et « épisodes », en suggérant la hiérarchie esthétique et morale entre les premiers et les deuxièmes. À travers l'histoire d'Iphigénie, il recommande en effet au poète d'inscrire l'intrigue dans une chaîne causale basée sur le couple régulateur de destin (*tyché*) et de culpabilité (*hamartia*).

¹⁴ De Sanctis cité par Roberto Bigazzi, *I colori del vero : vent'anni di narrativa: 1860-1880*, 1969, (« Saggi di varia umanità. Nuova serie »), p. 43. [« “[...] chercher un engagement vraiment large, apte à dépasser le moralisme de l'individu singulier pour s'ouvrir à cette vérité humaine et artistique qui ne peut être donnée que par une vision totale – et donc objective – de la réalité (et le “langage de la consuetude” s'écroulera alors, grâce au contact retrouvé avec la nature)” »].

¹⁵ Benedetto Croce, *Alessandro Manzoni. Saggi e discussioni*, Bari, Laterza, 1930, p. 8. [« sagesse du moraliste »].

niveau national, en renonçant au « linguaggio di consuetudine », au profit d'une « lingua d'uso¹⁶ », pour reprendre l'expression de Benedetto Croce, susceptible d'être en même temps « unica o una, di carattere nazionale, e di uso effettivo o valevole in tutta Italia¹⁷ ». De Sanctis s'engage ici dans la « *questione della lingua* » qui anime toute la période post-Unitaire de l'Italie, à commencer par la diatribe entre Manzoni et Ascoli¹⁸ jusqu'à Croce¹⁹.

En accord avec les indications de De Sanctis, l'école vériste et, *in primis*, Luigi Capuana s'adonne à la recherche d'une « prosa viva²⁰ », d'une langue moderne. Selon la « visione totale » de De Sanctis, le microcosme d'Acì Trezza représenté par Verga ferait de la tranche de vie une « œuvre-organisme »²¹, du détail sociographique le sens de l'Histoire. Cependant, Giovanni Verga, armé d'un scepticisme conservateur, ne passe pas, véritablement, de la « sincérité » à la « vérité objective », d'une « vision générale », donc représentative des spécificités locales auparavant ignorées par le réalisme romanesque, à la « vision totale » de De Sanctis. En effet, étranger au romantisme de Matilde Serao et aux « particularités » pittoresques de *Il ventre di Napoli* (1884)²², Verga décrit la société des pêcheurs siciliens avec le « sobre pathos de la distance²³ ». En effet, à la différence de Zola et de Pardo Bazán, pour lesquels le dispositif documentaire participe de la création²⁴, Verga, comme on le verra pour Capuana²⁵, adapte le monde d'Acì Trezza au filtre mémorial : installé à Milan depuis 1872, plusieurs années et plusieurs kilomètres le séparent de la Sicile au moment de l'écriture de *I Malavoglia*. Or, la « vision totale » de De Sanctis recoupe une posture intellectuelle tendant à l'impersonnalité universaliste, dont Verga et Capuana ne retrouveront finalement qu'une « méthode²⁶ ».

¹⁶ *Ibid.*, p. 78. [« langue d'usage »].

¹⁷ *Idem.* [« unique, de caractère national, et d'usage effectif ou valable dans toute l'Italie »].

¹⁸ Sur ce point, voir notamment Arrigo Castellanti, *Consuntivo della polemica Ascoli-Manzoni*, « Studi Linguistici Italiani », XII, 1986, p. 105-129; Luca Serianni, *Il secondo Ottocento. Storia della lingua italiana*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 41-67; Graziadio Isaia Ascoli, *Scritti sulla questione della lingua*, C. Grassi (a cura di), Torino, Einaudi, 2008.

¹⁹ Benedetto Croce, *Il Manzoni e la questione della lingua* [1911], dans *Alessandro Manzoni. Saggi e discussioni*, Bari, Laterza, 1930, p. 69-84.

²⁰ Luigi Capuana, *Per l'arte*, *op. cit.*, p. 27. [« prose vivante »].

²¹ Luigi Capuana considère, par ailleurs, l'œuvre de *I Malavoglia* comme une « œuvre-organisme ». Voir Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, *op. cit.*, p. 143. [« Un roman comme celui-ci ne peut pas se résumer. Un mécanisme de petits détails, d'une manière analogue à la vie, organiquement agencés ensemble »].

²² Matilde Serao, *Il ventre di Napoli*, Avagliano Editore, Napoli, [1884] 2002, (« Melograno »), p. 47. Le narrateur s'étonne ici de la juxtaposition oxymorique du beau et du laid des quartiers napolitains.

²³ Pierluigi Pellini, *Naturalismo e verismo*, *op. cit.*, p. 56. [« sobrio pathos della distanza »]

²⁴ Voir 4.2.2.

²⁵ Voir 4.2.3.

²⁶ Gaston Deschamps, « Entretien à Giovanni Verga », *Le Temps*, trente-cinquième année, n 12631, art. cit.

Lukács, pour sa part, en adoptant une perspective néo-marxiste, explicitera le lien entre une vision totale, participant à une philosophie de l'histoire, et le réalisme. Selon Lukács, Balzac condense dans un personnage représentatif tous les éléments déterminants d'une époque historique donnée, au niveau individuel et social²⁷ : le typique de Lukács rejoint en quelque sorte l'« idéaltype » weberien²⁸, expression du *kairos* d'une époque. En d'autres termes, Lukács entend le « faire typique » de Balzac comme un principe d'action, c'est-à-dire comme le moteur de l'histoire susceptible de résoudre à la fois l'immobilisme de l'universel et la mobilité insaisissable du particulier. Selon Lukács, Balzac restituerait ainsi des totalités cognitives dans lesquelles l'évolution du social se reflète. En revanche, le naturalisme de Zola, plié à l'indolence descriptive et au « nivellement de la nature sociale, historique et morale de l'homme²⁹ », n'arrive pas à dépasser une vision accidentelle et arbitraire de l'histoire. Ainsi, l'« histoire devient une collection d'anecdotes exotiques³⁰ ». Selon Lukács, l'attitude impersonnelle à prétention scientifique se soustrait au mouvement conflictuel de l'histoire, proprement dialectique, en réduisant ainsi son degré d'intelligibilité. Par ailleurs, l'harmonieuse « unité organique dans la nature et la société³¹ », visible chez Zola, naturaliserait l'ordre moral et politique existant.

« Il faudrait donc faire exceptionnel comme Stendhal, éviter les trop grandes monstruosité, mais prendre des cas particuliers de cerveau et de chair³² ». Dans « Notes générales sur la nature de l'œuvre », Zola semble tendre davantage à la typification décrite par Lukács que à la platitude mimétique dont il est accusé. Pour Zola, Stendhal est donc un modèle programmatique, souhaitable mais difficilement praticable, comme le suggère le conditionnel « faudrait », tandis que Balzac³³ lui apprend la restitution au « grand angle » de l'histoire sociale collective. Or, si Zola veut en quelque sorte « faire particulier » sans s'attarder sur « les trop grandes monstruosité », c'est pour se démarquer de l'affectation feuilletonesque des Goncourt.

²⁷ György Lukács, *Balzac et le réalisme français*, op. cit., p. 9. « [...] à leurs plus hauts degrés de développement dans le déploiement extrême des possibilités qui s'y cachent ».

²⁸ Voir Max Weber, *Essais sur la théorie de la science. Quatrième essai (1917)*, Julien Freund, Librairie Plon, Paris, 1965, p. 161-162.

²⁹ György Lukács, *Balzac et le réalisme français*, op. cit., p. 10.

³⁰ György Lukács, *Le Roman Historique*, op. cit., p. 203.

³¹ György Lukács, *Balzac et le réalisme français*, op. cit., p. 94.

³² Émile Zola, Œuvres. *Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart*, 1872, consulté en ligne <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100898650>, le 17/09/21.

³³ Sur l'influence de Balzac sur Zola, voir Christophe Reffait, « De Balzac à Zola : la dette », consulté en ligne http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/wa_files/Mat_C3_A9rialisme_20balzacien_20texte_205.pdf, le 17/09/21.

Ce « faire exceptionnel », dans les « Notes », croise alors le typique avec le particulier, le désir d'innovation poétique et l'attachement aux modèles du passé.

L'expression « faire typique » sous la plume de Zola paraît en revanche dans les *Manuscrits et dossiers préparatoires* : « Une figure de troisième plan, mais qu'il faut faire typique et poignante³⁴ ». Il s'agit de Mademoiselle Vêtu dans *Lourdes* qui, bien que marginale, doit rejoindre l'évidence d'un imaginaire connu. Cette note préfigure, d'une part, une scène de genre en peinture, lorsque les catégories de perception et de représentation des lecteurs se trouvent reflétées dans le roman. D'autre part, elle semble s'inspirer de l'esthétique du « fait divers », du vrai anecdotique, non nécessaire à l'économie sémiotique du récit selon Aristote, donc invraisemblable.

Simple rappels métatextuels, ces formules de Zola restent tout de même obscures. C'est lorsqu'il commente Taine et sa mystérieuse consigne³⁵, de « faire général »³⁶, que le romancier nous en fait percevoir les ressorts idéologiques.

Quand Taine conseille de faire général et qu'il approuve Flaubert de faire général, il est l'homme de sa théorie des milieux ; d'ailleurs, il a dit de Stendhal qu'il était « un homme supérieur » et Stendhal a pourtant créé des êtres exceptionnels résumant une époque ou un pays, si l'on veut, mais à coup sûr hors de la foule³⁷.

Zola transpose ici la théorie proto-sociologique des milieux de Taine, influencée par le positivisme de Comte³⁸, sur un plan esthétique. Les génies des hommes supérieurs et des hommes moyens produisent des mondes mimétiques distincts, qui traduisent en retour les sensibilités morales des auteurs : Flaubert, homme du milieu, fait général ; Stendhal, homme supérieur, fait des hommes « hors de la foule ». Pourtant, l'exemple de Stendhal, qui crée des personnages à la fois supérieurs et représentatifs, semble ébranler l'univocité de la théorie de Taine : Stendhal généralise comme un philosophe et crée comme un artiste. Malgré les

³⁴ Émile Zola, Œuvres. *Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart, Lourdes*, deuxième ébauche, f. 47, Notes sur Mme Vêtu, consulté en ligne <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100898650>.

³⁵ Voir Hippolyte-Adolphe Taine, *Philosophie de l'art*, t. 1, Paris, Hachette, 1909, p. 101. Si l'expression « faire général » n'apparaît pas dans les écrits de Taine, le discours du « général » est pourtant central. Par le biais d'un « état général », l'auteur motive ainsi l'existence d'une œuvre d'art d'une perspective proto-sociologique, bien éloignée de la tradition romantique du génie individuel : « *l'œuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes* ». Cette philosophie peut être recueillie comme une indication méta-poétique susceptible d'orienter la mimésis des artistes.

³⁶ Voir Émile Zola cité par Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand, *Lire/Dé-lire Zola*, op. cit., p. 28. Que cette consigne soit un néologisme de Zola ou une appropriation désinvolte de la pensée de Taine, cela n'est pas clair. Zola n'hésite pas à l'utiliser à maintes reprises dans ses *Dossiers préparatoires* jusqu'à conseiller, à son tour, à Théodore Rousseau de « "faire large, peindre large, puissant" ».

³⁷ Émile Zola, « Notes générales sur la nature de l'œuvre », *La fortune des Rougon*, éd. cit. 1981, p. 484-485.

³⁸ Sur l'influence de la philosophie positiviste sur la pensée de Taine, voir Jean-Thomas Nordmann, « Taine et le positivisme », *Romantisme*, vol. 8 / 21, 1978, p. 21-33.

divergences esthétiques et idéologiques qui séparent Émile Zola de Paul Bourget, ce dernier s'exprime dans des termes analogues, en définissant l'homme supérieur comme ayant à la fois une « capacité de généraliser³⁹ » et une « capacité de création⁴⁰ ». En général, le projet de Zola d'une fresque d'histoire naturelle et sociale se fonde sur des prémisses d'extension du territoire romanesque et de généralisation : cela favorise sans doute la fédération d'un imaginaire déjà pressenti par le lecteur, et l'inclusion de l'exotique dans l'endotique. En quête de « canonisation », à la suite de Balzac, Zola veut typifier pour s'inscrire dans la compréhension de l'histoire et dans la recherche scientifique. Stendhal, pour sa part, représente, sans doute, pour Zola, un modèle coinvoité mais moins pertinent à sa stratégie de légitimation.

Par origine sociale et par l'éducation au libéralisme catholique, la comtesse Pardo Bazán est, pour sa part, bien distante de ces positions esthétiques. Son esthétique, sans doute plus proche des Goncourt que de Zola, adhère au physiologique et au corporel davantage par goût du pittoresque. La description d'une des ouvrières dans *La Tribuna* illustre bien ce « faire particulier » : « *la Comadreja*, mote felicissimo que da exacta idea de su figura y movimientos. [...] Sus manos, tan flancas que se veía en ellas patente el juego de los huesos del metacarpo⁴¹ ». À la fois acteur de l'histoire et produit de la nature, donnée cliniques et personnages « uniques », cette ouvrière suscitent une indécidabilité herméneutique entre « particulier » et « général ». La *Comadreja* est un cas d'exposition tératologique mi-costumbriste⁴² mi-savant.

Capuana, pour sa part, s'attache, avec Verga, au « colore locale⁴³ ». Dans *Le Paesane*⁴⁴, comme on le verra, il « typifie » les paysans siciliens, en offrant une représentation fortement médiatique et reconnaissable pour le public florentin, tout en les particularisant. Il aborde en effet ses personnages par l'effort de médiation entre des souvenirs individuelle de sa jeunesse à Mineo, affectés par son vécu, et les dispositifs techniques (photographiques aussi) qu'il

³⁹ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine. Tome 1*, Paris, Librairie Plon, [1883] 1920, p. 88.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, *op. cit.*, p. 116. [« *la Fouine*, un surnom qui donne une idée exacte de sa silhouette et de ses mouvements. [...] Ses mains, si flanquées que l'on pouvait y voir clairement le jeu des os métacarpiens »]. Voir aussi p. 94.

⁴² Sur les influences de la littérature costumbriste sur celle naturaliste, voir Mariano Baquero Goyanes, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, *op. cit.*, notamment le chapitre V « Valor naturalista del tópico. Costumbrismo y observación personal », p. 181-185.

⁴³ Giovanni Verga, lettre à Luigi Capuana, Milan, 29 mai 1881, dans Giovanni Verga et Luigi Capuana, Gino Raya (ed.), *Carteggio Verga-Capuana*, *op. cit.*, p. 119. [« couleur locale »].

⁴⁴ Domenico Tanteri, « Lettura delle Paesane di Luigi Capuana », *Sicilorum Gymnasium*, a. XXIV n.1 - Catania, gennaio-giugno 1971, p. 1. Comme nous le rappelle Tanteri, *Le Paesane* ne constitue qu'un moment stylistique dans un processus constant de révision et réélaboration des mêmes nouvelles. Elles sont en effet confluées, dans leur totalité ou partialement, dans *Homo* (1888), *Fumando* (1889), *Nostra Gente* (s.d., peut-être 1915) et *Dalla terra natale* (s.d., peut-être 1915).

emploi⁴⁵, de même qu'il négocie une posture de compromis entre son ascension bourgeoise de « continental » et l'attachement culturel à l'*ethnos* sicilien.

Il s'agit alors de comprendre comment ces suggestions métatextuelles, « faire général », « faire typique » et « faire particulier », peuvent ouvrir à des « imaginations⁴⁶ », pour reprendre l'acception de Jérôme David. « Généraliser », « typifier », « particulariser »⁴⁷ : autant de gestes poétiques suggérant des degrés de lisibilité différents du monde social.

⁴⁵ On approfondira la pratique intermédiaire de Capuana dans 4.2.3.

⁴⁶ Jérôme David, « Littérature et science sociale au XIXe siècle (note sur un parcours de recherche) », dans Anne-Gaëlle Weber (éd), *Belles lettres, sciences, littérature*, 2015, (« Coll.«Ouvrages en ligne» »), consulté en ligne <https://epistemocritique.org/litterature-et-science-sociale-au-xixe-siecle-note-sur-un-parcours-de-recherche/>, le 17/09/21. On privilégie ici le terme d'« imagination » à celui d'« imaginaire », car il nous semble que le premier, dans le sens de David, puisse questionner de façon plus spécifique les paradigmes d'écritures et les « degrés » d'intelligibilité qui leur sont associés.

⁴⁷ Voir Pierluigi Pellini, *Naturalismo e verismo*, *op. cit.*, p. 140-147, notamment le chapitre « Il verosimile naturalista: media, tipo, eccezione ». Notre première Partie s'inspire, d'une manière générale, de cette triade poétique identifiée par Pellini, que l'on se propose de problématiser à contact avec les textes de nos auteurs.

2.1. Généraliser

« Il n’y a de science que du général¹ ».

Selon Aristote, la tendance à généraliser est le propre du scientifique. Des milliers d’années plus tard, David Sauvageot et Jean Lionnet, critiques contemporains de Zola, lisent (encore) la poétique et la rhétorique du chef de file des naturalistes à l’aune du « général »². Quelles sont les sens métalinguistiques de la notion sous la plume des littrés de la fin du XIX^e siècle ? Comment le débat sur le général définit et redéfinit les « bords » du représentable et ses limites d’acceptabilité, en impliquant une régulation mimétique particulière entre le nécessaire, le convenable et le possible ? Dans quelle mesure les prises de paroles et les commentaires des critiques participent de la construction d’une posture auctoriale « savante » (« philosophique » ou « scientifique ») ?

Sauvageot, qui prend au pied de la lettre *Le Roman expérimental*³, critique la posture savante de Zola et l’extorsion des droits symboliques. Lionnet, en revanche, décrit la généralisation de Zola, homme du général⁴, comme un dispositif poétique. « Il élargit, comme lui, tous les sujets ; simplifie tous les caractères généralise toutes les idées et les résume en des symboles⁵ ». La même idée avait, par ailleurs, été exprimée par Pardo Bazán dans *La cuésion palpitante*, qui rapproche Zola de Platon, en raison l’autonomie esthétique de la description sur la diégèse : « Aunque suene á paradoja, el símbolo es una de las formas usuales de a retórica

¹ Aristote cité par Jean-Claude Quentel, « Le général et l’universel », *Les fondements des sciences humaines*, « Éducation-Formation », Toulouse, Érès, 2007, p. 81.

² Paolo Tortonese, dans son essai *L’homme en action : la représentation littéraire d’Aristote à Zola*, brosse une histoire de la représentation littéraire d’Aristote à Zola, en revenant sur les termes d’un débat rhétorique et poétique transhistorique (*mimèsis, diégésis...*). Comme on l’a évoqué, l’étude de Tortonese a été en effet le point de départ de notre réflexion sur la mimèsis de la partie I.

³ David Sauvageot, *Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l’art*, op. cit., p. 363. « En suivant la méthode qui vient d’être exposée jusqu’ici et qui n’est autre que la méthode d’élimination, d’intégration et de généralisation dont parle Bacon, le poète n’a fait qu’agir comme le savant, conformément au vœu des réalistes positivistes. [...] Ici donc se pose pour nous un nouveau problème ».

⁴ Édouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie : Émile Zola, I : Introduction générale*, Paris, Sté. d’éd. scientifiques, 1896, p. 14. « On a reproché à M. Zola de voir de trop loin, et de trop haute, de simplifier les choses, de les symboliser même. Évidemment c’est l’homme des ensembles et de la généralisation ». Selon l’analyse psychologique (et psychologisant) de Toulouse, Zola serait à la fois l’homme et l’auteur des généralisations, puisque le principe du général qui préside ses schémas de compréhension détermine aussi, inévitablement, ses choix esthétiques.

⁵ Voir Jean Lionnet, *L’évolution des idées chez quelques-uns de nos contemporains. Ire série : Zola, Tolstoï, Huysmans, Lemaître, Barrès, Bourget, le roman catholique*, Paris, Perrin et C^{le}, 1903, p. 24-25.

zologista : la estética de Zola es en ocasiones simbólica como.... ¿lo diré? como la de Platón⁶ ». Il s'agit, à notre sens, de comprendre cette « généralisation » naturaliste moins comme la transcription d'un protocole scientifique⁷, que comme une « consigne » ou une « auto-consigne » inspirée de la rhétorique, ou comme l'ébauche d'une *elocutio*. Ou bien, dans le cas de Zola, ce « général », mentionné dans les *Ébauches* ou des *Dossiers*, pourrait indiquer une expansion émotionnelle⁸, le désir d'une « scène » à déployer dans le roman. Sur un plan poétique, généraliser signifie d'abord étendre la communion du sensible romanesque, en définissant et redéfinissant les cadres du vraisemblable et de l'illusion référentielle⁹.

Dans les œuvres de nos auteurs, la généralisation, supportée par la « logique de la déduction¹⁰ », s'exprimerait ainsi à travers un dispositif énonciatif, par lequel un cas illustre, par exemple, une condition sociale, un ordre « naturel », voire une condition humaine universelle. Ce mouvement de généralisation d'énoncés, fondé sur des relations de causalité ou de métonymie, se résout parfois en constats universaux. Ainsi, comme dans un schéma de sémiologie médicale, un cas particulier devient le symptôme d'une dysfonction naturelle, ou bien l'expression d'une symbolique qui le contient et le dépasse. Il s'agit de voir comment ces Modélisations, Maximes et Allégories, entendus comme des « effets de généralisation », déplacent ce seuil d'intelligibilité du littéraire au philosophique.

⁶ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 227-228. (PB, *Le naturalisme*, 227 : « Quoique cela semble un paradoxe, le symbole est une des formes usuelles de la rhétorique zoliste ; l'esthétique de Zola, faut-il le dire, est parfois symbolique... comme celle de Platon »).

⁷ Les enquêtes sociales et statistiques de la première moitié du siècle, de Le Play à Quételet, qui transposent des modèles physiques en sciences morales, fondent leurs études sur les « grandes moyennes », à savoir sur des principes de généralisation et d'agrégation des données particuliers impliquant des configurations narratives tendant à absorber les identités particulières et locales dans des déterminismes. Le roman naturaliste européen est certes imprégné de ces savoirs « généralisants », mais ses procédés de généralisation semblent réléver davantage des règles de composition anciennes que d'un véritable protocole scientifique de « généralisation » observables dans ces savoirs et ces disciplines naissants.

⁸ À ce propos, on a eu l'opportunité d'assister à la conférence de Colette Becker, « L'élan de l'écriture », prononcée le 19/11/21 à l'occasion du colloque *La construction du roman, entre ébauche et finition : Zola*, qui s'est déroulé au Centre Émile Zola de rue Pouchet. Dans son intervention, Becker est revenue précisément sur la dramatisation, l'héritage du mélodrame, les fantasmes et le travail proprement émotionnel de Zola qui est trop souvent réduit à « homme à projet ».

⁹ Émile Zola, lettre à Edouard Béliard, 9 avril 1875, dans Émile Zola, Henri Mitterand (éd.), *Autodictionnaire Zola*, op. cit., p. 219. « J'ai horreur de l'argumentation, horreur des généralités. [...] Ne serait-ce point, par hasard, que l'art entre difficilement dans cette machine sociale dont la justice est le grand rouage ? ». Sur un plan politique, Zola refuse toute généralisation, exprimant ainsi un tact de « microhistorien », hostile aux « généralités ».

¹⁰ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, Henri Mitterand (ed.), éd. cit. 1981, p. 483.

2.1.1. Modélisations

À la suite de la mort tragique du petit Charles et de l'oncle, le docteur Pascal s'abandonne à des méditations existentielles. Les événements de ce « triste jour » déclenchent un flux d'introspection liant son destin individuel au destin de l'humanité, dans un mouvement conceptuel qui oscille entre généralisation et particularisation.

À partir de ce triste jour, Pascal et Clotilde s'en allèrent plus attendris, serrés l'un contre l'autre, visiter leurs malades. Peut-être, chez lui, la pensée de son impuissance devant la maladie nécessaire avait-elle grandi encore. L'unique sagesse était de laisser la nature évoluer, éliminer les éléments dangereux, ne travailler qu'à son labeur final de santé et de force. Mais les parents qu'on perd, les parents qui souffrent et qui meurent, laissent au cœur une rancune contre le mal, un irrésistible besoin de le combattre et de le vaincre. Et jamais le docteur n'avait goûté une joie si grande, lorsqu'il réussissait, d'une piqûre, à calmer une crise, à voir le malade hurlant s'apaiser et s'endormir¹¹.

Le narrateur dessine ici une parabole, du discours psychologique intime au discours pragmatique-existential (« L'unique sagesse était de laisser la nature évoluer ») et, en dernière instance, fait retour vers le discours psychologique (« Et jamais le docteur... »). Derrière cette méditation à focalisation interne, nous devinons une modélisation P-G-P (particulier-général-particulier), qui traversent les bords d'expériences du lecteur. Celui-ci est alors invité à complexifier sa vision, entre sagesse de la nature et défi du progrès scientifique et technique. En effet, le docteur Pascal réfléchit à son impuissance et aux insuffisances de la médecine empirique (i) ; et il se console par l'acceptation de la nature telle qu'elle est, pour laquelle il est simple serviteur, dans une proposition située au même degré de généralisation que la proposition précédente (ii). Dans la troisième proposition, le dysfonctionnement, le sentiment d'impuissance du docteur se généralise : tous les fils de parents décédés éprouvent une « rancune contre le mal » (iii).

Dans *La Tribuna*, roman des physiologies ouvrières, c'est par le biais de l'indirect libre que des généralisations sur la condition humaine ou sur l'époque moderne sont parfois introduites. « La explotación del hombre por el hombre tomaba carácter despiadado y feroz, según suele acontecer cuando se ejerce de pobre a pobre, y Chinto se veía estrujado, prensado, zarandeado y pisoteado al mismo tiempo¹² ». En écho à la lutte darwinienne pour la survie, le narrateur insiste sur la férocité de l'exploitation de l'homme par l'homme. Pourtant, la

¹¹ Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit. 1893, p. 245.

¹² Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, op. cit., p. 121. [« L'exploitation de l'homme par l'homme a pris un caractère impitoyable et féroce, comme c'est souvent le cas quand on l'exerce de pauvre à pauvre, et Chinto se voyait écrasé, pressé, secoué et piétiné en même temps »].

dimension pathétique (« despiadado y feroz ») du propos, dans laquelle on reconnaît la *pietas* de l'écrivaine, qui est une « católica ferviente¹³ », atténuée sa *vis* polémique. À travers la conjonction de coordination « y », la réflexion conflue rapidement dans le tempo narratif, dans l'illustration d'un cas particulier, celui de Chinto.

2.1.2. Maximes

« Egoista, sì, ma sincero nei suoi lamenti e nel suo aforisma prediletto: Non c'è peggiore miseria della ricchezza! E questo si vede benissimo nell'ultima sua malattia¹⁴ ». Pietro d'Accurso, protagoniste de la nouvelle *Il tipo*, est persuadé de sa malchance et soupçonne ses employés de vols et d'extorsions. Sa conviction est résumée par cet aphorisme oxymorique, qui à la fois généralise les conditions de son opulence. Toutefois, cette maxime en indirect libre n'illustre pas la « morale » de la nouvelle, en introduisant l'ironie du narrateur (« E questo si vede benissimo ») : à la fin d'*Il tipo*, Pietro D'Accurso meurt indemne aux extorsions de ses dépendants. Mais cet *explicit* ne la contredit pas non plus. Cette maxime n'affecte nullement le degré d'intelligibilité de la nouvelle, elle n'est pas une méta-consigne au lecteur, mais elle ne sert qu'à dessiner la psychologie du personnage. Cette maxime est admise dans la narration selon une intention traditionnellement naturaliste, c'est-à-dire anti-didactique. Elle ne sert plus ici à synthétiser le sens de l'intrigue, mais à suggérer une indétermination axiologique : quelle misère est la plus misérable, la monomanie du propriétaire ou la « vraie » misère de ses employés ?

« C'était cela, certainement, qui lui barrait le cœur : lorsqu'on a un trop gros chagrin, il n'y a plus de place pour un autre ; sa mère était partie, elle la voyait là, détruite, si pâle, sans pouvoir être plus triste, en dépit de son effort¹⁵ ». C'est encore dans l'intention d'évoquer la psychologie d'un personnage, que cette maxime (« lorsqu'on a un trop gros chagrin, il n'y plus de place pour un autre ») relie le sentiment de culpabilité de Flore au vécu universel du « on ». À l'appui de l'indirect libre, le chagrin de Flore de ne ressentir plus de peine pour la mort de sa

¹³ Emilia Pardo Bazán, *Apuntes*, dans *Los Pazos de Ulloa*, *op. cit.*, p. 34. [« fervente catholique »].

¹⁴ Luigi Capuana, *Il tipo*, *Nuove paesane*, *op. cit.*, p. 60. [« Certainement égoïste, mais sincère dans ses lamentations et dans son aphorisme préféré : Il n'y a pas misère plus grande que la richesse ! Et cela se vit très bien dans sa dernière maladie »].

¹⁵ Émile Zola, *La Bête humaine*, Henri Mitterand (ed.), Paris, Gallimard, 2001, (« Collection Folio »), p. 407.

mère rentre dans « l'ordre des choses », comme le suggère la disposition « organiciste » des chagrins (« il n'y a plus de place ») : ce chagrin, atténué dans sa charge pathétique et sentimentaliste, perd alors tout attribut individuel. Cette généralisation sert non seulement à universaliser le sentiment de culpabilité de Flore, mais aussi à lui attribuer une dimension d'« inconscient » ou d'« involontaire ».

« No todos razonan y analizan esta impresion con lucidez; pero apenas hay quien no la sienta y saboree¹⁶ ». Cette maxime réfléchit sur le « sentiment de la nature » pour introduire, tout de suite après, le personnage du docteur Máximo Juncal¹⁷. Par rapport aux maximes de *La Bête humaine* et de *Nuove paesane*, celle-là présente un schéma plus classique, sorte de syllogisme tronqué : le sentiment de la nature est perçu par tout le monde comme une expérience esthétique, alors qu'il est appréhendé et rationalisé par très peu de gens. La maxime insiste moins sur cette faculté élitiste, que sur l'expérience universelle de la nature et de la communion avec elle (« naturaleza amiga¹⁸ ») : les verbe allitérés « sienta y saboree » indiquent une appréhension spontanée, totale, prélogique (« saboree » dérive de l'étymologie latine de *sapere*). Finalement, le narrateur extradiégétique renonce au brouillage énonciatif de l'indirect libre qu'on a observé chez Zola et Capuana pour prendre en charge, toute entière, la maxime. Fréquent chez Balzac, celui-ci est un procédé relativement rare en régime naturaliste, où l'instance narrative tend à s'abstenir de réflexions didactiques ou explicatives.

2.1.3. Allégories

Comme l'a montré Éléonore Reverzy, l'allégorie fonde les structures herméneutiques du cycle des *Rougon-Macquart* puisqu'elle sert le « rêve de la transparence¹⁹ » de Zola. Cette

¹⁶ Emilia Pardo Bazán, *La madre Naturaleza*, dans *Obras completas. II. Novelas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999, (« Biblioteca Castro »), p. 372. [« Il n'y pas tout le monde qui raisonne et analyse cette impression avec lucidité ; mais il n'y a presque personne qui ne la ressent pas et ne la goûte pas »]. La traduction de ce passage n'apparaît pas dans *Mère Nature*.

¹⁷ Voir Emilia Pardo Bazán, *La madre Naturaleza*, dans *Obras completas, op. cit.*, p. 372. (PB, *Mère Nature*, 44. « C'est un plaisir que dégustait le médecin de Cébré, Maximo Juncal, en fumant tranquillement un cigare dans le site le plus enchanteur que l'on puisse rêver »).

¹⁸ *Idem*. [« mère nature »]. La traduction française se limite à énumérer les différents éléments composant cette nature.

¹⁹ Éléonore Roy-Reverzy, *La chair de l'idée: poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 2007, (« Histoire des idées et critique littéraire », 430), p. 20. Voir, en particulier, Jean-Louis Cabanès et Éléonore Reverzy, « Allégories réelles », *Romantisme*, n°152, Armand Colin, juillet 2011, p. 39-60. Dans la cadre des deux

figure de généralisation, qui « vise le général à travers le particulier²⁰ », permettrait alors, dans un même geste, de percevoir les doubles-fonds mimétiques et l'intention métalittéraire qui le sous-tend. Au début de *La Fortune des Rougon* Miette, marchant à côté des insurgés « méridionaux », devient l'allégorie de la République. « Miette lui était apparue si belle, si grande, si sainte ! Pendant toute la montée de la côte, il la revit devant lui, rayonnante, dans une gloire empourprée. Maintenant, il la confondait avec son autre maîtresse adorée, la République²¹ ». Enveloppée dans un drapeau rouge Miette marche fièrement à côté de Silvère, telle *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix. En faisant sans doute référence au tableau iconique de « ce rebelle de génie qui s'appelait Delacroix²² », Zola propose implicitement une double allégorie, Miette allégorie à la fois de la Liberté et de la République²³. Cette allégorie interroge d'abord la mimésis d'un point de vue rhétorique : la clarté de l'image opacifie en quelque sorte le sens²⁴, puisque le particulier (Miette) est comme englouti dans le général (République), dispersé dans des *topoi* et des images bien connues, comme le tableau de Delacroix.

La même référence picturale serait mobilisée dans *La Tribuna* pour décrire la consécration de la protagoniste Amparo à *tribuna del pueblo*²⁵. « Y el patriarca, a su vez, creía ver en aquella buena moza el viviente simbolo del pueblo joven. “Esta chica parece la Libertad”, murmuro el patriarca. Entre tanto, la muchacha comenzaba su peroracion²⁶ ». S'il ne paraît pas improbable que ce passage se soit nourri de l'extrait de *La fortune des Rougon*, il semble surtout anticiper le discours qu'Étienne Lantier fera aux ouvriers dans *Germinal* quelques années plus tard²⁷. D'une façon analogue à *La fortune*, l'allégorie est explicitée ; « el patriarca » revoit en

cycles romanesques majeures, *La Comédie Humaine* et *Les Rougon-Macquart*, l'allégorie opèrerait à un niveau structurel en garantissant la cohérence des romans et du cycles romanesque dans lequel ils sont insérés, ainsi qu'à un niveau proprement diégétique, comme une figure de style.

²⁰ Eléonore Roy-Reverzy, *La chair de l'idée: poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, op. cit., p. 43.

²¹ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, Henri Mitterand (éd.), éd. cit. 2018, p. 71.

²² Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 393.

²³ Sur ces les figures allégoriques de la Liberté et de la République et leurs divergences, voir Maurice Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

²⁴ Eléonore Roy-Reverzy, *La chair de l'idée : poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, op. cit., p. 45. En prolongeant la réflexion de Goethe sur l'allégorie et le symbole, Reverzy parle de la « mort du sens ».

²⁵ Marie-Angèle Orobon, « *La Tribuna*, une illusion lyrique? », *NARRAPLUS. Narrativa Española Contemporánea*, 2, 2018, p. 34.

²⁶ Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, op. cit., p. 152. « Et le patriarche, à son tour, croyait voir dans cette brave fille le symbole vivant du peuple jeune. “Cette fille ressemble à la liberté”, murmura le patriarche. Pendant ce temps, la jeune fille a commencé son discours ».

²⁷ *Idem*. L'extrait sur le discours de Amparo continue ainsi : « sintió fluir de sus labios las palabras y habló con fluencia, con desaparajo, sino cortarse ni tropezar. Los convidados se daban al codo sonriendo, pronunciando entre dientes algún “¡bravo!, ¡muy bien!” ». [« Elle sentait les mots couler de ses lèvres, et elle parlait avec une aisance fluide et sans retenue, sans se couper, ni trébucher. Les invités souriaient en faisant du coude, en marmonnant : “Bravo, très bien” ! »]. Voir aussi Émile Zola, *Germinal*, Paris, Charpentier, 1885, p. 276-277. « Ce qui faisait son influence sur les ouvriers des fosses, c'était la facilité de sa parole, la bonhomie avec laquelle il

Amparo la Liberté. Cette figure de style sature l'espace herméneutique, de sorte que la jeune fille disparaît derrière un concept universel, derrière l'immobilisme de l'abstrait. Toutefois, à rebours de la distinction de Goethe²⁸ entre allégorie et symbole²⁹, ensuite reprise par Lukács (et problématisée par Luperini dans son bel article³⁰), Amparo n'est pas ici seulement l'allégorie de la Liberté mais aussi le « viviente simbolo » du peuple.

Cette expression peut suggérer, à un état certes elliptique et évocateur, un projet mimétique distinct de celui de l'allégorie ou du symbole. Capuana, par la même formule de « *simboli vivi*³¹ », illustre un rapport plus esthétique que conceptuel entre particulier et universel, en insistant davantage sur la « concrétude historique³² » (cette concrétude que Lukács révoquera à la mimèsis naturaliste).

Un senso di gran malinconia e di tristezza scaturisce dalle pagine di quei due volumi, ma quale scaturirebbe dalla diretta impressione, se quei personaggi e quelle azioni ci si fossero presentati, nella realtà, sotto gli occhi. Certamente, personaggi ed azione sono simboli, velami di idee; ma *simboli vivi*, che ignorano la loro qualità di simboli, e non si analizzano da per loro e non si spremono da per loro per cacciar fuori il succo del concetto che fanno di contenere³³.

En effet, Luigi Capuana décrit les personnages et les actions des *Malavoglia* comme des « *simboli vivi* », qui sont d'abord des symboles émouvants : leur vérité est dans le pathos qu'ils suscitent (« malinconia » et « tristezza »), vérité non plus « mimétique », mais dérivée d'une pragmatique de lecture, d'un effet d'expérience. À la différence du symbole, ce symbole vivant est un symbole « ouvert » qui dépasse sa « généralité » interprétative pour suggérer l'altérité³⁴ de ses référents, qui sont ici les pêcheurs d'Acì Trezza. Pour Capuana, si les symboles de Verga

pouvait leur parler pendant des heures, sans jamais se lasser. Il ne risquait aucun geste, restait lourd et souriant, les noyait, les étourdissait, jusqu'à ce que tous criassent : «Oui, oui, c'est bien vrai, tu as raison !» »].

²⁸ Voir Goethe, *Essais sur la littérature* cité par Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, (« Poétique »), p. 240-241. « Il y a une grande différence, pour le poète, entre le fait de rechercher le particulier en visant l'universel et celui de considérer l'universel dans le particulier. L'allégorie dérive de la première manière de procéder, où le particulier n'a qu'une valeur d'exemple, l'exemple de l'universel ».

²⁹ Incidemment, nous rappelons l'aversion de Zola pour « le caprice du symbole » exprimée dans le programme poétique du roman expérimental. Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 277.

³⁰ Voir Romano Luperini, « Narrare o descrivere ? Lukács, Benjamin e il problema di scrivere », dans Toni Iermano (dir.), *Positivismo naturalismo verismo : questioni teoriche e analisi critiche*, Roma, Vecchiarelli, 1996, p. 29-35.

³¹ Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei: verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo e altri saggi di critica letteraria e artistica*, éd. cit. 1898, p. 29.

³² György Lukács, *Le Roman Historique*, op. cit., p. 249.

³³ Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei: verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo e altri saggi di critica letteraria e artistica*, éd. cit. 1898, p. 28-29. [« Un grand sens de mélancolie et de tristesse jaillit des pages de ces deux volumes, (mais) tel que jaillirait de l'impression directe, si ces personnages et ces actions y fussent présentés, dans la réalité, sous les yeux. Certes, personnages et actions sont des symboles, voiles d'idées ; mais *simboles vivants*, qui ignorent leur qualité de symboles, et ne s'analysent pas à travers eux-mêmes et ne s'écrasent pas en eux-mêmes pour éjecter le jus du concept qu'ils savent contenir »]. C'est nous qui soulignons.

³⁴ Edwige Comoy Fusaro, *Forme e figure dell'alterità: studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Ravenna, Pozzi, Giorgio, 2009, (« Gallica-Italica »). En accord avec la thèse de Fusaro, la notion d'altérité est centrale dans la poétique de Capuana ; nous la déploierons au cours des prochaines parties.

ne sont pas l'expression directe d'un rapport historiquement engagé entre particulier et universel, ils introduisent tout de même une tension créatrice. Dans l'interprétation de Capuana, les *simboli vivi* sont plutôt l'expression de l'idiosyncrasie de l'écrivain. Ce symbole permet ainsi d'incarner les personnages et de les restituer à la justesse d'un corps, d'un corps *vivant*.

Figure classique de clarté et d'univocité, à la fois acmé de généralisation romanesque et figure du patrimoine, l'allégorie entre non seulement en tension avec « la concrétude du social³⁵ », mais rappelle aussi sans doute « la fracture sociale de la démocratie et de la contradiction entre démocratie réelle et démocratie formelle³⁶ ». Les figures de Miette et Amparo qu'on a évoqué, femmes issues des classes populaires, en témoignent. En effet, leur intégration dans ces romans implique un double enjeu. Dans ces passages, l'abstraction allégorique de ces femmes rappelle non seulement le clivage socio-culturel entre l'auteur et ses personnages et entre ces derniers et son public, mais creuse aussi les contradictions entre des systèmes de représentation politique faiblement « démocratiques », à l'aube de la Troisième République en France et de la Restauration bourbonnienne (1874-1931) en Espagne³⁷, et la représentativité fictionnelle. Par l'allégorie de la Liberté et de la République, le narrateur n'accepte ici d'intégrer ces femmes qu'au nom d'un paternalisme esthétisant.

³⁵ Nelly Wolf, *Proses du monde : les enjeux sociaux des styles littéraires*, op. cit., p. 23.

³⁶ *Idem*.

³⁷ Nous rappelons que *La Fortune des Rougon* de Zola paraît en 1871 et *La Tribuna* de Pardo Bazán paraît en 1883.

2.2. Typifier

«"Se non si arriva a creare un *tipo*, tutto è inutile!"¹ ».

Le *cavalier* Pergola, en commentant la dégustation des vins en compagnie des associés de *L'Agricola*, souhaite ici la création d'un idéaltype de vin, d'un modèle, considéré comme un gage d'autorité. Dans les propos de Pergola, ce nouveau « type » de vin correspond donc au *summum* de la création humaine. Il s'agit de voir dans quelle mesure la notion de « type » bénéficie d'un prestige (ou d'un discrédit), d'en voir donc les usages historiques, et les significations symboliques qui lui sont associées. Il s'agit, par ailleurs, d'observer dans quelle mesure, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, le « type », greffé sur des origines rhétoriques, incarne aussi les ambitions de l'enquête moderne.

Lorsque Éléonore Reverzy définit l'« Allégorie » dans le *Dictionnaire des naturalismes*, elle se réfère moins à une figure de style identifiable, au strict sens formel, qu'à une certaine appréhension du réel, située à mi-chemin entre le particulier romanesque et l'intelligibilité universelle². Par ailleurs, l'allégorie attribuerait « à la biographie fictive des personnages une dimension exemplaire et sursignifiante³ ». Reverzy explicite alors l'équivalence entre type et allégorie : « le type constitue la version moderne de l'allégorie. [...] Celui-ci, à l'intérieur d'un nouveau système esthétique, prétend donner à lire une essence du réel⁴ ». Si l'allégorie (et, avec elle, les procédés de généralisation qu'on a observés) et la typification participent d'une « tentative d'unifier sémantiquement et esthétiquement un récit⁵ », il nous semble pourtant que l'une et l'autre se situent sur des seuils différents de description. Comme l'a démontré Jérôme David, l'imaginaire typologique⁶, prépondérant dans la première moitié du XIX^e, conçoit une

¹ Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, Milano, Fratelli Treves, 1901, (« Classici »), p. 338. [« "Si l'on n'arrive pas à créer un *type*, tout est inutile !" »].

² Dans la partie précédente, nous avons repéré les allégories comme des figures de style, *strictu sensu*, suggérant, par leurs propres qualités formelles, une vision du réel « en hauteur » et, donc, une certaine ontologie du réel produite par ce regard même.

³ Colette Becker et Pierre-Jean Dufief (dir.), *Dictionnaire des naturalismes, A-H, op. cit.*, p. 55.

⁴ Jean-Louis Cabanès et Éléonore Reverzy, « Allégories réelles », art. cit., p. 41.

⁵ *Idem*.

⁶ Voir Jérôme David, *Éthiques de la description : naissance de l'imagination typologique en France dans le roman et la sociologie (1820-1860)* [thèse], Paris, EHESS, 2006. En particulier, David a bien démontré dans sa thèse la pertinence du paradigme typique et typologique dans l'œuvre de Balzac, qui s'impose comme forme d'exemplarité privilégiée dans *La Comédie humaine* construite sur la double influence de Walter Scott et d'Honoré Daumier.

« réalité à mi-hauteur⁷ », celle de Balzac, entre la généralisation savante et la tradition des faits divers, entre la philosophie et le sensationnalisme pittoresque, entre le diagnostic et le symptomatique. Selon Jacques Dubois, en effet, le roman réaliste tend, généralement, à représenter un « échantillon de population représentatif⁸ », à savoir des « types divers⁹ ».

Il s'agit ici de comprendre comment ce mode de déchiffrement du réel, réactivé par la prolifération d'enquêtes judiciaires et administratives, par l'essor des disciplines ethnologiques et du reportage est à l'œuvre dans les romans de la deuxième moitié du XIX^e siècle. En suivant l'exemple de David, il s'agit ici de repérer, chez Zola, Capuana et Pardo Bazán, les significations métatextuelles du type, voire d'en éclairer la dimension normative qui le fonde : le type littéraire rejoindrait davantage des modes de validation sociale, une politique d'identification (où le lecteur reconnaît des types sociaux comme « objectifs »¹⁰) que sur une esthétique avérée. Il ne s'agit alors pas de vérifier le degré de vraisemblance historique du type, ni d'établir en quoi il « réussit » ou pas. Nous observerons plutôt comment cette « pensée par types » élabore un dispositif descriptif (à la croisée de la presse, des traités bio-médicaux¹¹, et des enquêtes sociales¹²) qui négocie la vraisemblance et la crédibilité du pacte naturaliste. Indice de fiabilité mimétique (le type est « objectivement » représentatif), la typification a en réalité un statut épistémologique « inquiet », en évolution, régulé (par) et régulant en permanence le « *sens du social*¹³ ». Plus qu'une « essence du réel » qui serait plutôt illustrée plutôt par l'allégorie [*supra*], c'est ce « sens du social » qui fait l'objet de la typification, en nous faisant pressentir les relations entre les auteurs, les personnages et les lecteurs du roman naturaliste.

⁷ Jérôme David, « Une "réalité à mi-hauteur". Exemplarités littéraires et généralisations savantes au XIX^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 65 / 2, avril 2010, p. 261-290.

⁸ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, op. cit., p. 74.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Florence Goyet, *La nouvelle, 1870-1925 : description d'un genre à son apogée*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, (« Écriture »), p. 62. Goyet tient un propos similaire à celui de David dans le cadre de son analyse structurale de la nouvelle (de Verga entre autres). « Mais de tous ces personnages, le lecteur a en commençant « une idée », il est capable, sinon de décrire leur vie avec la verve qu'y met le nouvelliste, du moins de les « situer » sur l'échiquier de la société ; de reconnaître leur rôle social, sur lequel il a des notions générales. Ce sont des types "objectifs", même si ce ne sont pas des types littéraires ». Comme l'on a essayé de le montrer, l'objectivité est moins l'institution d'un critère scientifique universel que la légitimation de ce qui est considéré comme objectif, de ce qui atteste l'objectivité elle-même. En déca de toute transcendance, la mimésis dite « objective » est éminemment *sociale*, produite et consommée par au moins deux acteurs qui en attestent la vérité.

¹¹ Voir Benedict-Auguste Morel, *De la Formation du type dans les variétés dégénérées, ou Nouveaux éléments d'anthropologie morbide pour faire suite à la théorie des dégénérescences dans l'espèce humaine, précédé d'une lettre à M. le professeur Flourens, ... par M. le Dr Morel, ... 1er fascicule*, Paris, J.-B. Baillière, 1864. Dans l'étude de Morel, le type est un outil heuristique.

¹² Voir par exemple Louis-Laurent Simonin, *La vie souterraine, ou Les mines et les mineurs (2e éd.)*, Paris, Hachette, 1867. Zola s'inspire de cette enquête pour la rédaction de *Germinal*.

¹³ Jérôme David, *Balzac, une éthique de la description*, op. cit., p. 11.

À la sortie de *Nuove paesane* (1898), beaucoup commentées, par ailleurs, par Édouard Rod dans la presse française¹⁴, Marguerite Durand loue le procédé de typification de l'auteur sicilien. « M. Capuana a eu l'art de garder, comme photographiés dans son esprit, les types ayant frappé ses yeux durant les années d'enfance passées en Sicile, et ces types, très originaux, il les a habilement fait défiler dans ses *Nouvelles paysannes*¹⁵ ». En 1875, Capuana avait déménagé à Milan sous le conseil de l'ami Verga, en quittant, pour la première fois de façon prolongée, la ville natale de Mineo. Pour suggérer la typification de Capuana, Marguerite Durand fait allusion au médium photographique¹⁶ qui devient métaphore à la fois d'une poétique et d'une perception : des « yeux » à l'« esprit », la typification transfigure les inventaires documentaires en photographies de l'esprit, en matière mémorielle cristallisée dans un instant de fulgurance romanesque¹⁷. Durand qualifie ensuite ces « types » comme « très originaux » : cet adjectif n'indique pas seulement un simple degré d'appréciation, mais il nous renseigne surtout sur l'horizon d'attente de cet ouvrage dans le cadre du système recevant, en interrogeant implicitement les rapports entre ces *Nouvelles paysannes*, jamais traduites en français, et les traditions littéraires des pays de réception (Italie et France). Dès lors, on perçoit bien la volonté de Durand de « se situer, et de situer ses lecteurs, par rapport à une œuvre qui, en principe, n'était pas écrite pour eux¹⁸ », par le biais de la médiation journalistique.

En décrivant la typification de Capuana, Durand parle au « sens esthétique » des lecteurs de *La Fronde* : elle devine, de cette manière, l'intertexte potentiel de ses lecteurs (auteurs analogues, connaissances sur Capuana, représentations de la Sicile, etc.) et leur imaginaire¹⁹, sur lequel se greffe l'idée de « types très originaux ». Ainsi, ces « types » nous renseignent davantage sur le système de croyances, de valeurs et de représentations collectives qu'il

¹⁴ Édouard Rod, « De l'avantage des mœurs "pittoresques" », art. cit. ; « Luigi Capuana », *La Revue hebdomadaire : romans, histoire, voyages*, 8^{ème} année, n° 31, juillet 1899, p. 671. « Il [M. Capuana] excelle à dresser des figures complexes sans en avoir l'air, à mettre en scène des personnages bien représentatifs, en lesquels se mélangent parfois, de la façon la plus inattendue, la grandeur et le ridicule, qui ont des travers avec du caractère, et qui sont si bien pris sur le vif de leur réalité, qu'on croirait les avoir rencontrés et connus, tout éloignés qu'ils sont de nous ».

¹⁵ Marguerite Durand, « Quelques aperçus sur la Littérature Italienne », *La Fronde*, 27 mars 1899, consulté en ligne <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k67035936>, le 17/09/21.

¹⁶ Voir 4.2.3.

¹⁷ Il nous semble que le processus poétique de Zola aille plutôt l'« esprit » aux « yeux », pour ainsi dire, puisque son « tempérament » filtre d'abord la vision et la transcription liées à ses enquêtes de terrain.

¹⁸ Yves Chevrel, *La littérature comparée*, 6^e édition mise à jour, Paris, Presses universitaires de France, 2009, (« Que sais-je ? », 499), p. 32.

¹⁹ Voir *Ibid.*, p. 32-33. Une véritable étude sur réceptions critique d'une œuvre étrangère, qu'il soit soucieux d'exhaustivité et de précision historique, impliquerait un certain nombre d'autres questions que Chevrel énumère : la version de l'œuvre qui fait l'objet de la critique, sa collocation dans une ligne temporelle qui s'inscrit, par exemple, dans la production littéraire de l'auteur, les éléments contextuels et les références données au lecteur pour le familiariser avec l'œuvre, le type de support dans lequel le discours critique apparaît.

convoque, que sur leurs physionomies romanesques, à la fois exotiques et familiers. L'interprétation de Durand, qui sous-entend les « images ethnotypiques, les critères littéraires en cause et, notamment, la question, toujours ouverte, d'universaux littéraires²⁰ », fait du type un réservoir d'inconscient social. Jérôme David résume cette idée avec élégance, en définissant le type comme « ce lieu herméneutique infime d'où s'offre soudain, comme depuis un surplomb de roche qui dévoilerait une vue sublime, et dans une sorte d'eurêka de l'historien, l'ensemble d'un paysage intellectuel historique²¹ ».

À rebours de ses commentateurs français, Capuana se démarque de la notion de type dans *Gli "ismi" contemporanei* (1898) qui apparaît comme une sorte de contrepoint théorique des *Nuove paesane* parues la même année²². « L'arte, sissignore, oggi crea [...] individui non tipi. L'artista moderno si è convinto – e a questo convincimento l'ha indotto la scienza – che ogni creatura umana è un mondo a parte, immensamente ricco, immensamente vario, quasi altrettanto infinito quanto l'universo²³ ». En répondant à Ugo Ojetti (« sissignore »), Capuana revendique pour la « letteratura moderna²⁴ », de Verga à D'Annunzio, une ambition gnoséologique empruntée à la science. Selon Capuana, l'essor et la divulgation des sciences naturelles et morales affectent sensiblement les pratiques littéraires de création, qui concourent à leur tour à l'enquête sur l'individu. En s'opposant à l'idéalisme d'Ojetti, Capuana prête au roman moderne²⁵ une réflexion exigeante, stratifiée (« immensamente ricco, immensamente vario ») et inépuisable²⁶. En ce sens, si les « individus » de Capuana subvertissent la mimésis

²⁰ *Ibid.*, p. 41.

²¹ Jérôme David, *Balzac. Une éthique de la description*, *op. cit.*, p. 12.

²² « Luigi Capuana », dans Colette Becker (dir.), *Dictionnaire des naturalismes, A-H*, *op. cit.*, p. 179. Toutefois, si le recueil des nouvelles peut être lu en miroir des déclarations iconoclastes de Capuana, l'esthétique du recueil ne correspond pas toujours aux motivations et aux finalités de légitimation du discours théorique de Capuana, qui négocie et renégocie sa position dans le champ littéraire en s'adressant exclusivement à un public d'intellectuels.

²³ Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei: verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo e altri saggi di critica letteraria e artistica*, éd. cit. 1898, p. 46. [« L'art, Monsieur, aujourd'hui crée [...] des individus, pas des types. L'artiste moderne s'est convaincu – et à cette conviction l'a induit la science – que toute créature humaine est un monde à part, immensément riche, immensément varié, presque autant infini que l'univers »].

²⁴ *Ibid.*, p. 18. [« littérature moderne »].

²⁵ Voir Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française : de 1789 à nos jours*, Paris, Éditions Stock, 1936, p. 367. Capuana aurait sans doute souscrit à la définition de « roman moderne » de Thibaudet. « Enfin le roman réaliste, c'est le roman moderne, qui rejette le traditionnel et l'antique, se réclame carrément et exclusivement d'aujourd'hui. Le moderne devient un système complet, exclusif, comme la raison chez les classiques, ou le truculent chez les bousingots ».

²⁶ Cette réflexion sur le rôle de la science, qui accroît l'inexpliqué à travers l'accroissement de l'explicable, en ménageant un inconnu provisoire de plus en plus étendu (« autant infini que l'univers ») entre, par ailleurs, en résonance avec l'article « ¿ Chácharas de café ? » de Pardo Bazán, paru sur l'*ABC* de Madrid le 7 décembre 1920. « La investigación científica se extiende hoy a muchos territorios en que antes no penetraba, y, sin embargo, va arraigándose el convencimiento de que la oscuridad fundamental es tan densa como antes, y nunca podrá ser disipada ». [« L'investigation scientifique s'étend aujourd'hui à beaucoup de domaines autrefois inaccessibles et, pourtant, une conviction s'enracine, selon laquelle l'obscurité fondamentale est autant dense qu'avant, et jamais elle pourrait être dissipée »]. Emilia Pardo Bazán, *Un poco de crítica: artículos en el « ABC » de Madrid, 1918-*

traditionnelle, en forçant la cage du vraisemblable et le répertoire classique des « types », ils s'ouvrent aux nouvelles possibilités cognitives offertes par la science. L'engagement de Capuana pour la vérité épouse ici la conviction (« convincimento ») positiviste.

Pour Zola, le type, situé à la jonction entre l'héritage rhétorique et recherche épistémologique moderne, a un rapport complexe avec la « vérité » naturaliste. Dans le registre programmatique de Zola, en revanche, le type est une notion plastique, se prêtant à différents seuils de description et d'intelligibilité mimétique. D'une manière analogue, l'adjectif « typique », employé quelquefois dans les *Manuscrits et les Dossiers préparatoires*²⁷, semble plus connoter un effet rhétorique (en lien avec la « vivacité » et la « prévisibilité » de la représentation) que dénoter une forme stable. En effet, pour Zola, le « type », souvent opposé à « exception », a néanmoins besoin d'une spécification qualitative.

Il y a deux genres de personnages, *Emma* et *Germinie*, la créature vraie observée par Flaubert, et la créature grandie créée par les de Goncourt. Dans l'une l'analyse est faite à froid, le type se généralise. Dans l'autre, il semble que les auteurs aient torturé la vérité, le type devient exceptionnel²⁸.

Ou encore, dans une lettre adressée à Édouard Rod le 16 mars 1884, Zola discute du personnage du jeune chimiste Lazare comme « le type le plus commun ». « J'ai pris le type le plus commun ; pourquoi voulez-vous que je me sois lancé dans l'exception en construisant de toutes pièces le philosophe allemand selon votre cœur ?²⁹ ». À la suite de l'article de Rod sur *La Joie de vivre* paru le 9 mars de la même année dans la *Fanfulla della domenica* (dans laquelle Capuana écrit par ailleurs régulièrement), Zola discute ici de Lazare, victime du mal « fin de siècle ». Zola choisit un personnage, celui du savant « malheureux », très visible sur la scène médiatique et omniprésent dans l'imaginaire social de la France des années 1880, en contribuant ainsi à son héroïsation tragique : son « mal » est positivement explicable par sa boulimie de connaissance. Par ailleurs, l'expression « que je me sois lancé dans l'exception » révèle non seulement une prudence d'ordre esthétique mais aussi, quelque part, d'ordre politique. En effet, Lazare, pur « produit des idées pessimistes telles qu'elles circulent chez nous³⁰ », reconforte une représentation consensuelle du savant et du « mal de siècle » dont il serait la victime principale. La « réification » du personnage, produit d'« idées » considérées elles-mêmes

1921, Marisa Sotelo Vázquez (éd.), San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006, (« Monografías »), p. 190. Pardo Bazán souligne de cette manière les paradoxes liés au progrès scientifique et à l'accroissement des connaissances.

²⁷ Voir 2.

²⁸ Émile Zola, « Notes générales sur la nature de l'œuvre », *La fortune des Rougon*, éd. cit. 2018, p. 484.

²⁹ Émile Zola, *Correspondance : 1884-1886*, V, B.H. Bakker (dir.), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1985, p. 83.

³⁰ *Idem*.

comme des choses, comme des causes positivement observables, esquivent les questions sociales et politiques liées à ce « mal » : à ce stade, une figure marginale souffrant d'un mal inconnu, donc innommable, qui est alors « exceptionnelle », car immotivée, serait pour Zola inacceptable, et non seulement pour des raisons narratives. Zola adresse finalement à Rod « l'anxieuse interrogation de la science positive³¹ ».

En accord avec les travaux de Jérôme David [*supra*], le type est, pour Zola, plus une fonction historique qu'une entité stable, plus un outil interprétatif du social qu'une figure littéraire obsolète, comme le suggère Capuana. En effet, Zola semble pressentir dans ses « Notes générales sur la nature de l'œuvre » que la création du type, lorsqu'il « se généralise » ou bien lorsqu'il devient « exceptionnel » [*supra*]³², offre une lisibilité du social qui est directement liée à une responsabilité d'écrivain. C'est la sémiosis, bénéficiant des dispositifs et des pratiques modernes d'enquête, qui devient indissociable de la mimésis : à la différence du type « exceptionnel » des Goncourt, le type « général » dérive plutôt d'une « l'analyse » synthétisée en synecdoque³³.

Lejos de inventariar, como Flaubert, las miserias y ridiculeces de la sociedad moderna, ó de limitarse por sistema, como Champfleury, á describir tipos y escenas vulgares, los Goncourt descubrieron en la vida contemporánea cierto ideal de hermosura que exclusivamente le pertenece y no pueden disputarle otras edades y tiempos³⁴.

Pour Pardo Bazán, le « type » de Champfleury évoque davantage des connotations morales (du côté du « vulgaire » et de la grossièreté de discernement), qu'un projet d'enquête. Comme le remarque Albert Thibaudet, pour « Champfleury le livre qui vient du peuple va au peuple, voilà la littérature. [...] Au contraire, les réalistes qui exigent et poursuivent le style, et qui ont des rentes, en outre, Flaubert et les Goncourt, écriront pour l'élite³⁵ ». Des affinités

³¹ Romano Luperini (dir.), *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, op. cit., p. 107.

³² Voir Pierluigi Pellini, *In una casa di vetro : generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier università, 2004, (« Le Monnier università. Lingue e letterature »), p. 90-117. Pour approfondir le débat rhétorique et poétique des naturalistes européens autour de la « norme », du « type » et de l'« exception », je renvoie aux chapitres « Medio o marginale, quotidiano o straordinario ? » et « Palinodie : il tipo ».

³³ *Ibid.*, p. 104. L'idée de type élaborée par Zola dans son *Roman expérimental* est bien résumée par Pellini : « Quella che Zola elabora nel *Roman sperimentale* è una nuova idea del tipo, diametralmente opposta alla concezione dominante. [...] Si conferma la sinonimia, nell'orizzonte teorico zoliano, di "banale" e "generale"; mentre viene fondata una concezione del tipo come sinecdoche, in una logica metonimica ». [« Ce que Zola élabore dans son *Roman expérimental* est une nouvelle idée du type, aux antipodes de la conception dominante. [...] Dans l'horizon théorique zolien, on confirme la synonymie de "banal" et "général", lorsqu'une conception du type comme synecdoque est fondée, dans une logique métonymique »].

³⁴ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 173. (PB, *Le naturalisme*, 143. « Loin de faire comme Flaubert l'inventaire des misères et des ridicules de la société moderne, ou de se border par système, comme Champfleury, à trouver des types et des scènes vulgaires, les Goncourt découvrirent dans la vie contemporaine un certain idéal de beauté qui lui appartient exclusivement et que d'autres âges et d'autres temps ne peuvent lui disputer »).

³⁵ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française : de 1789 à nos jours*, op. cit., p. 367.

politiques lient en effet Pardo Bazán et les frères Goncourt qui, se connaissant par ailleurs personnellement³⁶, appartiennent aux classes supérieures, l'une à l'aristocratie galicienne, les autres à la petite noblesse lorraine. Si Pardo Bazán qualifie les types et les scènes de Champfleury de « vulgaires »³⁷, elle exprime d'un même geste, son admiration pour les précurseurs du naturalisme. À l'origine de ce « goût » esthétique, on peut ainsi supposer une résistance d'ordre politique implicite dans les qualifications de ces « types ».

2.2.1. Synecdoques

Une des figures de la description typique est, à notre sens, la synecdoque, car elle implique une extension du volume informationnel, lorsque le signifiant vise un référent placé sur un autre niveau de représentativité. Si la synecdoque, en tant que figure rhétorique *strictu sensu* ou en tant qu'« effet »³⁸, structure davantage l'imaginaire balzacien³⁹, elle reste néanmoins opérante chez nos auteurs. En effet, servant l'herméneutique du social, la synecdoque est un lieu de négociation permanente entre tradition mimétique et régulation sémiotique⁴⁰, entre archétype romanesque et document humain⁴¹, générant et générée (par) des représentations collectives. L'effet de synecdoque peut donc rentrer, à notre sens, dans le « répertoire des figures et des identités collectives⁴² » composant un imaginaire, puisqu'elle véhicule un implicite social.

³⁶ Dolores Thion Soriano-Mollà, « Emilia Pardo Bazán, ambassadrice des Goncourt en Espagne », art. cit.

³⁷ Voir Pierre Sabatier, *L'esthétique des Goncourt*, Paris, Slatkine, 1984, p. 378. D'une manière analogue, selon Sabatier, les Goncourt, que Pardo Bazán admire de façon inconditionnée, manifestent un mépris de classe, c'est-à-dire un jugement moral traduisant une position politique conservatrice. « Les héros des Goncourt sont bien leurs frères sur ce point, car ils sont, eux aussi, des aristocrates, raison pour laquelle ils souffrent d'autant plus de misères dont ils perçoivent toute l'odieuse grossièreté ».

³⁸ Dans le cadre de cette partie, nous ne parlerons pas de synecdoque *stricto sensu*, mais d'« effet » de synecdoque portant sur la restriction ou l'extension de la lisibilité d'un terme.

³⁹ Voir Jérôme David, *Éthiques de la description : naissance de l'imagination topologique en France dans le roman et la sociologie (1820-1860)* [thèse], op. cit.

⁴⁰ Henri Mitterand, *Le Regard et le signe*, op. cit., p. 7.

⁴¹ Giacomo Barzellotti, *La philosophie de H. Taine*, Paris, Felix Alcan, 1900, p. 240. Cette tension entre « type humain » et document humain est relevée par le philosophe italien Giacomo Barzellotti qui relit Zola sous le prisme de Taine. « Je doute beaucoup que ce choix préconçu d'un certain *type humain*, dont semble s'être inspirée l'œuvre entière de M. Émile Zola, n'ait pas enlevé à celle-ci, dans l'opinion de Taine, une bonne portion du mérite qu'il devait au reste lui accorder, d'être, elle aussi, un vaste recueil de documents sur la vie contemporaine ».

⁴² Dominique Kalifa, *Les bas-fonds : histoire d'un imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, (« L'univers historique »), p. 20. Kalifa définit l'imaginaire comme « un système cohérent, dynamique, de représentations du

Des trois enfants, Octave Mouret était le conquérant audacieux, l'esprit net, résolu à demander aux femmes la royauté de Paris, tombé en pleine bourgeoisie gâtée, faisant là une terrible éducation sentimentale, passant du refus fantasque de l'une au mol abandon de l'autre, goûtant jusqu'à la boue les désagréments de l'adultère, resté heureusement actif, travailleur et batailleur, peu à peu dégagé, grandi quand même, hors de la basse cuisine de ce monde pourri, dont on entendait le craquement⁴³.

Cette présentation d'Octave Mouret, fils de François Mouret et Marthe Rougon, dégage un effet de synecdoque. Homme d'action, homme de succès, Octave brille par son vif esprit d'entrepreneur et par son charisme, cristallisé par les articles déterminatifs qui emblématisent ses attributs : « le conquérant », « l'esprit ». Afin de rendre l'individu Octave Mouret à une évidence, à une identité toute sociale et socialisée (entrepreneur brillant, parvenu de la province, charmant, etc.), donc fortement médiatique, Zola recourt à des systèmes sémiotiques multiples : il combine en effet ses notes d'enquête, lorsqu'il fréquente le *Bon Marché* et le *Louvre*⁴⁴, avec des sources journalistiques, en généralisant l'identité de son personnage-personne (Auguste Hériot/Aristide Boucicaut-Octave Mouret). Il en résulte une forme de chronique littérisée, de carte postale, similaire à celle que Zola journaliste proposait au *Petit Journal*⁴⁵ au début de sa carrière⁴⁶. Mais c'est surtout sur le plan de l'énonciation que l'effet synecdoque recoupe ce que Philippe Hamon appelle le « leitmotiv », entendu comme « un portrait de personnage pris en charge par l'énoncé, non par l'énonciation, délégué à une rumeur ou à un acteur plus qu'à un narrateur⁴⁷ ». Ici, en effet, le narrateur se mêle à une voix plurielle, à une sorte de *doxa*, visible dans la multiplication d'épithètes autour de l'homme entrepreneur, et qui glisse ensuite, peut-être, dans la focalisation interne (« hors de la basse cuisine de ce monde pourri »).

monde social, une sorte de répertoire des figures et des identités collectives dont se dote chaque société à des moments donnés de son histoire ».

⁴³ Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, Henri Mitterand (ed.), Paris, Gallimard, 2018, (Folio), p. 169.

⁴⁴ Dans *Pot-Bouille* (1882) et *Au Bonheur des dames* (1883) que le personnage d'Octave Mouret est mieux caractérisé, se distanciant peu à peu de la représentativité typique. Il s'est notamment inspiré du fondateur du *Bon Marché*, Aristide Boucicaut, et de l'homme d'affaire du *Louvre*, Auguste Hériot. Pour approfondir les notes d'enquête autour d'Octave Mouret, voir Émile Zola, *Carnets d'enquêtes: une ethnographie inédite de la France*, Henri Mitterand (éd.), Paris, Plon, 1987, (« Terre humaine 44 »), p. 117-229.

⁴⁵ Voir Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty, [et al.], *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, op. cit., p. 285. *Le Petit Journal* représente sans doute « l'événement le plus important en matière de presse du XIX^e siècle », en passant de 38 000 exemplaires en juillet 1863 à 259 000 exemplaires en décembre 1865. Pour évoquer un rapport de comparaison, on rappelle qu'en Italie, à la même époque, le tirage total des journaux de Milan se limitait à 25.000, encore affaibli par de la censure autrichienne qui était intervenue jusqu'à l'Unification.

⁴⁶ Voir Émile Zola, Adeline Wrona (textes choisis et présentés par), *Zola journaliste: articles et chroniques*, Paris, Flammarion, 2011, (« GF 1280 »), p. 51-58. Nous faisons notamment référence aux chroniques « cartes postales » parues le 13 mars 1865 et le 10 avril 1865 sur *Le Petit Journal*, « La Grisette » et « Le lecteur du *Petit Journal* ». Même si la matrice narrative et les visées de réception changent sensiblement de celles du *Petit Journal*, le procédé de synecdoque est ici à l'œuvre pour éveiller dans le lecteur des représentations familières et reconnaissables.

⁴⁷ Philippe Hamon, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, 2e édition corrigée, Genève, Droz, 2011, (« Titre courant 12 »), p. 177.

Le *Bildungsroman* vériste pour enfants *Scurpiddu*⁴⁸ (1898) raconte un autre cas d'ascension sociale, dont l'effet de synecdoque ne se fonde plus sur des rapports poétiques internes ou sur un imaginaire médiatique connu, comme celui des grands magasins d'Octave Mouret, mais sur un horizon d'attente spécifique. Capuana envisage en effet le public de la jeunesse : il veut susciter chez ses jeunes lecteurs un désir d'identification qui, à la différence des lecteurs adultes de Zola, n'ont pas encore un imaginaire social et axiologique structuré. *Scurpiddu*, à la fois « nom propre »⁴⁹ et nom commun, désigne les enfants siciliens défavorisés du Sud qui rêvent de « vedere il mondo »⁵⁰, en enrôlant dans l'armée italienne. C'est en effet l'histoire de l'émancipation d'un orphelin sicilien gardien de dindes dans la campagne autour de Catane, dont l'enrôlement dans l'armée est une « opportunité personnelle et de maturation existentielle »⁵¹. Le conte, qui est une sorte de propédeutique basée sur les orientations libérales de Capuana, représente et parle à un collectif, par un effet de synecdoque, qui à la fois contient et dépasse *Scurpiddu*.

Par ailleurs, comme Capuana l'affirme, le conte de *Scurpiddu* s'inspire, d'une part, à la « poesia di Teocrito »⁵², en offrant le cadre bucolique des « mitologiche campagne di Mineo »⁵³, d'autre part, aux « tormentatrici complicazioni psicologiche di cui tutti siamo vittime oggidì »⁵⁴. Capuana manifeste alors une double finalité. La première est celle de bercer les lecteurs dans un classicisme consacré et dans l'adagio de *o tempora, o mores* (« siamo vittime oggidì »). Mais il essaye aussi de les interpeller, par l'actualité du propos. Cristallisé à mi-chemin entre la poésie Théocrite et la *questione meridionale* qu'il examinera dans *L'Isola del sole*, ce type relie des genres et des pragmatiques de lectures différentes.

⁴⁸ Sur *Scurpiddu*, voir Aldo Cibaldi, *Capuana scrittore per l'infanzia*, Brescia, La Scuola, 1969; Vittorio Spinazzola, «Scurpiddu va in città», in *id.*, *Pinocchio & C. La grande narrativa italiana per ragazzi*, Milano, Il Saggiatore, 1997, p. 132-154; Mariella Colin, « Les romans siciliens de Luigi Capuana », in *id.*, *L'âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne*, p. 180-194.

⁴⁹ Voir Corrado Di Blasi, *Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta Niccoló, 1955, p. 11. Pour imaginer *Scurpiddu*, Capuana s'inspire de Giuseppe Sammartino, personnage de Mineo qu'il prend en photographie. Sur le processus de création intermédiaire de Capuana, je renvoie à la partie 4.3.3. Du reportage au « repêchage », du folklore à la vérité mémorielle chez Capuana.

⁵⁰ Luigi Capuana, *Scurpiddu*, Torino, Paravia, 1947, (« Collana "Azzurra" »), p. 49. [« voir le monde »].

⁵¹ Mariella Colin, « Les soldats et l'armée nationale vus par les livres d'école et la littérature enfantine de l'Italie libérale (1860-1900) », *Italies. Littérature - Civilisation - Société*, Université de Provence, décembre 2016, p. 173-185.

⁵² Luigi Capuana, *Scurpiddu*, *op. cit.*, p. 3. [« poésie de Théocrite »].

⁵³ Luigi Capuana, *Spiritismo?* [1884], *Mondo occulto*, Simona Cigliana (a cura di), Catania, Edizioni del Prisma, 1995, p. 57. [« campagnes mythologiques de Mineo »]. Dans la dédicace à Salvatore Farina de *Spiritismo?* (1884), Capuana mythifie aussi les campagnes de Mineo au miroir de la civilisation romaine.

⁵⁴ Luigi Capuana, *Scurpiddu*, *op. cit.*, p. 3. [« tourmentées complications psychologiques dont nous sommes tous victimes aujourd'hui »].

L'article de Pardo Bazán « La Femme espagnole », paru sur *La Revue des revues* le 1^o février 1896, combine la narration de reportage, le compte-rendu proto-sociologique (habitudes hygiéniques, pratiques de socialisation, éducation, droits civils et politiques etc.) et la description physiologique naturaliste.

Le type blond et certain type roux fauve, font semblable au type auvergnat, les yeux bleus ou verts, le teint rosé, ou blanc avec des taches de son, les pommettes saillantes, la brachycéphalie, appartiennent aux provinces du nord-ouest, Galice, les Asturies, Santader ; le type osseux, viril, solide, brun clair, parfois blond filasse, avec une sorte de dolichocéphalie, aux provinces du nord, aux femmes de la race basque ; les femmes brunes, petites, fines, aux beaux yeux loquaces frangés de cils épais, aux traits peu réguliers, attrayants en somme, se rencontrent en Andalousie⁵⁵.

Au début de l'article, Pardo Bazán distingue des « types » de femmes sur la base des traits physico-moraux, en mêlant le pittoresque costumbriste et la terminologie médicale. L'élément exotique est ici, par ailleurs, emphatisé par l'étrangeté du « féminin », qui est à l'époque, un radicalement Autre. En sourdine, la dénonciation de la subordination féminine parcourt tout l'article-essai : c'est précisément au sein d'un ton engagé que le particulier « féminin » émerge du général à travers la notion des « types »⁵⁶. « Je tâcherai donc d'esquisser sa physionomie et de résumer les caractères physiques, intellectuels, moraux et sociaux de cette femme que les étrangers se représentent souvent sous les traits de *l'Andalouse au sein bruni* de Musset ou de la *dona Sol* de Victor Hugo⁵⁷ ». Pardo Bazán se situe d'emblée dans l'horizon esthétique et idéologique des lecteurs de *La Revue des revues*, qui est une revue internationale familière d'ouvrages et de références culturelles étrangers. Pardo Bazán distingue ici des types de femmes sur la base de critères ethnico-physiologiques, socio-économiques ou moraux, en restreignant le degré de généralisation de la *dona Sol* de Hugo. Les verbes « esquisser », relevant du registre pictural, et « résumer », vocable de la théorie esthétique de Taine⁵⁸, inscrivent l'article de Pardo Bazán dans un registre mixte, à la fois métalittéraire et sociologique. À la différence du Scarpiddu de Capuana et de l'Octave Mouret de Zola, le

⁵⁵ Emilia Pardo Bazán, « La Femme espagnole », *La Revue des revues : un recueil des articles paraissant dans les revues françaises et étrangères*, 1^o février 1896, p. 206.

⁵⁶ Presque vingt-ans plus tôt, Zola avait écrit « Types contemporaines de femmes en France », dans *Le Messager de l'Europe* de novembre 1878. La configuration par « types », telle qu'on la voit dans « la Femme espagnole » et dans « Types contemporains de femme en France », nous semble d'abord liée à la médiatisation de la presse destinée à un public étranger qui participe elle-même de la définition d'un format et d'un ton.

⁵⁷ Emilia Pardo Bazán, « La Femme espagnole », art. cit., p. 206.

⁵⁸ Hippolyte-Adolphe Taine, *De l'idéal dans l'art, : leçons professées à l'École des Beaux-arts*, Paris, Germer Ballière, 1867, p. 14. D'après le philosophe, la prérogative de l'art est de « résumer », à savoir de synthétiser sur un plan esthétique ce que l'histoire manifeste, c'est-à-dire relève analytiquement en éléments identifiables. Sous l'exemple de Taine, Capuana distingue, dans *Verga et D'Annunzio*, entre expérience esthétique et connaissance scientifique et philosophique : la forme artistique « incarne » des concepts scientifiques et philosophiques qui sont analytiquement assimilables à travers les lectures savantes, mais qui finalement ne comblent pas le sentiment de l'« infinità dell'Ignoto » [« infinité de l'Inconnu »].

rapport de synecdoque, ici inversé, car il vise le particulier par le général : l'auteur invite finalement à reconnaître derrière ces typologies des femmes espagnoles des femmes « toutes différentes⁵⁹ ».

Dans *La Tribuna*, Amparo est un « *tipo moreno*⁶⁰ », explicitement intégré dans l'horizon d'attente du lecteur masculin espagnol :

El día en que “unos señores” dijeron a Amparo que era bonita, tuvo la andariega chiquilla conciencia de su sexo [...]. La lisura de ágata de la frente; el bermellón de los carnosos labios; el ámbar de la nuca; el rosa transparente del tabique de la nariz; el terciopelo castaño del lunar que travesea en la comisura de la boca; el vello áureo que desciende entre la mejilla y la oreja, y vuelve a aparecer, más apretado y oscuro, en el labio superior, como leve sombra al esfumino, cosas eran para tentar a un colorista a que cogiese el pincel e intentase copiarlas. Gracias sin duda a la pomada, el pelo no se quedó atrás y también se mostró cual Dios lo hizo, negro, cespó, brillante. Sólo dos accesorios del rostro no mejoraron, tal vez porque eran inmejorables: ojos y dientes, el complemento indispensable de lo que se llama un *tipo moreno*⁶¹.

L'esthétisation picturale de la jeune ouvrière, dont les traits somatiques sont décrits par la gamme de couleurs et par synesthésies tactiles à connotation sensuelle (« lisura », « terciopelo »), mime, sur un plan métanarratif, le geste de l'écrivaine-peintre du vraisemblable (« intentase copiarlas »). L'effort de reproduction mimétique épouse ici toutes les catégories de la reproduction de la croyance : on croit à ce personnage si « vivant », « peint sur le vif », à l'autorité de la voix narrative qui distingue et classe (« Sólo dos accesorios » ...), et, avec le lecteur, au système des valeurs de référence (« que se llama »). Le ton glisse habilement du figuratif à sémantique, de la mimésis à la sémiotique, pour ainsi dire, en s'adressant à la complicité du lecteur qui « voit » et « reconnaît » ses propres principes de classement.

2.2.2. Anecdotes

⁵⁹ Emilia Pardo Bazán, « La Femme espagnole », art cit., p. 14.

⁶⁰ Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, op. cit., p. 102.

⁶¹ *Ibid.*, p. 101 et 102. [« Le jour où "certains messieurs" ont dit à Amparo qu'elle était jolie, la jeune fille prit conscience de son sexe [...]. La douceur agate du front ; le vermillon des lèvres charnues ; l'ambre de la nuque ; le rose transparent de la cloison nasale ; le velours châtain du grain de beauté qui traverse le coin de la bouche ; les cheveux dorés qui descendent entre la joue et l'oreille, et réapparaissent, plus serrés et plus foncés, sur la lèvre supérieure, comme une légère ombre à l'estompe, étaient des choses qui auraient tenté un coloriste de prendre le pinceau et d'essayer de les copier. Grâce sans doute à la pomade, les cheveux n'ont pas été laissés pour compte et se sont aussi montrés tels que Dieu les a faits, noirs, crépus, brillants. Seuls deux accessoires du visage ne se sont pas améliorés, peut-être parce qu'ils étaient imbattables : les yeux et les dents, c'est-à-dire le complément indispensable de ce qu'on appelle une *brunette* »].

Dans son sens étymologique, « anecdote » désigne ce qui est resté « inédit », promet la révélation d'un fait jusqu'ici « non publié ». Un pacte du dévoilement qui associe l'histoire à la chronique semble alors fonder cette cellule narrative, de même qu'il semble suggérer une connivence entre histoire et fiction. « Particularité historique⁶² » : c'est ainsi que le Littré définit l'anecdote en 1873. Selon l'interprétation de Jérôme David, on peut se rapprocher de ce régime narratif, qui croise l'exception romanesque et la vérité historique, grâce à un pacte de crédulité hybride, ni tout à fait factuel ni tout à fait fictionnel⁶³. À la différence de l'effet de synecdoque, figure rhétorique d'extension, l'anecdote trouble le régime de crédulité et les modes de réception du lecteur, à mi-distance entre récit romanesque et récit historique, général et particulier, public et privé. Le *Dictionnaire des naturalismes* précise ainsi la duplicité générique de l'anecdote en régime naturaliste. « L'anecdote, procédant d'un "mentir vrai", cultive alors une double proximité avec le petit fait vrai d'un côté, mais aussi, comme c'est déjà le cas chez Saint-Simon, avec le conte dont le rapport au réel est plus "détendu" et "fantaisiste"⁶⁴ ». Pardo Bazán explicite ce lien à travers un néologisme « histórico-anecdótico[s]⁶⁵ » lorsqu'elle désigne les livres des Goncourt et la nature de leurs enquêtes. Si « l'anecdote s'avère être la forme essentielle qui permet d'agréger l'histoire et le romanesque⁶⁶ », Zola, Capuana et Pardo Bazán l'intègrent différemment dans leurs textes, en y transférant des projets poétiques et idéologiques différents.

« – [I] Come ! – esclamò il dottore – non sapevate che i denti, composti dalla stessa sostanza dei capelli straordinariamente indurita, potrebbero dirsi peli della bocca? Ma sono tutt'uno. Ne ha fatto la triste esperienza un mio povero amico di Boston⁶⁷ ». C'est l'*incipit* de la *Giornata prima* de *Il decameroncino* (1901), recueil de nouvelles para-scientifiques dont le diminutif du *Décameron* de Boccace ironise *sur* et *avec* la science-fiction « à l'italienne », entre

⁶² Émile Littré (éd.), « Anecdote », dans *Dictionnaire de la langue française. Tome 1*, Paris, Hachette, 1873.

⁶³ Jérôme David, *Balzac. Une éthique de la description*, op. cit., p. 9. David décrit ainsi ce régime de vérité à propos du type : « il faut surtout y croire sur le mode du "type", c'est-à-dire reconnaître à l'œuvre romanesque une vérité non pas allégorique, ni factuelle, mais qui ressortit à un autre dosage encore d'indexation empirique et d'abstraction esthétique ».

⁶⁴ « Anecdote », Colette Becker et Jean-Pierre Dufief (dir.), *Dictionnaire des naturalismes, A-H*, op. cit., p. 63.

⁶⁵ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 173. (PB, *Le naturalisme*, p. 143: « historico-anecdótico[s] »).

⁶⁶ Jean-Luc Martinet, « Le romanesque légitimé par l'histoire », *Acta Fabula*, Équipe de recherche Fabula, janvier 2009, consulté en ligne <https://www.fabula.org/revue/document4796.php>, le 07/07/20.

⁶⁷ Luigi Capuana, *Il decameroncino*, dans Enrico Ghidetti (a cura di), *Racconti*, II, Roma, Salerno, 1973, (« I novellieri italiani 83 »), p. 261. [« – [I] Ah bon ! – s'exclama le docteur – vous ne saviez pas que les dents, composés de la même substance des cheveux extraordinairement durcie, pourraient s'appeler des poils de la bouche ? Mais ils sont la même chose. Un pauvre ami à moi de Boston en a fait l'expérience »].

admiration et scepticisme amusé⁶⁸. Dans cette nouvelle, le médecin-narrateur-affabulateur, le docteur Maggioli (qui est par ailleurs le narrateur de toutes les nouvelles du recueil⁶⁹) raconte une anecdote grotesque. Une femme américaine désireuse d'accroître la blancheur de ses dents et la robustesse de ses cheveux, Mary Stybel, se remet aux soins « fantaisistes » de l'inventeur Lost Loiterer. À la suite du traitement de l'alchimiste, les dents de Stybel croissent de façon exponentielle, comme des cheveux, ce qui est préannoncé, dans un registre pseudo-savant⁷⁰, dans cet incipit. Ici, l'anecdote agrège l'histoire, comme une sorte de roman d'« anticipation scientifique » de la deuxième moitié du XIX^e⁷¹ jouant sur une lisibilité référentielle controversée. Au service d'une sorte de parodie dystopique, cette anecdote entretient un régime ludique de crédibilité entre extrapolation scientifique, comicité et figurations romanesques, bien différentes de celles qu'on verra chez Zola et Pardo Bazán. Ainsi, derrière le docteur Maggioli, Capuana se sert de cette anecdote para-scientifique pour ironiser sur l'*hybris* des scientifiques et sur la naïveté de ses adeptes voués à l'immortalité des corps (et de leur marchandisation). C'est encore le docteur Maggioli (*alter ego* de l'écrivain, moteur narratif, représentant ou témoin de la vérité⁷²), qui introduit une réflexion métalittéraire sur l'anecdote.

– Abbiate pazienza; ho la mania degli aneddoti, delle storielle; ma essi concludono assai più di certi ragionamenti, sono anzi ragionamenti che han preso carne e ossa. Se, per esempio, uno scienziato vi esponesse, astrattamente, che si potrebbe procurare negli animali lo sviluppo intellettuale che sembra assoluto privilegio della razza umana, e ve ne spieghasse le ragioni

⁶⁸ Isabel Giabakgi, « "Né in cielo né in terra". Il Decameroncino di Luigi Capuana fra scienza, pseudoscienza e letteratura », *Amedit Rivista*, 23, marzo 2011, consulté en ligne <https://amedit.me/2011/03/23/%C2%ABne-in-cielo-ne-in-terra%C2%BB-il-decameroncino-di-luigi-capuana-fra-scienza-pseudoscienza-e-letteratura/>, le 07/07/20.

⁶⁹ Le docteur Maggioli apparaît aussi dans le recueil postérieur *La voluttà di creare* (1911), qui mêle merveilleux scientifique et roman d'anticipation.

⁷⁰ En réalité, la composante cellulaire des cheveux est la kératine, c'est-à-dire la substance cornée des ongles. Le terme de kératine apparaît en 1827 pour la première fois comme *Keratin* sous la plume du biochimiste allemand Hünefeld, et il est cité ensuite comme *kératine* dans le supplément de 1892 du dictionnaire d'Adolphe Wurtz, *Dictionnaire de chimie pure et appliquée : comprenant la chimie organique et inorganique, la chimie appliquée à l'industrie, à l'agriculture et aux arts de la chimie analytique, la chimie physique et la minéralogie*, Paris, Hachette, 1869-1908, p. 550, 679, 979. Il est difficile d'attester la parution du terme dans la littérature scientifique italienne et, surtout, sa vulgarisation à l'époque de la publication de *Le decameroncino* en 1901. Probablement, les études sur les propriétés de la kératine et sur sa composition cellulaire, méconnues par le lectorat de Capuana, ne faisaient pas l'objet ni de diffusion scientifique ni d'appropriation romanesque.

⁷¹ Cette catégorie générique a été élaborée dans le cadre du projet ANR « Romans d'anticipation scientifique au tournant du XIX^e siècle (1860-1940) » sous la direction de Claire Barel-Moisán (UMR 5317 IHRIM, ENS Lyon). Les chercheurs participant au projet ont constitué un corpus de romans français paraissant entre 1860 et 1940 sur la base des certains critères thématiques et formels. Nous avons par ailleurs eu la possibilité de travailler à la base de données « Anticipation » au sein de l'ANR Anticipation, à l'ENS-Lyon, dans l'UMR IHRIM (Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités), dans le cadre d'un stage d'avril à juin 2020, selon les modalités prévues par mon programme doctoral DESE. Pour approfondir les enjeux de ce projet ambitieux, voir <https://anranticip.hypotheses.org/>, 17/09/21.

⁷² Sur la figure du médecin Maggioli, voir notamment la thèse de Valeria Gravina, *Les personnages de médecins et hommes de science dans la littérature narrative de Luigi Capuana: une approche morale*, soutenue le 14 décembre 2018, p. 125-143.

teoretiche, voi avreste il diritto di stimare un po' fantastica tale affermazione. Ma se però venisse un altro scienziato, e vi mettesse sotto gli occhi...

– Io giudicherei, a priori, che costui è più bestia di quella bestia da lui pretesa di umanizzare!⁷³

Dans *La scimmia del prof. Schitz*, le médecin présente l'anecdote comme un raisonnement incarné, « vivant » (« han preso carne e ossa »), en faisant écho à la théorie esthétique de Capuana et à ses « *simboli vivi* »⁷⁴. Évidence du concret (« sotto gli occhi ») et étonnement moral (intellectuel, idéologique) convergent en un régime de vérité troublé. Mais l'anecdote, selon le docteur Maggioli, sert surtout une pédagogie scientifique, un geste de vulgarisation⁷⁵, soutenu, par ailleurs, par la culture positiviste de l'école italienne d'anthropologie que Capuana côtoie⁷⁶.

Le 18 mars 1865, peu avant la libéralisation de la presse en 1867, Zola publie la première de ses « Confidences d'une curieuse » dans *Le Courrier du monde* sous le pseudonyme de Pandore. Les « Confidences » se présentent comme des petites fresques de la société mondaine parisienne, teintées d'une mélancolie crue (« nouvelles scabreuses et délicates⁷⁷ »).

J'ai une histoire à vous conter. Il y avait hier dans le demi-monde parisien une blonde pécheresse qui avait été surnommée le Petit Manteau bleu de l'amour : elle faisait l'aumône de son cœur à tout venant, et voici trois ans que sa charité s'exerçait sans qu'elle parût avoir encore épuisé ses trésors d'affection. Hier, elle rencontra, dans le foyer d'un théâtre que je ne nommerai pas, un pauvre diable de jeune homme dont le cœur se mourait évidemment d'inanition. Elle le regarda quelques minutes en silence, puis s'approcha vivement, et, l'embrassant : « Tiens, lui dit-elle, voilà mon dernier louis, rends-moi la monnaie ». Or j'apprends aujourd'hui que la monnaie lui a été rendue, et que le Petit Manteau bleu de l'amour, véritablement ruiné, a annoncé à ses nombreux amis, dans une lettre de faire part, qu'il se voyait forcé de suspendre ses aumônes. Il lui reste tout juste de quoi vivre avec le dernier mendiant qu'il a secouru⁷⁸.

⁷³ Luigi Capuana, *La scimmia del prof. Schitz*, dans Enrico Ghidetti (a cura di), *Racconti*, III, Roma, Salerno, 1974, p. 267-268. [« –Veuillez porter patience ; c'est vrai que j'ai l'obsession des anecdotes, des petites histoires, mais ils expliquent beaucoup plus de certains raisonnements, ils sont même des raisonnements qui ont pris corps. Si, par exemple, un scientifique vous direz, de façon abstraite, qu'on pourrait obtenir chez les animaux le développement intellectuel qui paraît un privilège absolu de la race humaine, et il vous en expliquera les raisons théoriques, vous aurez le droit de juger fantasieuse cette affirmation. Mais s'il venait un autre scientifique, et il vous mettrait sous les yeux... –Je jugerais, a priori, que celui-ci est plus bête que cette bête qu'il prétendait d'humaniser ! »].

⁷⁴ Voir 2.1.3. Allégories.

⁷⁵ Luigi Capuana, *La scimmia del prof. Schitz*, *op. cit.*, *Racconti*, III, p. 246. Par ailleurs, dans une autre nouvelle du même recueil, *I microbi del signor Sferlazzo*, monsieur Sferlazzo déplore explicitement le langage hyperspécialiste et obscure des revues et les journaux consacrés à la médecine.

⁷⁶ Paolo Mantegazza, infatigable divulgateur scientifique et Cesare Lombroso, entre autres, publient volontiers des récits de voyage ou des « récits de cas » en écho avec la chronique contemporaine dans le supplément littéraire d'*Il Fanfulla della domenica* dirigée par Luigi Capuana en 1882-1883. Ils emploient une forme qu'on pourrait définir anecdotique puisqu'elle excite le sensationnalisme des journaux, intérêt pour un « *odd scientifique* » institué et normalisé par leurs voix influentes. Les rapports entre science et littérature naturaliste feront l'objet d'une analyse approfondie dans la Partie II. Mathésis.

⁷⁷ Émile Zola, *Zola journaliste : Articles et chroniques*, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 63.

Ce petit conte incarne bien la définition d'anecdote donné par le *Grand dictionnaire Larousse du XIX^e siècle*. « Récit succinct, rapide, d'un fait particulier plus ou moins piquant, d'une aventure plus ou moins curieuse, amusante : Une ANECDOTE vrai, hasardée, scandaleuse. Une ANECDOTE fausse, insipide⁷⁹ ». À la différence de la définition du Littré, celle-ci insiste davantage sur la configuration narrative et sur le ton, que sur l'attestation du vrai journalistique : de la « particularité historique », Larousse ne retient que la « particularité », le registre oral, le but de *placere*, la complicité frivole avec le lecteur de la petite presse mondaine, qui est plus en quête d'un plaisir d'évasion que de documentation. Si Zola apprécie la visibilité qui lui procure du journal à large diffusion, il s'indigne aussi de la « causerie » que lui-même pratique pendant ses années-là, du « nivellement insipide de l'information⁸⁰ » qui caractérise la presse impériale.

L'incipit de *Pascual López : Autobiografía d'un estudiante de medicina* (1879) pose déjà en termes controversés l'authenticité du récit qui suivra : « narración de esta verdadera cuanto inverosímil historia⁸¹ ». Par ailleurs, l'identité générique du roman est d'emblée problématisée par le titre, qui associe, sans doute pour la première fois, l'autobiographie à la fiction⁸². *Pascual* interroge ainsi les frontières de la mimésis, au contact de la chronique du fait-divers, de la tradition picaresque et du roman de formation. À ce propos, Nelly Clémessy parle de « *verosimilitud del relato*⁸³ » : de la mimésis à la sémosis, le « je » témoin se met en scène lorsque la particularité de sa vision fonde son objectivation et sa valeur documentaire. Dans le prologue d'*Autobiografía*, Pardo Bazán affirme précisément d'avoir mis en récit et en ordre les notes de l'étudiant de médecine de Saint-Jacques-de-Compostelle Pascual López qui étaient des anecdotes dépourvues de concision et clarté⁸⁴ : le *relato* (le « récit ») répond alors à une forme de vraisemblance romanesque. Dans le prologue à la troisième édition en 1889, l'*Autobiografía*

⁷⁹ « Anecdote », Pierre Larousse (éd.), *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*. t. 1, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866, p. 344.

⁸⁰ Claude Sabatier, « Les chroniques parisiennes et politiques de Zola (1865-1872), au confluent de l'histoire, du journalisme et de la littérature », *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, APEF - Association Portugaise d'Études Françaises, novembre 2014, consulté en ligne <https://doi.org/10.4000/carnets.1331>, le 17/09/21.

⁸¹ Emilia Pardo Bazán, *Pascual López*, dans *Obras completas. I. Novelas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999, (« Biblioteca Castro »), p. 11. [« narration de cette histoire autant vraie qu'in vraisemblable »].

⁸² Sur ce point voir Augusto Guarino, « L'università nel romanzo realista spagnolo. Il caso di Pascual López. *Autobiografía de un estudiante de medicina* di Emilia Pardo Bazán », dans *Across the University. Linguaggi, Narrazioni, Rappresentazioni del mondo accademico*, Napoli, Editoriale Scientifica s.r.l, 2020, p. 19-32.

⁸³ Nelly Clémessy, *Emilia Pardo Bazán como novelista : de la teoría a la práctica*, Madrid, Fundación universitaria española, 1981. t. II, (« Biblioteca de hispanismo », 5), p. 731. [« vraisemblance du récit »].

⁸⁴ Emilia Pardo Bazán, *Pascual López*, éd. cit. 1999, p. 7.

se présente, en revanche, moins comme un cas biographique (hasardeux, pittoresque) que comme un *exemplum* montrant des « costumbres estudiantiles⁸⁵ ».

Comme on l'a vu, selon Taine et de De Sanctis, l'art est susceptible de rassembler et de résumer les traits épars de la réalité qui ont été repérés par l'histoire⁸⁶ : cette idée de la fonction idéalisatrice de l'art héritée d'Aristote travaille encore, on l'a évoqué, la typification naturaliste désireuse d'épuiser la totalité du réel dans une fresque synesthétique. Conjointement, les dispositifs et les procédures herméneutiques modernes, parmi lesquels la modélisation statistique empruntée à la physique sociale d'Adolphe Quételet ou aux traités bio-pathologiques de Benedict-Augustin Morel⁸⁷, encouragent une vision quantitative donc, en quelque sorte, généralisable du corps social : traduites à des degrés différents dans les romans naturalistes italiens, français et espagnols⁸⁸, ces procédures d'enquête sociale et ces mesures de décryptage rendent les types romanesques, différents mais interchangeables⁸⁹, selon des principes d'équivalence.

⁸⁵ Emilia Pardo Bazán, *Pascual López: Autobiografía de un estudiante de medicina*, tercera edición, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1889, p. 1.

⁸⁶ Rensselaer Wright Lee, *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture XVe-XVIIIe siècles*, op. cit., p. 34.

⁸⁷ Sur les modèles épistémologiques de Zola et sur sa poétique du « type », voir Muriel Louâpre, « Une fiction non euclidienne. Vérité et modélisation en régime naturaliste », *Romantisme*, n° 138, Armand Colin, 2007, p. 91-93.

⁸⁸ Voir Yvan Lissorgues, « Benito Pérez Galdós: la novela tendenciosa de fin de siglo (Realidad, Ángel Guerra, Nazarín, Halma, Misericordia, El Abuelo) », *Benito Pérez Galdós. Camins creuats II. Homenatge a Victor Siurana*, 1997, p. 177-196. Comme le précise Lissorgues, la poétique naturaliste espagnole de la fin du siècle est étrangère aux théories de l'« homme moyen » de Quételet, qui imprègnent en revanche les romans zoliens, puisqu'elle serait plus proche des monographies et des monomanies, du portrait nosologique et biographique. Pourtant, la notion de « *mono-idea* » de Lissorgues pour parler de la typification de Pardo Bazán rejoint un certain degré d'abstraction. Parmi les anthropologues et les ethnographes italiens comme Pasquale Villari et Paolo Mantegazza, qui Capuana lit avidement, les modélisations statistiques sont synonymes d'approximation scientifique, mais aussi de « médiocrité », susceptibles de niveler les différences locales et les spécificités culturelles. Sur ce point, voir Marco Andreani et Nicoletta Pazzaglia, *Photography as Power: Dominance and Resistance through the Italian Lens*, Cambridge Scholars Publishing, 2019, p. 45.

⁸⁹ Domenico Conte et Eugenio Mazzarella (ed.), *Il concetto di tipo tra Ottocento e Novecento. Letteratura, filosofia, scienze umane*, Napoli, Liguori, 2001, p. 249. Je reprends ici partiellement l'idée de Domenico Conte.

2.3. Particulariser

Or, si la poétique naturaliste tend à la « ricostruzione intellettuale¹ », à la rhétorique de la généralisation, elle tend aussi à particulariser, à la représentation de l'exception et de l'Autre². Particulariser est un geste à la fois fictionnel, propre de l'esthétique romanesque et figurative, et factuel, dans l'attachement empirique au « fait divers »: naturalisme et poétique journalistique doivent sans doute être pensés ensemble, dans leurs connivences et leurs différenciations, dans une circularité de supports et de formes qui concerne notamment Zola et Pardo Bazán³. Au type, métronome à la fois de la recherche positiviste et de la vraisemblance, il est parfois préféré le cas exceptionnel ou le marginal, à la lisière entre fait divers et détail pictural. Ni tout à fait hétéronome, ni tout à fait autonome vis-à-vis de l'ordre social et de la norme statistique qu'il nie tout en l'authentifiant, ce particulier (cet étranger, ce pauvre, cet « exceptionnel » aux marges de la légitimité culturelle et symbolique) susciter parfois un « embarras herméneutique⁴ ». Dans le débat des naturalistes, particulariser implique donc de se confronter à une norme, d'offrir l'« insignifiant » et l'« im-pertinent » à une possibilité de sens esthétique ou ontologique.

Chez Zola, le particulier entre généralement dans l'imaginaire social à travers un fantasme d'intégration : sa posture de « bon démocrate », guérisseur des maux de la société, n'est pas à l'abri d'une pulsion naïvement corrective vis-à-vis des marginaux urbains et de leurs mœurs. « La vraie démocratie en littérature est là, parler de tous et parler à tous, donner droit de cité dans les lettres à toutes les classes et s'adresser ainsi à tous les citoyens⁵ ». En s'exprimant ainsi dans le *Figaro*, Zola souhaite que la démocratisation de la culture et l'accès à la littérature – progrès plus civile que politique – se greffent sur les contours de sa démocratie romanesque. Au contraire, Luigi Capuana et Emilia Pardo Bazán tendent, on le verra, à représenter les particuliers sous une forme esthétisée, en exhibant un maniérisme pittoresque,

¹ Giovanni Verga, lettre à Luigi Capuana, 14 mars 1879, dans Gino Raya (ed.), *Carteggio Verga-Capuana*, op. cit., p. 80. [« reconstruction intellectuelle »].

² Voir Edwige Comoy Fusaro, *Forme e figure dell'alterità : studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, op. cit., qui explicite le lien entre la poétique de Capuana et ses études épistémologiques ou para-épistémologiques (spiritualistes, ésotériques) sur l'Autre (figures non légitimes, marginaux, doctrines « alternatives »).

³ Je fais notamment référence aux travaux d'Alain Vaillant, de Marie Ève Thérenty, de Géraldine Muhlmann qui portent sur les rapports entre littérature et journalisme au XIX^e siècle. Voir. 4.2.2.

⁴ Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature* op. cit., p. 9. C'est dans *Avant-propos* que Passeron utilise le terme « embarras » pour évoquer l'incertitude méthodologique et la pudeur morale lorsqu'il traite le peuple en sociologie.

⁵ Émile Zola, « La démocratie », *Figaro : journal non politique*, 5 septembre 1881, p. 1.

de sorte que l'exclu reste à la marge. Hésitant entre « misérabilisme et populisme⁶ », les naturalistes intègrent plus ou moins inconsciemment leur propre réflexivité, à partir de laquelle le seuil du descriptible est réglé.

Cette « poétique de l'insignifiant⁷ », pour traduire une expression de Pellini, anticipe l'inquiétude moderniste de l'incongru, de l'*odd*, de l'inexplicable qui sera exprimée ensuite par Luigi Pirandello et Italo Svevo et, d'une façon différente, par les surréalistes. Dans une société européenne instable en quête d'autoanalyse, particulariser signifie en quelque sorte renoncer à la compréhension positiviste, proprement « nomologique », pour accueillir les enjeux esthétiques et idéologiques d'un regard ouvert sur l'ineffable (« *individuum est ineffabile* », selon la devise scolastique). Les véristes italiens, proche d'un « vitalismo a sfondo irrazionalistico⁸ » pour reprendre l'expression de Spinazzola, doutent de l'étiologie de Comte au profit d'interrogations psychologiques ou psychanalytiques (*ante litteram*)⁹ encore inexplicables. Cette démarche, menacée d'illisibilité, déjouerait à la fois le « statistique¹⁰ » et le « physiognomonique¹¹ » en s'écartant des gestes herméneutiques traditionnellement naturalistes, notamment zoliens, identifiés par Muriel Louâpre. Il s'agit alors de voir comment Émile Zola, Luigi Capuana et Emilia Pardo Bazán discutent de ce geste poétique et de ses implications. « Exception » et « pittoresque » : séductions mi-romantiques mi-modernistes, recherches esthétiques, ou bien réponses à l'instabilité sociale et à la crise du positivisme¹² ?

⁶ Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature op. cit.*, p. 9. Les chercheurs en sciences sociales discutent largement de ces deux postures de réflexivité sociologique, à savoir « misérabilisme » et « populisme », que l'école de Pierre Bourdieu, mais surtout de Grignon et Passeron a diffusé, depuis une quarantaine d'année, dans le débat universitaire actuel concernant les classes populaires.

⁷ Pierluigi Pellini, *Naturalismo e modernismo: Zola, Verga e la poetica dell'insignificante, op. cit.*

⁸ Romano Luperini, *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea, op. cit.*, p. 99. [« vitalisme sur un fond irrationaliste »].

⁹ Pour un *excursus* de Charcot à Freud sur l'idéologie scientifique liée aux pathologies nerveuses et au domaine de l'involontaire (rêve, somnambulisme, automatisme), voir Silvia Contarini, *La coscienza prima di Zeno: Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo, op. cit.*

¹⁰ Muriel Louâpre, « Une fiction non euclidienne. Vérité et modélisation en régime naturaliste », art. cit., p. 95.

¹¹ *Idem.*

¹² En s'appuyant sur les lectures de Christophe Charle (*La crise littéraire à l'époque du naturalisme: roman, théâtre et politique, essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires, op. cit.*) et Michel Raimond (*La crise du roman: des lendemains du naturalisme aux années vingt, op. cit.*), il n'y ait pas eu d'essor du positivisme sans sa crise : une dualité fondamentale entre confiance dans le progrès scientifique et satire sceptique, ou entre vision romantique de la science (ésotérique, spiritualiste, « don individuel ») et vision collective et institutionnelle, caractérise de nombreux écrivains passionnés de lettres et de science. L'accès à la base des données sur le « Roman d'anticipation » (1860-1940) dans le cadre du projet ANR, où on a recueilli plus de 600 romans, a pu renforcer empiriquement cette hypothèse.

2.3.1. Exception

Dans une préface d'*À rebours*, parue plus de vingt ans plus tard de la première édition du roman en 1884, Huysmans commente l'école naturaliste : « cette école, qui devait rendre l'inoubliable service de situer des personnages réels dans des milieux exacts, était condamnée à se rabâcher [...] Elle n'admettait guère, en théorie du moins, l'exception : elle se confinait donc dans la peinture de l'existence commune¹³ ». Le naturaliste « repenté », Huysmans, conteste rétrospectivement le cadrage idéologique de l'école naturaliste, dont Brunetière et la doxa réactionnaire avait, à l'époque, déjà mis en lumière les insuffisances esthétiques, intellectuelles, spirituelles¹⁴. Huysmans pose ici l'exception naturaliste au cœur de l'écart entre discours théorique et pratique romanesque, ce que Mitterand¹⁵ et Pellini¹⁶ ont bien mis en évidence de nos jours. Mais lorsque Huysmans utilise le terme d'« exception », il ne peut que situer l'école naturaliste d'un point de vue social et se situer, à son tour, par rapport à ce système idéologique voué à « la peinture de l'existence commune¹⁷ ». Entre émulation fidèle du modèle zolien, avec *Marthe, histoire d'une fille* (1876) et *Les sœurs Vatard* (1879), et différenciation prétentieuse, prête à nier les codes et les modèles dont elle s'était nourrie, avec *À Rebours* et *Là-bas* (1891), l'écrivain ne parvient pas à la reconnaissance symbolique et économique espérée. Ainsi, Huysmans lui-même occupe une place d'« exception » dans le champ littéraire du dernier tiers du XIX^e, puisque ses postures tour à tour de « disciple servile » et de « fier excentrique » ne feront que trahir, dans l'un et dans l'autre cas, le modèle de Zola. Par ailleurs, son statut socio-économique élevé s'accommodait mal¹⁸ non seulement avec l'avant-garde modérée du maître,

¹³ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Au Sans-Pareil, 1924, p. I.

¹⁴ Ferdinand Brunetière, *Le roman naturaliste*, op. cit.

¹⁵ Henri Mitterand, « Le naturalisme théorique », dans *Zola et le naturalisme*, 4e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 18-31.

¹⁶ Pierluigi Pellini, *Naturalismo e verismo*, op. cit., p. 55-56.

¹⁷ György Lukács, *Balzac et le réalisme français*, op. cit., p. 8-9. Comme on l'a vu, Lukács exprimera ici un propos similaire à propos de la « moyenne inerte » de la création naturaliste, bien qu'il en tire des conséquences idéologiques contraires à celles de Huysmans.

¹⁸ Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, op. cit., p. 72. Charle réalise ici un tableau intitulé *Caractéristiques des naturalistes et de Mirbeau* dans lequel il recueille certaines données socio-économiques concernant Zola, Alexis, Maupassant, Mirbeau, Céard, Huysmans et Hennique, à savoir l'origine géographique, l'origine sociale, les études et les ressources.

en équilibre entre succès commercial et consécration symbolique, mais aussi avec l'identité communautaire des naturalistes et du groupe de Médan¹⁹.

Homme de système, Zola s'efforce, contrairement à Huysmans, de s'attribuer un parcours exceptionnellement cohérent, pressé de représenter sa trajectoire comme téléologique²⁰, comme l'affirme dans sa préface du 15 janvier 1882 à *Une campagne*. Ici, l'orgueil du polémiste solitaire s'aligne sur une stratégie d'auto-valorisation (« nécessité de crier tout haut ce qu'on pense, surtout lorsqu'on est le seul à le penser²¹ »), en renégociant ses stigmates de marginalité au profit d'une posture de « dernier Juste ». Zola abord lui-même la question de l'exception dans ses articles de journal. Dans son article sur la prostitution parisienne, « Comment elles poussent », Zola parle de l'exception statistique d'un ton concessif ou dévalorisant, tout de suite engloutie dans la majorité, dans la « règle absolue²² ». Privée de valeur cognitive et opérationnelle, l'exception pour le Zola chroniqueur est un désagréable inconvénient : « que prouverait une exception ?²³ ». Zola se pose ici comme le garant de la rationalité moderne et du projet d'exactitude²⁴ dessiné par le modèle physico-mathématique²⁵, qui est dominant à la fin du XIX^e. Ainsi, Zola-journaliste ne peut pas se convaincre de l'exception d'un point de vue « ontologique ».

Si Zola tend, dans ses discours théoriques et dans ses articles de presse, à rejeter l'exception, en manifestant une aversion anti-romantique pour l'« étrangeté²⁶ », Capuana intègre l'exception dans la mimésis vériste.

Quel che importa di vedere è se gli *stati d'animo* astratti siano divenuti persone, individui della tal città, della tal provincia; eccezioni, rarità quanto si vuole, ma rarità, eccezioni che debbono

¹⁹ Laetitia Gonon, « “Comment vivre ensemble” : Communautés de lecteurs dans la littérature naturaliste (Goncourt, Huysmans, Maupassant, Zola) », tiré d'une communication à l'Université Stendhal - Grenoble 3 en janvier 2012, consulté en ligne <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00872922>, le 18/10/21.

²⁰ Émile Zola, « Préface », *Une campagne (1880-1881)*, *op. cit.*, p. VII. « J'ai un orgueil, je l'avoue : c'est, depuis seize ans, d'avoir gardé les mêmes croyances littéraires, d'être allé tout droit mon chemin, en tâchant simplement de l'élargir sans cesse davantage ».

²¹ *Ibid.*, p. VIII.

²² Émile Zola, « Comment elles poussent », dans *Ibid.*, p. 164.

²³ *Idem.*

²⁴ L'étymologie d'« exacte », *ex actu*, « obtenu de » nous rappelle l'origine épistémologique de ce mot, qualificatif des sciences « exactes » : l'exactitude se réfère à des résultats provisoires, perfectibles, tirés d'observations et d'expériences.

²⁵ Philippe Fontaine, « Qu'est-ce que la science ? De la philosophie à la science : les origines de la rationalité moderne », *Recherche en soins infirmiers*, n° 92, Association de recherche en soins infirmiers, 2008, p. 6-19. Cette tradition scientifique, prépondérante au XIX^e, discrimine le « dur » du « mou », l'« exact » de l'« inexact », la « nature » de la « culture », en polarisant les frontières et les champs disciplinaires en voie de formation.

²⁶ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 208 et *passim*. « L'intérêt n'est plus dans l'étrangeté de cette histoire ; au contraire, plus elle sera banale et générale, plus elle deviendra typique ».

fare il miracolo di incarnare più schiettamente, più vigorosamente il carattere della razza, del paese dove son nati, perché l'eccezione e la rarità consistono in questo²⁷.

En poursuivant sa réflexion sur les « *simboli vivi*²⁸ », Capuana insiste sur la valeur heuristique des exceptions pour la compréhension de la race et du milieu. On perçoit bien ici l'influence de la théorie esthétique de Taine : l'exception artistique est la synthèse qui relie l'intégrité morale de l'auteur (« authentiquement ») à l'efficacité rhétorique (« vigoureusement »). Si Zola reste un modèle d'enquête (pourtant dépuré de ses implications politiques et scientistes radicales²⁹), Capuana exprime un intérêt majoritairement esthétique pour le social. En effet, la culture philosophique idéaliste italienne et l'idéologie modérée et libérale supportée par le gouvernement de centre-gauche de Depretis (1876-1887)³⁰ imprègnent profondément l'esthétique de Capuana, encore plus que la poétique zolienne qui inspirera, à notre sens, davantage certains choix thématiques et lexicaux. En effet, l'acquisition et le traitement des matériaux d'enquête, la « pertinence » heuristique de ses romans, faite de souvenirs, de supports médiatique (comme la photographie)³¹ et de documentation folkloriste, diffère du « protocole » de Zola. Dans cet extrait, ces exceptions sont moins entendues comme des exceptions statistiques que comme des exceptions culturelles, relatives au « lettore, fiorentino e oltre³² ». Capuana suggère ici que l'exotisme de ces raretés, considérées d'habitude comme inopérantes pour la compréhension d'un milieu donné (« debbono fare il miracolo »), devrait être digéré dans une compréhension endotique. Pour Capuana, la mimèsis vériste peut éclairer l'opacité herméneutique de l'exotique, si l'exception incarne « il carattere della razza » et « del paese ».

²⁷ Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei*, éd. cit. 1898, p. 29. [« Ce qu'il importe de voir est si les *états d'âme* abstraits soient devenus des personnes, des individus d'une certaine ville, d'une certaine province ; exceptions, raretés autant qu'on veut, mais raretés, exceptions qui doivent faire le miracle d'incarner plus authentiquement, plus vigoureusement le caractère de la race, du pays où ils sont nés, puisque l'exception et la rareté consiste en cela »].

²⁸ Voir partie 2.1.3. Allégories.

²⁹ Silvana Monti, « La ricezione di Zola in Italia », Edizioni Università di Trieste, 1999, p. 131-133.

³⁰ Le gouvernement de centre gauche (*Sinistra storica*) de Depretis est au pouvoir de 1876 à 1887 avec quelques brèves interruptions. Parmi ses actions les plus significatives, nous rappelons la Legge Coppino pour la lutte à l'analphabétisme en 1877, la réforme du suffrage, le décentrement administratif.

³¹ Voir 4.2.3.

³² Giovanna Finocchiaro Chimirri, « Il bollore del sangue africano. Feste religiose in Sicilia al vaglio del Capuana », dans Luigi Capuana, *Di alcuni usi e credenze religiose della Sicilia*, Giovanna Finocchiaro Chimirri (ed.), Catania, C.U.E.C.M., 1994, p. 22. [« lecteur, florentin et outre »].

2.3.2. Pittoresque

Le pittoresque, émergé comme catégorie esthétique au XVIII^e siècle autour de la peinture des paysages, atteint son apogée dans la première moitié du XIX^e siècle avec *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-1842). Ici, il intègre les travaux ethnographiques et folkloristiques d'érudition provinciale³³. À la lisière des explorations d'érudits et des études des mœurs, l'ouvrage de Léon Curmer intègre les provinces dans l'ordre du pittoresque³⁴. Inspiré de l'ouvrage français, un an plus tard, *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), une sorte de fresque d'archétypes costumbristes de la société espagnole, paraît en Espagne.

L'entrée « Pittoresque » brille par son absence dans le *Dictionnaire du naturalisme* dirigé par Colin, de même que dans *Le Dictionnaire des naturalismes* dirigé par Becker : cela nous suggère moins l'affaiblissement du pittoresque en tant que catégorie esthétique « en soi », ce qui est difficilement vérifiable, que son appauvrissement sémantique, voire sa « dévalorisation ». En effet, le pittoresque tient souvent lieu de repoussoir dans les discours de naturalistes eux-mêmes et des critiques littéraires qu'aujourd'hui les interprètent³⁵. Capuana et Zola, comme on le verra, attribuent à la notion des connotations péjoratives, en la reléguant à l'idéalisme délavé loin du « vrai ». En particulier, Zola, fortement impliqué dans la lutte symbolique anti-idéaliste et antiromantique, en fait un enjeu central de distinction.

Toutefois, au niveau poétique, le pittoresque est tout à fait opératoire, agissant, à la fin du XIX^e, comme « view³⁶ » ou comme « vision », pour reprendre le terme de Nelson Moe, porteuse d'enjeux idéologiques majeurs. Dans la perspective de Moe, il faudra donc l'entendre surtout comme un faisceau des représentations croisées, nationales et transnationales, concernant le progrès économique, l'histoire politique et l'organisation sociale. Comme le relève Moe, la « vision of Italy³⁷ », mais nous pourrions l'étendre à celle des « classes populaires » italiennes, françaises et espagnoles, participe d'une « imaginative geography³⁸ »,

³³ Anne-Emmanuelle Demartini, « Le type et le niveau. Écriture pittoresque et construction de la nature dans la série provinciale des Français peints par eux-mêmes », dans Anne-Emmanuelle Demartini et Dominique Kalifa (dir.), *Imaginaire et sensibilités au XIXe siècle: études pour Alain Corbin*, op. cit., p. 88.

³⁴ *Ibid.*, p. 97. Demartini parle à ce propos de « démocratie pittoresque ».

³⁵ Voir, par exemple, Robert Lethbridge, « La lecture en question: les "musées secrets" de *L'Assommoir* », dans Philippe Hamon, Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand (ed.), *Mimesis et semiosis: littérature et représentation: miscellanées offertes à Henri Mitterand*, op. cit., p. 173. « On aurait tort de reléguer ces images au compte d'un pittoresque dénué de valeur ».

³⁶ Voir Nelson Moe, *The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question*, University of California Press, 2002.

³⁷ *Ibid.*, p. 17. [« la vision de l'Italie »].

³⁸ *Ibid.*, p. 295. [« géographie imaginaire »].

lorsque le pittoresque articule, comme on le verra dans *L'Isola del sole* de Capuana, « la construction des identités provinciales à une réflexion sur l'identité nationale³⁹ ». Cette vision oscillerait « between denunciations of backwardness and exaltations of picturesque⁴⁰ ». Ainsi, la mise en scène d'une distance « pittoresque » (morale, culturelle, économique) entre le narrateur et les personnages ou entre ces derniers et les lecteurs, traduit l'émergence d'un groupe social en formation, celui de la bourgeoisie, d'abord en France, à un moindre niveau, dans l'Italie du Nord et, d'une façon sans doute encore différente, en l'Espagne⁴¹. Il s'agit donc d'en percevoir les significations métalinguistiques d'un terme se situant « entre esthétique et politique⁴² ».

Dans « La evolución de un género » publié en 1918 sur *ABC*, où elle formule une sorte d'histoire du genre du récit de voyage, depuis l'Odyssée, Pardo Bazán fait du pittoresque une catégorie toute esthétique, dépourvue de la connotation péjorative qu'on relèvera chez Capuana et Zola. « Lo pintoresco en los viajes procede de Marco Polo [...]. Nuestros cronistas de Indias tampoco carecen de ese sentido de la belleza de lo exótico, y, dentro de su estilo sobrio y musculoso, a veces encontramos una digresión pintoresca⁴³ ». Lorsque le pittoresque est défini un « sentido de la belleza de lo exótico », c'est que le jugement esthétique intègre le sens du social (« sentido »)⁴⁴ et implique des enjeux politiques liées à la structuration de l'identité nationale et de l'altérité exotique. Cet article, faisant du pittoresque une catégorie transhistorique ennoblée par la tradition, porte, par ailleurs, un effet de légitimité rétrospective sur les *viajes* qu'elle a écrit⁴⁵. La signature de l'article porte par ailleurs la mention de

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 17. [« entre dénonciations de l'arriération et exaltations du pittoresque »]. Jean-Claude Passeron reprend, par ailleurs, le même couple d'opposition, lorsqu'il considère l'esthétique réaliste et naturaliste tantôt « misérabiliste » et tantôt « populiste ».

⁴¹ Voir Emile Temime et Gérard Chastagnaret, « “Classes médias” et concept de bourgeoisie dans la société espagnole du XIX^e siècle », *Cahiers de la Méditerranée*, vol. 3 / 1, *Le concept de classe dans l'analyse des sociétés méditerranéennes XVIe-XXe siècles. Actes des journées d'études Bendor, 5, 6 et 7 mai 1977, 1978*, p. 102. L'étude de Temime et Chastagnaret revient sur la définition historique de « *burguesia* », terme qui, pris du français, apparaît en Espagne au milieu du XIX^e.

⁴² Anne-Emmanuelle Demartini, « Le type et le niveau. Écriture pittoresque et construction de la nature dans la série provinciale des Français peints par eux-mêmes », art. cit., p. 85-86.

⁴³ Emilia Pardo Bazán, « La evolución de un género », dans *Un poco de crítica: artículos en el « ABC » de Madrid, 1918-1921*, Marisa Sotelo Vázquez (éd), *op. cit.*, 2006, (« Monografías »), p. 61. [« Le pittoresque dans les voyages vient de Marco Polo [...] Nos chroniqueurs des Indes ne manquent pas non plus de ce sens de la beauté de l'exotisme, et, dans leur style sobre et musclé, on trouve parfois une digression pittoresque »].

⁴⁴ Voir Pierre Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, France, Les Éditions de minuit, 1979.

⁴⁵ Hormis *Pour la España pintoresca*, elle pratique largement la littérature de voyages dans *Mi Romería* (1888), *Al pie de la torre Eiffel* (1889), *Por Francia y Alemania. Crónicas de la Exposición* (1889), *Cuarenta días en la exposición* (1901) et *Por la Europa católica* (1902).

« Catedrático de Literatura Contemporánea en la Universidad de Madrid », où elle enseigne de 1916 à 1920.

Emilia Pardo Bazán, dans son *Por la España pintoresca : viajes* (1895)⁴⁶, avait déjà mis en relation le pittoresque avec le genre de *viajes*. Entre le carnet d'ethnographique et le traité, *Por la España pintoresca : viajes* est le récit du voyage en Cantabrie de Pardo Bazán. Ici elle adopte tantôt le ton sensualiste du reporter, dont la mise en scène du je-observateur, voir du corps, est gage d'authenticité⁴⁷, tantôt le ton de l'érudit visionnaire qui mêle histoire et fiction. « Las aguas se denuncian, desde respetable distancia, por un pronunciadísimo tufo infernal, ó sea olor á azufre, circunstancia que antaño inspiró á D. Antonio Ros de Olano el incorrecto epigrama siguiente⁴⁸ ». La remarque olfactive au goût pittoresque, déjà métaphorique, devient ici prétexte pour cette note d'érudition sur Antonio Ros de Olano, qui introduit la transcription d'une de ses épigrammes.

Quando nos resolvimos á salir en dirección á esle conocidísimo establecimiento balneario, confieso que hasta ignoraba que se encontrase situado en la provincia de Santander, la *tierruca* de Pereda, el único punto de la zona cantábrica que no había yo visitado nunca. — Me alegro — pensé, — así veremos la Montaría con vista de ojos; que por más descrita, y bellamente descrita, que ande en artículos y libros, el verla ha de ser diferente, y todavía mejor como recreo⁴⁹.

Pardo Bazán commence la description d'Ontaneda par une *excusatio propter infermitatem*, soulignant d'un même geste la fraîcheur et l'authenticité d'un regard « nouveau ». À travers une découverte pionnière mais réfléchie (« el único punto de la zona cantábrica que no había yo visitado nunca »), on perçoit bien la fonction du je-témoigne de Pardo Bazán : ce qui est mis en scène est à la fois un corps intime, dans l'expérience sensorielle de l'*hic et nunc*, et un corps médiatique et médiatisé, dans son geste de retranscription. Le « nos » de l'expédition, qui resitue le sens du voyage avec précision géographique, cède alors le pas au

⁴⁶ Voir Pilar Faus Sevilla, *Emilia Pardo Bazán: su época, su vida, su obra*, II, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, p. 50. Ces chroniques de voyages à travers les terres de Santander sont d'abord publiées sur *La Epoca* en 1894 : « La montana. Ontaneda » (17 août), « El solar de Quevedo » (21 août), « No hay pasiegas. El sanatorio » (26 août); « Santander » (6 septembre); « Santillana. El caserío » (14 octobre); « El palacio de Beltran de la Cueva, la casa de Calderon » (29 octobre); « Comillas » (11 novembre), « Las cuevas de Altamira » (19 novembre).

⁴⁷ Mélodie Simard-Houde, « Les corps du reporter : corps propre, corps « témoin », corps public », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, Groupe de contact F.N.R.S. CONTEXTES, avril 2018, consulté en ligne <http://journals.openedition.org/contextes/6421>, le 18/09/21.

⁴⁸ Emilia Pardo Bazán, *Por la España pintoresca : viajes*, Barcelona, López Editor, 1895, p. 11. [« Les eaux se manifestent, à une distance considérable, par une puanteur infernale très prononcée, c'est-à-dire l'odeur de soufre, circonstance qui a inspiré à M. Antonio Ros de Olano l'épigramme incorrecte suivante »].

⁴⁹ *Ibid.*, p. 7. [« Lorsque nous avons décidé de partir dans la direction de l'établissement thermal le plus célèbre, j'avoue que je ne savais même pas qu'il était situé dans la province de Santander, la *tierruca* de Pereda, le seul point de la région que je n'avais jamais visité auparavant. - J'étais heureux, pensais-je, que nous puissions voir la Montaría avec une vue claire, quelle que soit la description qu'on en fait, parfois magnifiquement décrite, notamment dans des articles et des livres, la voir aurait dû être différent, et pourtant meilleur de ce que j'imaginai »].

« je » mi-lyrique mi-autobiographique : « Me alegro ». Pardo Bazán-géographe se réjouit d'une expérience corporelle, à rebours des « artículos y libros » qui échange le beau pour le vrai (« bellamente descrita »). La description sensorielle des « choses vues » vise ainsi davantage à transmettre une expérience singulière pittoresque, qu'à documenter les « choses sues » : le narrateur met ainsi en scène une « scénographie du dévoilement⁵⁰ ». Entre rapporter des *Viajes* et romancière d'Un *viaje de novios*, Pardo Bazán négocie, tour à tour, des espaces de légitimation spécifiques qui tantôt distinguent tantôt rapprochent l'expérience de ses nombreux *viajes* sous le signe de la jouissance pittoresque, de la création romanesque⁵¹.

Dans *L'Isola del sole* (1898), Capuana se défend de l'accusation d'ethnocentrisme adressée à *Le Paesane*, quelques années auparavant. « *Ci hanno talmente fraintesi, che qualcuno ha potuto ingenuamente accusarci di aver dipinto una Sicilia di maniera !*⁵² ». *L'Isola del sole* se présente en effet comme une apologie rétrospective au nom des véristes et de la Sicile : l'auteur se démarque ici de l'esthétisme culturel, du pittoresque et du « maniéré », qui avaient pourtant caractérisé, parfois, la poétique à l'œuvre dans *Le Paesane*. Par des effets d'interposition du narrateur, notamment par les registres et le cadrage performatif d'un personnage-narrateur⁵³, *Le Paesane* créent en effet, comme on le verra, une forme de « distance » entre lecteurs et personnages.

Si Capuana oppose *L'Isola del sole* au pittoresque littéraire, il blâme aussi le « misérabilisme scientifique » des chercheurs toscans Leopoldo Franchetti et Sidney Sonnino⁵⁴ qui avaient, pour la première fois, éclairé les fragilités socio-économiques de la Sicile

⁵⁰ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, (« Objet Lettres et arts 888 »), p. 131.

⁵¹ En effet, pour Pardo Bazán chroniqueur de *Nuevo teatro critico*, l'écriture de voyages s'apparente de l'écriture poétique comme mode privilégié de perception : « El viaje escrito es género *poético* [...] un libro de viajes que comunique al lector la impresión producida por una comarca en una organización privilegiada para ver y sentir... lo que no ven ni sienten los profanos, es tan obra de arte como una novela ». [« Le voyage écrit est un genre *poétique* [...] un livre de voyage qui communique au lecteur l'impression produite par une région dans une organisation privilégiée pour voir et sentir... ce que les profanes ne voient ni ne sentent, est autant une œuvre d'art qu'un roman »]. Emilia Pardo Bazán, « Pedro Antonio de Alarcón. Los viajes, los artículos de costumbres, la crítica, las poesías, el drama », *Nuevo Teatro Critico*, n° 13, janvier 1892, p. 20. L'« impression » du romancier-rapporteur, bénéficiant d'une supériorité « biologique », comme on le verra pour Zola, est, par ailleurs, sur-sémantisée, devenant une « organización » sensorielle supérieure et « sacrée » (« ni sienten los profanos »).

⁵² Luigi Capuana, « Avvertenza », *L'Isola del sole (la Sicilia)*, Catania, Giannotta, 1898, s. p. [« *On nous a tellement mal compris que quelqu'un a pu naïvement nous accuser d'avoir peint une Sicile maniérée !* »].

⁵³ On les observera notamment dans la Partie III.

⁵⁴ Luigi Capuana, *La Sicilia e il brigantaggio, L'Isola del sole, op. cit.*, p. 54. Capuana se réfère explicitement aux deux volumes de l'enquête de Franchetti et Sonnino, *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia et I contadini in Sicilia*, publiés en 1877 dans *La Sicilia nel 1876*. Cependant, les rapports entre Capuana et les deux chercheurs, porteurs d'une idéologie prudemment réformiste en lien avec la politique du gouvernement de la *Destra storica*, sont plus controversés. En effet, dans la *Rassegna settimanale* (1876-1882) dirigée précisément par Sonnino et Franchetti, Capuana, comme nous le rappelle Marco Borrelli, publie régulièrement ses nouvelles. (Marco Borrelli, *L'evoluzione della novella sui giornali e sulle riviste italiane: il caso della « Rassegna*

à travers une enquête documentaire. En effet, les deux chercheurs, « colti et disinteressati⁵⁵ », animés par un positivisme philanthropique, n'échappent pas pour autant à la pathologisation des paysans siciliens, suggérée par la métaphore du corps malade⁵⁶. Or, objet tantôt pittoresque, tantôt pitoyable, l'image de la Sicile (affligée par « i soliti luoghi comuni⁵⁷») se retrouve déformée à la fois par l'*intelligenza* italienne et le public du « continent ». On n'est pas certain, toutefois, que Capuana ait véritablement dépassé, dans sa poétique, ces *views* dichotomiques, faites d'un ensemble de représentations, lieux communs, médiatisation de la presse, enjeux politiques inhérents à l'Unification et aux nationalismes naissants⁵⁸.

Come mai, però, questi benevoli lettori non hanno riflettuto che noi, per ragioni d'arte, abbiamo dovuto restringerci a studiare, quanto vi ha di più singolare, di più efficacemente caratteristico nelle nostre provincie? Come mai non hanno riflettuto che, per ragioni d'arte, era nostro dovere cogliere le più spiccate differenze nei sentimenti, negli usi, nei costumi, nelle credenze, nelle passioni, nella morale, nelle tradizioni, nel bene insomma e nel male, e tralasciare tutto quel che esse hanno [in] comune con le altre provincie e che non è punto poco, come pare si creda?⁵⁹

Capuana admet que l'une des sources qui a alimenté cet imaginaire sicilien sauvage et « singolare » a été précisément la production littéraire vériste⁶⁰. La saison naturaliste, désormais déclinante (Capuana parle à l'imparfait), a été certes tentée par le pittoresque et les rumeurs de province, mais elle a obéi à des « raisons d'art », qu'on pourrait autrement appeler « règles de l'art »⁶¹. Une sorte d'inconscient sociologique résonne ici dans les mots de Capuana, qui avoue implicitement les lois du marché littéraire, les hiérarchies symboliques, la *doxa* ethnocentrique du « continent » et de l'étranger⁶² qui revêt la Sicile d'un phantasme d'exotisme. Le regret de Capuana sonne comme un aveu : ses paysans siciliens « se conforment sans le savoir et par

Settimanale » (1878-1882) [thèse], Université de Lyon/Università degli studi Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici, 2020, p. 2).

⁵⁵ Luigi Capuana, *La Sicilia e il brigantaggio, L'Isola del sole*, op. cit., p. 23. [« cultivés et désintéressés »].

⁵⁶ *Ibid.*, 24-25.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 5. [« Les mêmes lieux communs »].

⁵⁸ Sur ces questions fondamentales je renvoie encore à Nelson Moe, *The View from Vesuvius : Italian Culture and the Southern Question*, op. cit.

⁵⁹ Luigi Capuana, *L'Isola del sole*, op. cit., p. 10. [« Et pourtant, pourquoi ces lecteurs bienveillants n'ont pas réfléchi au fait que nous, pour des raisons d'art, nous avons dû nous restreindre à étudier ce qu'il y a de plus singulier, de plus efficacement caractéristique dans nos provinces ? Pourquoi, enfin, ils n'ont pas réfléchi au fait que, pour des raisons d'art, c'est notre devoir de saisir les différences les plus marquées dans les sentiments, dans les usages, dans les coutumes, dans les croyances, dans les passions, dans la morale, dans les traditions, dans le bien et le mal finalement, et omettre tout ce qu'elles ont en commun avec les autres provinces et qu'il n'est guère insignifiant, comme l'on a l'air de croire ? »].

⁶⁰ *Ibid.*, p. 8-10. Capuana mentionne ici certaines de ses nouvelles publiées dans *Le paesane*, comme *Don Peppantonio*, *Quacquareà*, et *Canonico Salamanca* et les romans et les nouvelles de l'ami Giovanni Verga.

⁶¹ Nous reprenons le titre de l'ouvrage de Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Points, 2015.

⁶² Giorgio Longo, « Introduzione », dans Giovanni Verga, Edouard Rod, Giorgio Longo (introduzione e note), *Carteggio Verga-Rod*, op. cit., p. 21. Longo nous rappelle le rôle de médiateur culturel revêtu par la France vis-à-vis de l'Italie, dont l'identité culturelle se greffe pas tant sur celle étrangère mais sur celle que l'étranger a de l'Italie.

anticipation à la théorie de la légitimité culturelle⁶³». Pris dans une apologie esthétique paradoxale, Capuana démasque l'illusion référentielle vériste, puisque le lecteur ne devait finalement pas croire à ce qu'il lisait, tout en affirmant la « sincérité »⁶⁴ du peuple sicilien : les nouvelles de Capuana nous renseigneraient alors moins sur les paysans siciliens que sur « les humeurs réactives que les relations avec les classes populaires engendrent chez les dominants⁶⁵ ». La mimésis du pittoresque sicilien chez Capuana souligne l'inconfort d'une position idéologique et d'une traductibilité esthétique, qui puisse concilier le projet de création romanesque avec les représentations de la Sicile de l'époque venant du « continent » de Depretis et de Crispi, et de l'étranger. Lorsque Capuana représente ses villageois, s'en souvenant d'eux, comme on le verra, par exemple dans *Lo Sciancato*⁶⁶, il se sert d'un cadre narratif « performatif », d'un narrateur réactivant ce « particulier » sicilien autant nostalgique que sauvage. Si cet expédient narratif peut suggérer la volonté de requalification sociale de l'auteur par rapport à son milieu sicilien d'origine, il limite, sur un plan esthétique, l'ambition du propos vériste de rendre l'art « autonoma, qualcosa d'indipendente⁶⁷ ».

À la différence de Capuana, Zola évoque, dans *L'Œuvre* (1888), un « pittoresque » porteur d'enjeux idéologiques centraux du champ français.

Il s'en voulait maintenant d'être venu et de s'être intéressé à cette vieille rue pittoresque, furieux de la gangrène romantique qui repoussait quand même en lui : c'était son mal peut-être, l'idée fautive dont il se sentait parfois la barre en travers du crâne⁶⁸.

L'Œuvre, quatorzième roman du cycle des *Rougon-Macquart*, précède *La Terre* et la parution du *Manifeste des Cinq* sur *Le Figaro* le 18 août 1887. En filigrane, on perçoit, dans *L'Œuvre*, une réflexion métapoétique sur un naturalisme déclinant et nostalgique, dans des tons et des buts très différents de ceux de Capuana et de son *L'Isola del sole*. Si la polémique tardo-vériste de Capuana contre le pittoresque s'inscrit dans un combat d'idées, ce « roman confession » de Zola, mettant en scène son propre parcours littéraire et biographique, confère

⁶³ Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, op. cit., p. 220.

⁶⁴ Luigi Capuana, *L'Isola del sole*, op. cit., p. 9. [« figures [...] très sincèrement siciliennes »]. Nous remarquons incidemment que la « sincérité » est une leitmotiv esthétique propre aux véristes italiens ; les occurrences de « schietto » et « schiettamente » sont très fréquentes chez Capuana. Dans *Le Roman expérimental* de Zola, en revanche, la « sincérité » porte une fondamentale ambiguïté idéologique puisqu'elle se réfère tantôt aux romantiques tantôt aux naturalistes (voir Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 101 et p. 308).

⁶⁵ Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire*, op. cit., p. 220. Passeron emploie cette expression à propos de *L'Assommoir* de Zola, en suggérant une herméneutique plus « sociologique ».

⁶⁶ Voir 6.2

⁶⁷ Luigi Capuana, *Come io divenni novelliere*, dans *Homo*, op. cit., p. XXX. [« autonome, quelque chose d'indépendante »].

⁶⁸ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, Charpentier, 1886, p. 74-75.

au motif du pittoresque une dimension intime, presque corporelle. Dans ce passage, le peintre Claude Lantier erre dans la ville, désespéré par son ineptie, « furieux de la gangrène romantique », qui n'est qu'une langueur « pittoresque » : ce motif du pittoresque s'inscrit ici dans la polémique anti-romantisme de Zola qui, menée parallèlement dans ses articles critiques, se psychologise en « maladie de l'âme » dans ce roman⁶⁹. Dans les dossiers préparatoires, en revanche, la mention de « pittoresque » est au service d'un métalangage incitant à l'imagerie et à la fascination visuelle : « Alors l'aspect pittoresque, le magasin dans les ténèbres, avec les lanternes de service⁷⁰ ». « Le magasin noir- Les rondes. Aspect pittoresque⁷¹ ». L'adjectif nous indique non seulement un effet d'hypotypose, mais, associé à l'obscurité, rejoint des connotations inquiétantes. Comme dans le cas de la rue pittoresque de Lantier, l'« aspect pittoresque » du grand magasin d'*Au Bonheur des dames* le désigne d'un ton plus psychologique que figuratif.

⁶⁹ Je reprends une idée de la thèse de Florence Beillacou, *Tuer l'idéal. L'anti-romantisme de Zola et des naturalistes* [thèse], *op. cit.*, consulté en ligne <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02528817>, le 18/09/21.

⁷⁰ Émile Zola, Colette Becker (éd.), *La Fabrique des Rougon-Macquart : édition des dossiers préparatoires*, vol. IV, Paris, Champion, 2009, NAF 10277, f° 105, p. 176.

⁷¹ *Ibid.*, f° 109, p. 180.

CHAPITRE 3. VRAI, VRAISEMBLABLE, VIVANT

Le Docteur Pascal clôt le cycle des *Rougon-Macquart* avec le mot « vie¹ ». La fréquence et la polysémie des mots « vie » et « vivant » sous la plume de Zola témoigne d'une fascination névralgique. « C'est ma passion pour la vie qui triomphe...² » ; « Oui, je crois au triomphe final de la vie³ ». Si en 1893 Zola prend connaissance des thèses défendues par Darwin, Haeckel, Galton en renforçant son credo rationaliste, la joie triomphaliste de Pascal anticipe davantage la pensée de Bergson⁴. Cette « adhésion dionysiaque à l'énergie vitale, qui est joie⁵ » marque finalement la bifurcation entre science et vie, où le triomphe darwinien de la lutte pour la survie serait remplacé par le triomphe hasardeux et émouvant de la vie. L'« appel à la vie » de l'enfant de Clotilde l'incarne. Il ne s'agit pas ici de discuter le statut épistémologique attribué au « vivant », dont la perplexité herméneutique, voir l'« aporie⁶ » entre positivisme et vitalisme, mériterait un tout autre développement⁷, mais d'en repérer les valeurs esthétiques. En effet, vrai, vivant et vraisemblable sont d'abord et surtout les termes d'un débat métalittéraire et esthétique étranger aux préoccupations scientifiques des « sciences du vivant » : entre le vrai feuilletonesque et le vraisemblable classique récupéré, parmi d'autres, par Renan⁸, une poétique du vivant se dessine. Dans quelle mesure Zola, Capuana et Pardo Bazán travaillent les bords de la mimésis, en négociant en permanence les frontières entre vrai,

¹ Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit. 2018, p. 428.

² *Ibid.*, p. 217.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ Henri Bergson, Frédéric Worms (dir.), *La Conscience et la vie*, Paris, PUF, 2001, p. 22. « [...] la joie indique toujours que la vie a réussi ».

⁵ Jean-Louis Cabanès, « Les valeurs du vivant au tournant des XIXe et XXe siècles », *Romantisme*, n°154, Armand Colin, 2011, p. 114.

⁶ Gisèle Séginger, « Zola et la machine vivante. Les apories d'un modèle mixte », *Épistémocritique*, vol. 7, Automne 2010, consulté en ligne <https://epistemocritique.org/zola-et-la-machine-vivante-les-apories-dun-modele-mixte/>, le 18/10/21.

⁷ Il serait intéressant, lors d'un prochain travail, d'explorer davantage les valeurs épistémologiques associés au « vivant », au « vrai » et au « vraisemblable » de la part des naturalistes, pour en étudier la circulation dans les langages à la fois littéraires et scientifiques de la fin du XIX^e.

⁸ Ernest Renan, *Essais de morale et de critique*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859, p. 31. Renan, dont l'influence sur la pensée de Zola, Capuana et Pardo Bazán est remarquable, dit que le critique comme le moraliste éprouve « l'amour du bien et du vrai ». La vérité artistique, du côté du « bon goût », de l'intuition, de la synthèse, de la moralité, guide la vérité de l'histoire, de sorte que, comme le dit Passeron, « le vrai qu'il oppose à l'exact se confond avec le beau » (Claude Grignon Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, op. cit., p. 208). Cette conception platonicienne de l'art, à rebours des spécialisations disciplinaires et idéologiques des « deux cultures » discriminant la science de l'art, l'exact du vrai, fonde la vision de Renan d'une science totale.

beau et exact ? En s'inspirant de l'article de Jean-Pierre Leduc-Adine⁹, nous nous intéressons aux significations métalinguistiques du vrai, vivant et vraisemblable sous la plume de nos naturalistes, en parcourant leurs affiliations artistiques et idéologiques.

« Faites vrai, j'applaudis, dites-vous, mais surtout faites individuel et vivant, j'applaudis plus fort¹⁰ ». Depuis ses exordes comme critique d'art, Zola distingue la mimésis traditionnelle du « faire vrai » de la sémiosis de l'« individuel » et du « vivant », qui pose l'artiste au centre d'une expérience phénoménologique troublant la transparence. Ainsi, l'auteur retourne la devise impressionniste, mais aussi romantique, de l'art rassemblant à la vie et la vie à l'art pour embrasser une vision « pré-expressionniste¹¹ ». Art et vie ne sont plus en effet dans des rapports d'équivalence ou de séparation, selon la *vulgata* décadente ou romantique, mais d'heureuse continuité, de sorte que, comme le dit Cabanès, l'art « prolongerait la vie, l'accomplirait¹² ». C'est encore dans *Mon Salon* que Zola adresse l'exhortation au « faire vivant » à Théodore Rousseau¹³. En dépit du vraisemblable et du vrai, écœurant pour son exactitude, le vivant connote plus qu'il ne dénote, renvoie plus à une intensification qualitative qu'à un référent, comme un verbe inchoatif. Il ne renvoie pas à des règles de composition précises, à des critères esthétiques picturaux partagés (en effet, il est associé tantôt à l'« individuel », tantôt au « large », etc.), mais à une sensibilité, à un goût subjectif. La même année, Zola insiste sur ce propos dans *Mes haines*. « L'objet ou la personne à peindre sont les prétextes ; le génie consiste à rendre cet objet ou cette personne dans un sens nouveau, plus vrai ou plus grand¹⁴ ». Abandonnée toute prétention objective et référentielle, le vrai se rapproche ici du vivant ; l'intervention sémiotique qui rend le vrai « plus vrai » de lui-même relie l'héritage romantique à la fracture phénoménologique moderniste. « Le beau [...] est dans la vie, dans la libre personnalité ; une œuvre belle est une œuvre vivante, originale, qu'un homme a su tirer de sa chair et de son cœur¹⁵ ». En exhortant Taine, homme de science, à nuancer sa tendance systémique et son désir du « général », Zola fait l'éloge du génie et l'individualité de l'artiste sur lesquels se greffent les valeurs du vivant. Au nom de l'idiosyncrasie de l'artiste, son corps

⁹ Jean-Pierre Leduc-Adine, « Vrai ou vivant ? », dans Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand (ed.), *Lire/Dé-lire Zola, op. cit.*, p. 23-34. L'auteur parcourt les significations esthétiques associées au concept du « vivant » chez Zola.

¹⁰ Émile Zola, *Mon Salon ; augmenté d'une dédicace [à Paul Cézanne] et d'un appendice*, Paris, Librairie centrale, 1866, p. 88.

¹¹ Lucie Riou, *Les arts visuels dans les romans, l'œuvre critique et la correspondance d'Émile Zola, op. cit.*, p. 511.

¹² Jean-Louis Cabanès, « Les valeurs du vivant au tournant des XIXe et XXe siècle », art. cit., p. 116.

¹³ Émile Zola, *Mon Salon ; augmenté d'une dédicace [à Paul Cézanne] et d'un appendice, op. cit.*, p. 63.

¹⁴ Émile Zola, « Proudhon et Courbet », *Mes haines*, Paris, Flammarion, [1866] 2012, p. 69.

¹⁵ Émile Zola, « M. H. Taine, artiste », *ibid.*, p. 213.

vivant se prolonge et s'épanouit dans son œuvre, en assurant la continuité d'un sens esthétique entre producteur, objet artistique et lecteur. Ainsi, ce « vivant » est alors plus une fonction qu'une propriété esthétique reconnaissable, transfert de vie d'un corps créateur à un corps lecteur.

Ah! la vie, la vie! la sentir et la rendre dans sa réalité, l'aimer pour elle, y voir la seule beauté vraie, éternelle et changeante, ne pas avoir l'idée bête de l'anoblir en la châtrant, comprendre que les prétendues laideurs ne sont que les saillies de caractères, et faire vivre, et faire des hommes, la seule façon d'être Dieu !¹⁶.

Par cette incursion métapoétique, le peintre Claude Lantier évoque le programme esthétique de Zola militant contre l'idéalisme et le romantisme (souvent assimilés¹⁷). Zola démiurge veut ici « faire vivre » et « faire des hommes », en dépassant la représentation mimétique traditionnelle se limitant à reproduire le réel. En contestant les hiérarchies symboliques de « beau » et de « noble », Zola, par l'intercession de Claude peintre d'avant-garde antiacadémique, met en question une mimésis, non pas naturelle mais naturalisée, justification invisible des hiérarchies sociales, re-présentation de l'ordre moral. Zola, lui-même pris dans le jeu du champ littéraire, dont l'enjeu de la définition d'art, de vrai, de vie a été central tout au long de sa carrière, participe à la « *lutte des classements*¹⁸ » non seulement par ces préfaces ou par ses actions politiques, mais aussi par ce discours esthétique intradiégétique.

« Vorrà dire che essi non hanno saputo indovinare il segreto processo di quel *fatto vero*, che nella loro narrazione s'incontrano delle discontinuità, e quindi l'azione, i personaggi non sian riusciti organici, viventi!¹⁹ ». Pour Capuana, en revanche, le « faire vivant » passe ici moins par le « vrai » que par un processus de création fondé sur la leçon de Taine, transmise par Barzellotti, sur les continuités de causes²⁰. Dans « Sicilia verista e Sicilia vera », paru la même année de la publication des *Paesane* de Capuana, Eduardo Boutet reproche, en effet, vivement

¹⁶ Émile Zola, *L'Œuvre*, op. cit., p. 101. Ce passage de *L'Œuvre* fait écho à la « Causerie du dimanche » paru sur *Le Corsaire* le 3 décembre 1872. « On n'a pas compris encore que, le jour où l'on met en doute le Ciel, on place forcément l'art dans l'homme. Si les paradis sont vides, si l'homme nie la commune mesure de Dieu, il tue l'idéal, il n'a plus de point de comparaison, il en est réduit à la création individuelle, à l'enfantement humain ». Émile Zola, *Zola journaliste : articles et chroniques*, op. cit., p. 202.

¹⁷ Voir Florence Beillacou, *Tuer l'idéal. L'anti-romantisme de Zola et des naturalistes*, op. cit. consulté en ligne <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02528817>, le 27/01/22.

¹⁸ Pierre Bourdieu, « Décrire et prescrire [Note sur les conditions de possibilité et les limites de l'efficacité politique] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Éditions du Seuil, 1981, p. 69.

¹⁹ Luigi Capuana, *Per l'arte*, op. cit., p. 36. [« Cela veut dire qu'ils n'aient pas su deviner le secret procès de ce *fait vrai*, que dans leur narration on rencontre des discontinuités et, donc, l'action, les personnages ne soient pas aboutis à des êtres organiques, vivants ! »].

²⁰ Giacomo Barzellotti, *La philosophie de H. Taine*, op. cit., p. 368. A propos de l'évolution socio-politique de la France élaborée par Taine, Barzellotti interprète ainsi sa démarche : « Et l'auteur [...] nous montre constamment la continuité des causes qui la [transformation de régime] font naître du fond du caractère de la race, de ses dispositions et habitudes mentales, de la fermentation qu'y produisent les idées des tempes nouveaux ».

aux véristes de se détacher du document : « Ma ecco i fatti di Sicilia. Quale letteratura speciale e caratteristica, dove aveva trovato i suoi documenti? Il vero... il vero come? Il vero dove? Quelle macchiette, quei bozzetti, quelle novelline di dove fiorivano?²¹ ». Selon Boutet, l'affectation des *macchiette*, *bozzetti*, *novelline* atténue la critique sociale des conditions des paysans siciliens pour rejoindre les raisons trompeuses de l'art : de cette accusation, Capuana se défendra quelques années plus tard, en revenant sur *Le Paesane*, dans *L'Isola del Sole*²². En revanche, pour Capuana critique de Verga, l'art n'est plus imitation du réel mais son concurrent, lorsque le vivant n'est pas seulement artifice rhétorique d'hypotypose, mais il relève sur le plan narratif l'« impression » d'un *pathos* discret : « “ma era la Lupa dell'arte, la Lupa creata dal Verga che sopraffaceva quella della realtà e me la metteva sotto gli occhi più viva della viva quand'era viva”²³ ». Ici, en commentant les nouvelles de *Vita dei campi* de l'ami Verga, Capuana apprécie tout particulièrement *La Lupa*, jugée extrêmement « vivante ».

De façon plus radicale, Maupassant « déclasse » le vrai dans sa préface à *Pierre et Jean*, qui sert le vraisemblable pour faire vivant. « Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession²⁴ ». Il explicite ici le lien de hiérarchisation esthétique et morale entre vraisemblable (« logique ordinaire ») et vrai, lorsque la logique est ordonnée et ordnatrice, empruntée à un goût et à une norme dominante²⁵. Selon Maupassant, le vraisemblable doit orienter une structure narrative et une herméneutique fondée finalement sur la recherche d'un con-sensus, d'une « illusion complète du vrai ». La formule de Zola, « “J'ai plus le souci de la vie que de l'art”²⁶ », est ici renversée au profit de l'autonomie de la forme artistique.

²¹ Edouardo Boutet, « Sicilia verista e Sicilia vera », *Don Chisciotte di Roma*, 7 gennaio 1894, dans Luigi Capuana, Mario Pomilio (ed.), *Verga e D'Annunzio*, Bologna, Cappelli, 1972, (« Biblioteca dell'Ottocento italiano »), p. 119. [« Mais voici les faits concernant la Sicile. Quelle littérature particulière et caractéristique, où a-t-il obtenu ses papiers ? Le vrai... le vrai comment ? Le vrai où ? Ces petites scènes, ces croquis, ces romans d'où ils sont sortis... »].

²² Voir 2.3.2.

²³ Luigi Capuana cité par Corrado Di Blasi, *Luigi Capuana : vita, amicizie, relazioni letterarie*, Mineo, Biblioteca Capuana, 1954, p. 251. [« “mais c'était la Louve de l'art, la Louve créée par Verga qui s'imposait sur celle de la réalité et il me la mettait sous les yeux plus vivante de celle qui vivait quand elle était en vie” »]. Voir aussi Giorgio Longo, « Introduzione », dans Giovanni Verga, Edouard Rod, *Carteggio Verga-Rod*, op. cit., p. 37. [« “il plait et il aime, et c'est précisément là ce qui donne tant de vie et tant de séduction à toutes ses pages” »]. Rod, commentant le narrateur des œuvres de Verga, prolonge et complète ainsi le jugement de Capuana.

²⁴ Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, op. cit., p. XVII.

²⁵ Voir Hippolyte-Adolphe Taine, *Philosophie de l'art*, op. cit., p. 28. « Car, ce qu'on vous demande, ce n'est pas de rapporter toutes les paroles, tous les gestes, toutes les actions du personnage ou des quinze ou vingt personnes qui ont figuré devant vous. Ici, comme tout à l'heure, on vous prie de marquer des proportions, des liaisons, des rapports ».

²⁶ Émile Zola, *Mon Salon*, op. cit., p. 69.

Un final de ópera donde el tenor muere cantando, puede ser hermosísimo, y no cabe cosa más apartada de la *verdad*: un licencioso grupo pagano será bello sin ser *bueno*. Y esto me parece evidente *per se*, y ocioso el apoyarlo en razonamientos, porque hay en la percepción de la belleza algo de inefable que se resiste a la lógica y no se demuestra ni explica²⁷.

En distinguant entre vrai, beau et bon, Pardo Bazán rompt avec la vraisemblance-bienséance pour suggérer le mystère du « vivant » sans l'expliciter, dans des termes qui font écho aux déclarations esthétiques de Zola parues sur le *Journal* en 1894. « “Ah ! voilà ce qui m'importe et ce que je comprends le moins ! La beauté, je ne sais ce que c'est ! La vie !, parlez moi de la vie ! [...] Il ne s'agit pour moi que de faire vivant”²⁸ ». Pourtant, la comtesse de Galice est tout de même attachée à une mimésis picturale traditionnelle, où la vraisemblance et les effets rhétoriques de l'arsenal classique, comme l'hypotypose, n'ont guère une dimension phénoménologique. En effet, l'adjectif « viviente » (« vivant ») qu'on avait retrouvé sous la plume de Zola et Capuana est absent dans son langage esthétique ou métapoétique, au profit de l'adjectif « vivo » qui est souvent utilisé dans des formules consacrées d'ascendance picturale « vivo colorito²⁹ » ou « colores vivos y fuertes³⁰ ». Dans ce passage de *La Tribuna*, les couleurs de la « calle » sont mises sous les yeux d'Amparo³¹ (et du lecteur) par des descriptions baroques qui volontiers les psychologisent : « tono a la vez crudo y apagado³² », « problemática blancura³³ », « tintes sordos³⁴ ».

En somme, les présupposés classiques qui définissent la littérature par ses rapports de concurrence, d'opposition ou d'analogie avec la peinture du « vrai » et du « vivant », président encore, du moins partialement, les discours poétiques et métapoétiques des auteurs naturalistes³⁵. Comme nous le rappelle Hamon, la promotion de l'« analyse », du descriptif et

²⁷ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 231. (PB, Albert Savine, *Le naturalisme*, 234. « Un final d'opéra, où le ténor meurt en chantant, peut être très beau et il n'y a pas de chose plus éloignée de la vérité. Un groupe licencieux de sculpture païenne peut être beau sans être bon. Ceci me semble évident par soi-même, et je crois oiseux de l'appuyer sur des raisonnements, parce qu'il y a dans la perception de la beauté quelque chose d'ineffable qui résiste à la logique et ne se démontre ni ne s'explique »).

²⁸ Émile Zola cité par Jean-Pierre Leduc-Adine, « Vrai ou vivant ? », *Lire/Dé-lire Zola*, op. cit., p. 31.

²⁹ Emilia Pardo Bazán, *Polémicas y estudios literarios*, Madrid, Agustín Avrial, 1891, p. 35 et 256. [« couleur vivante »].

³⁰ Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, op. cit., p. 94. [« couleurs vivantes et intenses »].

³¹ Voir Emilia Pardo Bazán citée par Santiago Díaz Lage, « Dos versiones de “La cigarrera”, texto olvidado de Emilia Pardo Bazán », *La Tribuna*, 4, p. 363. Amparo est par ailleurs décrite comme « una mujer viva, impresionable, lista como la pólvora, de afinados nervios y rápidas comprensión ». C'est nous qui soulignons.

³² Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, op. cit., p. 94. Sur la dégradation et l'usure des couleurs, traités non plus d'une perspective « mimétique » mais « sémiologique », voir 6.1.

³³ *Idem*.

³⁴ *Idem*.

³⁵ Voir Philippe Hamon, *La description littéraire : Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, p. 7-11. Pour une approche globale des rapports entre peinture et littérature chez Zola, je signale encore l'ouvrage tiré de la thèse de Lucie Riou récemment parue chez Champion : Lucie Riou, *Les arts visuels dans les romans, l'œuvre critique et la correspondance d'Émile Zola*, op. cit. Lucie Riou nous rappelle que malgré l'importance capitale de l'ouvrage de Lessing, parue en 1766, insistant sur les spécificités esthétiques et

du romanesque tout au long du XIX^e siècle, et l'insistance sur les fonctions référentielles de la littérature naturaliste et, notamment, de la description (montrer, classer, définir, etc.) s'accompagne bien souvent des préceptes rhétoriques traditionnels. En France, dans l'enseignement primaire et secondaire de la Troisième République, les manuels de composition et de rédaction, inspirés d'anciens traités de rhétorique, tiennent encore un propos « *normatif*³⁶ » : c'est le cas, par exemple, de l'abbé de Montvert qui, dans son manuel de composition poétique (1894), fonde sa didactique sur l'analogie de l'*ut pictura poesis*. « La description devient *tableau* quand elle représente si vivement les choses, qu'on croirait les voir *en peinture*³⁷ », ou encore, « Il faut *tout peindre* et *tout animer*, d'après Fénelon³⁸ ». En définitive, le débat métalittéraire de Zola, Capuana et Pardo Bazán autour du « vrai », du « vivant » et du « vraisemblable » emprunte certes au registre pictural en rendant hommage à la fortune millénaire de la formule horatienne. Mais, comme on l'a vu, notamment sous la plume de Zola et de Capuana, ces termes rompent aussi avec la mimèsis prétendument « naturaliste », en mettant en crise le langage référentiel et sa transparence : leur révolution esthétique et phénoménologique, si l'on veut, commencerait lorsqu'ils questionnent le « vrai », le « vraisemblable » et le « vivant », en négociant une vérité ni solipsiste ni naïvement objectiviste.

« ontologiques » (rapports au temps, à l'espace, à la matière) de la littérature et de la peinture, les écrivains de la fin du siècle n'ont guère des positions unanimes sur la question. Sur ce point, voir notamment l'« Introduction », *ibid.*, p. 10-24.

³⁶ Philippe Hamon, *La description littéraire : Anthologie de textes théoriques et critiques*, op. cit., p. 45.

³⁷ M. abbé J. de Montvert, *Préceptes élémentaires de littérature : composition, style, poétique (2e édition)*, Paris, Poussielgue frères, 1894, p. 48.

³⁸ *Idem.*

PARTIE II. MATHÉSIS. MISE EN SCÈNE DU SAVOIR ENTRE TRANSMISSION ET APPRENTISSAGE

Mathésis (du grec μάθησις) : apprentissage ou, plus précisément, « l'action d'apprendre et le désir d'apprendre¹ ». C'est bien d'abord un « goût de la science² » que les écrivains naturalistes éprouvent et transmettent, un désir souvent désinvolte, presque ludique dans le cas de Capuana, d'appropriation et d'expérimentation. Cette « *mathésis*, un ordre, un système, un champ structuré des savoirs³ », que Barthes identifie avec la littérature réaliste du XIX^e, est en effet le terrain d'une expérience sensible et sensualiste (« goût »), comme les terres de Galice pour Pardo Bazán, les collines de Mineo pour Capuana et les quartiers populaires parisiens pour Zola. Comme nous le rappelle Christophe Charle, les romanciers du social, s'opposant à la critique officielle, invoquent le souci de connaître comme une valeur nouvelle de la société contemporaine⁴, dont le dévoilement rime avec l'accessibilité des savoirs. Zola, pour sa part, souhaitant prolonger le désir documentaire des Goncourt, rêve précisément d'y intégrer les lacunes du savoir : « [...] je suis pour les études plus complètes, embrassant des ensembles de documents humains plus vastes⁵ ».

Dans sa Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie en 1977, Roland Barthes définit la mathésis comme l'une des « forces » de la littérature réaliste et naturaliste de la fin du XIX^e, susceptible de rendre compte des cloisonnements disciplinaires des savoirs, des codes et des hiérarchies symboliques. Les « codes du savoir⁶ » auxquels s'intéresse la mathésis littéraire

¹ Jean-Toussaint Desanti, « Réflexion sur le concept de Mathésis », *Figures de la psychanalyse*, n° 12, ERES, 2005, consulté en ligne <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2005-2-page-103.htm>, le 15/12/21.

² Gisèle Séginger, « Transmission ou trahison ? La circulation triangulaire des savoirs du vivant (Michelet, Flaubert, Zola) », *Littérature française et savoirs biologiques au XIX^e siècle. Traduction, transmission, transposition*, vol. 77, 2019, (« Mimésis. Romanische literaturen der Welt »), p. 79.

³ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 122.

⁴ Christophe Charle, « Le romancier social comme quasi-sociologue entre enquête et littérature : le cas de Zola et de L'Argent », dans Éveline Pinto, (éd.). *L'écrivain, le savant et le philosophe : La littérature entre philosophie et sciences sociales*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, (« Philosophie »), p. 36.

⁵ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, 5^e édition, *op. cit.*, p. 258.

⁶ Roland Barthes, « Littérature / Enseignement. Entretien avec Roland Barthes », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, vol. 5 / 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1975, p. 17. Cette expression de Barthes nous rappelle ainsi l'invisibilité de la norme sociale, la légitimité inscrite dans des « codes », connus par certains et inaccessibles à d'autres, qui régulent la visibilité et l'accessibilité d'un savoir posé comme « transcendant », « universel », « inconditionné ».

sont alors à entendre comme des protocoles, des langages et des pratiques normant l'acquisition et la traduction narrative du savoir : la mathésis littéraire, participant elle aussi de la définition et de la redéfinition de ces « codes », (dé)légitime, tour à tour, un ordre social naturalisé par la science en plein essor et par ses valeurs de « neutralité », « objectivité » et « désintéressement ». Dès lors et à rebours du mythe de la transparence mathésique, l'idée de scénographie des savoirs à la fin du XIX^e siècle acquiert, à notre sens, toute sa pertinence au moins à deux niveaux. « Parce qu'elle met en scène le langage, au lieu, simplement, de l'utiliser, elle engrène le savoir dans les rouages de la réflexivité infinie : à travers l'écriture, le savoir réfléchit sans cesse sur le savoir, selon un discours qui n'est plus épistémologique, mais dramatique⁷ ». En accord avec Barthes, il s'agit d'abord d'un savoir réfléchissant sur lui-même, lorsqu'une mathésis prend en compte les conditions de production d'elle-même par l'action réflexive de l'écriture. L'idée de scénographie se réfère alors certes à la médiation discursive entre texte savant et roman, qui s'empruntent des motifs, des métaphores, mais aussi des dispositifs, favorisant de nouveaux pactes de lecture : les codes de la divulgation scientifique, adoptés par Pardo Bazán dans sa série d'articles pour la *Revista Compuestelana, La ciencia amena* (1876-1877), les formats et les formes éditoriaux, les horizons croisés de réception.

Deuxièmement, alors que les disciplines se spécialisent et se fragmentent, l'écrivain naturaliste se met aussi en scène comme médiateur social (ou « metteur en scène »), lorsqu'il restitue le récit d'une enquête, en négociant son positionnement et son rôle social. En ce sens, l'auteur participe d'un « cérémonial démocratique⁸ », pour reprendre la lumineuse expression de Simard-Houde, par lequel l'écrivain naturaliste s'institue comme l'ambassadeur « populaire » de la science, divulgateur et, quelquefois, « témoin⁹ ». Ainsi, entre transmission et apprentissage¹⁰, Zola, Capuana et Pardo Bazán s'approprient des savoirs légitimes ou en voie de légitimation pour servir leurs trajectoires d'écrivains en quête de reconnaissance.

⁷ Roland Barthes, *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, op. cit., p. 19.

⁸ Mélodie Simard-Houde, *Le Reporter, médiateur, écrivain et héros : un répertoire culturel (1870-1939)* [thèse], Montpellier 3, 2015, p. 11.

⁹ Nous approfondirons cette fonction d'écrivain-témoin dans la partie dédiée au reportage, 4.2.2. Le reportage comme matrice générique : le je « intenable » du reporter et de l'écrivain naturaliste (Zola et Pardo Bazán).

¹⁰ Voir Gisèle Séginger, « Transmission ou trahison? La circulation triangulaire des savoirs du vivant (Michelet, Flaubert, Zola) », art. cit. À la différence de Séginger, il nous semble que si l'on parle de « transmission » des savoirs, il n'est plus pertinent de parler de « trahison » (leurs étymologies sont par ailleurs très proches, *trādere* et *transmittēre*), puisque l'acte de médiation est intrinsèque à toute transmission. La trahison « sociale » (des codes, des frontières, etc.) est plutôt, en quelque sorte, une conséquence de la transmission des savoirs. Nous parlons alors plus volontiers d'« apprentissage », posé en miroir de « transmission », pour interroger davantage les conditions de possibilité liées aux capitaux culturels de nos auteurs et à leur gestion.

Tout au long du XIX^e européen, l'avènement du positivisme, fondé par Comte dans son *Cours de philosophie positive* (1830-1842) et pénétré, en Italie, en 1865 par l'action de Pasquale Villari et de Roberto Ardigò¹¹, et le souci démocratique de vulgarisation qui coïncide avec lui, encouragé par la diffusion de l'imprimé et l'extension du journalisme, contribuent à la définition des frontières, des champs disciplinaires et des enjeux de légitimation supposés séparer le « dur » du « mou », l'« exact » de l'« inexact »¹². Corollairement, la promotion de la critique littéraire de Taine et Sainte-Beuve au rang de science contribue certes à assigner à la littérature une autonomie, mais aussi, parfois, à la « disqualifier » par son exercice du métalangage.

Ainsi, la dissociation entre la science et les Belles-Lettres travaille à la constitution de logiques symboliques à la fois spécifiques et interdépendantes, se définissant souvent *en négatif* de l'un par rapport à l'autre. Cette différenciation favorise, dans un même geste, un nouveau partage entre littérature et science¹³, quoique hiérarchisé à la faveur de la deuxième qui fait office d'autorité. Consacrés pas des instances d'institutionnalisation (prix, Académies, Associations, groupes de recherche, mais aussi funérailles nationales des savants...), les savoirs physiques, biologiques et médicaux sont largement diffusés et médiatisés (à travers des formats et des supports de presse variés) par les écrivains mêmes¹⁴. Sur le fond d'un arsenal rhétorique commun, tantôt revendiqué, tantôt désavoué, Zola, Capuana et Pardo Bazán élaborent des réécritures des savoirs à l'œuvre, en se positionnant à la fois *dans* et *contre* ces savoirs, dans un « mouvement paradoxal¹⁵ ». Si nos écrivains donnent visibilité et lisibilité aux savoirs

¹¹ Piero Di Giovanni, *Filosofia e psicologia nel positivismo italiano*, Bari, Laterza, 2003, p. 5. Di Giovanni fixe la naissance officielle du positivisme italien en 1865, lorsque, à Florence, Pasquale Villari lit son discours inaugural *La filosofia positiva ed il metodo storico* à l'Istituto di Studi Superiori. En 1870, lorsque Roberto Ardigò lit *La psicologia come scienza positiva*, auprès de L'Accademia Virgiliana, le positivisme est consacré.

¹² Voir Barbara Carnevali et Philippe Audegean, « Mimèsis littéraire et connaissance morale La tradition de l'« éthopée » », art. cit., p. 291-322. D'après la lecture de Carnevali, le positivisme serait le principal responsable de la séparation entre art et science. Des nombreux travaux d'épistémocritique évoquent également ce contexte intellectuel foncièrement positiviste pour suggérer l'institution d'un nouveau dialogue entre science et littérature, comme les numéros de *Romantisme* consacrés régulièrement à la question, « Le vivant » (n°154, 2011) et l'« L'Épistémocritique » (n°183, 2019).

¹³ Pour un aperçu synthétique mais exhaustif sur les relations entre littérature et sciences du vivant d'un point de vue épistémologique et socio-politique, je renvoie à Gisèle Séginger, « Introduction », *Romantisme*, 1, n° 183, 2019, p. 5-14.

¹⁴ Je m'appuie notamment sur les travaux de Bertrand Marquer (éd.), *Savants et écrivains: portraits croisés dans la France du XIXe siècle*, Arras, Artois Presses Univ, 2015, (« Artoithèque »); Annamaria Cavalli Pasini, *La scienza del romanzo: romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, Patron, Bologna, 1982, (« Esperienza critica ») et Isabelle Renaudet, « Introduction: Médecine et presse médicale en Espagne: entre les savoirs et les pouvoirs (XIXe siècle-premier tiers du XXe siècle) », *El Argonauta español [en ligne]*, UMR Telemme, janvier 2011. Ces deux dernières contributions adoptent une perspective européenne, en soulignant les phénomènes d'irradiation et d'émergence entre France, rempart de la culture scientifique légitime, notamment biomédicale, et Italie et Espagne.

¹⁵ Gisèle Séginger, « Introduction », art. cit., p. 8.

PARTIE II. MATHESIS

scientifiques, c'est précisément sous le signe de l'« ambivalence¹⁶ » entre compétition et connivence. Il s'agit, dans le cadre de cette partie, d'étudier les deux modes de relations entre littérature naturaliste et science : science dans l'art et science de l'art.

¹⁶ Alain Vaillant, Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régner, *Histoire de la littérature française du XIXe siècle*, Paris, Nathan, 1998, (« Collection "réf." Histoire littéraire »), p. 453.

CHAPITRE 4. SCIENCE DANS L'ART

« Enfin, la science pénètre dans la littérature, l'enquête scientifique s'élargit jusque dans les œuvres des poètes, et c'est là ce qui caractérise surtout l'évolution actuelle, cette évolution naturaliste qui nous emporte¹ ».

L'œuvre de Zola atteste l'appropriation de l'enquête scientifique par la littérature comme un progrès inéluctable de la connaissance humaine. L'écrivain s'inscrit donc dans une évolution des savoirs et des formes qui, en le transcendant, soutient et légitime ses œuvres sur au moins deux plans : celui de l'« immoralité » et celui de la visibilité accrue accordée à des personnages marginaux. Capuana, pour sa part, avait bien perçu la stratégie de promotion médiatique de Zola sous l'égide de la science, celle de jouer de l'outil publicitaire et de ses ouvrages théoriques pour redéfinir les enjeux de lutte symbolique des écrivains. « Che ha da spartire il romanzo con la filosofia, con la scienza, con la religione? Dopo la mala prova del *romanzo sperimentale* escogitato dallo Zola, avremmo dovuto capirlo. [...] Aveva bisogno di un motto, di una bandiera per mettere in vista l'opera sua² ». Pardo Bazán reconnaît également les enjeux promotionnels d'une littérature nullement « désintéressée », la « literatura servía al naturalismo de tribuna, de cátedra o de muestrario³ », de même que Clarín avait taché le naturalisme d'« oportunismo literario⁴ ». Contrairement à Zola, en inversant les rapports de dépendance ou d'instrumentalisation entre art et science, l'écrivaine espagnole affirme que la science sert la littérature lorsqu'elle est susceptible de perfectionner, de façon contingente, son réalisme et sa vraisemblance, à l'image d'un amour ancillaire.

Puede y debe el arte apoyarse en las ciencias auxiliares; un escultor tiene que saber muy anatomía, para aspirar á hacer algo más que modelos anatómicos. [...] Yerra el naturalismo en este fin útil y secundario á que trata de enderezar las fuerzas artísticas de nuestro siglo, y este

¹ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 189.

² Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei: verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo e altri saggi di critica letteraria e artistica*, éd. cit. 1898, p. 67. [« Qu'est-ce qu'il a à voir le roman avec la philosophie, avec la science, avec la religion ? Après le mauvais essai du roman expérimental conçu par Zola, nous aurions dû le comprendre. [...] Il avait besoin d'une formule, d'un drapeau pour mettre en belle vue son ouvrage »].

³ Emilia Pardo Bazán, « Noticia », *La madre Naturaleza*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1887, (« Horreo »), p. 8. [« littérature a servi le naturalisme comme une tribune, comme une salle de conférence ou comme une vitrine »]. Cette Notice n'apparaît pas dans la traduction française.

⁴ José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (ed.), *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*, A Coruña, 2, 3, 4 xuño 2004, op. cit., p. 146.

error y el sentido determinista y fatalista de su programa, son los límites que él mismo se impone, son las ligaduras que una fórmula más amplia ha de romper⁵.

La même année de la parution de *La cuestión palpitante*, dans une lettre à Menéndez Pelayo, l'écrivaine semble ainsi inverser les hiérarchies symboliques entre science et littérature. « “Lo que hay en el fondo de la cuestión es una idea admirable, con la cual soñé siempre: la unidad de método en la ciencia y el arte. ¡ Ahí es nada ! La división arbitraria ha desaparecido, y la observación y experimentación se aplican lo mismo a la novela que a los estudios anatómicos”⁶ ». La littérature se sert des « modelos anatómicos » et des « estudios anatómicos » comme des outils, en poursuivant une fin noble et désintéressée. En prônant l'unité de méthode, Pardo Bazán nourrit plutôt un rêve d'universalisme nostalgique de l'esprit encyclopédique, un désir de décloisonnement disciplinaire⁷ visible dans l'extrait de *La cuestión* (« une fórmula más amplia ha de romper »). De plus, elle réfléchit non seulement sur un terrain spéculatif ou épistémologique, mais elle souligne aussi l'arbitraire social (« división arbitraria »), notamment culturel, des définitions et des catégories assignées tour à tour à la science et à l'art. Dans *La nueva cuestión palpitante*, parue en 1894, elle évoque la problématisation des « frontières » et des « champs » qu'elle avait esquissée dans *La cuestión* : « “insistí bastante en condenar su propósito de borrar las fronteras que dividen el campo de la ciencia del del arte”⁸ ». Cette position nous semble en somme l'expression d'une timide « déconstruction » critique *ante litteram*, extrêmement moderne⁹, que nous ne retrouvons ni chez Zola, ni et Capuana.

⁵ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 66. [« L'art peut et doit être soutenu par les sciences auxiliaires ; un sculpteur doit en savoir beaucoup sur l'anatomie, pour aspirer à faire plus que de simples modèles anatomiques. [...] Le naturalisme se trompe dans cette finalité utile et secondaire à laquelle il tente de redresser les forces artistiques de notre siècle, et cette erreur et le caractère déterministe et fataliste de son programme sont les limites qu'il s'impose ; ce sont les liens qu'une formule plus large doit briser »]. Ce passage n'apparaît pas dans la traduction de Savine.

⁶ Lettre de Emilia Pardo Bazán à Menéndez Pelayo, le 5 mai 1883 transcrite par Carmen Bravo-Villasante, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, op. cit., p. 87. [« Ce qui se trouve au cœur de la question est une idée admirable, dont j'ai toujours rêvé : l'unité de la méthode dans la science et l'art. La division arbitraire a disparu, et l'observation et l'expérimentation s'appliquent tout autant au roman qu'aux études anatomiques »].

⁷ Ce positionnement épistémologique entre fortement en résonance avec les expériences littéraires des nos jours, fédérées autour du souci d'enquête, de Philippe Artières, d'Ivan Jablonka (« “communauté de méthodes” ») ou d'Olivia Rosenthal. Depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, en littérature, la « demande » de réel et de factuel ou, plus généralement, de scientificité coïncide avec la tendance au décloisonnement des disciplines et des méthodes.

⁸ José Manuel González Herrán, « Estudio introductorio », dans Emilia Pardo Bazán, José Manuel González Herrán (ed.), *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 44. [« j'ai à maintes fois condamné son intention d'effacer les frontières qui séparent le domaine de la science de celui de l'art »].

⁹ Voir Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 68. « Siempre que una realidad – sea del orden espiritual o del material sirva de base al arte, basta para legitimarlo ». [« Dès lors qu'une réalité – qu'elle soit d'ordre spirituel ou matériel – sert de base à l'art, cela suffit à le légitimer »]. En proposant donc une définition élargie de réalisme [*supra*], enquête tantôt subjective tantôt objective, tantôt intérieure (« alma »), tantôt extérieure (« mundo »), elle greffe l'identité du réalisme non tant sur la question rhétorique du « vrai » mais sur celle sociologique du « légitime ».

PARTIE II. MATHESIS

Qu'elle soit émulation engagée ou détournement ironique, l'adhésion aux codes scientifiques et aux savoirs légitimes ou en voie de légitimation oriente l'enquête naturaliste sur plusieurs plans. Il s'agit d'en observer les modalités d'assimilation et de transposition (in)fidèle, « désintéressée » ou utilitaire. D'abord, les gestes d'enquête constituent la scénographie de l'écrivain-enquêteur qui mime la quête indicielle et les modes d'appréhension positiviste. La gestuelle d'enquête nous introduit ensuite à la réflexion sur les promiscuités esthétiques entretenues avec d'autres discours et d'autres supports (la monographie sociale, le reportage de presse, la photographie). À partir de ces pratiques, nous nous interrogerons les « effets de savoir » susceptibles de créer, par les dispositifs narratifs à l'œuvre, un « vraisemblable épistémologique ». Et finalement, comment le savoir naturaliste (de l'« observable », du « vrai ») s'ouvre-t-il à d'autres mathésis possibles en étendant les limites de l'acceptable ?

4.1. Gestes d'enquête : étapes, phases, codes à (dé)jouer

En suivant l'exemple de Laurent Demanze qui étale une « dramaturgie gestuelle¹ » des enquêtes contemporaines, il s'agit de parcourir les démarches d'un « je » énonciateur qui désire apprendre. Zola, Capuana et Pardo Bazán célèbrent, par le biais de l'enquête et de sa mise en scène, le rituel démocratique par lequel ils s'approprient un savoir institutionnel ou en voie d'institutionnalisation : participer de la culture de vulgarisation scientifique signifie jouer d'une illégitimité en tension. S'ils mettent en scène un récit « mathésique », c'est-à-dire un récit intégrant des connaissances ou des langages « spécialistes » ou en voie de spécialisation, celui-ci fonctionne d'abord et surtout comme un « récit médiatique² » qui associe le lecteur dans un désir d'apprentissage conforme aux modes de production liés à la presse, au feuilleton, aux ouvrages de diffusion scientifique. Nous parcourons ici les étapes et les codes inhérents à la quête d'un savoir, celui des sciences biomédicales et sociales, jamais maîtrisé et toujours en voie d'acquisition : il s'agit de mettre l'accent sur la dimension conative de ce savoir, mise en scène par les prises de parole auctoriales ou bien par le biais des personnages délégués. En effet, les naturalistes enquêtent en apprenant et apprennent en enquêtant : leur inconfort intellectuel et leurs terrains glissants (par l'incertitude méthodologique, par les positions polémiques, par une transdisciplinarité téméraire) sont pour eux des modes privilégiés d'apprentissage à la lisière de la légitimité. En imitant les codes, voire en les déjouant (lorsque l'admiration tourne en concurrence ironique), ils interrogent non seulement un modèle épistémologique et des potentialités esthétiques, mais aussi « une *vision* de la science et de la littérature, de leurs enjeux, de leurs dangers et de leur place dans la société³ ». Ainsi, Zola, Capuana et Pardo Bazán parcourent les gestes de l'enquêteur, « explorer, reconstruire » pour conquérir un terrain d'analyse et un espace de légitimation autonome.

Dans le cadre de cet espace, les savoirs biomédicaux sont des objets d'appropriation privilégiés, entre « connaissance » et « *docta ignorantia* ». En reprenant Bourdieu, nous pourrions entendre cette *docta ignorance* comme « mode de connaissance pratique n'enfermant

¹ Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, op. cit., p. 33. L'essai de Demanze parcourt la gestuelle d'enquête en six mouvements : s'étonner, explorer, collecter, restituer, poursuivre, suspendre, dont nous reprenons, dans le cadre de cette partie, le deuxième mouvement « explorer ».

² Dominique Kalifa, « Enquête et "culture de l'enquête" au XIXe siècle », art. cit., p. 18.

³ Bertrand Marquer (dir.), *Savants et écrivains : portraits croisés dans la France du XIX siècle*, op. cit., p. 261.

pas la connaissance de ses propres principes⁴ », de sorte qu'il « ne peut donner lieu qu'à un discours de trompeur trompé, ignorant et la vérité objective de sa maîtrise pratique comme ignorance de sa propre vérité et le véritable principe de la connaissance qu'elle enferme⁵ ». Par exemple, si Capuana, dans le domaine du magnétisme et de la métapsychologie, a fait l'expérience d'un mode de connaissance théorique, comme *Spiritismo?* (1884) en témoigne⁶, il s'adonne aussi, en tant qu'expérimentateur, à la pratique dans son laboratoire florentin. Comment ces modes de connaissance orientent tour à tour la transmission et l'apprentissage même de ces savoirs et la constitution d'une réflexivité parfois diffractée, difficilement « objectivable » (par les auteurs eux-mêmes et par nous-mêmes qui les interprétons à l'aide de concepts postérieurs) ? Quels sont les enjeux idéologiques qu'ils impliquent ?

Contrepoint de l'impersonnalité comme réglage poétique⁷, il s'agit finalement d'inscrire le regard « impersonnel » dans la scénographie de l'apprentissage. À la fois observateur et savant omniscient, ce « témoin impersonnel » est en effet inspiré par deux instances de légitimation différentes, celle de la « preuve » d'un corps observant (journal des sensations) et celle de la « neutralité » du savant désincarné (mythe des sciences « dures »). Dans quelle mesure cette instance narrative peut-elle être convertie en autorité intellectuelle, tendant à conforter l'utopie du progrès positiviste ou à légitimer l'ordre social existant ?

4.1.1. Explorer, reconstruire

« [...] il faut distinguer ce qui appartient au procédé d'investigation employé pour obtenir les faits, de ce qui appartient au procédé intellectuel qui les met en œuvre⁸ ».

Ces deux gestes herméneutiques rythment l'enquête naturaliste d'un point de vue moins chronologique que liturgique (du grec *leitourgía*, « le service du peuple ») : nos auteurs

⁴ Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, op. cit., p. 307.

⁵ *Ibid.*, p. 308.

⁶ Luigi Capuana, *Spiritismo?, Mondo occulto*, op. cit., p. 58-59. Capuana évoque le débat international autour du magnétisme en discutant notamment les positions de Quesnel, Parker et Wallace.

⁷ Sur ce point, voir la partie 1.1. *Lacrimae rerum*.

⁸ Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Delagrave, 1898, p. 21.

participent, à la lisière de l'hétérodoxie, au culte public de l'enquête de la fin du XIX^e, en réinventant des nouveaux pactes de lecture, des visions multiples de la science, des pratiques culturelles autour du savoir scientifique. Il s'agit alors de retracer le processus de connaissance de Zola, Capuana et Pardo Bazán en deux temps forts, explorer et reconstruire, en reprenant la prophétie de Renan dans son *L'avenir de la science*. « L'humanité ne sera savante que quand la science aura tout exploré jusqu'au dernier détail et reconstruit l'être vivant⁹ ».

Premier mouvement de l'enquête naturaliste, « explorer », évoque une curiosité intellectuelle qui se fait corps, une « intentionnalité¹⁰ » en action. « Parcourir en examinant, en cherchant à découvrir¹¹ », nous dit le Littré en 1883, mais aussi explorer des « documents¹² », ou bien les « symptômes d'une maladie¹³ ». La première définition, avec le gérondif, décrit une expérience *in fieri*, une ouverture d'abord empirique à l'inconnu. L'explorateur recommence sans cesse un processus inchoatif : en se déplaçant sur le terrain des livres ou des lieux, il déplace les frontières de l'inconnu vers une connaissance sensible. Documents, territoires, maladies : autant de domaines parcourus par naturalistes, ethnographes, médecins, qui tressent « dans une même stratégie du décentrement une exploration du terrain et une expérimentation de soi¹⁴ ».

Dans *De mi tierra* (1888), ouvrage composite (folklorique, ethnographique, critique littéraire)¹⁵, Pardo Bazán explore les sites artistiques et naturels de la Galice pour requalifier les spécificités culturelles de sa terre natale¹⁶. Sur un plan politique, l'écrivaine semble célébrer un « culte démocratique », en restituant, à travers un dispositif d'identification entre lecteurs et

⁹ Ernest Renan, *L'avenir de la science : pensées de 1848*, Paris, Calmann-Lévy, 1890, p. 308.

¹⁰ L'idée d'« intentionnalité », telle qu'elle est définie par Jérôme David, est centrale pour saisir l'auteur et l'auctorialité dans notre perspective. Il ne s'agit pas de célébrer une « intention » naïve et transcendante, qui ferait l'impasse sur les effets transhistoriques de réception et s'exposerait à un sens inconsolablement « ouvert ». Il s'agit plutôt de restituer l'auteur, après sa mise à mort symbolique (Barthes, Foucault) à des intentions conscientes et inconscientes, par lesquelles il se situe et il se resitue dans le champ. Cela pourrait alors rejoindre l'*habitus*, dans la pensée de Pierre Bourdieu, mais surtout de Bernard Lahire et Jérôme Meizoz. Plus précisément, Jérôme David, attentif à la micro-histoire et à l'épaisseur synchronique des faits, envisage de saisir l'« intentionnalité » de l'œuvre, à savoir la logique interne d'une trajectoire intellectuelle qui doit être suivie de près dans ses temporalités multiples, dans ses bifurcations, dans des choix permanentes.

¹¹ Émile Littré et Louis Marcel Devic, *Dictionnaire de la langue française, D-H*, t. 2, Paris, Hachette, 1883, p. 1572.

¹² *Idem*.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁵ Emilia Pardo Bazán, *De mi tierra*, La Coruña, Tipografía de la Casa de la Misericordia, 1888, p. VII. « Compónese este libro de elementos diversos, unificados por la nota común de referirse á autores, libros, monumentos y paisajes de mi tierra ». [« Ce livre est composé d'éléments divers, unifiés par la note commune de se référer aux auteurs, aux livres, aux monuments et aux paysages de ma terre »].

¹⁶ Voir « Prólogo », *Ibid.*, p. X.

auteur-ambassadeur, une expérience inhabituelle (folklorique) mais active au niveau fantasmatique pour ses lecteurs¹⁷. Elle revient sur des lieux marginaux mais précieux (des « mines d'or », dont le prestige est incontesté mais temporairement oublié, comme des sites de l'ancienne civilisation romaine) qui sont réinvestis au prisme d'« explorations légitimes¹⁸ » et de son autorité d'écrivaine. *De mi tierra* et *Por la España pintoresca* (1895) constituent par ailleurs une sorte de diptyque visant à la réhabilitation symbolique de la Galice et de ses lieux « cachés », « anciens », donc « précieux » : une rhétorique « chrétienne-conservatrice » est alors mobilisée afin de redresser les torts des anciens.

Pero ¿quién resisle á la tentación de escudriñar una montana poco explorada aún, máxime si en ella se contiene un monumento de tanta curiosidad é interés como el templo monolítico de San Pedro; monumento que, aunque desconocido para la mayor parle de mis conterráneos, y omitido en recientes obras descriptivas de Galicia, la de Murguía, verbigracia, se cuenta entre los restos más auténticos del primer período del estilo románico-bizantino, al par de los capiteles de Santa Leocadia en Toledo, y la famosa iglesia visigoda de San Juan de Venta [...]?¹⁹

Le but est donc de restaurer une histoire et une civilisation occidentale méconnue, comme celle du temple de San Pedro, au miroir de la culture légitime : « explorer », signifie davantage ici « réexplorer » par une pratique de terrain orientée par un effort de reconstruction. Dans *De mi tierra*, cette réhabilitation symbolique passe par une opération plus passionnelle que critique : « para difundir más y más la opinión equitativa que de Galicia se va formando, y para infundir á Galicia mayor conciencia de sus peculiares aptitudes y del sentido²⁰ ». En effet, l'écrivaine adopte un ton épideictique vis-à-vis de son territoire et n'hésite pas à révéler l'« acento apasionado²¹ » de son étude, en glissant ouvertement du régime scientifique du document à celui, idéologique, du mémoriel. Et pourtant, la mise en scène d'un « je » témoin, voire d'un je rapporteur d'expériences de terrains et d'itinéraires aventureux, fonctionne ici comme gage de « scientificité ».

¿Quién es el animoso explorador que no siente un minuto, si acaba de trocar el lecho por la helada bruma del amanecer, alguna impresión pesimista? Confieso que entonces la atrevida expedición, tan seductora de víspera, se me representó llena de inconvenientes; lo que se dice

¹⁷ Par « culte démocratique », on entend ici l'institution d'une expérience psychologique et esthétique autour d'un « ambassadeur » (ou administrateur du culte) qui fait office de médiateur entre la singularité d'une expérience vécue et sa traductibilité démocratique.

¹⁸ Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, op. cit., p. 209.

¹⁹ Emilia Pardo Bazán, *Por la España pintoresca : viajes*, op. cit., p. 164. [« Mais qui peut résister à la tentation d'examiner une montagne encore non explorée, notamment si en elle contient un monument de tant curiosité et intérêt comme le temple monolithique de Saint-Pierre ; un monument qui, bien qu'inconnu pour les plus grands discours de mes compatriotes, et omis dans les ouvrages descriptifs récents de Galice, la de Murguía, par exemple, est comptée parmi les vestiges les plus authentiques de la première période du style roman-byzantin, sur un pied d'égalité des capitales de Santa Leocadia à Tolède, et la célèbre église wisigothique de San Juan de Venta [...]? »].

²⁰ Emilia Pardo Bazán, *De mi tierra*, op. cit., p. X. [« pour diffuser de plus en plus l'opinion équitable qui se forme sur la Galice, et de rendre la Galice plus consciente de ses aptitudes particulières et du sens de sa propre identité »].

²¹ *Ibid.*, p. VII. [« caractère passionnel »].

PARTIE II. MATHESIS

sin pies ni cabeza. Mas como sé, por experiencia antigua, que pienso negro siempre que me veo obligada á madrugar, opté por dormir hasta San Esteban, segura de despertarme reconciliada con la aventura²².

Pardo Bazán se met ici en scène comme explorateur éprouvant et s'éprouvant dans les « inconvenientes » des expéditions. La question rhétorique, au début du chapitre « Rivas de Sil », vise d'emblée à nuancer l'imaginaire héroïque, donc en quelque sorte inaccessible, de l'« animoso explorador », en suscitant la participation émotive du lecteur. Par une sorte d'*excusatio propter infirmitatem*, l'écrivaine est ici une exploratrice inquiète et craintive (presque oxymorique), exploratrice de soi mettant en avance les « choses vécues », à travers les verbes de perception et d'introspection (« Confieso », « pienso negro siempre »). Cette exploration, qui met en scène la réflexivité de l'écrivaine d'un ton presque confidentiel, atteste une scientificité détournée, un voyage centrifuge, une pratique littéraire qui retourne au concret par les détours de l'intime.

Los pensamientos de Gabriel al dejar las ociosas plumas, desayunarse y asearse, fueron sobremana halagüeños. Su sobrina le esperaría ya, y en tan amable compañía prometfase otra jornada como la de la víspera, otro viaje de exploración por los alrededores de Los Pazos, y, al mismo tiempo, por los repliegues de un corazón candoroso, tierno y franco, donde el artillero quería penetrar a toda costa²³.

Dans *La madre Naturaleza*, Gabriel Pardo de la Lage, ingénieur artilleur amoureux de sa nièce Manuela, est un penseur cynique (il se compare lui-même à « Diógenes²⁴ »). Par les biais d'une focalisation interne imbriquée en monologue intérieur, il poursuit volontiers les réflexions anti-darwiniennes de l'auteur²⁵. Le « viaje de exploración » de Gabriel, envisagé en demi-sommeil au domaine galicien de Los Pazos, s'étend, comme dans *De mi tierra*, à des territoires à la fois physiques (« los alrededores de Los Pazos ») et moraux (« los repliegues de un corazón », celui de Manuela). Publié un an après *De mi tierra*, ce roman met en scène un

²² *Ibid.*, p. 275-276. [« Qui est l'explorateur fougueux qui ne ressent pas une minute, s'il vient de fouler le lit dans la brume glaciale de l'aube, une impression pessimiste ? J'avoue alors que l'audacieuse expédition, si séduisante la veille, m'est alors réapparue avec tous les inconvénients, ce qui se dit "sans pieds ni tête". Mais comme je sais par expérience que j'ai des pensées noires chaque fois que je suis obligée de me lever tôt, j'ai choisi de dormir jusqu'à San Esteban, certaine que je me serais réveillée réconciliée avec l'aventure »].

²³ Emilia Pardo Bazán, *La madre Naturaleza*, *op. cit.*, p. 176-177. (PB, *Mère Nature*, 211. « Les pensées de Gabriel, au sortir du lit, pendant qu'il s'habillait et déjenait, étaient on ne peut plus attrayantes. Sans nul doute sa nièce l'attendait ; cette aimable compagnie lui promettait une journée comme celle de la veille, une exploration aux environs de Los Pazos et, par la même occasion, dans les replis d'un cœur candide, tendre et franc où notre héros désirait pénétrer à tout prix »).

²⁴ *Ibid.*, p. 72. (*Ibid.*, 77. « Diogène »).

²⁵ *Ibid.*, p. 68. « [...] el enigma seguía, el misterio no se disipaba, la sustancia no parecía, la cantidad de incognoscible era la misma siempre ». (*Ibid.*, 72 : « [...] l'énigme existait toujours, le mystère n'était pas dissipé, la substance se dérobait, la quantité d'inconnaissable était toujours la même »). Sur ce point voir Harry L. Kirby, « Pardo Bazán, Darwinism and "La Madre Naturaleza" », *Hispania*, vol. 47 / 4, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 1964, p. 733-737. Gabriel, personnage enquêteur, pourrait se rapprocher du médecin Maggioli de Capuana et du docteur Pascal de Zola par son activité critique et par son adhérence à la posture de l'auteur qu'il contribue sans doute à reconfigurer.

dépaysement plus social que géographique, un *Das Unheimliche*, celui de l'arrivé de Gabriel, homme de la civilisation, en Galice Mère nature²⁶ : les scénarios du voyageur explorateur (Emilia Pardo Bazán et Gabriel Pardo) se déclinent différemment, mais s'entrecroisent dans le potentiel d'identification suscité par cette figure.

D'une façon similaire à Pardo Bazán, les explorations de terrain de Zola, dont témoignent les *Carnets d'enquête*, s'adosent à « un désir de vérification²⁷ » posé souvent *a priori*. Les cahiers de voyage de Pardo Bazán témoignent d'un *pathos* d'érudition en amont, qui est recherché *a posteriori* dans une expérience sensualiste (« apasionada »). D'une façon analogue, les recherches de terrain de Zola, et les romans qui en dérivent, sont en quelque sorte (déjà) orientés par l'indignation, voire par la volonté de « dénonciation des débordements moraux et sociaux²⁸ ». Mais c'est surtout sur un autre plan, celui du brouillage des pactes de lecture et des logiques textuelles, que les cahiers de Zola questionnent la « scientificité » de sa démarche d'exploration. Ils sont en effet marqués par la « hantise du "solide", du "définitif"²⁹ », par la hâte de la reconstruction narrative qui déjà guette le cahier avant de devenir roman. Lorsqu'on étudie les carnets d'enquête, les deux moments d'« exploration » (ethnographique) et de « reconstruction » (fictionnelle) sont alors difficiles à séparer d'un point de vue génétique³⁰. En effet, si « les trois traits principaux de la méthode ethnographique : le travail sur le terrain, l'observation de phénomènes particuliers à des groupes restreints [...], l'analyse et l'organisation des phénomènes observés pour élaborer des documents descriptifs et des synthèses³¹ » caractérisent la méthode d'enquête de Zola, il reste néanmoins compliqué d'établir dans quelle mesure cette méthode (de la phase de travail sur le terrain à la rédaction des documents) est affectée par la logique fictionnelle que, dès lors, l'écrivain préfigure.

CE : Au bout, du côté de la rue de La Goutte-d'Or, en descendant : à droite, boutiques noires, cordonniers, tonneliers ; à gauche, merceries, boutiques fermées avec affiches, épicerie borgnes. Puis, au milieu, les maisons deviennent plus basses ; un seul étage ; des allées s'enfonçant entre des murs bas ; des cours puantes. Là, à trois grands cylindres, réservoirs de zinc ; la machine à vapeur à droite, le bureau à gauche ; la porte et l'allée du lavoir au milieu ; au-dessus le séchoir avec ses persiennes. Après le lavoir, une belle maison en briques rouges ; un arbre, acacia, avançant dans la rue, la gaieté de la rue. En face, une fabrique d'eau de Seltz ; et plus haut un loueur de voitures de remise, Louise. Puis, au bout de la rue, du côté du boulevard extérieur,

²⁶ Voir 4.4.1.

²⁷ Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, op. cit., p. 125.

²⁸ *Idem*.

²⁹ Pierre Cogny (dir.), *Le naturalisme : communications... interventions... [colloque, 30 juin-10 juillet 1976]*, Paris, Hermann, 2014, p. 17.

³⁰ Henri Mitterand, *Le Regard et le signe*, op. cit., p. 84-86.

³¹ *Ibid.*, p. 80.

PARTIE II. MATHESIS

quatre à cinq blanchisseuses, dont une à belle boutique. En face des petites boutiques, un coiffeur avec plats à barbe en cuivre. Les maisons basses sont peintes en vert, jaune, rouge, bleu, pâli³².

L : Sur le boulevard, Gervaise tourna à gauche et suivit la rue Neuve de la Goûtte-d'Or. En passant devant la boutique de madame Fauconnier, elle salua d'un petit signe de tête. Le lavoir où elle allait, était situé vers le milieu de la rue, à l'endroit où le pavé commençait à monter. Au-dessus d'un bâtiment plat, trois énormes réservoirs d'eau, des cylindres de zinc fortement boulonnés, mettaient leurs rondeurs grises ; tandis que, derrière, s'élevait le séchoir, un deuxième étage très-haut, clos de tous les côtés par des persiennes à lames minces, au travers desquelles passait le grand air, et qui laissaient voir des pièces de linge séchant sur des fils de laiton. À droite des réservoirs, le tuyau étroit de la machine à vapeur soufflait, d'une haleine rude et régulière, des jets de fumée blanche³³.

Lorsqu'on rapproche l'incipit des carnets de *L'Assommoir* « La Goûtte-d'Or » (*CE*) du roman (*L*), on perçoit davantage l'imbrication entre enquête de terrain et resémantisation romanesque. Les deux textes se structurent sur un repérage topographique de l'instantané, rendu à travers la spatialisation adverbiale (« à droite » ; « à gauche », « en face de »), alors que seulement le cahier garde les déictiques d'un je explorateur (« Là », « plus haut », « Puis »). Le roman tend à retranscrire les « choses vues » à travers des groupes nominaux, sténographiques, en dissimulant le corps en action du je explorateur. La description de *L'Assommoir*, allégée de détails topographiques, s'inscrit pourtant dans un rythme narratif scandé par la déambulation de Zola-Gervaise au début du passage : « Gervaise tourna à gauche et suivit la rue » ; « En passant devant... » ; « Le lavoir où elle allait ». Ainsi, pris dans des narrations complémentaires et *a priori* divergentes (factuel/fictionnel, scientifique/littéraire), ces textes, romans et carnets, affichent à la fois un attachement au « fait brut » et une volonté de transcription mimétique selon des principes de composition rhétorique. Zola fonde sa méthode documentaire sur une « observation diffuse³⁴ », à égale distance entre indice référentiel et restitution métaphorique (par ex., « haleine rude et régulière »).

J'ai une masse de documents excellents. Voyez-vous, il y a deux façons de prendre des renseignements. La première consiste à se renseigner longuement, à visiter un pays par petites étapes, en s'installant même au milieu des habitants pour vivre leur propre vie. La seconde – c'est la mienne – consiste à passer dans un pays rapidement pour en emporter une impression rapide, logique, intense³⁵.

Dans un interview au *Petit Ardennais*, le 26 avril 1891, Zola négocie la distance avec certains protocoles de « scientificité », en évoquant un impressionnisme « prédateur », plus

³² Émile Zola, Henri Mitterand (ed.), *Carnets d'enquêtes : une ethnographie inédite de la France*, Paris, Plon, 1987, (« Terre humaine 44 »), p. 419.

³³ Émile Zola, *L'Assommoir*, Paris, Charpentier, 1877, p. 15.

³⁴ Jean-Michel Chapoulie, « Le travail de terrain, l'observation des actions et des interactions, et la sociologie », *Sociétés Contemporaines*, vol. 40 / 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2000, p. 6.

³⁵ Émile Zola cité par Frédérique Giraud, « Quand Zola mène l'enquête : le terrain comme caution scientifique », art. cit., p. 149.

proche du reportage journalistique de « quelques jours³⁶ » que des études ethnographiques de Louis Laurent Simonin et Denis Poulot³⁷. Quelques années auparavant, dans un entretien livré au *Gaulois*, il s'était, par ailleurs, exprimé dans des termes assez similaires à propos de la presse d'information : « J'aime la presse d'informations ; elle est la coupe de la vie ; on y puise les extases passagères, les impressions fugitives³⁸ ».

D'une façon analogue, Capuana, enquêteur « impressionniste », explore la culture populaire sicilienne, littéraire et musicale, dans *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*³⁹. L'opuscule, tiré d'une conférence prononcée le 12 mai 1894 à Bologne, est moins l'occasion d'étayer ou revendiquer un protocole scientifique singulier, comme le fait Zola, que de mettre à nu sa réflexivité méthodologique, entre fausse modestie et auto-ironie.

Scegliendo per soggetto questa conferenza La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea, non ho avuto affatto l'intenzione di trattare l'argomento da erudito, da folklorista, o da critico, ma soltanto, mi si perdoni la brutta parola, da impressionista⁴⁰.

Cet incipit s'inscrit dans une plus longue *excusatio propter infirmitatem*⁴¹ visant non seulement à dresser une sorte d'état de l'art sur la question, mais aussi à circonscrire et à justifier la portée de son enquête. Si les érudits et les folkloristes « Il Vigo, il Pitrè, il Salomone Marino e gli altri benemeriti e competentissimi uomini [...] hanno lasciato ben poco da spigolare nel vastissimo campo⁴² », c'est en tant qu'« impressionniste » que Capuana veut aborder le sujet. Associée à l'approximation et à l'imagerie anti-scientifique, cette pratique ne bénéficie pas de crédit symbolique (« le gros mot »). Mais c'est par la mise en scène d'une subjectivité et d'une expérimentation de soi, que Capuana valorise ce *modus operandi*, cette disposition d'enquête, certes peu institutionnelle, mais « sincère ». « Ragionando invece da impressionista, mi sono

³⁶ Émile Zola, Henri Mitterand (ed.), *Le sens du réel*, dans *Écrits sur le roman*, Paris, Libr. générale française, 2004, (« Le Livre de Poche »), p. 186.

³⁷ Sur ce point, voir Guillaume McNeil Arteau, « Au miroir du reportage », *Le Relevé des jours. Émile Zola écrivain-journaliste*, Paris, Classiques Garnier, 2018, (« Zola, n° 5 in Études romantiques et dix-neuviémistes »), p. 317-396. Nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur les contaminations esthétiques entre littérature naturaliste et reportage dans la partie 4.2.2. Le reportage comme matrice générique : le je « intenable » du reporter et de l'écrivain naturaliste (Zola, Pardo Bazán)

³⁸ Émile Zola cité par Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty, [et al.] (dir.), *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, op. cit., p. 784.

³⁹ L'un des textes composant *De mi tierra* s'intitule *Cancionero popular gallego*, où Pardo Bazán s'adonne, d'une perspective plus philologique que celle de Capuana, à l'« estudio autopsicográfico del pueblo de Galicia » [« étude "auto-psychographique" du peuple de Galice »] écrit par José Pérez Ballesteros. Voir, à ce propos, Emilia Pardo Bazán, *De mi tierra*, op. cit., p. 113.

⁴⁰ Luigi Capuana, *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, Bologna, Zanichelli, 1894, p. 3. [« En prenant pour objet cette conférence *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, je n'ai eu guère l'intention de traiter le sujet en tant qu'érudit, folkloriste, ou critique, mais, veuillez me pardonner le gros mot, en tant qu'impressionniste »].

⁴¹ Voir *Ibid.*, p. 3-13.

⁴² *Ibid.*, p. 5. [« Vigo, Pitrè, Salomone marino et les autres hommes extrêmement compétents et dignes d'éloges [...] ont laissé très peu à recueillir dans ce terrain très vaste »].

stimato in caso di poter dire, qualcosa di sincero, di nuovo e, se non m'illudo, di attraente⁴³ ». Conformément aux valeurs de l'esthétique vériste à laquelle il adhère, l'écrivain insiste ainsi sur le « sincère » et le « nouveau ». Ce « nouveau » fait d'abord écho aux exigences de renouvellement culturel et linguistique à l'issue de l'Unification italienne, dont Capuana, à côté de Francesco Torraca, se fait l'un des interprètes principaux⁴⁴. Ce désir de « nouveau » rejoint aussi l'impatience et l'im-pertinence de Capuana, qui résiste aux aux *-ismi*, au doctrinarisme et aux cloisonnements disciplinaires⁴⁵ ; il invoque le « sincère », qui ne coïncide pas avec le « vrai » de Zola (qui guide un propos polémique), mais avec la mise en scène d'une vérité personnelle.

Quando ricevetti il gentile invito della società Dante Alighieri, ero tornato recentemente da un breve viaggio in Sicilia, e sentivo ancora vibrarmi dentro tutto quel che avevo osservato colà dopo sei anni di assenza. Questa volta, m'ero sentito un po' straniero nella terra dove sono nato e dove ho passato la fanciullezza e, a intervalli, parte della giovinezza e della virilità [...] Un dubbio mi agitava: – Ero cangiato io? O gli uomini e le cose della dolce provincia ricevuta?⁴⁶

L'enquête de Capuana sur la Sicile populaire, sous la forme d'un monologue intérieur, relie l'exploration de terrain (brève, impressionniste comme celle de Zola) à un substrat mémoriel (« dopo sei anni di assenza »). Si le retour de Pardo Bazán en Galice est davantage motivé par les « choses sues », par le désir de mettre à l'épreuve une érudition, le retour de Capuana en Sicile s'attache aux « choses vécues » qui travaillent son processus de réflexivité ou, plus précisément, le « processo della mia incosciente inchiesta⁴⁷ ». En jouant avec la syllepse d'« incosciente », Capuana fait non seulement allusion à sa témérité para-institutionnelle, mais réagit aussi aux suggestions du débat médical de l'époque sur l'involontaire⁴⁸. Un Capuana plutôt âgé, en 1895, dont l'autorité incontestée lui confère sans doute la désinvolture, fait ainsi le récit de son *straniamento*, inquiétante étrangeté freudienne ressentie au contact de sa Sicile (« m'ero sentito un po' straniero nella terra dove sono nato »)⁴⁹. Ce « je » à la fois témoin et testamentaire, pour ainsi dire, explore et reconstruit, dans un même

⁴³ *Ibid.*, p. 6. [« En raisonnant en revanche en tant qu'impressionniste, je me suis senti en mesure de pouvoir dire quelque chose de sincère, de nouveau et, si je ne me trompe pas, de plaisant »].

⁴⁴ Isabella Gherarducci et Enrico Ghidetti (dir.), *Guida alla lettura di Verga*, Scandicci, Firenze, Nuova Italia, 1994, (« Biblioteca di cultura », 192), p. XI.

⁴⁵ Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei*, éd. cit. 1898, p. 186.

⁴⁶ Luigi Capuana, *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, éd. cit. 1894, p. 3-4. [« Lorsque j'ai reçu l'aimable invitation de la société Dante Alighieri, je venais de rentrer d'un court voyage en Sicile, et je sentais encore vibrer en moi tout ce que j'y avais observé après une absence de six ans. Cette fois, je m'étais senti un peu étranger dans le pays où je suis né, où j'ai passé mon enfance et, par intervalles, une partie de ma jeunesse et de ma virilité [...] Un doute m'agitait : – Avais-je changé ? Ou les hommes et les choses de la douce province ? »].

⁴⁷ *Ibid.*, p. 27. [« processus de mon enquête inconsciente »].

⁴⁸ Silvia Contarini, *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, op. cit., p. 13.

⁴⁹ Voir 4.4.1.

geste intellectuel et narratif, son rapport à soi, « per scopo quasi scientifico⁵⁰ ». Dans ce *presque* (« quasi »), Capuana mesure toute sa distance avec les critères de scientificité, et donc de légitimation, en les questionnant avec un « désintéressement » amusé.

4.1.2. S'approprier des sciences biomédicales entre connaissance et *docta ignorantia*

En France, à partir des années 1880, les savants, dont le progrès technique est l'étendard, s'affirment en dépit des « hommes de lettres » (dont Victor Hugo est le dernier représentant⁵¹) : ces imaginaires archétypaux, ces « caractères⁵² », bien que symboliques, structurent tout de même des enjeux premiers de définition et de configuration de la carte des savoirs. On pourrait alors parler avec Marquer d'une « personnification de la "différence"⁵³ » entre savants et écrivains mais aussi, plus particulièrement, entre naturalistes et psychologues⁵⁴ : premier réflexe d'autodescription médiatique, celui-ci « essentialise » des pratiques et des discours conjecturaux, en pérennisant des profits symboliques derrière un Destin. Considéré comme le plus « épistémologue » des naturalistes siciliens, De Roberto écrit même un article, publié le 15 février 1886, sur les finalités transcendantes de la poétique et de la science, « I destini della poesia : discussione su poesia e scienza, incompatibilità di fini e intenzioni », dans *Il Fanfulla della domenica*. En ce sens, Pardo Bazán évoque l'« individualidad del artista » (du « génie », du « tempérament ») comme d'une réalité si « evidente » qu'elle devient « misteriosa⁵⁵ ». Cette

⁵⁰ Luigi Capuana, *La Sicilia nei canti popolari*, éd. cit. 1894, p. 8. [« par une visée presque scientifique »].

⁵¹ Christophe Charle, *Naissance des "intellectuels". 1880-1900*, op. cit., p. 31. À la suite du dernier grand écrivain vate, Victor Hugo, la figure du savant s'impose dans le champ économique et culturel, ainsi que dans l'imaginaire social et dans les représentations médiatiques, au détriment de celle de l'écrivain.

⁵² Bertrand Marquer (dir.), *Savants et écrivains: portraits croisés dans la France du XIXe siècle*, (« Artoithèque »), op. cit., p. 13. Le terme de « caractères » a le mérite de donner à voir les affrontements personnalistes des acteurs dans le champ culturel et économique. Sur un plan poétique, la tradition représentative des « caractères » de La Bruyère semble progressivement être remplacée, au cours du XIX^e, par une représentativité des « sujets » ou des « personnes », basée sur la *révélation*, que les pratiques et les dispositifs d'enquête judiciaire promettent de dévoiler par la monstration du « dessous », du « bas-fond », de la « psychologie ».

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ Voir, par exemple, Édouard Estaunié, *Souvenirs*, G. Cesbron (éd.), *Append. IV*, « Description sommaire de l'agenda de 1895 », Genève, Droz, 1973, p. 210. Le romancier-psychologue Édouard Estaunié décrit ainsi sa rencontre avec Zola en 1895 : « Il était mis avec une absence de goût criante, et qui suffirait à prouver que ce grand travailleur n'est qu'à demi un artiste ». Pour Estaunié, l'absence de goût, qui est généralement associé à la psychologie inaliénable d'un individu, prouve son étrangeté vis-à-vis d'une « nature » d'artiste. Par un effet de synecdoque, un détail imputable à une psychologie explique et motive une personnalité entière.

⁵⁵ Emilia Pardo Bazán, *Lecciones de literatura*, op. cit., p. 24. Les trois citations se réfèrent à la même page.

posture qui joue du prestige symbolique de l'« essence » littéraire, et des facultés de synthèse et d'intuition émanant de l'artiste est, par ailleurs, partagée, sans complexes, par des écrivains bien « naturalistes », lors de l'autonomisation du champ littéraire.

Toutefois, si les stratégies publicitaires adoptées par les auteurs travaillent la construction d'un personnalisme idiosyncrasique selon les codes de l'autopromotion, elles servent aussi d'un même geste la standardisation des postures⁵⁶. « Seulement, il faut introduire la personnalité de l'artiste, et aussitôt la vérité n'est plus qu'un des deux membres de la formule⁵⁷ ». Si Zola, commentant Hugo, insiste sur la personnalité créatrice comme l'un des volets de sa « formule à succès », il est aussi conscient qu'un rapport « sérieux » et « engagé » à la vérité et à la science cautionne une homogénéité des postures (« standardisation »). Celui-ci favorise en effet la fédération d'un effet-groupe des écrivains naturalistes et la création d'un horizon d'attente favorable au succès commercial.

L'individualisation du savant s'exprime, pour sa part, sur un plan politique, dans les dérives d'individus isolés qui rentrent en tension avec l'organisation de la science à l'échelle collective des années 1880-1890. Ce phénomène inspire les récits de catastrophisme scientifique propres à la littérature d'anticipation⁵⁸. Déjà en 1864, dans cette sorte de proto-programme poétique, « Du progrès dans les sciences et dans la poésie » paru dans *Le Journal populaire de Lille*, le jeune Zola met l'accent sur la dimension communautaire des savants participant à l'entreprise collective de la connaissance, en les distinguant du poète, « seul », s'adonnant à un « effort isolé⁵⁹ » : le « savant s'appuie sur des travaux de ses devanciers, apporte sa pierre à l'édifice, lutte au nom de la vérité, et surtout ne craint pas, pour que la lumière se fasse, de substituer aux anciennes croyances de nouvelles hypothèses plus propres à expliquer le système de l'univers⁶⁰ ». Dans *Le Docteur Pascal*, Pascal, mi-poète mi-savant, incarne un savant solitaire mais nullement « subversif », ni dans la « dangerosité » des expériences, ce que caractérise en revanche celle du professeur Onarro⁶¹, ni dans l'« anticonformisme » des scientifiques du roman d'anticipation. « Une joie de savant s'était emparée du docteur, devant cette œuvre de vingt années, où se trouvaient appliquées, si

⁵⁶ Brigitte Diaz, *L'auteur et ses stratégies publicitaires au XIX^e siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2019, (« Symposia »), p. 49-50.

⁵⁷ Émile Zola, *Documents littéraires*, op. cit., p. 51.

⁵⁸ Contemporaine de la littérature naturaliste, cette littérature affiche les enjeux idéologiques de l'usage de la science, dans la préfiguration d'univers dystopiques ou utopiques comme ceux de Albert Robida et Louise Michel.

⁵⁹ Émile Zola, Adeline Wrona (éd.), *Zola journaliste : articles et chroniques*, op. cit., p. 47.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ Voir 4.4.2.

nettement et si complètement, les lois de l'hérédité, fixées par lui⁶² ». Pascal s'abandonne plutôt à la jubilation d'une maîtrise et à la velléité d'une gloire éternelle.

La carte des savoirs se structure ainsi par affrontements et rapprochements de caractères, tour à tour consacrés ou désavoués par les institutions, prix, journaux, mais aussi par les portraits, cliniques ou littéraires, et par les ressources de dramatisation mises en œuvre par savants et artistes : pris dans un jeu de déformations, les perceptions et les représentations de l'écrivain et du savant émergent par l'« adoption détournée⁶³ » des modèles symboliques de l'un et de l'autre. Pardo Bazán étudie l'histoire, la philosophie, les sciences, se passionnant pour la physique et la chimie ; elle a un laboratoire de dissection et écrit *Feijoo en el siglo XIX*, « le premier vulgarisateur des sciences expérimentales en Espagne au dix-huitième siècle⁶⁴ ». En effet, Pardo Bazán, de façon sans doute encore plus aigüe que Zola et Capuana, est attentive aux enjeux de réception et de médiation sociale des savoirs et des lettres, se posant dans ses prologues, comme celui de *Pascual López*, en dialogue explicite avec le lecteur.

Capuana, pris d'un intérêt « omnivore » pour le folklore, l'anthropologie, la psychologie expérimentale de Mantegazza à Pitrè, possède également un laboratoire où il se livre aux expériences de spiritisme, de somnambulisme et de magnétisme. Ces pratiques, cautionnées *in primis* par Hippolyte Taine⁶⁵, bénéficient en effet d'une reconnaissance « populaire » ou démocratique (quoique sans doute controversée dans les milieux scientifiques), telle qu'en témoignent les annonces et les articles de *La Tribuna illustrata* et du premier journal littéraire de type moderne⁶⁶, *Il Fanfulla della Domenica*⁶⁷. Dans son article « La religione dell'avvenire », Capuana évoque les pratiques du magnétisme et du spiritisme comme des « religions scientifiques », en écho au sacerdoce positiviste de Comte et à sa charge

⁶² Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, Henri Mitterand (éd), éd. cit. 2018, p. 163.

⁶³ Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels » : 1880-1900, op. cit.*, p. 35.

⁶⁴ Boris de Tannenberg, *L'Espagne littéraire : portraits d'hier et d'aujourd'hui : Manuel Tamayo y Baus, Marcelino Menéndez y Pelayo, José María Pereda, Doña Emilia Pardo Bazán*, Paris, Alphonse Picard, 1903, p. 301.

⁶⁵ Hippolyte-Adolphe Taine, *De l'Intelligence*, vol. 2, Paris, Hachette, 1870, p. 6.

⁶⁶ Antonia Arslan et Mariagrazia Raffeale (dir.), *Fanfulla della domenica*, Canova, Treviso, 1981, (« Le riviste dell'Italia moderna e contemporanea »), p. 9.

⁶⁷ Le dépouillement attentif de *Il Fanfulla della domenica. Supplemento letterario e de La Tribuna illustrata* à la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio de Bologne (septembre-décembre 2020), nous a permis d'appréhender la médiatisation remarquable de ces pratiques (notamment sous la forme d'annonce des somnambules célèbres, des publicités de femmes voyantes, etc.) entre 1880 et 1890 : par exemple, dans la *Tribuna*, du 1890 au 1892, apparaît très fréquemment la publicité de la voyante-somnambule Anna et Pietro d'Amico de Bologne, et un dossier scientifique autour de l'hypnose apparaît sur le numéro 3, année 1 du 19 janvier 1890.

visionnaire⁶⁸ : « religion comme può esserla nel secolo XIX, cioè senza rito, senza prete e con una certa apparenza scientifica⁶⁹ ». Par cette définition, Capuana évoque, à notre sens, moins une sacralisation de la Science (semi-transcendantale, auto-instituée) que la consécration d'une pratique sociale : « è fuor di dubbio [...] che per parecchie centinaia di migliaia di uomini, in Francia, in Inghilterra, in Germania ed in America esso costituisca una vera religion, ed abbia grandissima influenza sulla loro condotta individuale⁷⁰ ». Si le spiritisme ne renonce pas aux « marques » de scientificité (Capuana parle bien d'« apparenza »), il s'incarne davantage dans des pragmatiques de l'esprit ou dans des conduites individuelles formant une sorte de communauté internationale en quête de reconnaissance. Capuana retire, de cette manière, toute idée de « valeur » intrinsèque de la religion métapsychologique, de même qu'il la soustrait au protocole de vérification scientifique (« è impossibile l'affermarlo come il negarlo⁷¹ »). Il l'apprécie donc, finalement, par sa valeur sociale, à savoir par son capital social et symbolique institué et instituant (par) cette même communauté de savants.

En Italie, en raison de la fragmentation socio-politique issue de l'Unification et des résistances catholiques, l'institutionnalisation de la science et des savants est permise par un soutien discontinu de la classe dirigeante. À la différence de la France, son ancrage symbolique dans l'imaginaire est plus faible, puisque les systèmes de reconnaissance, comme les institutions et les prix, sont plus rares et faiblement médiatisés, de même que les ouvrages de vulgarisation, s'adressent en réalité à un public « élitare », sont peu répandues dans la population⁷². Les études italiennes de psychologie expérimentale, notamment celle de l'école de Turin de la *Rivista di Filosofia Scientifica* (1881), mais aussi d'anthropologie et d'ethnologie, avec Giuseppe Sergi et Paolo Mantegazza et leur revue florentine *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*⁷³, sont fortement marquées par Darwin et ses théories évolutionnistes⁷⁴. Sur le fond de cette matrice évolutionniste et positiviste, « la psychologie des

⁶⁸ Auguste Comte, « Préface », *Système de politique positive ou Traité de sociologie, instituant la religion de l'humanité. Tome premier, contenant le discours, et l'introduction fondamentale*, t. I, Osnabrück, Otto Zellen, 1967, p. 3.

⁶⁹ Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, éd. cit., 1882, p. 359. [« religion telle qu'elle peut être au XIX^e siècle, c'est-à-dire sans rituel, sans prêtre et avec une certaine apparence scientifique »].

⁷⁰ *Idem.* [« il n'y a pas de doute [...] que pour plusieurs centaines de milliers d'hommes, en France, en Angleterre, en Allemagne et en Amérique, elle constitue une vraie religion et exerce la plus grande influence sur leur conduite individuelle »].

⁷¹ *Idem.* [« il est impossible de l'affirmer comme de le nier »].

⁷² Federica Adriano, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale: da Tarchetti a Pirandello*, op. cit., p. 116-117.

⁷³ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁴ Annamaria Cavalli Pasini, *La scienza del romanzo: romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, op. cit., p. 16-17. En 1844, paraît le premier essai de Darwin sur la théorie de l'évolution; *On the Origin of Species* est

peuples, et [...] l'idée qu'il existe des caractères nationaux, c'est-à-dire des caractères moyens prédominants⁷⁵ » s'impose. Ici encore, à une échelle macroscopique, la « personnification de la "différence" » s'inscrit dans les mythologies des récits nationaux, l'ethnologie et le folklore, de même que dans des procédures de typification et de catégorisation scientifique (on peut songer également à l'homme moyen de Quételet⁷⁶). Lorsque Capuana parle de l'« ardentissima natura⁷⁷ » et de l'« immaginazione fervidissima⁷⁸ » du peuple sicilien dans *Di alcuni usi e credenze religiose della Sicilia*, il insiste certes sur une essence biologique préexistante (venant du « sangue africano⁷⁹ ») aux manifestations sociales et religieuses décrites, qui sont pourtant, quant à elles, historicisées et montrées avec lucidité anthropologique dans leur arbitraire culturel.

Comme le rappelle Ghidetti, la transposition des savoirs biomédicaux dans les romans véristes est sûrement moins massive que dans les romans français, les gages de réalisme et les effets de réel se recherchant ailleurs. Or, les véristes, en raison aussi, sans doute, de leur « culto disinteressato dell'arte⁸⁰ », n'acceptent pas véritablement la médicalisation de la langue littéraire⁸¹. Il nous semble pourtant qu'ils sont surtout confrontés aux difficultés historiques de traduction et de médiation entre dialectes et langue nationale, à l'oral comme à l'écrit, posées par le roman moderne⁸². Toute la *questione della lingua* catalyse les préoccupations des véristes, qui certes absorbent la rhétorique scientifique et l'optimisme positiviste mais sans pouvoir s'en convaincre d'un point de vue heuristique. C'est sans doute le cas de Capuana : s'il intègre la médicalisation de la langue littéraire, notamment dans *Giacinta* (« analisi d'un carattere, lo studio d'una passione vera, benché strana, anzi patologica⁸³ ») et *Profumo*, il ne l'assume pas pour autant comme stratégie durable de légitimation extérieure. Par ailleurs, bien

traduit en italien en 1864. En 1871, la même année que la préface des *Rougon-Macquart* de Zola, *The Descent of Man*, qui sera ensuite traduit en Italie en 1873.

⁷⁵ Bernard Valade, *Durkheim, l'institution de la sociologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, (« Débats philosophiques »), p. 90.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ Luigi Capuana, *Di alcuni usi e credenze religiose della Sicilia*, *op. cit.*, p. 27. [« nature extrêmement passionnelle »].

⁷⁸ *Ibid.*, p. 28. [« imagination extrêmement débordante »].

⁷⁹ *Idem*. [« sang africain »].

⁸⁰ Luigi Capuana, *Per l'arte*, Riccardo Scrivano (ed.), *op. cit.*, p. 26. [« culte désintéressé de l'art »].

⁸¹ Floriano Romboli, « L'arte "impersonale" e l'opera romanzesca di Luigi Capuana », dans Romano Luperini (dir.), *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, *op. cit.*, p. 108.

⁸² Luigi Capuana, *Per l'arte*, Riccardo Scrivano (ed.), *op. cit.*, p. 25. Capuana soulève ici la question linguistique à maintes reprises : « Allora si accorge che il problema artistico (dell'arte della parola scritta) è, in Italia, immensamente più complicato che altrove ». [« Alors vous vous apercevez que le problème artistique (de l'art du mot écrit) est, en Italie, beaucoup plus compliqué qu'ailleurs »].

⁸³ Luigi Capuana, « A Neera », *Giacinta*, Milano, Cervieri, 1889, p. 13. La traduction de Favier, basée sur l'édition de 1886, ne comprend pas la lettre adressée à Neera. [« analyse d'un caractère, l'étude d'une passion vraie, quoique bizarre, voire pathologique »].

qu'il perçoive la valeur culturelle de l'hypothèse positiviste zolienne, il la soupçonne toujours de réductionnisme, en accord avec la leçon de De Sanctis et de son *Studio sopra Emilio Zola*⁸⁴.

Zola quiere sujetar á ellas [las ciencias de la naturaleza] el arte, y el arte se resiste, como se resistiría el alado corcel Pegaso á tirar de una carreta; y bien sabe Dios que esta comparación no es en mi ánimo irrespetuosa para los hombres de ciencia; sólo quiero decir que su objeto y caminos son distintos de los del artista⁸⁵.

La cuestión palpitante, qui saisit le *kairos* à la fois polémique et propagandiste des idées esthétiques des naturalistes⁸⁶, est aussi l'occasion de réfléchir à nouveaux frais sur la nature de l'art et sur ses relations controversées avec les savoirs légitimes de l'époque (doctrine positiviste, sciences biologiques et médicales...). Pardo Bazán se sert ici de cette métaphore mythologique pour suggérer que l'art, créature insoumise, résiste au joug des sciences naturelles. Cela recoupe un positionnement symbolique analogue à celui de Capuana dans le champ littéraire, de conservateur « élitiste », dès lors que l'on ne peut dissocier l'engagement positiviste-naturaliste de l'engagement républicain ou progressiste. D'ailleurs, Capuana n'hésite pas à affirmer : « L'arte, che se ne voglia dire, è roba assolutamente aristocratica⁸⁷ ». En effet, de même qu'en l'Italie, en Espagne, la recherche positiviste ne coïncide pas durablement avec des intérêt politiques nationaux⁸⁸ servant les transformations socio-économiques de la bourgeoisie industrielle. Structures sociales semi-feudales, résistances catholiques, faible intégration nationale⁸⁹ ont en effet sûrement freiné « el estadio positivo⁹⁰ ».

⁸⁴ Floriano Romboli, « L'arte "impersonale" e l'opera romanzesca di Luigi Capuana », dans Romano Luperini, *op. cit.*, p. 95. Romboli cite ici le passage de De Sanctis à propos des relations entre art, science et vie. [« la science peut bien concentrer l'attention sur un seul principe et l'établir dans tous ses aspects, et ensuite passer à autre chose. Mais un travail artistique est représentation simultanée de la vie, et vous vous ne pouvez me l'expliquer à travers un seul facteur, sans à la fois la mutiler et l'exagérer. Le principe de l'hérédité n'est pas le seul facteur de la vie, et si vous voulez me réduire la vie à cela, vous tombez dans l'exagération. En effet, la logique de la vie vous contraint à mettre dans vos récits beaucoup de choses qui sont en dehors de ce principe et même contre celui-ci. Votre Pascal vous me l'appellerez une excentricité de la nature. Mais la nature est si remplie de ces excentricités qui parfois l'exception devient règle »].

⁸⁵ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 64. [« Zola veut assujettir l'art à elles [les sciences naturelles], et l'art résiste, comme il résisterait le cheval ailé de Pégase tirant un chariot ; et Dieu sait que cette comparaison ce n'est pas, dans mon esprit, irrespectueuse pour les hommes de science ; je veux juste dire que leur objet et leurs moyens sont différents de ceux de l'artiste »].

⁸⁶ Voir Adolfo Sotelo Vázquez, « Emilia Pardo Bazán y *La cuestión palpitante* », dans *El naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Ediciones Almar, 2002, p. 189-191. En inscrivant *La cuestión* dans le débat critique de l'époque et, plus largement, dans le champ littéraire espagnol, Sotelo Vázquez en éclaire le caractère de vulgarisation, dérivé des articles journalistiques qui la composent (parus dans *La Época*) et la vertu de catalyseur des débats et des polémiques en cours sur le mouvement naturaliste.

⁸⁷ Luigi Capuana cité par Luca Meneghel, « Luigi Capuana critico letterario del «Corriere della Sera» », *ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, II, Maggio-Agosto 2011, p. 163. [« L'art, quoi qu'on en dise, est une chose absolument aristocratique »].

⁸⁸ Diego Nunez Ruiz, *La mentalidad positiva en Espana : desarrollo y crisis*, Madrid, Tucur Ediciones, 1975, p. 18.

⁸⁹ Voir Borja de Riquer y Permanyer, Gérard Brey, « La faiblesse du processus de construction nationale en Espagne au XIXe siècle », art. cit., p. 353-366.

⁹⁰ Diego Nunez Ruiz, *La mentalidad positiva en Espana : desarrollo y crisis*, *op. cit.*, p. 18. [« stade positif »].

Caution intellectuelle ou étendard politique, l'attrait symbolique de la science s'exprime alors *in primis* dans l'assimilation rhétorique des savoirs bio-médicaux et de la psychologie expérimentale⁹¹ de la part des écrivains. Les naturalistes reprennent souvent des modes de représentation légitimes, en ébranlant pourtant les présupposés épistémologiques qui les soutiennent. En effet, si ces savoirs naturalisent le social, en se référant à une Nature biologique, médicale ou psychologique, ils tendent à naturaliser aussi les processus historiques qui les ont générés. En ce sens, leur manipulation littéraire (ton, registre, focalisation) nous offre des résultats inédits. Il s'agit ici moins d'insister sur la transcription romanesque de ces savoirs (ce qui a déjà fait l'objet des plusieurs études⁹²) que sur les effets de *réfraction* idéologique produits par cette transcription même. Dans quelle mesure la validité des sciences biomédicales est-elle mise en question en matière romanesque, à travers le recours à de ressources rhétoriques ? Comment Zola, Pardo Bazán et Capuana dramatisent-ils ces savoirs à l'œuvre en les investissant d'une dimension affective ou polémique, en un mot, de « valeurs⁹³ » multiples et souvent ambivalentes ?

Darwin et la lutte pour la survie est questionnée par l'ironie sceptique de Capuana qui prête ses objections provocatrices au personnage de Sferlazzo. Ce ton caractérise en effet tout le recueil qui le contient, *La voluttà di creare*.

Ed erano questi i benefici della scienza? Perché non lasciare in pace la umanità, visto che i microbi erano invincibili, onnipotenti, eserciti, miriadi, da starne due, tre milioni rannicchiati nello spazio di un foro fatto con la punta di uno spillo? Era scoraggiato; non li combatteva più con fede, dopo di aver letto che, ammazzati i microbi di una specie, si faceva un favore a quelli di un'altra; la quale così prendeva rigoglio, si moltiplicava più rapidamente. [...] Lotta corpo a corpo! Ma che lotta, con un nemico invisibile, con cui non si sapeva precisamente mai chi aveva vinto o chi era rimasto sconfitto?⁹⁴

⁹¹ Sur l'histoire de la psychologie au XIX^e et sur son statut épistémique hybride entre philosophie et biologie, je renvoie à l'article de Serge Nicolas, Anne Marchal et Frédéric Isel, « La psychologie au XIX^e siècle », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, no 2, Éditions Sciences Humaines, 2000, p. 57-103.

⁹² Emblématique la thèse de Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes, 1856-1893*, Paris, Klincksieck, 1991, ouvrage qui a sans doute donné une impulsion aux études de l'inscription des savoirs naturalistes selon une perspective épistémocritique. Nous nous limitons à mentionner ici les études de Rigoli, Marquer, Cavalli Pasini, Disegni et Séginger.

⁹³ Jean-Louis Cabanès, « Les valeurs du vivant au tournant des XIX^e et XX^e siècles », art. cit. Cet article adopte une perspective critique, à notre sens, extrêmement féconde pour aborder les sciences du vivant, celle de l'axiologie.

⁹⁴ Luigi Capuana, *I microbi del signor Sferlazzo, La voluttà di creare*, dans *Racconti*, t. III, *op. cit.*, p. 246. [« C'était ceux-là les bénéfiques de la science ? Pourquoi ne pas laisser en paix l'humanité, vu que les microbes étaient invincibles, onnipotents, des armées, des myriades, en étant deux, trois millions rassemblés dans l'espace d'un trou fait avec une tête d'épingle ? Il était découragé ; il ne les combattait plus avec la foi, après avoir lu que, une fois les microbes d'une espèce tués, on faisait une faveur à ceux d'une autre espèce ; laquelle proliférait ainsi, se multipliait plus rapidement. [...] Un combat au corps à corps ! Mais quelle lutte, avec un ennemi invisible, contre lequel on ne savait précisément jamais ce qui avait gagné ou ce qui était battu ? »].

Avec un tout autre ton, la jeune Pardo Bazán formule une objection véhémement à la théorie darwinienne⁹⁵ dans « Reflexiones científicas contra el darwinismo » (1877).

En efecto,—si no he comprendido mal la teoría transformista— supongo que las organizaciones más ínfimas, y que en consecuencia debieran ya haber sido eliminadas por la selección, serán esos *amibos* ó *proteos*, ascendientes comunes, según Hückel, de todo animal y de toda planta, «base física de la vida» según Huxley. Sin embargo, tan simplicísima y elemental criatura subsiste: la esponja de la selección no ha pasado por ella. Consérvense también los infusorios, organizaciones inferiores si las hay, y no solo se conservan, sino que su fácil y maravillosa reproducción les asegura longevidad, y su misma miseria les protege⁹⁶.

Monsieur Sferlazzo, protagoniste de la nouvelle *I microbi del signor Sferlazzo*, réfléchit avec préoccupation aux organismes infimes de la sélection naturelle darwinienne. Le discours indirect libre, imbriqué dans le monologue intérieur, accroît la dimension pathétique de ses réflexions : Monsieur Sferlazzo, hypocondriaque, est en effet obsédé par la volonté d’exterminer des microbes. Dans « Reflexiones », Pardo Bazán comprend les « organizaciones inferiores » dans un dessin naturel miséricordieux et chaotique qui met en doute la théorie de l’évolution. Pour Sferlazzo aussi, cette lutte pour la survie n’est pas ordonnée et univoque (comme le pensent les darwinistes) ; elle évoque l’absurdité du Progrès : « Ma che lotta... ? ». Cette dernière question rhétorique suggère, avec ambiguïté, l’opacité axiologique de la lutte pour la survie où l’on ne distingue pas les vainqueurs des vaincus, en interrogeant cette lutte non pas comme un fait scientifique mais comme une interprétation. L’image de la lutte questionne aussi la déontologie scientifique, lorsque ses « benefici » sont indiscernables de ses velléités pernicieuses. Avec des intentions et des procédés différents, Capuana et Pardo Bazán questionnent en définitive la vision anthropocentrique véhiculée par le transformisme et la sélection naturelle.

Au début du chapitre XI de *La Tribuna*, la description de l’ouvrière *Guardiana*⁹⁷ et de sa famille regorge d’un lexique biomédical. Le portrait classiquement figuratif de la jeune

⁹⁵ Voir aussi Emilia Pardo Bazán, *La madre naturaleza*, op. cit., p. 170. « La evolución sin lucha... Sin lucha, es una utopía. Quizá la lucha misma, el combate de todos contra todos, es la única clave del misterio... Lo que dice muy bien Darwin ». (PB, *Mère Nature*, 205. « “L’évolution sans lutte est une utopie... Qui sait même si la lutte, le combat de tous contre tous n’est pas l’unique clef du mystère... C’est ce que dit Darwin dans...” »). Ces propos décousus et sans conviction de Manuela portant sur Darwin qui, par ailleurs, est loué pour son talent rhétorique, font sans doute écho aux perplexités de l’auteur.

⁹⁶ Emilia Pardo Bazán, « Reflexiones científicas contra el darwinismo », *La Ciencia cristiana*, IV, 1877, p. 488. [« En effet, si je n’ai pas mal compris la théorie transformiste, je dois supposer que les plus petites organisations, et celles qui, par conséquent, auraient déjà dû être éliminées par la sélection, seront ces *amibos* ou *protéos*, ancêtres communs, selon Hückel, de chaque animal et de chaque plante, "base physique de la vie" selon Huxley. Cependant, cette créature si simple et élémentaire subsiste : l’éponge de sélection n’est pas passée sur elle. Les infusoires se préservent aussi, les organisations inférieures s’il y en a, et non seulement ils se préservent, jusqu’au moment où leur reproduction facile et merveilleuse leur assure la longévité, et leur misère même les protège »].

⁹⁷ Cette analyse de l’ouvrière *Guardiana* s’est beaucoup inspirée de notre article : Valeria Tettamanti, « La poétique du vivant ou la défaite du scientisme dans *La Tribuna* d’Emilia Pardo Bazán », dans Xavier Escudero,

femme est traduit en cas, en description de données cliniques, énumérés avec une sorte de fascination esthétique qui nous rappelle davantage les Goncourt que Zola.

[...] llamándola *Guardiana*; era nacida al pie del santuario de Nuestra Señora de la Guardia, tan caro a Marinada, y según elle misma decia, la Virgen le había de dar la gloria en el otro mundo, porque en éste no le mandaba más que penitas y trabajos. *Guardiana* era huérfana ; su padre y madre murieron del pecho, con diferencia de dias, quedando a cargo de una muchacha, de dos lustros de edad, cuatro hermanitos, todos marcados con la mano de hierro de la enfermedad hereditaria: epiléptico el uno, escrofulos y raquíticos dos, y la última, niña de tres años, sordomuta. *Guardiana* mendigó, esperó a los devotos que iban al santuario, rondó a los que llevaban merienda, pidiéndoles las sobras, y tanto hizo, que nunca les faltó a sus chiquillos de comer, aunque ella ayunase a pan y agua. Al raquítico dio en abultarse la cabeza, poniéndoseles como un odre; fue preciso traerle médico y medicinas, todo para salir al cabo con que era una bolsa de agua, y que la bolsa se lo llevaba al otro mundo⁹⁸.

Guardiana, affligée par l'hérédité pathologique qui n'épargne aucun membre de sa famille, est touchée par une grâce innée qui la préserve de l'hérédité tragique des instincts⁹⁹. L'évocation ambivalente des deux cultures scientifiques, celle du fixisme et celle du transformisme, s'inscrit dans une eschatologie chrétienne (« la Virgen le había de dar la gloria en el otro mundo » au discours indirect libre) susceptible de racheter la martyre une fois au Paradis. Le récit familial biomédical est comme enchâssé dans une sorte de parabole christique (avec des verbes à l'imparfait), de sorte que le problème du déterminisme héréditaire est soulevé de façon ambiguë : le fatalisme biologique, illustré par l'énumération nosographique, côtoie l'individualité indomptée de la jeune femme, qui à la fois nie et authentifie la chaîne darwinienne. Dans les « Reflexions científicas contra el darwinismo », la loi darwinienne de sélection naturelle, partiellement greffée, selon Pardo Bazán, sur le transformisme de Lamarck, est plus radicalement mise en question. Les « organizaciones más infimas » non seulement survivent, mais, assistées par une nature « indistinta é indivisa¹⁰⁰ », se reproduisent facilement, bénéficient de longévité, de la même manière que les frères et sœurs infirmes sont assistés par

Nathalie Noyaret, Pascale Peyrega (dir.), *Réalisme(s) dans la fiction espagnole contemporaine (XIX^e-XX^e-XXI^e siècles)*, Binges, Édition Orbis Tertius, 2020, p. 57-70.

⁹⁸ Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, op. cit., p. 115. [« [...] on l'appelait *Guardiana* ; elle était née au pied du sanctuaire de Notre-Dame de la Garde, si cher à Marinada, et comme elle disait, la Vierge devait lui donner sa gloire dans l'autre monde, car dans ce monde elle n'envoyait que ses pénitences et ses travaux. *Guardiana* était orpheline ; son père et sa mère sont morts de la poitrine, à quelques jours d'intervalle, et elle s'est retrouvée à la charge d'une fille, de deux lustres, de quatre petits frères, tous marqués de la main de fer de la maladie héréditaire : un épiléptique, deux scrofuloux et rachitiques, et le dernier, une petite fille sourde-muette de trois ans. *Guardiana* mendiait, attendait les fidèles qui se rendaient au sanctuaire, faisait le tour de ceux qui apportaient des collations, en leur demandant les restes, et elle s'adonnait à tellement de choses, que jamais ses enfants n'ont manqué de nourriture, même si elle jeûnait au pain et à l'eau. La tête du rachitique s'est bombée, comme une outre à vin ; il a fallu faire venir un médecin et des médicaments, tout cela pour partir avec la conclusion qu'il s'agissait d'un sac d'eau, et que ce sac l'emportait à l'autre monde »].

⁹⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 429-434. Je paraphrase et je résume la célèbre analyse de Deleuze sur Zola autour du « Drame » et son « hérédité historique des instincts » avec l'expression « hérédité tragique des instincts ».

¹⁰⁰ Emilia Pardo Bazán, « Reflexiones científicas contra el darwinismo », art. cit., p. 482. [« indistincte et indivise »].

Guardiana. En effet, la constellation darwinienne de classifications et distinctions d'espèces est ici remplacée par des images d'harmonie, de coexistence d'ascendance fixiste¹⁰¹. Cette misère immanente, regardée avec *pietas*, où l'inférieur côtoie le supérieur, (le laid côtoie le beau, sur un plan d'esthétique naturaliste) résiste à la théorie darwinienne avec des images de fécondité et de dignité : en dépit de la logique argumentative, c'est notamment sur un plan imaginatif et d'engagement moral (« *facil y maravillosa* ») que Pardo Bazán combat les théories de Huxley. « Les images de la concurrence, de la sélection sont contrebalancées par celles de la solidarité, de la fécondité¹⁰² », selon Jean-Louis Cabanès, lorsque les valeurs de l'exaltation du vivant, incarnées par l'infatigable dévouement de *Guardiana*, contrebalancent les valeurs de l'hérédité darwinienne. Ainsi, la narration se charge d'une ambiguïté axiologique, qui met en crise une vision scientifique uniforme.

Sur un plan lexical, la description biomédicale est par ailleurs tempérée par un registre oral (« *nunca les faltó.* » ; « *pan y agua* ») qui mime la culture évangélique populaire et transfigure, en quelque sorte, le cas de *Guardiana* en hagiographie. En effet, la *Guardiana* devient une figure christique, qui possède non seulement les vertus traditionnelles d'abnégation et d'ascétisme, mais aussi des pouvoirs quasi-thaumaturgiques par contraste avec les « *médico y medicinas* » qui, n'arrivant à conclure, après de nombreuses recherches, que les tourmentes de l'infirme proviennent d'un gonflement d'eau, souffrent d'une disqualification implicite. En ce sens, l'observation expérimentale des médecins, se limitant à une appréhension superficiellement visuelle de la symptomatologie, interrogerait, à un niveau métalittéraire, la mimésis zolienne elle-même. Au niveau esthétique, si ce tableau tératologique au goût costumbriste¹⁰³ intègre les termes médicaux avec une rigueur positiviste, il soulève tout de même des interrogations métaphysiques ou spirituelles. Est-il possible de saisir le mystère du vivant, réinscrit dans le dualisme âme/corps, visible/invisible, religion/science, innéité/hérédité, à travers une conception strictement matérialiste ?

Tandis que lui s'en tenait au fait, s'efforçait de ne jamais aller plus loin que le phénomène, et qu'il y réussissait par sa discipline de savant, sans cesse il l'avait vue se préoccuper de l'inconnu, du mystère. [...] Son esprit, nourri de science, partait des vérités prouvées, mais d'un tel bond, qu'elle sautait du coup en plein ciel des légendes. Des médiateurs passaient, des anges, des saints,

¹⁰¹ Cédric Grimoult, « Le fixisme paradoxal (1830-1870) », *Travaux de Sciences Sociales*, n° 193, Librairie Droz, 2001, p. 77-137.

¹⁰² Jean-Louis Cabanès, « Les valeurs du vivant au tournant des XIXe et XXe siècles », art. cit., p. 122.

¹⁰³ José Fernandez Montesinos, *Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia, 1965, (« *Lupa y el escarpelo* »), p. 48. Ramón de Mesonero Romanos, écrivain costumbriste faisant partie du groupe *Cartas Españolas*, reconnaît le lien entre « *fisiologismo* français » et roman costumbriste, tout en désavouant le ressort moral que le roman physiologique et psychologique français tire, selon lui, du roman de mœurs. Le pittoresque de la fiction costumbriste espagnole ne serait, en ce sens, que superficiellement moral.

des souffles surnaturels, modifiant la matière, lui donnant la vie ; ou bien encore ce n'était qu'une même force, l'âme du monde, travaillant à fondre les choses et les êtres en un final baiser d'amour, dans cinquante siècles¹⁰⁴.

D'une façon plus explicite que dans le passage de la *Guardina*, l'observation expérimentale du docteur Pascal est ici confrontée à la passion métaphysique de Clotilde. Par la focalisation interne du docteur Pascal, des champs antagonistes se dessinent : phénomène/épiphénomène, discipline/passion, vérités/mystère. Pourtant, la perspective axiologique s'estompe au profit d'un dialogue entre ces deux visions, encouragé par un ton descriptif et acritique, sans ironie, sans polémique. Par ailleurs, dans un entretien au *Journal* en 1894, Zola avoue de convertir l'attrait du « mystère » de la vie en motif narratif ou en obsession phantasmatique : « Il ne s'agit pour moi que de faire vivant et je sais bien que la vie recèle toujours un mystère. C'est le mystère qui me sert de leitmotiv¹⁰⁵ » Dans le roman, la curiosité alerte et vagabonde de Clotilde est, en effet, plutôt regardée par Pascal avec tendresse et admiration. Si les positivistes croient à une nature décomposée en catégories et distinctions, Clotilde la croit « indistinta é indivisa¹⁰⁶ », comme le disait Pardo Bazán, en accord avec une suggestion animiste de fusion (« l'âme du monde, travaillant à fondre les choses et les êtres »). L'esprit de Clotilde, « nourri de science », fait un « saut dans les étoiles¹⁰⁷ », pour reprendre une formule de Zola qui, Colette Becker l'a démontré, est aussi un secret funambule de l'idéal. Mais, chez les idéalistes, « chaque élan est suivi d'une chute profonde dans le chaos métaphysique¹⁰⁸ ».

Or, ici, en filigrane, l'on devine l'« élasticité » de la posture auctoriale de Zola du *Roman expérimental*, dédoublée pour ainsi dire entre Pascal et Clotilde, lorsqu'il se soucie de calibrer, mesurer, ajuster et enfin s'envoler par les forces de l'élan (le terrain de départ, l'espace, l'impulsion initiale...) : « mais d'un *tel* bond ». Toute la cohérence de l'éthos auctoriale de Zola, en tant que théoricien et romancier naturaliste, (se) joue ainsi dans l'équilibre entre force agissant et réagissant, mesure et expansion (émotionnelle, celle de l'artiste)¹⁰⁹, entre ascension

¹⁰⁴ Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, Henri Mitterand (éd.), éd. cit., 2018, p. 137.

¹⁰⁵ Émile Zola cité par Jean-Pierre Leduc-Adine, « Vrai ou vivant ? », dans Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand (dir.), *Lire/Dé-lire Zola*, op. cit., p. 31.

¹⁰⁶ Emilia Pardo Bazán, « Reflexions científicas contra el darwinismo », art. cit., p. 482. [« indistincte et indivise »].

¹⁰⁷ Colette Becker, *Zola ou le saut dans les étoiles*, op. cit.

¹⁰⁸ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 29-30.

¹⁰⁹ Voir Roland Barthes, « Les deux critiques », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 256. On précise, avec Roland Barthes, que si l'on parle d'« expansion émotionnelle », il n'agit pas « d'adopter l'idée traditionnelle du sens commun (qui n'est pas forcément le sens historique), à savoir que l'écrivain écrit tout simplement pour s'exprimer, et que l'être de la littérature est dans la « traduction » de la sensibilité et des passions ». Nous essayons au contraire de toucher à « l'intentionnalité humaine », de suggérer que ce désir d'ascension et d'expansion, si souvent illustré en métaphore chez Zola, relève d'un trait psychologique « socialisé » (« force de caractère », etc.),

et chute. C'est ici affaire de musculation narrative, lorsque les images liées à une physique de l'enquête renvoient à la préparation athlétique de l'acteur qui soupèse ressources et profits, de la course sociale aux sommets de la reconnaissance, aux figurations, en somme, d'une véritable trajectoire : dans la lutte du champ littéraire, Zola pratique un « sport de combat »¹¹⁰.

4.1.3. Le « témoin impersonnel » : décrire ou prescrire ?

Ce « médiateur angélique » [*supra*] entre matière et esprit, pour qui le connu ménage une place à l'inconnu, incarne un *pathos* (in)avoué de connaissance qui renvoie, en creux, aux impuissances de la science expérimentale. Pour Zola, si ce médiateur incarne l'utopie de l'omni-science, il exprime aussi, sur un plan sociologique, la volonté d'occuper une « atopie¹¹¹ » dans le champ littéraire entre succès commercial et avant-garde, entre tradition et amours de jeunesse (ceux de Balzac, mais aussi de Musset), et désir iconoclaste. Désir de nomadisme, désir de quitter un lieu au profit d'un espace toujours « éventuel ». Contrepoint du « médiateur », c'est la figure zolienne du « témoin impersonnel doté de toute la raison et de toute la connaissance de la vérité dont les acteurs de la fiction sont privés par hypothèse¹¹² ». Ces figures de « médiateur angélique » et de « témoin impersonnel » recourent des postures fantasmatiques ou potentielles, en s'inscrivant à la lisière de configurations romanesques (narrateurs omniscients que l'on devine derrière l'indirect libre, personnages savants) et de prises de positions théoriques dans le champ. Un quasi paroxysme, le « témoin impersonnel » (étymologiquement, « témoigner » vient de « tête »), voulant faire corps avec la vérité sans l'incarner, postule¹¹³ un désir. Contrairement au témoin-reporter, fini, corporel¹¹⁴ (inhérent à la « personne »), ce témoin naturaliste voudrait multiplier les perspectives simultanées de vérité.

et d'une stratégie sociale consciente et inconsciente. Il ne s'agit pas pour autant de nier l'engagement « émotionnel » lié à l'activité d'écriture, mais cet engagement n'est ni la cause, ni la finalité ultime de celle-là.

¹¹⁰ *La sociologie est un sport de combat* est le titre d'un film documentaire, réalisé par Pierre Carles et paru en 2001, visant à faire connaître au grand public la sociologie et l'œuvre de Pierre Bourdieu.

¹¹¹ On précise ici la distinction entre « utopie », constituée de la négation grecque *ou* (non) et *topos* (lieu), littéralement « non-lieu » ; et « atopie », constituée du préfixe de l'alpha privatif a- et de *topos* (lieu), littéralement « sans-lieu », qui suggère plus une absence qu'une invalidation.

¹¹² Roger Ripoll, « Zola et le modèle positiviste », *Romantisme*, vol. 8 / 21, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1978, p. 132.

¹¹³ On appelle ici « postulat » un principe non-démonstrable, souvent fondé sur une évidence intuitive, qu'on assume à titre hypothétique pour expliquer un fait.

¹¹⁴ Mélodie Simard-Houde, *Le Reporter, médiateur, écrivain et héros : un répertoire culturel (1870-1939)* [thèse], *op. cit.*, p. 10.

Et pourtant, de manière analogue au reporter, il reste « ambassadeur » d'une vérité exclusive. À la fois auteur et acteur, Zola est dans et avec la fiction, sur un plan fantasmatique ou psychanalytique, oscille, pourrait-on dire, « entre deux corps¹¹⁵ ».

Dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Claude Bernard semble en effet faire allusion à une tension, qui nous semble liée à l'(auto)réflexion expérimentale et à l'élaboration progressive des protocoles disciplinaires : « L'observateur et l'expérimentateur répondraient donc à des phases différentes de la recherche expérimentale. L'*observateur* ne raisonne plus, il constate ; l'*expérimentateur*, au contraire, raisonne et se fonde sur les faits acquis pour en imaginer et en provoquer rationnellement d'autres¹¹⁶ ». En régime naturaliste, les frontières entre ces deux phases, comme on l'observera par la suite¹¹⁷, deviennent encore plus poreuses. Ainsi, l'activité imaginative et hypothético-déductive de l'expérimentateur (romancier) recoupe l'activité sténographique des procès-verbaux et des chroniques de l'observateur (enquêtes de terrain, ethnographies), de sorte qu'une subjectivité en tension, à la fois observante et agissante, expérimente l'inconfort méthodologique d'un dédoublement. En paraphrasant Claude Bernard dans son *Roman expérimental*, Zola insiste également sur la duplicité de cette opération qui rejoint, sur un plan sociologique, un désir de cumuler des profits symboliques, empruntés à la fois au savant et au journaliste.

Pourtant, Pardo Bazán ne semble retenir de l'impersonnalité zolienne que le moment de l'*observation*, ce qui rejoint un propos critique partagé par ses contemporains, mais aussi une certaine *vulgata* de l'histoire littéraire.

Si exceptuamos a Daudet, todos los naturalistas y realistas modernos imitan a Flaubert en la *impersonalidad*, reprimiéndose en manifestar sus sentimientos, no interviniendo en la narración y evitando interrumpirla con digresiones ó raciocinios. Zola extremó el sistema perfeccionándolo¹¹⁸.

À la différence de Balzac, ou bien de Manzoni, qui guident volontiers la lecture idéologique de leurs romans, Zola mettrait en scène une instance narrative qui « se retient ». Pardo Bazán, d'une manière analogue à Capuana, l'apprécie comme un exercice tout esthétique, voire spirituel ; l'impersonnalité zolienne héritée de Flaubert n'est que formelle, artifice narratif, dont toute connivence avec l'« observation scientifique » est exclue. En reprenant les

¹¹⁵ Roland Barthes, *Le Neutre. Cours et séminaires au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, 2002, p. 67.

¹¹⁶ Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, op. cit. p. 44.

¹¹⁷ Je renvoie notamment à 4.2.

¹¹⁸ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión*, éd. cit. 1891, p. 219. (PB, *Le naturalisme*, 215. « Tous les réalistes et tous les naturalistes modernes, sauf Daudet, imitent Flaubert dans l'impersonnalité. Ils contiennent toute manifestation de leurs sentiments, n'interviennent pas dans leurs récits, et évitent de les interrompre par des réflexions et des digressions. Zola outre le système en le perfectionnant »).

analyses de Pellini, cette éclipse du narrateur produirait essentiellement trois effets au niveau de la réception : il opacifie la transmission axiologique entre personnage et lecteur et l'identification entre les deux, il atténue la satisfaction performative (ce que l'acte de lecture provoque au niveau pragmatique), et enfin déçoit les questions soulevées par la dramatisation romanesque¹¹⁹. En particulier, on le remarque dans les incipit *in medias res*, l'inflation des références géographiques et toponymiques en dépit des références temporelles, l'abondance du discours direct¹²⁰ ou indirect libre, largement partagée par Pardo Bazán et Capuana.

Ce « témoin impersonnel » est en somme l'expression d'une pudeur impudique : un mouvement paradoxal de dissimulation de l'appareil rhétorique et de simulation d'une expérience basées sur les « preuves », les « hypothèses », les « études préliminaires » à mettre au jour. Si le narrateur, autorité abstraite, s'efface, il peut aussi briller par son absence : « décrire ou prescrire ? », en paraphrasant la formule de Bourdieu¹²¹, non pour poser une alternative (artificielle d'un point de vue narratif et heuristique), mais pour suggérer une tension toute politique entre la « concrétude du social¹²² » et la mise en scène de l'égalité formelle de « tous les sujets et de toutes manières de dire¹²³ ». Plus généralement, pour reprendre l'expression de Nelly Wolf, l'impersonnalité pointe ainsi « la contradiction entre démocratie réelle et démocratie formelle¹²⁴ ».

En régime fictionnel, comme Mitterand le démontre, il est difficile de distinguer et de démontrer ces moments d'un point de vue génétique. On peut néanmoins tenter une poétique comparée de cette « duplicité¹²⁵ », lorsque des marques textuelles signalent la présence d'un corps en observation, témoin panoptique ou bien d'un savant « interventionniste » : les « choses vues » côtoient alors « les choses sues », les verbes d'observation ou de perception s'approchent des verbes d'énonciation et de réglage des focalisations, dont le contenu prescriptif s'efface volontiers dans les jeux d'hypotypose, de l'évidence d'une *vox populi*, ou

¹¹⁹ Pierluigi Pellini, *Naturalismo e verismo*, op. cit., p. 94.

¹²⁰ C'est notamment le cas de Capuana qui, fasciné par les scénarios théâtraux, privilégie le discours direct combinant les archétypes du mélodrame et de la comédie de la Renaissance à la « langue parlante » naturaliste provenant de la transcription de sociolectes et d'inflexions orales.

¹²¹ Voir Pierre Bourdieu, *Décrire et prescrire [Note sur les conditions de possibilité et les limites de l'efficacité politique]*, art. cit.

¹²² Nelly Wolf, *Proses du monde : les enjeux sociaux des styles littéraires*, op. cit., p. 23.

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, op. cit., p. 22. D'une manière analogue, Dubois parle d'une « duplicité » proprement « historique » à propos du processus de création réaliste et naturaliste : celui-ci articule en effet des structures formelles, des démarches et des pratiques a priori divergentes (recherche, enquête, écriture romanesque) avec une double posture, celle du journaliste et celle du romancier (unifiées, partir des années 1870, dans la figure de l'intellectuel dévoué à « l'utilité sociale »). Ainsi, cette duplicité confère aux naturalistes français une légitimité nouvelle dans le champ littéraire.

bien d'une rhétorique de la preuve. Parmi les marques textuelles, c'est surtout le discours indirect libre, précisément fondé sur l'imbrication d'un « observateur » et d'un « expérimentateur », qui nous signale la stratification de registres et de dispositifs rhétoriques partagés avec les enquêtes physiologiques et sociales.

Dans *La Tribuna*, parfois, un narrateur particulièrement « interventionniste », que nous ne retrouvons pas chez Capuana et Zola, oriente le lecteur. Ce narrateur tantôt impersonnel tantôt omniprésent recoupe en effet la position esthétique et idéologique « équivoque » que Pardo Bazán semble adopter lors de la parution du roman et de celle, presque simultanée, de la *La cuestión palpitante*¹²⁶. « Pero así como niego la intención satírica, no sé encubrir que en este libro, casi a pesar mío, entra un propósito que puebe llamarse *docente*¹²⁷ ». Dans le prologue du roman, l'auteur adhère au « sérieux » impersonnel naturaliste, faisant écho à son prologue de *Un viaje de novios* et à certaines sympathies zoliennes manifestées dans *La cuestión*. Mais elle affiche aussi une intentionnalité didactique, visant proprement à mettre en scène une mathésis et, donc, à diriger la transmission d'un savoir : ici, tout l'effort de compromis de Pardo Bazán tient d'un sentiment conscient d'inadéquation entre une production, animée par ses propres intentions, et une réception livrée à la conflictualité du champ. Ce prologue vise ainsi à moduler une réception problématique. En effet, son caractère particulièrement apologétique (« niego », « casi a pesar mío ») relève, à notre sens, d'un positionnement en tension, qui s'apprend et se déprend des luttes du champ intellectuel espagnol du dernier tiers du XIX^e autour de la transivité de la création et de la valeur intrinsèque du discours littéraire en voie d'autonomisation. Par ailleurs, elle ne dissimule pas, en citant Balzac dans son prologue à *Lecciones de literatura* en 1906, le caractère sauvagement agonistique du champ littéraire, en soulignant l'« héroïsme » de la femme écrivaine : « Si aun para los hombres de buen temple emprender la carrera literaria es como bajar á las fieras – según la frase de Balzac, – para una señora es algo más: es la mayor de las heroicidades¹²⁸ ». De la *captatio benevolentiae* de *La Tribuna*, qui n'est que le deuxième roman de l'écrivaine, ce prologue accueille un geste de

¹²⁶ José Manuel Gonzáles Herrán, Janvier López Quintáns, Dolores Thion Soriano-Mollá (dir.), *En el escritorio de Emilia Pardo Bazán. La Tribuna*, Binges, Orbis Tertius, 2020, p. 61-62.

¹²⁷ Emilia Pardo Bazán, « Prólogo de la autora a la primera edición », *La Tribuna*, *op. cit.*, p. 58. [« Mais tout comme je nie l'intention satirique, je ne peux dissimuler le fait que dans ce livre, presque malgré moi, il y a un but qui pourrait être appelé d'*enseignement* »].

¹²⁸ Emilia Pardo Bazán, *Lecciones de literatura*, *op. cit.*, p. 7. [« Si, même pour les hommes de fort tempérament, entreprendre une carrière littéraire revient à se jeter dans la gueule du loup - selon l'expression de Balzac -, pour une dame, c'est quelque chose de plus : c'est le plus grand de tous les héroïsmes »].

qualification rétrospective, témoignant d'une trajectoire « exceptionnelle »¹²⁹ au croisement des références culturelles et des luttes symboliques.

Contrairement aux préceptes flaubertiens d'effacement, le titre du chapitre XXIV de *La Tribuna*, « El conflicto religioso » (tous les chapitres sont titrés) marque le cadre interprétatif du roman, en brouillant les seuils textuels et paratextuels entre histoire et fiction et en mesurant, implicitement, la distance idéologique de l'auteur vis-à-vis des événements narrés.

Conocido este estado de la opinión pública, puede comprenderse el efecto que produjo en la fábrica un rumor que comenzó a esparcirse quedito, muy quedo, y, como en el aria famosa de la "calumnia", fue convirtiéndose de cefirillo en huracán. Para comprender lo grave de la noticia, basta oír la conversación de la *Guardiana* con una vecina de mesa. - ¿Tú no sabes, Guardia? *La Pintiga* se metió protestanta. - Y eso, ¿qué es?¹³⁰

On fait ici allusion aux rumeurs politiques qui courent à propos de l'instauration de la monarchie et de la montée des partis carlistes, qui suscitent les premières émeutes républicaines parmi les *obreras*. Ce « rumor », *topos* de l'animation *costumbrista* qui combine étude sociale et mélodrame¹³¹, est le noyau sémantique autour duquel s'articulent les scènes d'agitation des ouvrières. Le narrateur, mi-savant mi-concierge, traite le matériau humain avec complicité et condescendance, comme on le voit bien dans la métaphore un peu comique « de cefirillo en huracán ». Cependant, il s'en détache sur un plan idéologique, en blâmant la réception médiatique, marquée par la *doxa* et de la *calumnia*, d'une cause, celle de la *Revolución* de 1868, à laquelle Pardo Bazán adhère à bras le corps : « Tres acontecimientos importantes en mi vida se siguieron muy de cerca: me vestí de largo, me casé, y estalló la revolución de Setiembre de 1868¹³² ». Si l'on perçoit la supériorité stylistique et idéologique de l'auteure vis-à-vis de ses personnages, qui fait davantage écho à Flaubert qu'à Zola, le narrateur n'hésite pas tout de même à se « plonger », de façon immersive, dans le processus d'accès et de circulation d'une mathésis possible.

¹²⁹ Il faudra entendre « exceptionnel » selon l'acception sociologique d'« exception ». Ainsi, le parcours biographique de Pardo Bazán incarne, d'une manière générale, une exception statistique, puisqu'il était extrêmement rare pour une femme, même de classe supérieure, d'accéder à la reconnaissance matérielle et symbolique dans le milieu intellectuel espagnol de la fin du XIX^e siècle.

¹³⁰ Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, *op. cit.*, p. 182. [« Une fois qu'on connaît cet état de l'opinion publique, on peut comprendre l'effet sur l'usine d'une rumeur qui a commencé à se répandre tranquillement, très tranquillement, et, comme dans le fameux air de "calomnie", s'est transformée en ouragan. Pour comprendre la gravité de la nouvelle, il suffit d'entendre la conversation de la *Guardiana* avec une voisine de table. – Tu ne le sais pas, Guardia ? La Pintiga a protesté. – Bah alors, qu'est-ce que c'est ? »].

¹³¹ José Fernandez Montesinos, *Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, *op. cit.*, p. 51-53.

¹³² Emilia Pardo Bazán, *Apuntes, Los Pazos de Ulloa*, *op. cit.*, p. 26. [« Trois événements importants dans ma vie eurent lieu l'un près de l'autre : je m'habillai de manière confortable, je me mariaï, et la Révolution de septembre 1868 éclata »]. Voir Annexe III.c.

En effet, d'une part, le narrateur, lorsqu'il intervient, il mobilise une rhétorique de la preuve et du document naturaliste, en simulant un procédé inductif tantôt basé sur des faits, tantôt sur les liens cause et « efecto » : « Conocido este estado de la opinión publica, puede comprenderse el efecto... » et « Para comprender lo grave de la noticia, basta oír » évoquent en effet une méthode mêlant « logique de la déduction¹³³ » expérimentale et pragmatique d'enquête. On devine ici le « je » témoin des *Apuntes autobiográficos*, qui, par une expérience de terrain rapide et immersive similaire à celle de Zola¹³⁴, se met à l'écoute (« oír ») d'expressions populaires de la Fábrica de la Coruña : « Dos meses concurrí a la Fábrica mañana y tarde, oyendo conversaciones, delineando tipos, cazando al vuelo frases y modos de sentir¹³⁵ ». L'effort mimétique de l'oreille et de l'oralité, au même titre que celui de l'œil et du regard, est au cœur de sa pratique de romancière dans *La Tribuna* et, plus généralement, de son travail, pourrions-nous dire, « intersémiotique »¹³⁶.

Si Pardo Bazán s'inspire, dans cet extrait, des faits documentés par ses enquêtes de terrain dans l'usine de tabac, elle se sert aussi des logiques narratives et savantes pour « en imaginer et en provoquer d'autres », selon l'expression de Claude Bernard. Ainsi, la preuve acquiert une dimension exemplaire (« basta¹³⁷ oír »), comme on peut le remarquer dans l'argumentation de *Le Play*¹³⁸ (qui bien connu en Espagne qui par ses monographies d'anthropologie familiale¹³⁹) : « L'exemple de l'ouvrier mineur du Hartz décrit dans l'Atlas, sous le n° XIV, fera comprendre toute la portée des ressources qu'on pourrait tirer, même dans les villes, de la propriété de l'habitation pour rehausser le niveau intellectuel et moral des classes laborieuses¹⁴⁰ ». La tendance à la démonstration « par cas » relie, en ce sens, les phases d'observation et d'expérimentation. Afin de démontrer son hypothèse, le narrateur de *La*

¹³³ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, Henri Mitterand (ed.), éd. cit. 1981, p. 483.

¹³⁴ Dans la partie 4.4.2. Le reportage comme matrice générique : le je « intenable » du reporter et de l'écrivain naturaliste (Zola, Pardo Bazán), nous approfondirons, par leur rapprochement, les pratiques de terrain de Pardo Bazán et de Zola.

¹³⁵ Emilia Pardo Bazán, *Apuntes*, dans *Los Pazos de Ulloa*, op. cit., p. 74. [« Pendant deux mois, je suis allée à l'usine matin et après-midi, écouter des conversations, esquisser des types, saisissant à la volée des expressions et des manières de ressentir »].

¹³⁶ Celui-ci est particulièrement visible dans *Los Pazos*, par exemple, lorsqu'une langue littéraire « officielle » est pétrie de gallicismes, et d'expressions dialectales et orales. En ce sens, nous ne faisons pas proprement allusion à la « traduction intersémiotique » de Roman Jakobson.

¹³⁷ C'est nous qui soulignons.

¹³⁸ Par ailleurs, à la moitié du XIX^e, Le Play voyage en Espagne pour étudier les conditions de vie des travailleurs et il recourt à l'exemple d'un paysan de Lugo pour décrire la pluriactivité et l'adaptabilité professionnelle.

¹³⁹ Julio Iglesias de Ussel et Lluís Flaquer, « Familia y análisis sociológico: el caso de España », *Reis*, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1993, p. 57-75.

¹⁴⁰ Frédéric Le Play, *Les Ouvriers européens, études sur les travaux, la vie domestique et la condition morale des populations ouvrières de l'Europe, précédées d'un exposé de la méthode d'observation*, Paris, Imprimerie impériale, 1855, p. 36.

Tribuna nous transcrit un discours direct volé de la « tranche de vie » à la scène costumbriste : le je « auditeur », témoin constatant les faits¹⁴¹, brouille la perception de scientificité du lecteur par un registre oral déformé. En effet, les paroles des ouvrières, qui sont *a priori* des preuves d'évidence, sont pourtant marquées par le souci de traduire (sans forcément la réduire) une distance sociale (celle de Pardo Bazán vis-à-vis de la classe ouvrière). Elles sont alors atteintes par un ton de misérabilisme comique. En jouant avec les codes scientifiques d'attestation et de vérification, le narrateur nous offre finalement une lecture ambiguë du progrès et des reformes politiques républicaines.

¹⁴¹ Dominique Maingueneau, « Instances frontières et angélisme narratif », *Langue Française*, Armand Colin, 2000, p. 80-81. Plus précisément, il nous semble que la notion de « *point de vue de personnage non-identifiable* », cernée par Maingueneau, peut mieux décrire cette instance d'énonciation par rapport à celle de « narrateur-témoin » qui « est construit comme la source de parole conforme à ce monde-même qu'il institue à travers la parole ».

4.2. Pratiques et esthétiques croisées

« Bien sûr, c'est à la science que doivent s'adresser les romanciers et les poètes, elle est aujourd'hui l'unique source possible. Mais, voilà ! que lui prendre, comment marcher avec elle ? Tout de suite, je sens que je patauge...¹ ».

Par le biais de la comparaison textuelle, on se propose ici de retracer les croisements esthétiques entre le roman naturaliste, la monographie sociale, le reportage et la photographie. Comment ces formes travaillent-elles, par leur contamination mutuelle, à la construction d'un imaginaire social spécifique² ? Il s'agit d'appréhender d'emblée ces esthétiques comme des mises en récit qui, à l'époque, peuvent difficilement être assignées à des statuts disciplinaires précis (ils sont souvent en voie de construction³), ou à des protocoles épistémologiques ou techniques ; ces modes de croisement doivent alors être saisis par l'analyse des formes et de leur épaisseur historique.

Par ailleurs, les représentations qui se dégagent de ces récits parfois dépassent, voire contredisent *a priori* les dispositifs et les prémisses d'enquête qui les ont fondés. Par exemple, l'étude de Giuseppe Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano* (1889), attentive aux spécificités locales, s'inscrit pourtant dans des cadres conceptuels et idéologiques légitimes qui sont définis bien souvent par des médecins devenus « scientifiques sociaux ». Dès lors, la pathologisation du corps social est l'un des effets de réception de Pitrè⁴. D'une façon analogue, la *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani* de Leonardo Vigo⁵ ne peut se passer des critères d'objectivation et de catégorisation soutenus par la biomédecine et l'aliénisme qui marquent durablement la pensée scientifiques fin de siècle⁶. C'est pour ces

¹ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, Gallimard, 1983, p. 66-67.

² Dominique Kalifa, *Les bas-fonds : histoire d'un imaginaire*, *op. cit.* p. 21. Nous reprenons la définition d'imaginaire de Kalifa qui renvoie à un horizon collectif institué (par) et instituant le social : « un système cohérent, dynamique, de représentations du monde social, une sorte de répertoire des figures et des identités collectives dont se dote chaque société à des moments donnés de son histoire ».

³ Voir Jean Poirier, *Histoire de l'ethnologie*, 3e édition revue et corrigée : 1984, avril., Paris, Presses universitaires de France, 1984, (« Que sais-je ? 1338 »); Mélodie Simard-Houde, *Le Reporter, médiateur, écrivain et héros : un répertoire culturel (1870-1939)* [thèse], *op. cit.*

⁴ Clara Gallini, « Giuseppe Pitrè, La *Medicina popolare siciliana*. Etnografia e scrittura », *Lares : rivista quadrimestrale di studi demo-etno-antropologici*, LXXII, 3, 2006, p. 772.

⁵ Nous rappelons que Capuana dédie à Vigo un essai homonyme, recueilli dans *Gli "ismi" contemporanei* (Ivi, p. 213-232).

⁶ *Idem*.

raisons qu'il s'agit de considérer monographie sociale, reportage (ou, plus précisément, sa matrice narrative⁷) et photographie, non pas comme des objets de savoir univoques, « techniques » ou « scientifiques » (puisque ces notions peu stabilisées reposent toujours sur des enjeux politiques de définition) mais comme des œuvres ouvertes⁸. Il s'agit, par un geste de décloisonnement, d'étendre la définition de Marquer de « fictions heuristiques⁹ » à ces récits afin de mettre l'accent sur leurs effets de dramatisation romanesque.

En revanche, la chronique et le fait divers sont exclus de notre examen pour plusieurs raisons. D'abord, la contamination esthétique entre roman naturaliste français, y compris celui de Zola, et fait divers a déjà été traitée avec pertinence, entre autres, par Leatitia Godon¹⁰. Par ailleurs, si le fait divers est la pierre de touche de la recherche documentaire de Capuana et de Pardo Bazán, il y exerce pourtant une influence faible d'un point de vue strictement poétique¹¹. De plus, si chronique et fait divers participent (aussi) des tentatives de lisibilité des conduites et des (ir)régularités, ils bénéficient d'une identité sociale plus stable qui repose sur un rapport spécifique à l'actualité. En effet, comme le dit Marie-Ève Thérénty, l'écriture journalistique « fragmentée, collective, périodique, [elle] se définit, se caractérise et se modifie dans son rapport à l'actualité¹² », à la différence du roman naturaliste, de la monographie et du reportage littéraire. Par ailleurs, c'est un imaginaire judiciaire qui fonde, à notre sens, le fait divers, celui

⁷ Voir Guillaume McNeil Arteau, *Le Relevé des jours. Émile Zola écrivain-journaliste*, op. cit., p. 317-396. En effet, jusqu'aux alentours de 1870, chronique et reportage sont souvent assimilés, jusqu'à l'essor du grand reportage au début du XX^e siècle. En s'appuyant sur l'hypothèse de McNeil Arteau, il s'agit d'éviter l'écueil de l'anachronisme posé par une approche génétique entre roman naturaliste et reportage pour reconnaître des structures poétiques en dialogue.

⁸ Pierluigi Pellini, *Naturalismo e verismo*, op. cit., p. 94. Nous étendons ainsi la qualification d'« œuvre ouverte » attribuée au roman naturaliste à ces autres discours. En effet, selon Pellini, le roman naturaliste serait ouvert de trois points de vue : narratif, axiologique et performatif.

⁹ Bertrand Marquer, « Nosographies fictives. Le récit de cas est-il un genre littéraire ? », art. cit.

¹⁰ Voir notamment Laetitia Gonon, « De l'influence d'un style du fait divers criminel sur le roman au XIX^e siècle », *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 2011, p. 63-80, mais aussi Laetitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

¹¹ Michelangelo Picone, « Lettura simbolica », *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 30 / 3, Accademia Editoriale, 2001, p. 553. « La "verità" ricercata da Verga non è tanto quella del *fait divers*, della vicenda accaduta nella "piccola regione che sta [...] fra Monte Mauro e Mineo", quanto quella dell'arte, della ricreazione memoriale e fantastica di un evento di cui tutti in Sicilia potevano aver avuto conoscenza ». [« La "vérité" recherchée par Verga n'est pas tant celle du fait divers, des événements qui se sont déroulés dans la "petite région qui se trouve [...] entre Monte Mauro et Mineo", que celle de l'art, de la reconstitution mémorielle et fantastique d'un événement dont tout le monde en Sicile aurait pu avoir connaissance »]. D'une façon analogue à Verga, nous verrons de quelle manière Capuana conduit davantage une enquête « mémorielle » faisant écho à un folklore mythique qu'une enquête de l'instantané empruntée au fait divers.

¹² Marie-Ève Thérénty, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 103, Presses Universitaires de France, 2003, p. 630. On se réfère également à Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, (« Poétique »).

de « rationalité policée d'une société pacifiée¹³ » susceptible de contrôler davantage ses implications idéologiques dans et par son écriture même : la chronique judiciaire et les faits divers, de même que les procès-verbaux, par leurs actes d'énonciation, participent, sans équivoques, « au procès de normalisation sociale¹⁴ ». En effet, les chroniques et les procès-verbaux attribuent des interprétations normatives aux conduites, en faisant immédiatement advenir une « réalité sociale » intelligible conforme à des valeurs d'ordre. La suspension temporelle, critique des ordres tiendrait plutôt aux discours « littéraires ». Par ailleurs, au niveau de réception, c'est la « proximité physique ou psychologique du fait divers avec le lecteur ou le spectateur virtuel¹⁵ » qui organise le dispositif médiatique ; ce qui est bien différent du « dépaysement » naturaliste (mais aussi anthropologique etc.)¹⁶. En effet, en reprenant les mots de Michelle Perrot, cette « conscience d'un étrange quotidien, mitoyen, est assurément remarquable ; elle signale en même temps le sentiment d'opacité et d'obstacles multipliés qu'engendre tout changement social¹⁷ ». Roman, monographie, reportage et photographie se rejoignent finalement par leur cadre esthétique foisonnant, par l'éclatement idéologique et par un rapport au présent différé (« littéraire »).

4.2.1. Écriture de terrain entre monographies et microsociologies : *in vivo veritas*¹⁸ ?

À partir de la première moitié du siècle, les monographies françaises (démographiques, économiques, hygiéniques, morales), de Le Play à Villermé, prolifèrent pour laisser ensuite la place à des enquêtes administratives (1848, 1872, 1884) et ministérielles spécialisées, qui s'attachent à dégager des aspects ponctuels (salaire, logement, vie familiale...) du monde des travailleurs. Ces études « donneront ainsi l'impression d'un monde plus articulé, mieux ordonné,

¹³ Jean-Noël Luc, Dominique Kalifa, Jean-Claude Farcy, [et al.], *L'enquête judiciaire en Europe au XIXe siècle : acteurs, imaginaires, pratiques*, op. cit., p. 253.

¹⁴ *Ibid.*, p. 252.

¹⁵ Gaston Lillo, « De quelques modulations et usages du fait divers », *Tangence*, n° 37, 1992, p. 19.

¹⁶ On s'est penché sur la question dans le chapitre précédent.

¹⁷ Michelle Perrot, *Enquêtes sur la condition ouvrière en France au 19e siècle : étude, bibliographie, index*, op. cit., p. 38.

¹⁸ Pour discuter, dans cette partie, le statut de la « scientificité » de l'enquête documentaire naturaliste, nous transposons l'expression latine *In vino veritas* qui est par ailleurs le titre d'une nouvelle du recueil *Coscienze* écrit par Capuana.

qui correspond, en effet, à la différenciation croissante du travail, mais aussi au raffinement des instruments d'approche, à leur plus haut degré de précision¹⁹ ». La création de l'Office du travail en France, en 1891, fait écho à la fondation, en Espagne, en 1883, de la Commission des réformes sociales, ancêtre de l'Institut des réformes sociales fondé en 1903²⁰ : ces organismes, sensibles à la lutte de classe et à la naissance du Welfare State, affectent souvent les pratiques d'enquête dans un sens réformiste. Dans le dernier tiers du XX^e, l'essor de l'enquête publique, attachée à la statistique et au quantitatif, va en effet de pair avec la différenciation du travail, les exigences d'élucidation multifactorielle (accumulation positiviste) et la consécration, quoique progressive et timide, des « spécialistes »²¹. Nos naturalistes, tour à tour médecins, psychologues, voyageurs et reporters intrépides de la société, sont pourtant plus proches des généralistes de la première moitié du siècle²² que de leurs contemporains, spécialistes : ils se réfugient (encore) dans *l'excusatio non petita* de la « sincérité²³ », soupçonnés de l'incompétence de l'amateur, lorsqu'ils abordent les questions sociales dans leurs textes. Par ailleurs, les motifs de la « franchise » et la « sincérité », fréquents dans les préfaces des naturalistes italiens, fonctionnent aussi, pour Verga et Capuana, comme des marques d'appartenance à l'esthétique vériste.

Si, comme les premiers enquêteurs, les naturalistes « risquent un diagnostic, hasardent une thérapeutique²⁴ », en participant d'une conception organiciste (pathologisante) du corps social, ils privilégient aussi une approche qualitative de terrain, réceptive à la « singularité monographique²⁵ » (à la fois délimitée et exhaustive). En ce sens, Passeron remarque pertinemment que les valeurs descriptives propres à la démarche qualitative rapprochent la connaissance sociologique de la crédulité romanesque. Selon le sociologue, les descriptions de

¹⁹ Michelle Perrot, *Enquêtes sur la condition ouvrière en France au 19^e siècle : étude, bibliographie, index, op. cit.*, p. 36.

²⁰ Jean-Louis Guereña, « Les enquêtes sociales en Espagne au XIX^e siècle : la Commission des réformes sociales », *Le Mouvement social*, Association Le Mouvement Social, 1989, p. 99-100.

²¹ En France, Italie et Espagne, la consécration de la sociologie comme discipline à travers la fondation des revues et des chaires universitaires est beaucoup plus tardive par rapport à l'Allemagne, à la Belgique (de Ducpétiaux, de Quételet) et à l'Angleterre. Parmi les revues remarquables, nous mentionnons *La Revue internationale de sociologie* fondé à Paris en 1893 et la *Rivista italiana di Sociologia* fondée à Milan en 1897.

²² Les « amateurs » des sciences sociales sont nombreux, des professionnels et des scientifiques manifestant une disposition « transdisciplinaire » (dirait-on aujourd'hui) : par exemple, Villermé est médecin, Comte est mathématicien, Le Play et Spencer sont ingénieurs.

²³ Ernest Renan, *L'avenir de la science : pensées de 1848, op. cit.*, p. XI, mais aussi Denis Poulot, *Le sublime, ou Le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être : question sociale (2^e édition)*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven et C, 1872. P. 5. De Renan, philosophe généraliste, à Poulot, la sincérité apparaît comme une stratégie de conversion du stigmaté.

²⁴ Michelle Perrot, *Enquêtes sur la condition ouvrière en France au 19^e siècle : étude, bibliographie, index, op. cit.*, p. 9.

²⁵ Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique, op. cit.*, p. 337.

Flaubert, doublant la croyance socio-graphique d'une croyance socio-logique²⁶, scellent le pacte de réception réaliste. L'analyse de Passeron nous semble aussi juste que réductrice. Comme on l'a observé, Zola et Pardo Bazán servent le déchiffrement social autant qu'ils s'en servent, pour le faire jouer avec des archétypes romanesques, dérivés du mélodrame ou du romantisme, voire de la rhétorique classique. En effet, les esthétiques du vraisemblable, la rhétorique ancienne de composition, bien qu'elles soient mises à distance dans les textes théoriques²⁷, participent de l'illusion référentielle au même titre que les écritures de terrain modernes²⁸. Façonné par la production sérielle du feuilleton et par les contraintes éditoriales, le réalisme social sert d'abord des projets romanesques inscrits dans un champ de profits spécifiques.

Sans essayer de vérifier la véridicité documentaire de Zola, il s'agit plutôt de comparer deux modes de connaissance distincts mais en dialogue entre eux : celui du roman et celui de la monographie de Le Play²⁹. Le Play, avec les *Ouvriers européens* (1855) et *La réforme sociale en France déduite de l'observation comparée des peuples européens* (1864), élabore en effet un cadre homogène d'enquête comparatiste où l'intégration des données vise à expliquer des modes de vie, des aspects microsociologiques de la vie ouvrière. Si Zola s'inscrit dans la tradition de Le Play de la sociologie de terrain (ou « sociologie pratique³⁰ », pour reprendre ses propres mots), « il s'en distingue par la finalité même de ses recherches³¹ » : l'horizon fictionnel de toute cette masse documentaire relève à la fois du vécu (des « choses vues » et des « choses sues ») et d'un imaginaire qui le transcende. En d'autres termes, l'enquête de terrain de Zola participe d'un ordre de représentation qui redéfinit et renégocie les rapports entre les sujets, entre objets et expressions, de sorte qu'une « rupture symbolique³² » dans et par le langage s'accomplit. Il s'agit alors de confronter les dispositifs rhétoriques à l'œuvre dans *L'Assommoir*, avec ceux des carnets d'enquête, « Métiers de Paris », et de l'étude sociologique *Ouvrières*

²⁶ *Ibid.*, p. 338.

²⁷ Antoine Compagnon, « La rhétorique à la fin du XIX siècle (1875-1900) », dans Marc Fumaroli (ed.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, op. cit., p. 1215-1216. Comme le rappelle Compagnon, la rhétorique au tournant du siècle (1875-1900) désormais associée à la « fausseté » et à « l'élitisme », s'oppose à l'engagement épistémologique des naturalistes, susceptible de dépasser les formules et les codes de la rhétorique classique.

²⁸ On a eu l'occasion de se pencher sur cette question dans le chapitre 1. L'illusion référentielle : une évidence cognitive.

²⁹ Jérôme David, « Avez-vous lu Le Play ? », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n° 15, Éditions Sciences Humaines, 2006, p. 89-102. Dans cet article, David réinscrit Le Play dans l'histoire de la sociologie, qui a souvent été ostracisée par une sociologie plus « idéaliste » ou philosophique, celle de Comte et Taine. Par ailleurs, bien que Le Play ait vécu pendant la première moitié du siècle, *Les Ouvriers européens* sont réédités en 1870 et marquent durablement toute la deuxième moitié du XX^e où Zola écrit.

³⁰ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 24.

³¹ Jean-Pierre Bertrand, « 15. Quand le roman se fait enquête (Goncourt, Zola, Huysmans) », art. cit., p. 243.

³² Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, (« La philosophie en effet »), p. 20.

européens de Le Play, dont Zola s'inspire³³. Ainsi, observation de terrain (socio-graphie), reconstruction interprétative (socio-logie) et resémantisation romanesque s'entremêlent.

A : Coupeau terminait alors la toiture d'une maison neuve, à trois étages. Ce jour-là, il devait justement poser les dernières feuilles de zinc. Comme le toit était presque plat, il y avait installé son établi, un large volet sur deux tréteaux. Un beau soleil de mai se couchait, dorant les cheminées. Et, tout là-haut, dans le ciel clair, l'ouvrier taillant tranquillement son zinc à coups de cisaille, penché sur l'établi, pareil à un tailleur coupant chez lui une paire de culottes. Contre le mur de la maison voisine, son aide, un gamin de dix-sept ans, fluet et blond, entretenait le feu du réchaud en manœuvrant un énorme soufflet, dont chaque haleine faisait envoler un pétilllement d'étincelles. – Hé ! Zidore, mets les fers ! cria Coupeau. L'aide enfonça les fers à souder au milieu de la braise, d'un rose pâle dans le plein jour. Puis il se remit à souffler. Coupeau tenait la dernière feuille de zinc. Elle restait à poser au bord du toit, près de la goût tière ; là, il y avait une brusque pente, et le trou béant de la rue se creusait. [...] Alors, celui-ci commença à souder la feuille. Il s'accroupissait, s'allongeait, trouvant toujours son équilibre, assis d'une fesse, penché sur la pointe d'un pied, retenu par un doigt³⁴.

A : Maintenant, penché sur son établi, il coupa son zinc en artiste. D'un tour de compas, il avait tracé une ligne, et il détachait un large éventail, à l'aide d'une paire de cisailles cintrées ; puis, légèrement, au marteau, il ployait cet éventail en forme de champignon pointu. Zidore s'était remis à souffler la braise du réchaud. [...] – Voilà, c'est fini... Je descends. Le tuyau auquel il devait adapter le chapiteau, se trouvait au milieu du toit³⁵.

CE : Le sac garni d'un ouvrier plombier-zingueur. Une boîte, avec un couvercle en long, munie d'une bandoulière. Dedans, il y a : des cisailles de toutes formes, droites, cintrées, etc. ; marteaux ; mètre ; burin, ou ciseau à froid ; poinçon pour percer, etc. ; râpe ou lime, etc. Les fers à souder pour le zinc sont en cuivre rouge ; on emploie un tiers d'étain et deux tiers de plomb, et on soude à l'acide muriatique. Les fers à souder pour le plomb s'appellent fers croches et sont en fer ; on soude à la bougie ou à la résine. Le fourneau s'appelle marmite (un étouffoir). Le soufflet, énorme. Un établi pour découper le zinc, des planches. On apprête toutes les pièces dans les cours et on les monte. Le garçon s'appelle aide ; il gagne 4,50 francs. Les zingueurs se servent de cordes à nœuds avec sellettes. Les toits, les tuyaux de cheminées, les tuyaux de descente, etc. Les lieux d'aisance³⁶.

Les notations sténographiques des *Carnets d'enquête* relatives au travail de plombier-zingueur se déploient sur plusieurs pages du chapitre IV de *L'Assommoir*, disséminées dans l'intrigue. Ici, Coupeau et son aide terminent la toiture d'une maison neuve, en posant les dernières feuilles de zinc. Les marques temporelles sur les toits parisiens recomposent dans une séquence narrative l'activité du plombier-zingueur et de son aide (« Alors, celui-ci » ; « Maintenant », « puis » ...). En revanche, les marques spatiales (« tout là-haut » ; « Contre le

³³ Voir Jean-Pierre Bertrand, « 15. Quand le roman se fait enquête (Goncourt, Zola, Huysmans) », art. cit. Au-delà de Le Play, le protocole d'enquête de Zola s'élabore au contact de deux autres références principales, le médecin Louis René Villermé et l'entrepreneur Denis Poulot. Le *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers* (1840) de Villermé se livre à une enquête exceptionnellement exhaustive sur l'influence des conditions physiques et matérielles sur l'ouvrier, dont le corps biologique recoupe une essence morale. *Le sublime Le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être : question sociale* (1870) de Denis Poulot est un reportage des mœurs de la métallurgie parisienne qui est par ailleurs réimprimé à la suite de la parution de *L'Assommoir* (1878). L'assonance entre *Le sublime* et *L'Assommoir* n'a pas échappé aux éditeurs et au public.

³⁴ Émile Zola, *L'Assommoir*, op. cit., p. 141-142.

³⁵ *Ibid.*, p. 144-145.

³⁶ Émile Zola, Henri Mitterand (ed.), *Carnets d'enquêtes : une ethnographie inédite de la France*, op. cit., p. 431.

mur de la maison voisine » ; « là »), mais aussi « le choix d'une luminosité particulière³⁷ », le crépuscule, participent de la création d'un ordre figuratif³⁸, en dessinant une scénographie de funambules oscillant sur les toits parisiens. La scène de *A* croise alors l'enquête figurative de Zola, qui vise la composition des scènes visuelles inspirées de la nouvelle école impressionniste, à l'enquête de terrain : c'est par cette « observation » que Zola appelle à un décloisonnement disciplinaire entre perspective artistique et étude sociologique (ce qui constitue par ailleurs l'un des axes centraux de notre thèse). Dans les *CE*, l'activité du plombier est décomposée par les infinitifs instrumentaux (« pour percer » ; « à souder », « pour découper » ...) qui gardent la sobriété descriptive d'un savoir encyclopédique. Si les verbes techniques sont parfois conservés dans *A*, comme dans « celui-ci commença à souder la feuille », à d'autres endroits l'action, dilatée, est plus imagée, presque métaphorique : « il détachait un large éventail, à l'aide d'une paire de cisailles » ; « il coupa son zinc en artiste » (correspondant au « découper » des *CE*).

Si, dans plusieurs passages, le roman dissémine des « effets de réel », c'est surtout pour les absorber dans un ordre figuratif assez classique. Par exemple, la présentation de l'aide et de son activité dans *A*, « son aide, un gamin de dix-sept ans, fluet et blond, entretenait le feu du réchaud en manœuvrant un énorme soufflet », puise dans les cahiers deux informations (« Le garçon s'appelle aide ; il gagne 4,50 francs » ; « Le soufflet, énorme ») : la première disparaît dans un portrait de nature littéraire ; la deuxième autour de l'« énorme soufflet » est dissimulée au profit d'une simple impression mimétique. Par ailleurs, c'est aussi, visiblement, le *Nouveau manuel complet du plombier, zingueur, couvreur et de l'appareilleur à gaz*, que Zola a consulté maintes fois pour *L'Assommoir*, qui fonde la charpente de cette scène narrative, le manuel lui-même étant construit sur une dynamique narrative croisée d'intrigue et information : « Un seul ouvrier ne saurait souder et faire chauffer les fers en même temps, surtout quand l'ouvrage est un peu long ; il lui faut alors un manœuvre pour l'aider et lui porter de temps à l'autre un fer chaud, en reprenant l'ancien qu'il fait chauffer de nouveau³⁹ ».

Or, le *CE* fonctionne comme un carnet des « choses vues » identifiées pour la première fois (« Le fourneau s'appelle marmite » ; « Les fers à souder pour le plomb s'appellent fers croches » ...) : celles-ci glissent dans les choses vues, indices d'une familiarisation absente dans

³⁷ Lucie Riou, *Les arts visuels dans les romans, l'œuvre critique et la correspondance d'Émile Zola*, op. cit., p. 481.

³⁸ *Ibid.*, p. 478. Je reprends ici la même idée de Riou analysant un passage de *L'Œuvre*.

³⁹ Adolphe Romain, *Nouveau manuel complet du plombier, zingueur, couvreur et de l'appareilleur à gaz*, Paris, Librairie Encyclopédique de Roret, 1883, p. 175.

A. Ce souci mathésique (dont le but est d'abord de transcrire une expertise) nous introduit au cœur d'une découverte ethno-excentrique, qui repère les choses et leurs noms avec une attention ethnographique. Dans *CE*, le corps du sociologue de terrain est davantage un corps-ambassadeur qu'un corps-témoin : s'il disparaît derrière les notations sténographiques des outils des travail et de leurs fonctions, ce n'est que pour transmettre un savoir prométhéen, un savoir de nomination (« le fourneau s'appelle marmite »). La seule trace d'un témoin discret est l'impersonnel « on », qui dénote sans doute une admiration timide de disciple pour l'expertise des ouvriers : « on emploie un tiers d'étain... » ; « on soude à l'acide muriatique » ; « on soude à la bougie » ; « on les monte ». Dans les *CE*, un éthos ambigu, à la fois de *discipulus* et de *magister*, se dessine finalement, à mi-chemin entre apprentissage et transmission : Zola collecte et renseigne (il nomme des objets « inconnus » ...), annote et réélabore à partir d'une position sociale bien éloignée du milieu de la métallurgie parisienne.

Ordonné par fiches, *Ouvriers européens* de Le Play déploie les conditions de vie matérielles et morales des ouvriers avec une attention ethnographique. Elles sont classées en économie domestique, hygiène et santé, organisation familiale et description des « travaux de l'ouvrier » (ce qui constitue l'une des sections d'analyse récurrent). Zola adopte un procédé analogue lorsqu'il classe, par exemple, ses notes sur *Germinal* et sur le pays minier en champs microsociologiques d'enquête, « Le paysage », « L'espace familial », « Les salaires et la peine »⁴⁰. Pourtant, le ton d'un je témoin itinérant est ici plus proche de Villermé que de Le Play : « j'ai suivi l'ouvrier depuis son atelier jusqu'à sa demeure⁴¹ ». En revanche, il nous semble que les notes sur *L'Assommoir* analysées gardent davantage la sobriété documentaire de Le Play : pour l'ingénieur, les observations générales et brèves sur les « travaux de l'ouvrier » s'inscrivent dans une syntaxe narrative qui aspire à la modélisation, à la « pensée par cas⁴² » d'apanage sociologique.

Le travail principal de l'ouvrier s'exécute dans les laveries de sables aurifères [...]. L'ouvrier décrit dans la présente monographie consacre à ce travail, au compte du seigneur, 220 jours par an. Pendant le reste du temps, l'ouvrier exécute plusieurs travaux secondaires : il abat et transporte du bois de chauffage pour les besoins de son ménage, et vend le surplus de cette récolte aux habitants du pays ; il soigne le cheval, récolte le foin de sa prairie avec les concours de sa famille, et fait lui-même les travaux nécessaires à l'entretien de sa maison construite en bois,

⁴⁰ Voir Émile Zola, Henri Mitterand (ed.), *Carnets d'enquêtes : une ethnographie inédite de la France*, op. cit., p. 449-452.

⁴¹ Louis René Villermé, *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers employés dans les manufactures de coton, de laine et de soie*, Tome premier, Paris, Jules Renouard et C. Libraires, 1840, p. VI.

⁴² Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation*, op. cit. p. 11-12.

comme toutes les habitations de la même contrée. Chaque année, il consacre plus de soins à un petit commerce de farine entrepris avec un capital qu'il a créé par ses épargnes⁴³.

Proche du « témoin impersonnel » naturaliste⁴⁴, l'auteur décrit le travail du « Charpentier et marchand des grains des laveries d'or et de l'oural (Sibérie occidentale) » dans un récit scandé par les marques temporelles (« 220 jours par an » ; « Pendant le reste du temps », « chaque année ») qui l'arrache à l'atemporalité d'inventaire de Zola. Si dans le passage de *L'Assommoir*, l'activité de Coupeau et de son aide est plongée dans l'*hic et nunc* impressionniste, qui glisse du soleil du ciel limpide à ses habitants acrobates, Le Play nous fournit, en adoptant un ton didactique, une présentation « en carte postale » à la fois synthétique et détaillée. La syntaxe elliptique et desséchée des cahiers d'enquête est ici narrativisée de sorte que, étonnamment, le résultat romanesque de Zola est plus proche des « travaux de l'ouvrier » de Le Play que de son compte rendu préliminaire. En effet, la description de La Play est linéarisée, tout en visant à la restitution d'un cadre quelque peu romanesque, où le présent de l'écriture de terrain glisse en présent historique : ainsi, exposé au péril d'essentialisation, le destin social s'apparente au destin romanesque. L'article déterminatif dépersonnalisé, « l'ouvrier », la superposition des plans temporels tendant à trancher une coupe synchronique, rejoignent alors une « signification stylisée, c'est-à-dire un sens idéal-typique⁴⁵ ». Par un regard historicisé, susceptible de mettre en dialogue les formes des cahiers, du roman et d'un traité sociologique, nous avons tenté d'interroger la structure sémiotique de *L'Assommoir*, générée par une tension quasi inextricable entre mimésis et sémosis.

4.2.2. Le reportage comme matrice générique : le je « intenable » du reporter et de l'écrivain naturaliste (Zola, Pardo Bazán)⁴⁶

⁴³ Frédéric Le Play, *Les Ouvriers européens, études sur les travaux, la vie domestique et la condition morale des populations ouvrières de l'Europe, précédées d'un exposé de la méthode d'observation*, op. cit., p. 86-87.

⁴⁴ Voir 4.1.3.

⁴⁵ Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation*, op. cit., p. 12.

⁴⁶ Cette partie s'inspire largement de notre article, Valeria Tettamanti, « (Dis)simuler l'enquête ethnographique en régime naturaliste. Le cas de *La Bête humaine* », Florence Puech et Régine Battiston (dir.), *Dialogues Mulhousiens*, n°5, (Dis)Simulation : Journées Doctorales des Humanités 2020, mai 2021, p. 35-43, consulté en ligne <http://dialogues.hypotheses.org/>, le 16/01/22.

« “Le temps est au reportage”⁴⁷ ».

Au cœur de ces transferts discursifs, la forme naissante du reportage et, plus généralement, la poétique journalistique pratiquée par Zola lui-même⁴⁸, imprègne son projet naturaliste. En accord avec les analyses de MecNeil Arteau, une parenté généalogique directe entre roman naturaliste et reportage semble faible, puisque, jusque vers la fin des années 1870, le reportage renvoie généralement à la rubrique des faits divers ou des chroniques et la distinction entre grand et petit reportage n'est pas si nette. Il trouvera en effet son apogée seulement autour de l'année 1900 avec Londres, Kessel et Danjou. Même si la parenté méthodologique entre naturalisme et reportage doit être alors pensée sur le mode de l'anachronisme, il est néanmoins envisageable d'y voir les mêmes « origines épistémologiques⁴⁹ » : en ce sens, lorsque Zola mène une dynamique d'enquête « ethnographique »⁵⁰, on pourra le présenter comme l'un des précuseurs du reportage.

En décrivant la désacralisation des lettres de la part des naturalistes qui s'intéressent à « “ce qu'il y a de moins intéressant au monde”⁵¹ », Brunetière voit dans le reportage une « “forme particulière du naturalisme”⁵² ». En effet, le *Dictionnaire des naturalismes* contient l'entrée « Reportage ». « Le texte du reportage, contrairement aux autres types de documents, porte alors les marques de la subjectivité de celui qui, découvrant un monde, en subit physiquement et mentalement les impressions⁵³ ». Dans le dernier tiers du XIX^e, le reportage *in nuce* relève donc de l'observation directe d'une familiarité exotique (souvent urbaine ou géographiquement proche du lecteur). Les « notes prises sur les choses⁵⁴ » sont alors mis en récit au prisme d'une subjectivité sensorielle qui oscille entre l'« étonnement fondamental⁵⁵ » du fait divers et l'inquiétante étrangeté⁵⁶ du voyage ethnocentrique. Dans le cas de Zola, cette

⁴⁷ Guy de Maupassant, interview dans *Gil Blas*, 1^{er} juin 1882, cité par Jean-Marie Seillan, « Interviews » dans Colette Becker et Pierre-Jean Dufief (ed.), *Dictionnaire des naturalismes, I-Z*, op. cit., p. 551.

⁴⁸ Alain Vaillant, « Le naturalisme : esthétique du roman à l'ère du journal », dans *L'Art de la littérature. Romantisme et modernité*, op. cit., p. 237.

⁴⁹ Guillaume MecNeil Arteau, « Au miroir du reportage », dans *Le Relevé des jours : Émile Zola écrivain-journaliste*, op. cit., p. 337.

⁵⁰ Henri Mitterand, *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, op. cit., p. 6-7.

⁵¹ Colette Becker et Pierre-Jean Dufief (ed.), *Dictionnaire des naturalismes, A-H*, op. cit., p. 316.

⁵² *Idem*.

⁵³ Colette Becker et Pierre-Jean Dufief (ed.), *Dictionnaire des naturalismes, I-Z*, op. cit., p. 811.

⁵⁴ Parisis (Émile Blavet), *La vie parisienne (1880) [préface d'Émile Zola]*, Paris, Paul Ollendorff, 1889, p. VI.

⁵⁵ Roland Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, op. cit., p. 200.

⁵⁶ Sur le sentiment d'inquiétante étrangeté, voir 4.4.1. Ethnographie, ethnocentrisme : l'inquiétante étrangeté ou le *straniamento*.

forme documentaire coïncide avec celle de ses cahiers d'enquête, de même que la posture médiatique du « romancier-reporter » est popularisée par cette démarche⁵⁷.

Pardo Bazán, pour sa part, est souvent assimilée, par la critique contemporaine, au reporter en raison de ses carnets de voyage et de ses études de folklore⁵⁸. Pourtant, comme le précise Marie-Ève Thérénty, reportage et récit de voyage divergent, en réalité, dans leurs origines épistémologiques : par leur « rapport au temps (temps stratifié, temps archéologique, temps de la publication)⁵⁹ » et par leur horizon de réception, le premier est « plus démocratique⁶⁰ » et le second est « longtemps réservé à une certaine élite⁶¹ ». En ce sens, Pardo Bazán nous semble plus voyageuse que reporter, comme en témoignent ses nombreux récits de voyage qu'elle écrit dès sa plus jeune âge⁶². À rebours de la familiarité dépaysante qui suscitent généralement les reportages, les récits de voyages de Pardo Bazán créent, par les marques pronominales d'inclusion⁶³, une véritable connivence avec le lecteur. Celui-ci, bien différent du lecteur « démocratique » de reportage, est par ailleurs doté d'une culture en matière d'histoire de l'art espagnol et, plus généralement, en matière d'*humanitas*.

Comme le rappellent MecNeil Arteau et Mélodie Simard-Houde, la matrice générique du reportage se greffe plutôt sur la chronique qui est, en effet, très souvent, le premier support, lieu et forme spécifique de document pour les « études » de Pardo Bazán : ses articles et ses chroniques hebdomadaires ou mensuels parus majoritairement dans *El Imparcial*, *El Liberal*, *El Español*, *La Época*, sont souvent assemblés en « séries⁶⁴ » (*La ciencia amena*, *Impresiones*

⁵⁷ Colette Becker et Pierre-Jean Dufief (ed.), *Dictionnaire des naturalismes, I-Z*, op. cit., p. 811.

⁵⁸ Entre autres, on mentionne Denise DuPont, *Whole Faith: The Catholic Ideal of Emilia Pardo Bazán*, CUA Press, 2018, 10. « From 1888 to 1902 she acted as a reporter, producing several collections of travel literature ». [« Entre 1888 et 1902, elle a exercé la profession de reporter en produisant plusieurs recueils de littérature de voyage »]. Voir aussi la thèse de Maria Gloria Munoz-Martin, *In search of the promised land: the travels of Emilia Pardo Bazán*, Spanish and Latin-American Studies, soutenue à l'University College London, 2000.

⁵⁹ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIXe siècle*, op. cit., p. 295.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ *Idem*.

⁶² Emilia Pardo Bazán, *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra [1873]*, Estudio, edición y notas de José Manuel González Herrán, Real Academia Galega, Universidade de Santiago de Compostela, 2014, p. 6.

⁶³ Voir, par exemple, Emilia Pardo Bazán, *Por la España pintoresca : viajes*, op. cit., p. 23. « Lleva la fecha de 1719, época en que todavía no nos infestaba el tedioso neoclasicismo ». [« Elle porte la date de 1719, une époque où nous n'étions pas encore infestés par un néoclassicisme fastidieux »]. Ce « nos » suggère une homogénéité de classe entre l'écrivaine et son lectorat, non seulement par les références artistiques communes mais par les « goûts » (« tedioso »).

⁶⁴ Emilia Pardo Bazán, « La vida contemporánea. Embajadas – Un libro argentino – Núñez de Arce », *La Ilustración Artística*, n° 1.005, 1 de abril 1901, p. 218. « Alabo esta buena costumbre de reunir y conservar las crónicas periodísticas. ¡Cuantas veces cogemos un diario, leemos en el, con interés sumo, una crónica que guarda conexión con otras y forma parte de una serie ». [« Je salue cette bonne habitude de collecter et de préserver les articles de journaux. Combien de fois prenons-nous un journal et y lisons-nous, avec grand intérêt, une chronique qui est liée à d'autres et qui fait partie d'une série »]. Dans *La Ilustración Artística*, elle évoque en effet cette organisation sérielle comme une (bonne) pratique de lecture et d'écriture.

santiaguesas, *Estudios literarios...*) ou en volumes (*Por la España pintoresca, De siglo a siglo, Polémicas y estudios literarios...*). Inscrite dans l'*Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX* en 1903, Pardo Bazán vante vingt ans de collaboration journalistique incroyablement prolifique de sorte qu'elle est désignée par ses contemporains comme la « primera polígrafa española⁶⁵ ».

Cette matrice journalistique fonctionne alors comme la pierre de touche d'une autre comparaison poétique, spéculaire par rapport à celle de Zola, à savoir celle entre l'article « La cigarrera », paru dans le volume *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* en 1881, et *La Tribuna*, publiée l'année suivante. Ces rapprochements croisés permettent de mettre finalement en relation Zola et Pardo Bazán sur la manière dont ils traitent deux modèles *a priori* divergents, factuel et fictionnel, pour observer les transferts de poétiques et de pratiques entre roman et reportage.

À la différence des carnets d'enquête de Zola, « La cigarrera » ne fonctionne pas comme un « documento de trabajo⁶⁶ » pour *La Tribuna*, puisqu'il est destiné à la publication dans un volume collectif panoramique⁶⁷. Et pourtant, Pardo Bazán s'approche des ouvrières de l'usine de tabac, matière mi- costumbrista mi-naturalista, à travers un « idéntico método empírico⁶⁸ ». Par ailleurs, le manuscrit de « La cigarrera », récemment analysé par Santiago Díaz Lage, nous met plus immédiatement en contact avec cette pratique documentaire, témoignant davantage du désir de côtoyer des journalistes ou des écrivains galiciens comme Luis Taboada et Arturo

⁶⁵ Ana María Freire López, « La obra periodística de Emilia Pardo Bazán », Ana María Freire López (ed.) *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, p. 117. [« première polygraphe espagnole »]. Voir aussi José María de Pereda, « Pardo Bazán », dans Domingo Ynduráin, (éd.). *Historia de la Literatura Española Moderna y Contemporánea, Unidad Didáctica 2, op. cit.*, consulté en ligne <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pereda-pardo-bazan/html/>, le 18/09/21. « Efectivamente, es una mujer que se interesa por todo, lo que está muy bien; lo malo es que escribe de todo » [« En effet, c'est une femme qui s'intéresse à tout, ce qui est très bien ; le malheur est qu'elle écrit sur tout »].

⁶⁶ Santiago Díaz Lage, « Dos versiones de “La cigarrera”, texto olvidado de Emilia Pardo Bazán », *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, op. cit.*, p. 358. [« document de travail »]. Dans cet article, Díaz Lage compare l'article publié dans le volume *Las mujeres* avec le manuscrit préparatoire, consultable à la fondation Emilia Pardo Bazán de la Real Academia Galega à Coruña, auquel on n'a pas pu avoir accès en raison de la crise sanitaire.

⁶⁷ Le volume *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* qui contient la « cigarrera » s'inscrit clairement dans la littérature panoramique, qui prolonge l'apogée français de la première moitié du siècle avec *Les Français peints par eux-mêmes* (1841-1842). Sur la question, voir Judith Lyon-Caen, « Enquêtes, littérature et savoir sur le monde social en France dans les années 1840 », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n° 17, Éditions Sciences Humaines, 2007. Dans l'Espagne « naturaliste » de la fin du XIX^e, le pittoresque séduit encore le document dans l'étude des mœurs, qui relie bien souvent une proto-sociologie empirique aux portraits de tradition littéraire.

⁶⁸ Diego Pardo Amado, « As cigarreiras na literatura: *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán », *Novas achegas ao estudo da cultura galega II. Enfoques socio-históricos e lingüístico-literarios*, 2012, p. 237. [« méthode empirique identique »].

Vázquez Núñez que de se conformer aux « *literatas*⁶⁹ » costumbristes. Bien que les contraintes éditoriales, les stratégies de légitimation et l’horizon de réception visé divergent, « La cigarrera » n’est pas étrangère à l’élaboration du roman d’Amparo⁷⁰. Pour Pardo Bazán (c’est aussi le cas de Zola), il n’est alors pas improbable que cette sorte d’avant-texte ait préfiguré certains scénarios fictionnels, voire que ceux-ci aient motivé *a priori* la quête d’information et la logique d’investigation. Comment « La cigarrera » et *La Tribuna*, redevables du séjour trimestriel de Pardo Bazán dans la fabrique de tabac de La Coruña, dialoguent-ils au prisme d’une pratique journalistique « sensorielle » ? De quelle manière, en comparant les cahiers d’enquête relatifs à *La Bête humaine*, « Sur la machine », avec son résultat romanesque, on peut percevoir la pratique de Zola, à la lisière de la littérature et de l’ethnographie, au miroir de l’esthétique du reportage ? En d’autres termes, dans quelle mesure les relations de Zola et Pardo Bazán avec la presse d’information en plein essor (interview, chroniques, reportages) participe-t-elle de l’élaboration d’un protocole d’enquête spécifique ?

Un an avant la parution de *La Bête humaine* en 1890, Zola évoque à maintes reprises la proximité méthodologique entre reportage et roman.

Eh ! oui, il faut bien le dire, nous autres romanciers qui faisons nos livres de documents, qui allons regarder la vie avant d’en parler, qui ne coordonnons que des notes prises sur les choses et les gens de notre entourage, nous procédons identiquement comme le journaliste étudiant l’actualité, se rendant chez le personnage du jour, ne publiant que les procès-verbaux des événements⁷¹.

Dans cette préface à l’ouvrage de Blavet, Zola associe les romanciers du document aux journalistes d’information qui à l’époque sont en quête d’un « patronage intellectuel⁷² ». Entre 1888 et 1889, Zola écrit en effet deux autres préfaces, la préface pour *Les mémoires de Paris* de Charles Chincholle et la préface pour la *Morassee*, dans un but de consécration des reportages. Mais cette prise de parole lui offre surtout le prétexte d’une réflexion controversée sur la presse d’information, vis-à-vis de laquelle il adopte une double posture. D’une part, il est le journaliste, l’autodidacte des années 1860-1870, désireux d’ascension sociale, forgé par la presse à la « lutte quotidienne⁷³ », qui ne peut qu’exprimer une solidarité à l’égard de cet engagement. D’autre part il est le romancier, l’autorité morale incontestée des années 1880 issue de ses propres

⁶⁹ Santiago Díaz Lage, « Dos versiones de “La cigarrera”, texto olvidado de Emilia Pardo Bazán », art. cit., p. 357. [« littéraires »].

⁷⁰ Incidemment, nous rappelons que la reconstruction fictionnelle de Marineda, où se déroule l’action de *La Tribuna*, se greffe sur un autre reportage « Galicia y sus capitales (Fisonomías cívicas) I. La Curuña », paru en 1878 dans *El Heraldo Gallego*, 5-XI.

⁷¹ Parisis (Émile Blavet), *La vie parisienne (1880) [préface d’Émile Zola]*, op. cit., p. VI-VII.

⁷² Guillaume MecNeil Arteau, *Le Relevé des jours : Émile Zola écrivain-journaliste*, op. cit., p. 321.

⁷³ Émile Zola, « Le journalisme », *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*, 14 année, n° 47, 24 novembre 1888, p. 185.

romans, dont la quête d'une vérité personnelle impose un désir de distinction vis-à-vis du reportage.

Pardo Bazán aussi, lorsqu'elle réfléchit, au tournant du siècle, sur le rapport avec la presse, se positionne de manière ambivalente vis-à-vis du journalisme d'information. Si elle en atteste les « vertus nutritives » liées au progrès et à l'utilité sociale, « “el periodismo (...) es hoy, como el pan, alimento indispensable y diario⁷⁴” », elle en blâme la superficialité de la démarche, en déconseillant de « “proceder como periodistas, es decir, [a] hablar de todo ligeramente y sin examen”⁷⁵ ». En accord avec le ton de vulgarisation scientifique adopté dans sa série *La ciencia amena*, Pardo Bazán envisage une presse conforme à la formule de Orace, *miscere utile dulci*⁷⁶ (« atractivos en la forma y utiles en el fondo⁷⁷ »), à savoir une « “prensa que eduque, enseñe y distraiga y no habitúe a los lectores a las formas inciviles y descorteses y a la insulsez y pequeñez de espíritu, unida a la inexactitud en la información⁷⁸” ».

Elle conteste de cette manière le caractère éphémère, « vulgaire » et impromptu de l'industrialisation de la presse pliée aux « expectativas del público⁷⁹ », tout en s'attachant aux valeurs naturalistes de l'exactitude. Sa double posture d'écrivaine et de journaliste s'harmonise dans cet effort de médiation : entre instances idéalistes et naturalistes, entre éloge du pragmatisme et de l'agilité de la presse moderne, outil progressiste⁸⁰, et réprobation morale d'une presse « chismográfica, pornográfica y puffista⁸¹ », c'est d'abord l'inconfort de l'intellectuel « professionnel » se questionnant sur son propre rôle et sur son propre positionnement qui se manifeste dans un champ culturel en rapide évolution.

Zola est donc d'abord (toujours) un journaliste, redevable des « procès-verbaux » que le reporter collecte, ce qui constitue la matière indispensable de l'élaboration romanesque. Par

⁷⁴ Emilia Pardo Bazán cité par Ana María Freire López, « La obra periodística de Emilia Pardo Bazán », art. cit., p. 117-118. [« la presse (...) est aujourd'hui comme le pain, un aliment indispensable et quotidien »].

⁷⁵ *Ibid.*, p. 118. [« procéder comme des journalistes, c'est-à-dire de parler de tout à la légère et sans examen »].

⁷⁶ Emilia Pardo Bazán, *La ciencia amena*, I, *op. cit.*, 1, n°3, 16 octobre 1876, p. 17. C'est l'inscription latine qui précède, comme une sorte d'exergue, tous les articles de *La ciencia*.

⁷⁷ *Idem.* [« attrayant dans sa forme et utile dans sa substance »].

⁷⁸ Emilia Pardo Bazán citée par Emilia Pérez Romero, *El periodismo de Emilia Pardo Bazán*, Vigo, Espagne, Academia del Hispanismo, 2016, p. 123. [« une presse qui éduque, enseigne et distrait et qui n'habitue pas les lecteurs à des formes inciviles et discourtoises, à la grossièreté et à la petitesse d'esprit, combinées à l'inexactitude des informations »].

⁷⁹ *Ibid.*, p. 124. [« attentes du public »].

⁸⁰ Emilia Pardo Bazán, « La vida contemporánea. El teléfono á domicilio », *La Ilustración Artística*, 9-VIII, 22 de febrero de 1897, p. 130 : « [...] el humilde obrero y la persona alejada de los centros sabe hoy más noticias en una hora que nuestros abuelos en un año ». [« [...] l'humble travailleur et la personne éloignée des centres connaissent aujourd'hui plus de nouvelles en une heure que nos grands-parents en un an »].

⁸¹ Emilia Pardo Bazán, « Crónicas. La prensa amarilla », *El Liberal*, 11-VI, 11 de junio de 1898, p. 1. [« bavarde, pornographique et bouffonne »].

le « besoin modeste⁸² » de l'exercice journalistique, il suggère ainsi une affinité d'intentions et de fonctions (civile, morale) entre reporter et romancier au nom de la vérité. Dans la préface aux *Mémoires de Paris* parue la même année, Zola renoue le lien entre le romancier naturaliste et le reporter, en concluant sur « la parenté qui existe aujourd'hui entre le reportage et le roman⁸³ ». D'un ton analogue, Pardo Bazán évoque la fraternité qui la lie aux journalistes : « "periodistas, companeros mios"⁸⁴ », faisant l'éloge de leur compétence : « "periodistas muy discretos, y muy amenos, y en su esfera competentisimos"⁸⁵ ». Dans son propos encomiastique, Zola évoque un nouveau régime d'objectivation, étranger à l'impersonnalité du *Roman expérimental*, où la transcription mimétique des « choses vues » est gage d'objectivité. « J'ai lu votre livre, et il respire tout au moins la conscience, l'amour du document que vous allez chercher, le désir de le transcrire avec la sensation même qu'elle a produite en vous⁸⁶ ». Comme le suggère Gérardine Muhlmann, le « je » est au centre d'une expérience phénoménologique qui institue un nouveau « partage du sensible⁸⁷ ». « [Le] "je" [du reporter] rassemble une communauté, parce que celle-ci voit en lui, dans la singularité même de l'expérience qu'il a faite, son ambassadeur. Ce mode d'objectivation, ou ce procédé de rassemblement, nous l'appellerons donc la figure du témoin-ambassadeur⁸⁸ ». Délégué d'une expérience souvent périlleuse et singulière, le reporter est une figure apostolique⁸⁹ qu'on croit sans voir : la recherche, le reportage, la transposition des perceptions sensibles instituent une matrice narrative qui réintègre la sémosis dans un pacte de factualité nouveau, entre document et monument, entre individu et communauté. En ce sens, le reporter essaie d'épuiser non pas l'objet observé, mais la *relation* sensorielle, psychologique et politique entre lui-même et le terrain qu'il explore, à la lisière du roman et de l'étude anthropologique.

La deuxième posture adoptée par Zola, dans ces trois préfaces, est celle du romancier, qui est défini par la négative, à savoir par ce qui ne relève pas du journaliste. Parvenu à l'acmé de sa légitimation symbolique, il se présente comme un intellectuel « pur » susceptible de discerner et de professer la vérité, les reporters n'en garantissant pas toujours la transmission et l'accès. « Qu'importent la logique et la vérité, pourvu que le numéro du matin ait sa nouvelle à

⁸² Charles Chincholle, *Les mémoires de Paris [préface d'Émile Zola]*, op. cit., p. VIII.

⁸³ *Ibid.*, p. IX.

⁸⁴ Emilia Pardo Bazán citée par Ana María Freire López, « La obra periodística de Emilia Pardo Bazán », art. cit., p. 118. [« journalistes, mes camarades »].

⁸⁵ *Idem.* [« il y a des journalistes très discrets, et très amusants, et très compétents dans leur domaine »].

⁸⁶ Charles Chincholle, *Les mémoires de Paris [préface d'Émile Zola]*, op. cit., p. VII.

⁸⁷ Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit.

⁸⁸ Gérardine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme : XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, « Partage du savoir », p. 58.

⁸⁹ En grec classique, ἀπόστολος (apóstolos) est « l'envoyé, le représentant ».

sensation ! Les reporters contrôlent à peine, sont les derniers à croire ce qu'ils écrivent. [...] et de là, viennent surement la banalité et la confusion dont la presse déborde⁹⁰ ». Du point de vue du romancier, la « vérité » n'est pas séparable de la « logique » (savante et romanesque), de sorte que Zola les pose presque comme synonymes : lorsqu'il loue la « solidité d'ensemble⁹¹ » de Chincholle, c'est qu'il lui prête en quelque sorte une qualité d'écrivain, susceptible d'articuler la logique de la vérité, qui est finalement simple, triviale dans sa simplicité, à la vérité de la logique.

Pardo Bazán, très critique envers le sensationnalisme, la presse « à scandale », « “los barateros menudos”⁹² », « “el exceso de informacion”⁹³ » (que Zola appellera, en 1888, le « “flot déchaîné de l'information à outrance”⁹⁴ »), s'attache particulièrement à la presse d'opinion et à la chronique. Comme pour Zola, c'est le caractère rapide et éphémère des informations qui rend la presse d'actualité « “calentida, hirviendo, espolverada de sal o de azúcar, y a veces hasta de pimienta ligera”⁹⁵ ». Dans un article de *La Ilustración Artística*, elle oriente son discours d'autorité et de légitimité en s'appuyant sur la modestie du « point de vue » (journalistique) en dépit de la vérité (savante). « No tengo autoridad para enseñar; digo mi parecer, y lo digo allí donde pieden oírlo, en *El imparcial*, en *El liberal*, en *El Español*, en *La Época*, aquí, en diez o doce periódicos donde colaboro⁹⁶ ». Tout en revendiquant son adhésion à la presse d'opinion, Pardo Bazán se défend ici contre l'« éclectisme »⁹⁷ foisonnant de sa réflexion qui a touché, dans les revues citées, aux domaines les plus variés, de la physique à la critique littéraire. En effet, comme le rappelle Ana Freire, c'est surtout au sein de sa vulgarisation scientifique en série, comme *La ciencia amena* (1876-1877) et celle parue dans *La Ciencia Cristiana* (1877-1879), que Pardo Bazán « prend parti », elle discute et rediscute des positions épistémologiques et,

⁹⁰ Charles Chincholle, *Les mémoires de Paris [préface d'Émile Zola]*, op. cit., p. VII.

⁹¹ *Ibid.*, p. VIII.

⁹² Emilia Pardo Bazán cité par Ana María Freire López, « La obra periodística de Emilia Pardo Bazán », art. cit., p. 118. [« les petits troqueurs »].

⁹³ *Idem.* [« l'excès d'information »].

⁹⁴ Émile Zola cité par Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty, [et al.] (dir.), *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, op. cit., p. 265 et 723. L'expression se trouve dans la préface à *La Morasse*, recueil de fictions courtes publiées par Marpon et Flammarion, qui sera ensuite republiée comme un avant-propos, en 1894, dans *Les Annales politiques et littéraires*.

⁹⁵ Emilia Pardo Bazán citée par Emilia Pérez Romero, « Reflexiones teóricas de Emilia Pardo Bazán en torno al periodismo (1876-1900) », dans José Manuel Gonzalez Herran, Cristina Patino Eirin, Ermitas Penas Varela (ed.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, op. cit., p. 591. [« chauffée, bouillante, saupoudrée de sel ou de sucre, et parfois même de poivre léger »].

⁹⁶ Emilia Pardo Bazán, « La vida contemporánea. Desde el extrajero », *La Ilustración Artística*, 905, 1-V-1899. [« Je n'ai pas autorité pour enseigner ; je dis mon opinion, et je la dis là où ils peuvent l'entendre, dans *El Imparcial*, dans *El Liberal*, dans *El Español*, dans *La Época*, ici, dans dix ou douze journaux où je collabore »].

⁹⁷ Voir Luigi Contadini, « Un romanzo del naturalismo spagnolo: *Un viaje de novios* di Emilia Pardo Bazán », *Studi urbinati*, Scienze umane e sociali, anno LXX, Università degli studi di Urbino, 2000, p. 469.

donc idéologiques, en renonçant au ton « neutre » ou informatif qui aurait mieux convenu à l'intention didactique initiale⁹⁸. Si Zola affiche donc clairement (de façon presque téléologique) son autorité de romancier dans la presse, Pardo Bazán dissimule son prestige pour mieux le disséminer, souvent sous la forme de discussion « dialogique »⁹⁹, dans les dix ou douze revues avec lesquelles elle collabore dans les dernières années du XIX^e.

Zola conclut en somme de façon dialectique, en dépassant ses postures de journaliste modeste et de romancier affirmé, de médiateur et de savant, de démocrate et de héros solitaire pour s'identifier implicitement à Émile Blavet, reporter « original ».

Puis, vous, mon cher confrère, vous y apportez de la fantaisie, toute une fantaisie originale. J'ai parlé jusqu'à présent du reportage, pour préciser les idées ; mais ce n'est point du simple reportage que vous faites, car l'information ne vous sert que de guide, vous partez de là pour vous promener en observateur à travers la vie parisienne, et vous vous arrêtez où il vous plaît, et vous nous donnez parfois des pages de philosophe et de poète. Il suffit que, dessous, vous ayez la solidité d'un document exact¹⁰⁰.

Dans cette lettre à Blavet du 20 février 1889, Zola flatte le reporter dans un jeu de reconnaissances symboliques, lorsque son admiration appelle la gratitude du « confrère ». S'il se livre à un hymne à la « vie nouvelle¹⁰¹ », c'est qu'il met finalement en scène un « je » problématique, voire intenable, celui à la fois du (« bon ») reporter et du romancier naturaliste travaillant une même matrice narrative. Comment s'inscrit la mise en scène de ce « je », de ce corps médiatique¹⁰², à la fois du reporter et du romancier, au niveau narratif ?

Le 15 avril 1889, Zola est autorisé à voyager à bord d'une locomotive de Paris à Mantes, voyage analogue à celui vers Le Havre que feront Jacques et Pecqueux dans le chapitre V de *La Bête Humaine*. L'écrivain s'adonne à une chronique des corps.

CE¹⁰³ : Voici maintenant toute la manœuvre. [...] En outre, il a l'œil au manomètre, et s'il atteint les dix kilos, il fait mouvoir le petit volant de l'injecteur, ce qui injecte de l'eau froide dans la

⁹⁸ Ana M^a Freire, « Emilia Pardo Bazán: Periodismo y literatura en la prensa. Estado de la cuestión », dans José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (ed.), *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión, op. cit.*, p. 21.

⁹⁹ Dans la série d'articles de divulgation scientifique, *La ciencia amena*, qu'elle publie en 1876-1877 dans *La Revista Compostelana*, Pardo Bazán popularise des notions de physique concernant « le calorique », « la lumière », « l'électricité » et « la circulation du mouvement », en s'inspirant du scientifique italien Pietro Angelo Secchi. À cette occasion, elle entame sur cette même *Revista* une diatribe avec un lecteur de la revue, Octavio Amador, qui lui conteste certaines de ces idées.

¹⁰⁰ Émile Zola, « Réportage », dans Henri Mitterand (éd.) *Autodictionnaire Zola, op. cit.*, p. 552.

¹⁰¹ Voir Émile Zola, « Le journalisme », art. cit., p. 185.

¹⁰² Voir Mélodie Simard-Houde, « Les corps du reporter : corps propre, corps "témoin", corps public », 20 | 2018, mis en ligne le 27/04/18, consulté en ligne <http://journals.openedition.org/contextes/6421>, le 18/09/21.

¹⁰³ Les initiales CE font référence à Émile Zola, Henri Mitterand (textes établis et présentés par), *Carnets d'enquêtes : une ethnographie inédite de la France, op. cit.* Le numéro de pages est indiqué entre crochets à la fin des citations.

PARTIE II. MATHESIS

chaudière et fait baisser la pression : on voit alors le niveau d'eau monter. [...] Mais dès que la machine s'arrête, le coup de chaleur sur les jambes est très violent. [p. 546-548]

CE : En marche, la trépidation est assez forte. [...] La fatigue est dans les jambes et dans l'ébranlement des entrailles et de tous les organes. Il y a aussi le grand air ; quand le vent souffle, cela est très pénible, d'autant plus que la machine doit être menée à plus haute pression, pour vaincre la résistance. [p. 548-549]

CE : Mon impression sur la locomotive. D'abord une grande trépidation, de la fatigue dans les jambes et un ahurissement à la longue produit par les secousses. La tête semble se vider. [...] L'impression des longues lignes droites. Les courbes qui cachent la voie, puis une partie droite, allant à l'infini, se perdant : et là-bas un train arrivant, très petit, grandissant : on peut croire qu'il arrive sur la même ligne, que tout va se briser ; puis, il passe dans un tonnerre, dans un coup de vent très fort. [...] Puis le grand vent, le train éprouve une résistance ; il faut marcher plus rude. Et les impressions de nuit, la lanterne éclairant trois cents mètres de voie, un reflet sur les ponts au loin, sur les arbres, sur les maisons à droite et à gauche. Le coup de lumière saignante quand on ouvre la porte du foyer, le rayon lumineux enflammé qui travers l'espace, la fumée blanche qui semble y brûler. [p. 553]

BH¹⁰⁴ : Et, sur la Lison, Jacques [...]. Rudement secoué par la trépidation, n'en ayant pas même conscience, il avait la main droite sur le volant du changement de marche, comme un pilote sur la roue du gouvernail ; il la manœuvrait d'un mouvement insensible et continu, modérant, accélérant la vitesse ; et, de la main gauche, il ne cessait de tirer la tringle du sifflet, car la sortie de Paris est difficile, pleine d'embûches [...]. Et c'était sur la voie toujours, en avant, que revenait son regard, tout à la surveillance des moindres particularités, dans une attention telle, qu'il ne voyait rien d'autre, qu'il ne sentait même pas le vent souffler en tempête. [...] Une chaleur ardente leur brûlait les jambes à tous deux ; puis, la porte renfermée, de nouveau le courant d'air glacé souffla. [...] Et il était brisé de fatigue, au Havre. [p. 232-235]

La description du voyage à Mantes, déployée sur presque dix pages des carnets, « Mon voyage en locomotive », est condensée dans ces quelques paragraphes du chapitre V. Ce passage de *La Bête humaine* intègre à la fois les choses « vécues » et les choses « sues », quoique simulées au niveau mimétique : les connaissances préalables (dérivées sans doute des entretiens avec le sous-directeur du Mouvement de la Compagnie de l'Ouest) s'articulent à l'expérience directe au bord de la locomotive, en mêlant un ton explicatif à un ton descriptif. La description de *La Bête humaine*, allégée par le technicisme détaillé de la séquence de manœuvre, s'inscrit dans un rythme narratif scandé par les débuts de phrase (« Et, sur la Lison... », « Rudement.. », « À peine, de temps à autre » ...). Les trois passages des *Carnets d'enquête*, l'un plus sténographique, les deux autres plus biographiques et « sensualistes », confluent alors dans la *Bête humaine* dans un ton uniformisé associant des verbes de perception (« une chaleur ardente leur brûlait les jambes ») et des verbes de narration (« il avait », « il la manœuvrait »). La description du roman est alors redevable à la fois de l'observation « mathésique » de la manœuvre (dont le but est d'abord de transcrire une expertise) et de celle plus « participante » et sensorielle, qui vise d'abord à transmettre une expérience. Ce corps

¹⁰⁴ Les initiales BH font référence à Émile Zola, *La Bête humaine*, Henri Mitterand (ed.), Paris, Gallimard, 2017, « Collection Folio ». Le numéro de pages est indiqué entre crochets à la fin des citations.

intime de Zola, secoué par la locomotive, est mis en scène par deux brèves appositions dans le roman : « secoué par la trépidation » et « brisé de fatigue » objectivent en quelque sorte le témoignage de l'écrivain-reporter. Dans la *Bête humaine*, la caractérisation psychologique de Jacques, très rapide, qu'on perçoit par « indices référentiels » à la manière de Flaubert, atténue ainsi fortement l'expérience névralgique du Zola des *Carnets d'enquête*. Si, en cette toute fin du XIX^e, le récit naturaliste anticipe des tensions interdiscursives entre objectivité mimétique et subjectivité phénoménologique, impersonnalité et « tempérament¹⁰⁵ », exactitude et vérité, c'est au début du XX^e que le « je » d'une expérience sensorielle vécue, restituée dans une forme dramatisée, devient prépondérant. Le Zola-ethnographe prend surtout en charge, ici, la fonction de témoin adoptée progressivement par le journaliste-reporter au cours de la deuxième moitié du XIX^e. À travers son cycle des *Rougon-Macquart*, Zola ambitionne, en quelque sorte, de devenir « la conscience observante du siècle en charge de l'examen du monde, responsable de la constitution des protocoles du témoignage oculaire¹⁰⁶ ».

Ce sont finalement les relations que Zola entretient avec la presse et le reportage dans les années 1888-1889 qui réorientent non seulement l'identité esthétique et sociale de son naturalisme (désormais déclinant), mais aussi les logiques narratives et les rapports entre « factuel » et « fictionnel » de son roman et de ses notes d'enquête. En général, comme l'explique Alain Vaillant, c'est d'abord l'écriture journalistique qui imprègne la poétique du roman naturaliste, de ses formes narratives et de sa « perception du réel social¹⁰⁷ ». Entre carnets et roman, Zola opère finalement une sorte de « traduction mimétique¹⁰⁸ », puisqu'il transpose le système sémiotique de départ propre aux notes à usage personnel en termes romanesques, c'est-à-dire en discours social et socialisé, visant un référent « objectif », objectivement reconnu. Ainsi, les principes de composition rhétorique et le vraisemblable de la tradition réaliste, inaugurée par Flaubert, règlent l'ordre mimétique du roman sur un horizon de réception nationale.

¹⁰⁵ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 111 et passim.

¹⁰⁶ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, op. cit., p. 22-23. Sur la fonction du journal comme témoignage, voir également Pascal Durand, « Crise de presse. Le journalisme au péril du "reportage" (France 1870-1890) », *Quaderni*, n° 24 (automne 1994), p. 123-152.

¹⁰⁷ Alain Vaillant, *L'Art de la littérature. Romantisme et modernité*, op. cit., p. 237.

¹⁰⁸ Laura Fournier-Finocchiaro et Giorgio Longo (textes recueillis par), *Traductions, adaptations, réceptions de l'œuvre de Giovanni Verga*, op. cit., p. 34. Je reprends ici l'expression de Gabriella Alfieri à propos du travail de traduction et de médiation de Giovanni Verga, lorsqu'il s'efforce de restituer les particularités ethno-linguistiques des personnages dialectophones dans *Vita dei campi* (1880) et *I Malavoglia* (1881), tout en visant un horizon de réception nationale.

L'histoire de Amparo et des *cigarreras* de la fabrique de Marineda est prise dans un réseau de références intertextuelles dont Pardo Bazán se sert dans sa stratégie d'autopromotion. « Marineda » (dans *De mi tierra*), qui retrace la topographie fictionnelle de la ville natale de l'écrivaine, La Coruña, renvoient explicitement à des chapitres ou à des passages de *La Tribuna*, comme au chapitre « Donde vivía la protagonista » : « hay que asomarse al muelle o salir hasta donde tenía su vivienda la cigarrera Amparo¹⁰⁹ ». Mais, comme on l'a évoqué, c'est « La cigarrera », texte qui n'est pourtant pas mentionné dans l'épistolaire, qui participe le plus explicitement du processus de création de *La Tribuna* : l'un, plié à la complaisance de la participation *costumbrista*¹¹⁰, et l'autre, installé dans le sillage du naturalisme zolien, se rapprochent par un « effet reportage »¹¹¹.

Cada operaria tiene ante sí un tajo de gruesa tabla, y los instrumentos del oficio: el cuchillo de hoja circular con una breve escotadura donde suele estar el filo; la tijera, la espátula de en gomar; el tarrillo de la foma. Si se trata de cigarros comunes de vulgar Virginia, de los que el en estanco cuestan á cuarto y el campesino pica con la uña para liar él mismo su *papelillo*, la fabricacion es, aunque diestra, compendiosa y sumaria. Comienza la cigarrera por estirar con la palma de la mano la hoja ancha que constituye la *capa* ó envoltura exterior; córtala en forma conveniente con el cuchillo; toma despues otra hoja menos buena y entera para la envoltura interior ó *capillo*, ya existen la epidermis y la demis del cigarro. En el capillo lia como al descuido la *tripa*, que es hoja mas rota é imperfecta aun, y encima enrolla con mayor primor la capa, describiendo una espiral. Luego viene lo difícil, construir la cabeza y la cola del nuevo sér¹¹².

¹⁰⁹ Emilia Pardo Bazán, *De mi tierra*, *op. cit.*, p. 330. [« il faut regarder sur le quai ou aller à l'endroit où vivait la fabricante de cigares Amparo »]. Voir aussi p. 323-324. « Quien no la conozca todavia lo bastante por la descripcion de *La Tribuna*, venga conmigo, y emprenda el viaje desde Betanzos por el ferrocarril, seguro de que [...] en Espana no habra encono mas pintoresco serpenteo de via a orillas de una costa ». [« Ceux qui ne le connaissent pas encore assez bien grâce à la description de *La Tribuna*, venez avec moi, et entreprenez le voyage de Betanzos en train, certains que [...] en Espagne il n'y aura pas de route sinueuse plus pittoresque le long d'un littoral »]. « Los pios lectores de todos mis libros en general y de *La Tribuna* en particular, recordaran que el paramo de Solares no divide a Marineda solo en lo fisico, sino en lo moral tambien ». [« Les pieux lecteurs de tous mes livres en général et de *La Tribuna* en particulier, se souviendront que le paramo de Solares ne divise pas Marineda seulement physiquement, mais aussi moralement »].

¹¹⁰ Santiago Díaz Lage, « Dos versiones de “La cigarrera”, texto olvidado de Emilia Pardo Bazán », *art. cit.*, p. 357-358.

¹¹¹ Voir Emilia Pérez Romero, *Emilia Pardo Bazán : journaliste entre littérature et presse (1876-1921)* [thèse], Tours, 2010, p. 232. Pérez Romero appréhende le reportage, en relation avec l'histoire de la presse espagnole, comme un « genre journalistique complexe et versatile » en concluant sur son caractère fondamentalement inclassable. Pour cette raison, nous parlons plus volontiers d'« effet reportage » chez Pardo Bazán, caractérisé par la double dimension, à la fois d'opinion et d'information: l'ancrage dans l'actualité s'accompagne des marques d'une subjectivité observante. Incidemment, on rappelle que cette thèse, soutenue en 2010, constitue par ailleurs la dernière contribution remarquable dans l'étude des relations entre littérature et presse chez Pardo Bazán, ce qui n'a pas encore été approfondi.

¹¹² Emilia Pardo Bazán, « La cigarrera », in *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas. Tomo primero*, *op. cit.*, p. 799. [« Chaque ouvrière a devant elle une dalle épaisse en bois et les outils du métier : le couteau à feuille circulaire avec une courte encoche où se trouve généralement la lame ; les ciseaux, la spatule en caoutchouc ; le bocal du foma. Si l'on parle de cigares communs de Virginia, ceux qui dans un bureau de tabac coûtent un quart et le paysan se mordille l'ongle pour rouler son propre *papier*, la fabrication est, bien qu'habile, sommaire et ramassée. La *cigarrera* commence par étirer la large lame qui constitue la *cape* extérieure avec la paume de sa main ; elle la coupe commodément avec un couteau ; elle prend ensuite une autre lame moins bonne et pleine pour la *cape* intérieure ou *capillo*, et il y a déjà l'épiderme et le demi-cigare du cigare. Dans le *capillo*,

No valía apresurarse. Primero era preciso extender con sumo cuidado, encima de la tabla de liar, la envoltura exterior, la epidermis del cigarro y cortarla con el cuchillo semicircular trazando una curva de quince milímetros de inclinación sobre el centro de la hoja para que ciñese exactamente el cigarro, y esta capa requería una hoja seca, ancha y fina, de los más selecto, así como la dermis del cigarro, el *capillo*, ya la admitía de inferior calidad, lo propio que la tripa o *cañizo*. Pero lo más esencial y difícil era rematar el puro [...]. Amparo se obstinó todo el día en fabricarla, tardando muchísimo en elaborar algunas, cada vez más contrahechas y estropeando malamente la hoja. Sus vecinas de mesa le daban consejos officiosos; había diversidad de pareceres; las viejas recomendaban que cortase la capa más ancha, porque sale el cigarro mejor formado, y porque “así lo habían hecho ellas toda la vida”¹¹³.

L’activité de fabrication des cigares décrite dans l’article est observée, dans le chapitre VI « Cigarros puros », par Amparo, qui, désireuse d’apprendre, s’efforce de reproduire les gestes des *cigarreras*. Dans « La cigarrera », l’effet de repérage *in vivo* est rendu par le présent d’une chronique « participative », rythmée par « Comienza [...] por », « Luego viene lo difícil », et riche en connotations (« forma conveniente » ; « menos buenas », « con mayor primor »). Dans *La Tribuna*, en revanche, ces connotations disparaissent pour laisser place aux formes passives (« era preciso extender » ...) et aux impersonnels (« y esta capa requería una hoja seca »...) derrière lesquels Pardo Bazán se dérobe.

Les deux textes mettent en scène la mathésis ouvrière, où la transmission poétique du savoir se lie fortement au regard d’une apprentie : dans le roman, elle est déléguée à Amparo, *alter ego* fictionnalisé du lecteur, qui s’introduit à tâtons dans le milieu des *cigarreras* pour aborder un savoir provisoire. En effet, si le narrateur de « La cigarrera » vise à transmettre une expertise sous forme d’une complicité quelque peu condescendante, rendue visible par exemple par le diminutif de l’aperçu costumbriste, « el campesino pica con la uña para liar él mismo su *papelillo* », la focalisation interne d’Amparo soulève véritablement une « problématique de la compétence¹¹⁴ ». La description technique de la préparation des cigares, encore plus desséchée que celle de l’article, est en effet encadrée et filtrée par Amparo, *cigarrera* « débutante ». Pardo Bazán se dérobe derrière l’admiration discrète d’une expertise, pour permettre que le personnage d’Amparo « inaugure et organise le parcours textuel¹¹⁵ » : « c’est lui qui régit le

l’intestin, qui est une lame plus cassée et imparfaite, se mélange et enroule l’emballage avec plus de soin, décrivant une spirale. Puis vient la partie difficile, celle de construire la tête et la queue du nouvel être »].

¹¹³ Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, *op. cit.*, p. 92. [« Pas besoin de se précipiter. Tout d’abord, la cape extérieure, la peau du cigare, devait être soigneusement étendue sur la planche à rouler et coupée avec un couteau semi-circulaire, en traçant une courbe de quinze millimètres sur le centre de la lame afin qu’elle s’adapte exactement au cigare, et cette couche nécessitait une lame sèche, large et fine, l’une des plus sélectes, ainsi que le derme du cigare, le *capillo*, qui était déjà de qualité inférieure, tout comme l’enveloppe ou la *canne*. Mais le plus essentiel et le plus difficile était de terminer le cigare [...]. Amparo s’obstina toute la journée à le fabriquer, prenant beaucoup de temps pour en faire quelques-uns, en le déformant de plus en plus et en gâchant gravement la feuille »].

¹¹⁴ Philippe Hamon, Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand (dir.), *Mimèsis et semiosis: littérature et représentation: miscellanées offertes à Henri Mitterand*, *op. cit.*, p. 168.

¹¹⁵ *Idem*.

temps romanesque et qui est responsable de ses modulations affectives¹¹⁶ ». La transmission axiologique qui accompagne celle du savoir est ici assez nette ; le lecteur se solidarise avec le milieu ouvrier, détenteur d'un savoir-faire ancestral, qui « occulte », pour un instant, le clivage culturel entre Amparo, cultivée et républicaine, et les ouvrières, et entre ces dernières et les lecteurs. Par cette intrusion assez maladroite, celle de Pardo Bazán¹¹⁷ et celle d'Amaro, le prolétariat féminin bénéficie d'une requalification symbolique provisoire (pourtant toujours susceptible de glisser dans la disqualification par l'agencement des voix narratives). L'article costumbriste opacifie en revanche les enjeux politiques des *cigarreras* qui sont soulevés, dans le roman, par la focalisation interne et le discours indirect libre (« “así lo habían hecho ellas toda la vida” »).

4.2.3. Du reportage au « repêchage », du folklore à la vérité mémorielle chez Capuana

Ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri da una certa distanza in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? e che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?¹¹⁸

Lorsque Verga, en mars 1879, décrit le programme de *Padron 'Ntoni* à Capuana, il insiste sur la nécessité d'intellectualiser, et donc d'esthétiser, les figures des pêcheurs : il s'agit de les offrir en quelque sorte comme des « énoncés » sans énonciation, « observés » sans observation, sans rendre visible la modulation affective. L'année précédente, Verga relie déjà l'« optique de loin » à la posture artistique et éthique la plus juste : « a te [Capuana] non

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ Emilia Pardo Bazán, Carmen Castro (ed.), *Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Ediciones Fe, 1945, (« Breviarios del pensamiento español »), p. 8. Carmen Castro nous réfère que l'écrivaine n'est pas très bien accueillie à l'usine de tabac de Marineda.

¹¹⁸ Giovanni Verga, lettre à Luigi Capuana, 14 mars 1879, dans Gino Raya (ed.), *Carteggio Verga-Capuana*, op. cit., p. 80. [« Mais peut-être ne sera-t-il pas mauvais que je les considère avec une certaine distance au milieu de l'activité d'une ville comme Milan ou Florence. Ne vous semble-t-il pas que pour nous l'apparence de certaines choses n'a d'importance que lorsqu'elle est vue sous un angle donné ? et que nous ne parviendrons jamais à être si franchement et si efficacement vrais que lorsque nous ferons un travail de reconstruction intellectuelle et nous substituerons notre esprit à nos yeux ? »].

semblerà strano cotesto, che da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre, è più efficace e artistica, se non più giusta, e da vicino i colori son troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza¹¹⁹ ». Le *dictum* rompt ici avec le *modus* : des enjeux de distinction soutiennent, en effet, sur le plan des postures, la prise de parole qui est prise de distance avec la « sicilianité », depuis Milan ou Florence. Verga et Capuana se démarquent en effet de la pratique d'observation menée, quoique de façon différente, par Zola et Pardo Bazán, pour substituer « mente » à « occhi », de sorte qu'on parlera plus volontiers d'« effet de reportage » que de « reportage ».

L'« effet reportage » de Capuana, que l'on pourrait à première vue attribuer aux nouvelles d'inspiration régionaliste rassemblées dans *Le Paesane*, ne relève pas en réalité d'une proximité méthodologique avec la poétique journalistique. L'esthétique de Capuana est davantage, à notre sens, imprégnée d'archétypes classiques, de mélodrame, de culture populaire (célèbre la « burletta¹²⁰ » de Capuana pastichant les chants populaires de Vigo)¹²¹ et surtout des *bozzetti* impressionnistes que du protocole journalistique. À la différence de Zola et Pardo Bazán, Capuana journaliste est essentiellement chroniqueur des rubriques littéraires de *La Tribuna* et de *La Fanfulla della domenica* qu'il dirige entre 1882 et 1883 ; l'article de presse comme forme spécifique d'attestation documentaire affecte, à notre sens, assez peu la physionomie esthétique de ses nouvelles et de ses romans. S'il revêt un « ruolo di testimone¹²² » dans son étude folkloriste *Di alcuni usi e credenze religiose della Sicilia*, publié sur la *Nazione* le 12 octobre 1866, c'est toujours au prisme d'un exotisme cautionné. Lorsqu'il rédige cette étude, il se trouve en effet à Florence où il fréquente Telemaco Signorini et les peintres *macchiaioli* au Caffè Michelangelo : le filtre mémoriel et spatial qui le sépare des « usi e credenze », observés pendant sa jeunesse à Mineo, s'inscrit dans l'horizon de réception de la

¹¹⁹ Giovanni Verga, lettre à Luigi Capuana, 17 mai 1878, dans Giovanni Verga, Gino Raya (dir.), *Lettere a Luigi Capuana*, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 93-94. [« pour vous [Capuana], cela ne vous semblera pas étrange que, de loin, dans ce genre de travail, l'optique soit parfois, presque toujours, plus efficace et artistique, sinon plus juste, et que, de près, les couleurs soient trop fondues quand elles ne sont pas déjà sur la palette »].

¹²⁰ Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei*, éd. cit. 1898, p. 217. [« petite blague »].

¹²¹ Voir Benedetto Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Luigi Capuana – Neera*, «La Critica», 3, 1905, p. 352. Benedetto Croce loue chez Capuana l'« abilissima, calcolata contraffazione » [« la très habile et bien établie contrefaçon »] des fables populaires et des chants de la *Raccolta di canti popolari* de Vigo, qui témoigne non seulement de sa capacité mimétique mais du fantasme « posthume » de s'inscrire dans la tradition littéraire populaire, d'une velléité de gloire « éternelle ». Voir Anita Virga, *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*, Firenze University Press, Firenze 2017, p. 36.

¹²² Luigi Capuana, *Di alcuni usi e credenze religiose della Sicilia*, Giovanna Finocchiaro (ed.), *op. cit.*, p. 22. [« rôle de témoin »].

culture toscane¹²³ étrangère au folklore sicilien. Si l'essai est publié sous le titre de *Bozzetti di alcuni usi e credenze religiose della Sicilia*, son affinité picturale avec le *bozzetto* et la peinture de genre est seulement métaphorique, puisque l'usage équivalent de « bozzetto »¹²⁴, de « novella », ou de « scena », de la part des directeurs des journaux et des revues italiens de l'époque, et de Capuana lui-même à la tête du *Fanfulla della domenica*¹²⁵, n'indique, comme le relève Borrelli, que la forme brève de la nouvelle¹²⁶. Si le format et le support journalistique affectent l'esthétique de Capuana, pour ce qui concerne, par exemple, la longueur, le cadre volontiers performatif du narrateur, l'effet de paroxysme d'un récit moderne « à presse », elle désavoue toutefois tout protocole journalistique de « vérification factuelle », de témoignage immédiatement référentiel.

Avevo preso i miei personaggi proprio dal vivo; spesso non avevo fatto altro che mutargli i nomi, per un riguardo sociale facile a capirsi; non ero andato a cercarli col lanternino, ma gli avevo ritratti volta per volta, quando mi si erano casualmente presentati dinanzi; non di rado avevo perfino attenuato qua e là qualche crudezza della realtà per una residuale ombra di pregiudizio letterario¹²⁷.

Comme l'évoque *Come io divenni novelliere*, l'étude « dal vivo » n'est que le substrat empirique d'une incubation artistique particulière. Dans cette lettre à Neera, contenant un excursus biographique fait de dramatisations romanesques, de fausse modestie, d'auto-dérision histrionique, Capuana évoque ainsi son processus de création. À la différence de Zola, dont les

¹²³ Carlo Alberto Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, op. cit., p. 5. Selon Madrignani, le séjour florentin, première grande étape de formation, oblige Capuana à une acclimatation idéologique et culturelle et à une « modernisation », telle qu'il écrivain l'évoque dans *Come io divenni novelliere*.

¹²⁴ Ruggiero Bonghi cité par Paul Arrighi, *Le verisme dans la prose narrative italienne*, op. cit., p. 289. En faisant écho à la préface de *L'amante di Gramigna* (1880) de Verga, Bonghi définit ainsi le *bozzetto* chez Verga et Capuana: « "cette esquisse d'un fragment de la nature vivante regardée avec une lentille très grossissante et qu'ils se plaisent à reproduire" ».

¹²⁵ Aurelio Navarra, « Lettere del Capuana e del Verga a Renato Fucini », *Belfagor*, vol. 15 / 4, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 1960, p. 467. Capuana, dans une lettre datée du 9 juin 1882, s'adresse ainsi à Renato Fucini: « perché desidero che, ora che ci sono io, il *Fanfulla della Domenica*, non tardi più a fregiarsi del tuo nome e adornarsi delle tue cose. Non mi dire di no: vinci la tua pigrizia di poeta e mandami subito uno di quei buoni bozzetti toscani che non veggo l'ora di rileggere ». [« parce que je souhaite que, maintenant que je suis ici, la *Fanfulla della Domenica*, ne tarde pas à vanter ton nom et se parer de tes choses. Ne me dites pas non : gagnez votre paresse de poète et envoyez-moi immédiatement un de ces bons *bozzetti* toscanes que j'ai hâte de relire »].

¹²⁶ Marco Borrelli, *L'evoluzione della novella sui giornali e sulle riviste italiane: il caso della « Rassegna Settimanale » (1878-1882)* [thèse], op. cit., p. 308. Dans une lettre à Capuana du 1 décembre 1900, Verga évoque avec regret la transposition en volume des nouvelles du *Decameroncino*, encore marquée par les contraintes journalistiques et médiatiques de la première parution. « Peccato che ti si veda spesso alle spalle l'editore o l'amministratore del giornale! » [« Il est dommage que l'on voit souvent le rédacteur en chef ou l'administrateur du journal derrière vous »], dans Giovanni Verga, Luigi Capuana, Gino Raya (ed.), *Carteggio Verga-Capuana*, op. cit., p. 388.

¹²⁷ Luigi Capuana, *Come io divenni novelliere*, dans *Homo*, op. cit., p. XXXII. [« J'avais pris mes personnages en personnes [de la réalité] ; souvent je n'avais fait autre chose que changer leurs noms, par un souci social facile à comprendre ; je ne suis jamais allé les chercher je ne sais pas où, mais je les avais peints tour à tour, quand ils étaient parus devant moi au hasard ; même assez souvent j'avais nuancé ici et là quelques cruautés de la réalité par une ombre résiduelle de préjugé littéraire »].

dossiers préparatoires et les cahiers d'enquête éclairent les sources, les dispositifs d'enquête et les conditions techniques de la création, Capuana se limite à suggérer son processus créatif en termes fréquemment métaphoriques ou imagés. Il nous semble que le registre pictural de Capuana « dal vivo », « ritratti », « attenuato », « qua e là » « ombre » n'est pas seulement une métaphore, mais évoque une pratique, une visualisation de l'espace (« casualmente presentati davanti », « qua e là »), voire un voisinage méthodologique avec les arts visuels.

Dans sa célèbre polémique avec Ojetti, il évoque toute sa distance méthodologique avec l'enquête de terrain de Zola : « le mie *Paesane*, concepite e scritte con metodo che si può dire l'opposto da quello usato dallo Zola¹²⁸ ». Il ne va pas, en effet, chercher des sujets (« non sono andato a cercarli »), comme le fait le Zola-reporter en quête des terrains qui puissent, dans une certaine mesure, motiver et valider ses préfigurations romanesques, mais, comme un peintre ou un photographe, il les saisit dans leurs apparitions hasardeuses. C'est en effet les attributs du « naturel » et du « désintéressé » qu'il partage avec le peintre, sujet d'inspiration éphémère. De plus, il tempère le souci de factualité du reporter avec le « pregiudizio letterario », sorte de vraisemblable moral assurant l'élévation spirituelle et sociale de l'artiste. En vertu de tous ces éléments, il s'agit d'éclairer le processus créatif de Capuana, du reportage au « *repêchage*¹²⁹ », à l'aune d'un décloisonnement entre esthétique picturale et photographique, et esthétique narrative.

Plus précisément, Capuana joue, dans ses nouvelles, d'une temporalité diffractée, de la « saisie » du sujet à la restitution du récit, qui est surtout médiatisée par un souci de réception plus « exigeant »¹³⁰, d'une certaine manière, que celui de Zola et Pardo Bazán, ainsi que par des supports et des pratiques esthétiques de mémoration qu'on aura le soin d'explicitier. Au

¹²⁸ Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei*, éd. cit. 1898, p. 50. Dans cette même polémique, Capuana s'efforce de déjouer toute assignation littéraire au naturalisme, dont la répulsion taxinomique est l'étendard du discours théorique de *"Ismi"*. [« Moi naturaliste ? Quand et pourquoi ? Parce qu'il y a presque vingt ans j'ai dédié un de mes romans à Zola ? »].

¹²⁹ C'est le terme utilisé par Picone pour décrire le procédé de mémoration de Capuana, puisant à la fois dans ses souvenirs personnels et dans l'inconscient collectif. Voir Michelangelo Picone, « La Sicilia come mito in Capuana », dans Michelangelo Picone, Enrica Rossetti (dir.), *L'illusione della realtà: studi su Luigi Capuana atti del convegno di Montréal, 16-18 marzo 1989, op. cit.*, p. 67.

¹³⁰ Voir Luigi Capuana, *La Sicilia e il Brigantaggio*, dans *L'Isola del sole, op. cit.*, p. 18. En raison de la fragmentation politique, culturelle et surtout linguistique qui perdure encore après l'Unification, Capuana s'efforce de se faire l'intermédiaire entre son imaginaire natal et celui de l'élite culturelle de Florence et de Milan, entre dialecte et régionalismes, et horizon de réception linguistique nationale visant surtout la bourgeoisie en ascension, mais qui est encore en voie de constitution. D'une façon générale, Capuana et les véristes appellent à la lecture, pour la première fois, tantôt par la « ripugnanza » [« répugnance »], tantôt par une envie d'évasion exotique, un « pubblico intermedio tra la classe aristocratica dell'intelligenza e del gusto e i volgari lettori » [« un public intermédiaire entre la classe aristocratique de l'intelligence et du goût et les lecteurs communs »]. (Luigi Capuana, *Libri e teatro*, Catania, Giannotta, 1892, p. XXI).

cœur de ces pratiques, c'est justement la photographie, pratiquée avec assiduité entre 1869 et 1879, qui lui fournit les supports pour ses vagabondages créatifs de Mineo¹³¹ à Milan, du souvenir à la vérité mémorielle, du document à la synesthésie d'une expérience vécue. En effet, Capuana, qui se définit comme un obsédé de la chambre noire, s'essaie même à la fabrication des machines photographiques¹³², jusqu'à la création d'un laboratoire, « Grande Atelier Fotografico in Mineo diretto dal Professor Luigi Capuana ». En souscrivant à la thèse de Comoy Fusaro, la photographie, pour Capuana, « passione sviscerata¹³³ », génère un pouvoir de suggestion qui dépasse les cadres documentaires et toute fonction ancillaire de la création littéraire pour devenir une catégorie de l'esprit. Souvent, elle n'est pas seulement le motif autour duquel s'articule la nouvelle d'inspiration paysanne, mais elle permet un rapport privilégié à un imaginaire relativement autonome des soucis « véristes »¹³⁴.

« “Eh? che modellatura di chiari e scuri! Se fossi romanziera come sono fotografo!”¹³⁵ ». Dans sa chambre de rue San Maurilio à Milan, Capuana se laisse échapper ce soupir de regret, écrivant à sa sœur Giuseppina le 26 février 1877. Ici, l'écrivain commente, attendri, certaines photographies stéréoscopiques du village natal prises quelques années auparavant.

Dai terrazzini della casa Ballarò sventolano dei panni sciorinati: la finestra dell'Azzurrina (che mi fa tornare a quindici anni addietro) è spalancata sul tetto, l'abbaino del tesoriere Renda, le rovine di casa Montes, il fumaiolo dei Manfredi e il terrazzino Musso sono sotto i miei occhi colla precisione della realtà. Mi è parso di sentire le risa delle vicine, gli strilli dei ragazzi, la voce dei rivenditori ambulanti, la monotona canzone di Francesco quando striglia “Bixio...” insomma mi è parso di provare le sensazioni del tempo ch'ero costì. [...] Ed ecco ancora “Santa Margherita”. Le rose del viale della chiesa sono fiorite: il gelsomino è tutto stellato. Che buon odore! Il fico sotto la terrazza è coperto di foglie e di frutta. L'uscio d'entrata della casina è mezzo aperto. Perché non esce nessuno? Avrei voluto vedere voi o lo zio; invece veggo me stesso, seduto, col cappello in testa, con una gamba accavalcata all'altra e l'orologio in mano... L'orologio mi suggerisce l'idea di guardare che ora è... Perbacco! Le cinque e mezza¹³⁶.

¹³¹ Voir l'atelier photographique de Capuana à Mineo dans Annexe III.a.

¹³² Corrado Di Blasi, *Luigi Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta, 1968, p. 9-10.

¹³³ Andrea Nemiz, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, Palermo, Edikronos, 1982, p. 22. [« passion débordante »]

¹³⁴ Edwige Comoy Fusaro, « Capuana fotografo », *Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, n° 16, 2018, consulté en ligne, <http://www.arabeschi.it/capuana-fotografo/>, le 18/09/21.

¹³⁵ Luigi Capuana cité par Corrado Di Blasi, *Luigi Capuana : vita, amicizie, relazioni letterarie, op. cit.*, p. 191. [« Eh ? quel moulage de clair-obscur! Si j'étais romancier comme je suis photographe ! »].

¹³⁶ Luigi Capuana cité par Corrado Di Blasi, *Luigi Capuana : vita, amicizie, relazioni letterarie, op. cit.*, p. 186 et 189. [« Des petites terrasses de la maison Ballarò, on agite le linge étendu: la fenêtre de l'Azzurrina (qui me ramène à il y a quinze ans) est grande ouverte sur le toit, la lucarne du trésorier Renda, les ruines de la maison Montes, la cheminée de la Manfredi et la petite terrasse Musso sont sous mes yeux avec la précision de la réalité. Il me semblait entendre les rires des voisins, les cris des enfants, les voix des colporteurs, le chant monotone de Francesco quand il crie "Bixio..." ; bref, il m'a paru de ressentir les sensations de l'époque où j'étais là. [...] Et voici à nouveau "Santa Margherita". Les roses de l'avenue de l'église sont en fleurs : le jasmin est tout étoilé. Quelle bonne odeur ! Le figuier sous la terrasse est couvert de feuilles et de fruits. La porte d'entrée de la petite maison est à moitié ouverte. Pourquoi personne ne sort ? J'aurais aimé vous voir, vous ou mon oncle, mais je me

Les photographies des habitations de Mineo portent les raisons de la « vie » et de l'« imagination », selon la leçon de De Sanctis, qui prévalent sur l'argument scientifique de documentation et sur l'illusion mimétique. En effet, le support photographique est prétexte d'un transfert synesthétique, qui ramène Capuana des choses vues ou des choses entendues (« risa », « strilli », « voce »...) aux sensations olfactives (« Che buon odore »). Entre la quête du document photographique et le *spiraculum vitae* de la création romanesque, Capuana suggère toute l'épaisseur névralgique d'un sujet à la fois agi et agissant, regardé et regardant (« veggo me stesso »), producteur d'un « savoir » photographique que Barthes appellera « *Mathesis singularis*¹³⁷ ». Ainsi, Capuana revit l'expérience sensorielle du reporter (« le sensazioni del tempo »), réfractée dans la temporalité éclatée du récit. Si la matrice générique du reportage, telle que la décrit Simard-Houde, se fonde sur une « structure narrative double, couplant le récit des faits rapportés à celui de l'enquête ou de la quête d'information¹³⁸ », cette pratique du « repêchage » repose sur une structure sémiotique triple. Elle relie le récit des nouvelles au récit des impressions rapportées à sa sœur Giuseppina, et au récit visuel de la photographie.

Dans cette même lettre, il revient sur la photographie d'un paysan de Mineo, surnommé Píula, romantique célibataire incurable, qui inspirera deux ans plus tard la nouvelle *L'ideale di Píula* écrite à Milan en janvier 1879. Il évoque « “i terrazzini della casa di Píula sono spalancati in tutti i due piani”¹³⁹ » et, tout de suite après, l'« impressione viva » produite par la contemplation de l'ami.

Píula: Il naso si allunga terribilmente e pare esca fuori dal cartoncino della fotografia. L'impressione è così viva che domani, andando per le vie di Milano, mi sembrerà di vederlo spuntare da ogni cartonata. Del resto, un che di Napoleone IV in quell'aria altiera: Píula regni sulla “Palma” fino alla consumazione dei secoli¹⁴⁰.

Lorsque Capuana commente la photographie de Píula, il transfigure (déjà) un support documentaire en « caso letterario¹⁴¹ », dans la mesure où il génère une relation non seulement esthétique mais herméneutique, où il fait revivre, avec ses propres mots, le processus de création

vois plutôt assis, avec mon chapeau, une jambe au-dessus de l'autre, et ma montre à la main.... La montre me donne l'idée de regarder l'heure... Bon sang ! Cinq heures et demie »].

¹³⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard, Seuil, 1980, p. 795.

¹³⁸ Mélodie Simard-Houde, *Le Reporter, médiateur, écrivain et héros : un répertoire culturel (1870-1939)* [thèse], *op. cit.*, p. 10.

¹³⁹ Luigi Capuana cité par Corrado Di Blasi, *Luigi Capuana : vita, amicizie, relazioni letterarie*, *op. cit.*, p. 188. [« les terrasses de la maison de Píula sont ouvertes tout grand sur les deux étages »].

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 190. [« Píula : Le nez devient terriblement long et semble sortir du cadre de la photographie. L'impression est si vive que demain, en me promenant dans les rues de Milan, j'aurai l'impression de la voir sortir de chaque carton publicitaire. D'ailleurs, il y a quelque chose de Napoléon IV dans cet air hautain : "Píula règne sur la "Paume" jusqu'à la consommation des siècles »].

¹⁴¹ Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, éd. cit. 1882, p. 59. [« caso letterario »].

au lecteur¹⁴² (d'abord la destinataire de la lettre, Giuseppina, ensuite le lecteur que nous sommes). Le cas de Píula (se) fait voir, il (se) fait vivre, comme un « *fenomeno*¹⁴³ », se prêtant à une phénoméno-logie, de même que le cas médical se prête à la sémiologie : la photographie est à la fois vision et vecteur narratif (« Píula regni sulla "Palma" fino alla consumazione dei secoli »). Par ailleurs, c'est aussi au niveau diégétique que la photographie est décrite comme phénomène, révélant des rapports invisibles, par le biais du regard de Rebecca qui contemple une photographie de femme : « Quella testina giovane e bella, ombrata dal cappellino a larghe falde, la guardava sorridente con grandi occhi profondi e immobili, *staccata quasi in rilievo dal fondo sfumato* che pareva la cingesse di una aureola, in lontananza di sogno...¹⁴⁴ ». La femme, *così viva*, arrache les points de suture entre photographie, sculpture et vie. Pour Capuana, Píula n'est pas seulement l'objet d'une suggestion esthétique proche de l'hypotypose littéraire, simple reflet du réel, mais offre aussi la possibilité d'une stratégie narrative¹⁴⁵. La réflexion sur le processus créatif de *Come io divenni novelliera* résonne dans le registre métalittéraire de la nouvelle *L'ideale di Píula*: comme l'impression vivante de Píula se présente de façon « hasardeuse » [*supra*], lorsque Capuana se promène dans les rues de Milan (« andando per le vie di Milano »), ainsi, le personnage « vient chercher » le narrateur pour se promener à travers les champs : « e allora, nelle belle giornate, veniva a trovarmi, per fare insieme una sentimentale passeggiata per i campi¹⁴⁶ ». C'est encore l'« impression » qui couple le récit-rêverie adressé à Giuseppina à celui de la nouvelle *L'ideale di Píula*.

Altre rughe invadevano il collo, la fronte, le guance, e gli davano l'aria di un pezzo di cartapeccora aggrinzita nel quale fossero stati ritagliati due buchi paralleli: gli occhi. Ma tutto questo non avrebbe fatto grande impressione senza quell'andatura stracca, curvata con cui egli trascinavasi da un luogo all'altro, senza quella sciatteria degli abiti, senza quel lamentevole suono della sua voce che pareva uscisse dalle cieche profondità dello stomaco, stavo per dire dalla pianta dei piedi, anzi da sotterra¹⁴⁷.

¹⁴² *Idem*.

¹⁴³ *Idem*. [« *phénomène* »].

¹⁴⁴ Luigi Capuana, *Gelosia, Storia Fosca*, dans Enrico Ghidetti (a cura di), *Racconti*, I, Roma, Salerno editrice, 1973, p. 346-347. [« Cette belle jeune tête, ombragée par le bonnet à large bord, la regardait en souriant avec de grands yeux profonds et immobiles, *détachés presque en relief* du fond ombragé qui semblait l'entourer d'un halo, dans une distance rêveuse... »]. C'est nous qui soulignons.

¹⁴⁵ Edwige Comoy Fusaro, « Capuana fotografo », art. cit., consulté en ligne <http://www.arabeschi.it/capuana-fotografo/>, le 18/09/21.

¹⁴⁶ Luigi Capuana, *L'ideale di Píula, Storia fosca*, dans *Racconti*, t. I, *op. cit.*, p. 201. [« et alors, lors des beaux jours, [il] venait me voir, pour faire ensemble une promenade sentimentale à travers les champs »].

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 199. [« D'autres rides envahissaient son cou, son front, ses joues, et lui donnaient l'air d'un papier froissé avec deux trous parallèles découpés : ses yeux. Mais tout cela n'aurait pas fait grande impression sans cette démarche tortueuse et tordue avec laquelle il se traînait d'un endroit à l'autre, sans cette négligence de ses vêtements, sans ce son lamentable de sa voix qui semblait venir du fond aveugle de son estomac, j'allais dire de la plante de ses pieds, ou plutôt de la terre »].

Le cas de Píula paraît parmi les cas mi-cliniques mi régionalistes du recueil *Storia fosca*, que Capuana qualifiera d'« étude[s] psychologique[s] » dans son avertissement *Aux lecteurs* du 5 avril 1883¹⁴⁸. Comme on l'a vu, le cas de Píula est donc explicitement redevable d'une pratique intermédiaire entre récit et visuel. Trois éléments de la lettre-rêverie sont repris, « l'aire » (l'aria altiera), « l'impression » (comme on l'a déjà évoqué), et le « son » (« strilla », « risa », « voci »), qui renvoient aux sensations visuelles, auditives et émotives du processus de remémoration. La nouvelle reproduit l'intimité d'une rencontre par les biais des démonstratifs et de la première personne du narrateur, « Ma tutto questo », « quel lamentevole suono » « stavo per dire ». Le narrateur manifeste la complicité biographique de la lettre à sa sœur, ce qui nous rappelle le ton extradiégétique de Verga à *L'amante di Gramigna* : « bisogna farci piccini anche noi. [...] Lo spettacolo vi parrà strano, e perciò forse vi divertirà¹⁴⁹ ». Ce regard candidement xénophile, chargé pourtant d'une sorte d'humour grotesque, marque les distances de l'impersonnalité vériste. Dans la nouvelle, le résultat romanesque travaille fortement le « motif » de l'imagination photographique : l'« aria altiera » est devenue, au contraire, « stracca, curvata » ; le nez ressortissant du cadre photographique disparaît au profit d'autres traits du visage comme le cou, le front, les joues. Par un jeu d'onomatopée, la voix de Píula est plaintive puisqu'en sicilien *piuliari* et en toscan *piulare* signifie « se plaindre » ; elle affiche un caractère et un destin.

Différentes stratégies narratives se dégagent finalement de l'imagination photographique et de celle, romanesque, qui est pourtant souvent redevable de la première. Depuis Milan ou Florence, l'observation ethnocentrique se fond dans l'arsenal des figures de la *Commedia dell'arte* et du mélodrame : les créatures de Capuana, fabriquées *in vitro*, cristallisent une dilatation espace-temporelle à *pic* sur le présent, celle d'un homme regardant et se regardant à travers les années et les terres qui le séparent de son lieu d'origine.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 171. [« étude[s] psychologique[s] »].

¹⁴⁹ Giovanni Verga, *Tutte le novelle. Volume primo, op. cit.*, p. 151. [« il faut se faire petits nous aussi. [...] Le spectacle vous paraîtra bizarre, et donc cela vous amusera peut-être »].

4.3. Principes narratifs : le « vraisemblable épistémologique »

« Il faut qu'il y ait dans mon œuvre des maladies héréditaires, tuant deux ou trois de mes personnages¹ ».

Comme l'évoque Zola dans les dossiers préparatoires du *Docteur Pascal*, l'hérédité naturelle fonctionne comme un moteur narratif, un schéma actantiel, ou encore comme une sorte de *deus ex machina* au service des explicits. En effet, à la fin de 1868, juste avant de commencer la rédaction de son cycle, Zola se plonge dans le *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux* du docteur Lucas (1850) : « J'ai tiré de cet ouvrage toute la charpente scientifique de mon œuvre² », reconnaît-il dans une lettre à Cuénot. Comme le précise Mitterand dans la Notice à *La Fortune des Rougon*, Zola utilise donc le traité de Lucas davantage comme un réservoir de personnages, d'intrigues et de schémas narratifs vraisemblables que comme un matériau de vulgarisation³. En combinant Lucas, Morel et Moreau de Tours, Zola consulte aussi les *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire* jusqu'aux études de Pouchet, grâce auxquels il élabore progressivement un vitalisme lyrique⁴, visible dans le dernier roman du cycle. *Il marchese di Roccaverdina* de Capuana et *La madre Naturaleza* de Pardo Bazán se servent également des savoirs de la dégénérescence et de la régénérescence pour tracer les paraboles existentielles de Rodrigo et de la famille des Los Pazos, susciter des « effets » heuristiques et s'aligner sur l'horizon d'attente du lectorat. Par un souci de légitimation, Zola est certes en quête d'une « charpente » qui soutienne et motive les dynamiques narratives, mais surtout d'un « effet de charpente », de la mise en scène d'un savoir scientifique populaire, vulgarisé, reconnu per le lecteur.

Nella vita reale la legge ereditaria spesso vien attraversata dall'accidente; o vi si attua a sbalzi; o non compie sempre il suo processo. In questo caso è innegabile la superiorità dell'arte. Raccogliendo attorno a un individuo tutte le possibili circostanze per produrre inesorabilmente

¹ Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, dans Émile Zola, Henri Mitterand (éd.), *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, t. V, Paris, Gallimard, 1967, p. 1728.

² Émile Zola, lettre à Lucien Cuénot, le 28 août 1896, cité par Jean Rostand, « Zola homme de vérité », *Les Cahiers naturalistes*, 3^{me} année, n° 8-9, 1957, p. 366.

³ Émile Zola, *La Fortune des Rougon* (préface de Maurice Agulhon), éd. cit. 1981, p. 479.

⁴ Gisèle Séginger, « Zola et la machine vivante. Les apories d'un modèle mixte », art. cit., consulté en ligne https://epistemocritique.org/zola-et-la-machine-vivante-les-apories-dun-modele-mixte/#_ftnref4, le 22/11/21.

PARTIE II. MATHESIS

lo scoppio della forza fatale dell'eredità, l'arte non mentisce rispetto alla scienza. La sua *possibilità* diventa quasi più vera della stessa *realtà*. Eliminando il cieco accidente, creando una serie di circostanze simili a quelle che in altri *casi reali* hanno prodotto questo o quel risultato, l'arte raddoppia di valore: acquista un valore scientifico⁵.

En accord avec la leçon de Taine, Capuana apprécie les raisons scientifiques du roman lorsqu'elles servent la logique narrative : les lois de l'hérédité, qui soutiennent la structure romanesque, émergent comme « phénomènes » [*supra*] qui illustrent et révèlent des processus encore « plus vrais » des « *casi reali* », en les inscrivant dans le champ littéraire du possible (sorte de « mentir vrai »). Capuana médiateur culturel, ouvert à la fécondité de la démarche scientifique, soulève pourtant toute l'ambivalence de son positionnement : l'art acquiert « un valeur scientifico » lorsqu'elle transfigure les cas réels en cas littéraires, c'est-à-dire au moment où la « reconstruction intellectuelle⁶ » de l'artiste est accomplie. Cette valeur, qui finalement n'est guère « scientifique », fonctionne davantage comme le signe d'une légitimation extérieure que comme une faculté heuristique de discernement entre accidents et circonstances, attachement empirique et loi. Zola, Capuana et Pardo Bazán participent en somme, à part entière, d'une « croyance » biomédicale (au sens sociologique du terme) instituant et instituée (par) les formes romanesques.

En s'inspirant de l'article de María Rodríguez Álvarez sur le cas de *Madeleine Féral*⁷, il s'agit d'identifier les grands principes organisateurs du « vraisemblable épistémologique⁸ » à l'œuvre chez nos auteurs. Capuana, Zola et Pardo Bazán mettent en place des stratégies narratives qui miment les logiques discursives des textes savants : ces « effets de cohésion⁹ » sont moins générés par le vraisemblable moral, qui gouverne surtout des choix de registres ou d'orchestration narrative, comme la distinction des voix entre personnages marginaux et narrateur, que par un « effet de science ». En effet, pour nos naturalistes, il s'agit moins de transmettre l'exactitude d'un savoir que de susciter un « *effet de reconnaissance*¹⁰ » chez un

⁵ Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie, op. cit.*, p. 71. [« Dans la vie réelle, la loi de l'hérédité est souvent franchie par l'accident ; ou bien, elle est appliquée par à-coups ; ou elle ne va pas toujours jusqu'au bout de son processus. Dans ce cas, la supériorité de l'art est indéniable. En rassemblant autour d'un individu toutes les circonstances possibles pour produire inexorablement le déclenchement de la force fatale de l'hérédité, l'art ne ment pas par rapport à la science. Sa *possibilité* devient presque plus vraie que la *réalité* elle-même. En éliminant l'accident aveugle, en créant une série de circonstances similaires à celles qui, dans d'autres *cas réels*, ont produit tel ou tel résultat, l'art double de valeur : il acquiert une valeur scientifique »].

⁶ Giovanni Verga, lettre à Luigi Capuana, dans Gino Raya (ed.), *Carteggio Verga-Capuana, op. cit.*, p. 80. (« ricostruzione intellettuale »). Verga décrit ainsi sa poétique, redevable du modèle théorique de Taine.

⁷ Voir María Rodríguez Álvarez, « Les mécanismes du Naturalisme à l'épreuve : la télégonie dans Madeleine Féral », *Çédille, revista de estudios franceses*, 2020, p. 113-141.

⁸ Gisèle Séginger, « Transmission ou trahison ? La circulation triangulaire des savoirs du vivant (Michelet, Flaubert, Zola) », art. cit., p. 79.

⁹ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La pertinence réaliste : Zola, op. cit.*, p. 50.

¹⁰ Gisèle Séginger, « Transmission ou trahison ? La circulation triangulaire des savoirs du vivant (Michelet, Flaubert, Zola) », art. cit., p. 80.

lecteur reconnaissant des modèles discursifs légitimes. Le lecteur est alors appelé non seulement à témoigner de la requalification symbolique des auteurs qui se servent de la science comme d'un étendard, mais aussi à participer de la mathésis, dans un espace symbolique de circulation des savoirs. Comme le rappelle Jérôme David, depuis Balzac, la « mimésis devient procédurale¹¹ », puisqu'elle invite le lecteur à retracer les rapports politiques entre démocratie réelle et démocratie romanesque, à mobiliser sa propre expérience pour les « valider¹² ». Mais aussi, comme l'entendait Capuana avec son « cas littéraire » [*supra*], le lecteur semble accéder au laboratoire mimétique en parcourant à rebours le processus de création naturaliste.

Parmi les stratégies narratives empruntées aux discours savants ou « para-savants », la « réhabilitation triomphale de la sensation¹³ » ébranle le paroxysme théorique des naturalistes pour situer la réalité « objective » au seuil des perceptions et de pressentiments. La première partie, « sensations et pressentiments », en retrace ainsi la logique narrative. Le modèle symptôme-diagnostic, tiré de la sémiologie médicale, marque certains destins romanesques ; la « logiques des appétits » interroge la logique positiviste par des intuitions préfreudiennes, et la physiognomonie de Lombroso imprègne des « cas d'artiste » d'une prédestination romanesque. Comme le suggère Tortonese, le mouvement naturaliste vise le « vrai » provisoire de la science et de l'observation « clinique » pour l'armer d'un nouveau « vraisemblable », possiblement durable, en rupture avec les systèmes de perception dominants¹⁴ : dans une logique proprement dialectique, ce « vraisemblable épistémologique », si l'on peut oser cette définition, ne nie pas les dichotomies vrai/vraisemblable, sincère/faux, cru/idéal qui l'ont généré, mais les dépasse. En d'autres termes, le roman naturaliste propose une visualisation esthétique du monde, parfois brutale, « vrai » donc « invraisemblable », qui s'apprête à glisser dans une *vision*, à savoir dans un système axiologique des valeurs. La dramatisation et l'esthétisation de ces conflits entre subjectif et objectif, réalité et perception contribuent *déjà* à conférer des valeurs nouvelles au « beau » et au « vrai » et à ouvrir la voie à un nouveau vraisemblable (provisoirement contrarié par le vraisemblable « en place », celui romantique ou idéaliste, à l'occurrence). Dans le cadre de cette partie, nous nous efforcerons de traduire, de manière dynamique, la façon dont ces logiques savantes se concurrencent ou entrent en conflit, aux fils des trajectoires de nos auteurs.

¹¹ Jérôme David, *Balzac, une éthique de la description*, *op. cit.*, p. 8.

¹² *Idem*.

¹³ Paolo Tortonese, *L'homme en action : la représentation littéraire d'Aristote à Zola*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁴ *Ibid.*, p. 111-112.

4.3.1. Sensations et pressentiments

Dans *De l'intelligence*, Taine évoque le fonctionnement du vécu et la réorganisation subjective du temps et des objets. Il se penche aussi sur la préfiguration d'expériences possibles qui s'éveillent par la voie analogique : « une expérience présente suggère l'idée d'une expérience possible ; nous faisons la première et nous imaginons la seconde ; l'aperception d'un événement, objet ou caractère éveille la conception d'un autre événement, objet ou caractère¹⁵ ». Capuana, lecteur attentif de Taine, des années 1860 aux cours universitaires des années 1890¹⁶, s'intéresse vivement à *De l'intelligence* : « Lessi *Les philosophes français* in Firenze, nel 67, e me lo prestò il Siciliani. Non ho comprato l'*Intelligence* poiché, francamente, mi fatto paura il prezzo dei due volumi. Aspetterò la 2^a edizione¹⁷ ».

Le passage de *L'intelligence* fait écho aux rapports entre « cas réel » et « cas possible » évoqués dans *Studi contemporanei*, entre l'« aperception » scientifique d'un objet, exposé pourtant à l'arbitraire et à l'« accidente¹⁸ », et le « possible littéraire » comme manifestation de la continuité essentielle entre des objets. Giacomo Barzellotti, qui transmet la leçon de Taine en Italie, qualifie précisément la pensée de Taine de « positivisme tempéré d'éléments idéalistes¹⁹ », telle qu'on pourrait définir aussi la position philosophique de Capuana. Influencé par Taine et par sa philosophie de l'histoire (vis-à-vis de laquelle Zola est plus méfiant²⁰), Capuana déplace en effet les frontières du connu, oscillant entre attachement positiviste aux « faits » et vertige irrationaliste, quoique toujours à l'intérieur d'une logique positiviste²¹. Si

¹⁵ Hippolyte-Adolphe Taine, *De l'Intelligence*, vol. 1, Paris, Librairie Hachette, 1870, p. 7.

¹⁶ Voir Davide Bellini, « Capuana lettore di Taine. Ambivalenze di una fonte del verismo », *Annali della Fondazione Verga*, 2011, p. 127-144. Dans la bibliothèque de Capuana à Mineo, on trouve, par ailleurs, la monographie italienne de Francesco Ippolito sur Taine, *Taine e la filosofia dell'arte*, datée 1911. L'intérêt pour le philosophe se renouvelle donc jusqu'à l'âge avancé.

¹⁷ Luigi Capuana, lettre à Giovanni Gianformaggio, 2 mars 1875, dans Luigi Capuana, Sarah Zappulla Muscarà (dir.), *Luigi Capuana e le carte messaggere*, Catania, CUECM, 1996, p. 30. [« J'ai lu *Les philosophes français* à Florence en 1967 et Siciliani me l'a prêté. Je n'ai pas acheté l'*Intelligence* parce que, franchement, j'ai été effrayé par le prix des deux volumes. Je vais attendre la 2^{ème} édition »].

¹⁸ Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, op. cit., p. 71. [« accidente »].

¹⁹ Giacomo Barzellotti, *La filosofia de H. Taine*, op. cit., p. 231.

²⁰ Pierluigi Pellini, *Naturalismo e verismo*, op. cit., p. 55-56.

²¹ L'essai *Spiritismo?* (1884) interroge le débat sur le spiritisme et le magnétisme en vogue notamment dans les pays européens nordiques, que les « sceptiques » semblent vouloir indûment exclure des catégories du connaissable et les « charlatans » méconnaître par l'escroquerie. L'attitude intellectuelle de Capuana est celle d'une curiosité d'« observateur amateur » qui, s'étant adonné personnellement à des expériences de spiritisme depuis le séjour florentin de 1964, demande auprès du lecteur une validation extérieure des faits et des hypothèses qu'il a conduit, à l'épreuve de la « moule positiviste » (« *crogiuolo dell'analisi positiva* »). Dans cet essai, il soutient tout de même une lecture positiviste des phénomènes paranormaux qui sont considérés, sous l'exemple

Capuana accuse Taine d'excessive systématique²², il lui emprunte, à notre sens, l'« organicité » d'une pensée théorique qui, s'articulant sur plusieurs niveaux, *déplace* en parabole les termes d'un discours qui s'éteignent par analogie et correspondance. C'est bien Taine qui a soulevé le problème psychologique-littéraire du « processus vivant » cher à Capuana : le philosophe relie le processus biochimique de la « vue », opéré par « l'œil extérieur » à celui psychologique de l'intellectualisation des « visions », présidé par « l'œil intérieur »²³ ; de même qu'il attribue la production artistique d'images (qui surgissent, qui s'effacent, qui ressuscitent par cet « œil intérieur ») aux « cas singuliers et extrêmes observés par les physiologistes et par les médecins, dans les rêves, dans le somnambulisme et l'hypnotisme, dans les illusions et les hallucinations malades²⁴ ».

Recueillies par Capuana à travers l'intermédiaire de *L'homme et l'intelligence* de Charles Richet²⁵, qui paraît quelques mois plus tôt que *Spiritismo?*, ces suggestions métapsychiques²⁶ nourrissent, sur le plan romanesque, des intrigues fondées sur des sensations et des images pressenties. C'est le cas de la nouvelle *Un vampiro*²⁷, où le médecin Mongeri transcrit presque littéralement un passage de *De l'intelligence*, en traduisant l'« hallucination » mystérieuse de Lelio Giorgi en termes de psychologie positive.

É, per esprimermi alla meglio, una sensazione che va dall'interno all'esterno; una specie di proiezione del nostro organismo. E così l'occhio vede quel che realmente non vede; l'udito sente quel che realmente non sente. Sensazioni anteriori, accumulate spesso inconsapevolmente, si ridestano dentro di noi, si organizzano come avviene nei sogni²⁸.

Il y avait hier en moi des sensations provoquées par le contact présent des choses et par l'ébranlement présent du nerf. En ce moment il s'élève en moi des impressions analogues, quoique à distance, malgré l'absence de cet ébranlement et de ce contact, malgré la présence d'autres ébranlements et d'autres contacts. C'est une demirésurrection de mon expérience ; on pourra employer divers termes pour l'exprimer, dire qu'elle est un arrière-goût, un écho, un

de Claude Bernard, comme des altérations « quantitatives » de l'organisme. C'est par ailleurs le médecin expérimental qui se méfie du sceptique, « qui ne croit à rien, n'a plus de base pour établir son *criterium*, et par conséquent il se trouve dans l'impossibilité d'édifier la science ». Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, *op. cit.*, p. 91.

²² Luigi Capuana, *La scienza della letteratura. Prolusione letta nella R. Università di Catania il 5 giugno 1902*, Catania, Giannotta, 1902, p. 10.

²³ Hippolyte-Adolphe Taine, *De l'Intelligence*, vol. 1, *op. cit.*, p. 19. Toutes les citations se réfèrent à la même page.

²⁴ *Ibid.*, p. 3-4.

²⁵ Valeria Giannetti, « Capuana e lo spiritismo: L'anticamera della scrittura », *art. cit.*, p. 270-271.

²⁶ Le terme de « métapsychique », dont on fait un usage *ante litteram*, sera créé par Charles Richet en 1922 avec son *Traité de métapsychique*.

²⁷ En 1901, Pardo Bazán publie une nouvelle homonyme, *Vampiro*, mais il est peu probable que celle-ci ait inspiré celle de Capuana six ans plus tard.

²⁸ Luigi Capuana, *Un vampiro*, dans *Racconti*, III, *op. cit.*, p. 203. (C, *Le Mari vampire*, 111: « C'est, pour la mieux exprimer, une sensation qui va de l'intérieur à l'extérieur ; une sorte de projection de notre organisme. C'est ainsi que l'œil voit ce qu'en réalité il ne voit pas ; l'ouïe entend ce qu'en réalité elle n'entend pas. Des sensations antérieures, souvent accumulées en nous à notre insu, se réveillent au-dedans de nous-mêmes, s'organisent, comme cela arrive dans les rêves »).

simulacre, un fantôme, une *image* de la sensation primitive ; peu importe ; toutes ces comparaisons signifient qu'après une sensation provoquée par le dehors et non spontanée, nous trouvons en nous un second événement correspondant, non provoqué par le dehors, spontané, semblable à cette même sensation, quoique moins fort accompagné des mêmes émotions, agréable ou déplaisant à un degré moindre, suivi des mêmes jugements, et non de tous²⁹.

Taine décrit ici la phénoménologie des sensations qui, générées du « contact présent des choses » et du « dehors » empirique, se réverbèrent au sein d'une même subjectivité, d'un point de vue sensoriel, émotif et intellectuel. Dès lors, des sensations dérivées, qui ne sont plus provoquées par l'« œil extérieur » mais par l'« œil intérieur », surgissent par la voie analogique (« impressions analogues »). L'énumération synonymique de Taine « arrière-goût », « écho », « simulacre », « fantôme » tend elle-même à reproduire la progression de sensations qui se succèdent, à simuler les gradations d'un procès psychologique, de la sensation physiologique (« arrière-goût ») au pressentiment métapsychique (« fantôme »). La syntaxe argumentative est, en effet, plus métonymique que logique ; les accumulations et les répétitions illustrent une pensée du « moi » *glissante*, qui procède par des séries d'images et d'analogies portant des « fonctions heuristiques³⁰ ».

En effet, si l'on peut interroger, sous l'exemple de Stibler, l'épistémè et ses présupposés par des faits de styles, et rapprocher ainsi des paradigmes philosophiques des paradigmes d'écriture³¹, il s'agit de se pencher sur cette poétique du glissement, s'illustrant par l'enchâssement des phrases nominales ou relatives faiblement hiérarchisées. Celle-ci reflète alors un « moi » psychologique qui, à notre sens, n'est pas « désagrégé » comme celui de Bourget³², mais plutôt dilaté³³ ou, plus précisément, diffracté. Par ailleurs, l'auteur-narrateur Capuana, dans *Lettera di uno scettico* (1905), qui est sans doute une sorte de formalisation narrative de ses convictions en psychologie, affirme : « il nostro io è doppio, triplo, quadruplo e forse infinitamente multiplo³⁴ ». En désavouant, sur un plan à la fois narratif et épistémologique, l'impersonnalité et la conscience psychologie classique, « unitaire », Capuana

²⁹ Hippolyte-Adolphe Taine, *De l'Intelligence*, op. cit., p. 78-79.

³⁰ Lola Khryar Stibler, « Sciences psychologiques et style : la valeur heuristique de la métaphore dans De l'intelligence (1870) d'Hippolyte Taine », Elsa Courant et Romain Enriquez (dir.), *Un territoire en partage. Littérature et sciences au XIXe siècle*, Paris, Éditions Epistemocritique, 2018, consulté en ligne <https://epistemocritique.org/litterature-sciences-xixe-siecle/>, le 18/09/21.

³¹ Voir l'étude épistémotylsitique de Stibler sur le phénomène psychologique d'« émiettement » de la prose de Zola et Bouget. Lola Khryar Stibler, « Lire *La joie de vivre* à l'aune de l'épistémocritique », dans Aurélie Barjonet et Jean-Sébastien Macke (dir.) *Lire Zola au XXIe siècle*, op. cit., p. 409.

³² *Ibid.*, p. 408-409.

³³ Lola Khryar Stibler, « Sciences psychologiques et style : la valeur heuristique de la métaphore dans De l'intelligence (1870) d'Hippolyte Taine », art. cit., consulté en ligne <https://epistemocritique.org/litterature-sciences-xixe-siecle/>, le 18/09/21. Pour Stibler, le « moi » de Taine est même « le produit de sensations disparates, renouvelées par les images ».

³⁴ Luigi Capuana, *Lettera di uno scettico*, *Coscienze*, dans *Racconti*, II, op. cit., p. 149. [« notre moi est double, triple, quadruple et, sans doute, indéfiniment multiple »].

remet ici en question les présupposés positivistes et narratifs liés au vraisemblable « naturaliste », tout en faisant appel au protocole d'une « evidentissima prova³⁵ » expérimentale. Or, dans quelle mesure cette « théorie des sensations » formulée par Taine, davantage que la psychologie de Paul Bourget qui sera reçue de façon plus tardive et marginale³⁶, frappe-t-elle l'imagination romanesque de Capuana ?

Sous l'égide du vraisemblable épistémologique de Taine qui, avec son *De l'intelligence*, consacre la psychologie au rang de science expérimentale (« science des faits³⁷ »), Capuana se penche sur « un bel caso³⁸ » de pressentiment. Au sein d'une même « nébuleuse sémantique³⁹ », la nouvelle de Capuana *Presentimento* retravaille les images et les représentations liées au « moi » psychologique de Taine qui devient ici un « moi » prophétique.

Sí, una storiella malinconica – riprese il dottore [...]. Lei, or ora, ha negato il valore di parecchi presentimenti oscuri, arcani, che ci ammoniscono di un fatto di là da venire. Ho accennato a tanti piccoli particolari che passano inavvertiti e che, accumulati, sviluppati da un lavoro interiore di cui non abbiamo coscienza, si schiariscono tutt'a un tratto e ci danno arie di profeti, di indovini⁴⁰.

“Il peggio è che la morte arrivi sempre inattesa”. “Oh! Per questo – esclamò il mio amico – io sono fortunato. So, da un pezzo, l'anno, il giorno e l'ora in cui dovrò morire”. Sorrisi, incredulo, scrollando la testa. “Sì, sì – egli riprese. – Io morirò nel 1883, il quarto giovedì di maggio, alle cinque di sera”. “Chi te l'ha profetato?” “Un presentimento. Guarda, l'ho notato in un libro”. E si levò da tavola per andare a prendere nel suo studio il volume a cui aveva accennato⁴¹.

Le docteur Maggioli, dont l'autorité scientifique cautionne le « pressentiment » métapsychique dont il sera question, s'adresse au jeune avocat pour lui raconter la triste histoire de l'ami Batocchi. Ce dernier avait en effet confié au docteur avoir eu un pressentiment sur la date de sa mort⁴², le quatrième jeudi de mai 1883 (ce qui précisément se réalise). Cette prophétie

³⁵ *Idem.* [« evidentissima prova »].

³⁶ Federica Adriano, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale: da Tarchetti a Pirandello*, op. cit., p. 128.

³⁷ Hippolyte-Adolphe Taine, *De l'Intelligence*, vol. 1, op. cit., p. 4.

³⁸ Luigi Capuana, *Giornata terza. Presentimento, Il decameroncino*, dans *Racconti*, II, op. cit., p. 276. [« un beau cas »].

³⁹ Lola Khryar Stibler, « Lire *La joie de vivre* à l'aune de l'épistémocritique », art. cit., p. 408.

⁴⁰ Luigi Capuana, *Giornata terza. Presentimento, Il decameroncino*, dans *Racconti*, II, op. cit., p. 272. [« Oui, une petite histoire mélancolique – reprit le docteur [...]. Vous venez de nier, là, la valeur de plusieurs pressentiments obscurs et mystérieux qui nous avertissent d'un événement à venir. J'ai mentionné de nombreux petits détails qui passent inaperçus et qui, accumulés, développés par un travail intérieur dont nous n'avons pas conscience, s'éclaircissent soudainement et nous donnent l'air de prophètes, de devins »].

⁴¹ *Ibid.*, p. 274. [« "Le pire, c'est que la mort vient toujours à l'improviste." "Oh ! Pour cela," s'est exclamé mon ami, "j'ai de la chance. Je connais depuis un certain temps l'année, le jour et l'heure où je vais mourir". J'ai souri, incrédule, en secouant la tête. "Oui, oui – il reprit. – Je mourrai en 1883, le quatrième jeudi de mai, à cinq heures du soir". "Qui vous a prophétisé cela ?" "Un presentimento. Regardez, je l'ai remarqué dans un livre". Et il se leva de la table pour aller chercher dans son étude le volume auquel il avait fait allusion »].

⁴² Le pressentiment de mort, souvent inscrit dans un registre comique et dans le goût de l'absurde, peut être considéré, à notre avis, comme un véritable *topos* des nouvelles de Capuana ainsi qu'un expédient narratif. Par exemple, Pippo de *Lotta sismica* a le pressentiment d'avoir tué le boutiquier Nino par le son (désagréable) de sa clarinette (Luigi Capuana, *Lotta sismica*, dans *Racconti*, II, op. cit., p. 101). Ou bien, on songe à la prémonition de la mort de don Silvio dans *Il marchese di Roccaverdina*, qui meurt exactement à l'heure de la prophétie, entouré par les curieux (Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, op. cit., p. 165-174).

a par ailleurs un ancrage auto-biographique puisqu'elle fait écho à la scénographie funéraire qu'il met en scène Capuana lui-même pour blaguer l'ami Verga⁴³. Dans ce passage encore, le capital culturel de l'avocat est affiché (« nello studio »), de même que la source d'autorité du pressentiment, qui est un livre (« il volume »). Le docteur Maggioli-Capuana s'arme, de cette manière, contre à la fois les sceptiques et les charlatans, en explicitant le terrain idéologique de l'affrontement (« ha negato il valore »).

En accord avec le « moi » dilaté (ou réfracté en sensations multiples) de Taine, le pressentiment s'inscrit dans une succession d'images et de sensations primitives et dérivées, de « piccoli particolari » (probablement empiriques, relevés par l'« œil extérieur ») organisés ensuite par un « lavoro interiore » (opéré par l'« œil intérieur »). Si Taine fait recours à des métaphores ésotériques, comme « demiréssurrection » et « fantôme », pour décrire le surgissement des sensations dérivées, Capuana les condense en prophétie, en éclaircissement soudain au-dessous du seuil de la conscience. L'écrivain puise alors dans ce pressentiment un principe narratif, une ligne de force qui conduit des sensations, des petits indices (« piccoli particolari ») à l'épiphanie, en ancrant ce paradigme « oraculaire » dans un paradigme indiciaire d'enquête.

Elle dit qu'elle avait reçu un coup dans la poitrine, qu'elle mourrait bientôt, que cette pierre était pour elle. [...] Ils finirent par rire. Puis ils évitèrent de reparler de cela. Mais, aux heures de mélancolie, lorsque le ciel voilé attristait l'allée, Miette ne pouvait s'empêcher de nommer cette morte, cette Marie inconnue dont la tombe avait si longtemps facilité leur rendez-vous. [...] Elle eut un soir l'étrange fantaisie⁴⁴.

Zola, dans *La Fortune des Rougon*, s'approprie aussi l'expédient narratif du « pressentiment », cautionné ici par un vraisemblable plus rhétorique qu'épistémologique. L'« étrange fantaisie » de Miette est faite d'une « mélancolie attendrie⁴⁵ » (ce qui nous rappelle la « storiella malinconica » de la nouvelle de Capuana), qui provient d'une sensation psychologique : à la vue de la tombe d'une Marie inconnue dans le cimetière de Saint-Miette, Miette ressent un « coup dans la poitrine ». « Et ils n'emportèrent de l'ancien cimetière qu'une mélancolie attendrie, que le pressentiment vague d'une vie courte ; une voix leur disait qu'ils s'en iraient, avec leurs tendresses vierges, avant les noces, le jour où ils voudraient se donner l'un à l'autre⁴⁶ ». Silvère et Miette nourrissent un « pressentiment vague » qui est plus au service

⁴³ Voir Giuseppe Sorbello, « Luigi Capuana: la fotografia e i fantasmi della scrittura », dans Giorgio Longo e Paolo Tortonese (dir.) *L'occhio fotografico. Naturalismo e Verismo*, op. cit., p. 93. Capuana envoie une photographie de lui-même en défunt à l'ami Verga avec une phrase prophétique « ultimo giovedì del maggio 1903, alle ore 5 p. m. » [« le dernier jeudi de mai 1903 à 17h »], ce qui nous ramène directement à la nouvelle *Presentimento*.

⁴⁴ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit. 1879, p. 252-253.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 253.

⁴⁶ *Idem.*

d'une herméneutique de roman fantastique que d'un vraisemblable indiciaire : cette prémonition, cette « voix » fonctionnant comme une prolepse (qui « saute » pourtant la succession graduelle d'images, de sensations ou d'indices de la psychologie de Taine), répond à une τύχη (« túkhē »). Cette dernière s'éclaircit en dépit des catégories de rationalité scientifique, comme le reconnaît le docteur Pascal à la mort de Silvère : « Et lui pensait que toutes ces choses étaient fatales, que cette pierre se trouvait à cette place pour qu'il put y venir mourir, après y avoir aimé⁴⁷ ». Principe organisateur de l'action, ce pressentiment s'inscrit alors dans des logiques proprement narratives qui divorcent ici des logiques « savantes » (psychologiques ou parapsychologiques) dont s'inspire, en revanche, Capuana pour sa nouvelle.

À la différence de Capuana, qui se voue, au long de sa carrière, à une fidélité intellectuelle indéfectible vis-à-vis de Taine⁴⁸, Zola passe, au fil du temps, de l'admiration au reniement⁴⁹. Comme le rappelle François-Marie Mourad, au fur et à mesure que Zola accède à la reconnaissance dans le champ littéraire, il s'émancipe de la « tutelle » de Taine qui était autrefois « porte-drapeau » des naturalistes, mais qui délaisse la littérature contemporaine à partir de 1875, avec *Origines de la France contemporaine*⁵⁰. En 1871, à la parution de *La Fortune des Rougon*, il est probable que ce procès de révision des thèses de Taine ait été en plein cours. Déjà en 1866, dans *L'Événement*, Zola lui attribue des « tournures dogmatiques involontaires⁵¹ ». L'acquisition critique de Taine, à caractère controversée, se révèle pourtant assez indépendante de la transposition romanesque des certains « suggestions » épistémiques, comme celles liées aux sensations et aux perceptions. Si Lola Stibler et Émilie Piton-Foucault ont repéré l'uniformité des paradigmes d'écritures entre Zola et le Taine de *De l'intelligence*⁵², il nous semble que *La Fortune*, parue juste une année après l'ouvrage de Taine, n'ait pas été très réceptive de la théorie de Taine des sensations par excès de synchronicité. Comme le

⁴⁷ *Ibid.*, p. 382.

⁴⁸ Carlo Alberto Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, *op. cit.*, p. 13. Madrignani rappelle ici les discussions entre Capuana et Nencioni autour de *l'Histoire de la littérature anglaise* à Florence dans les années 1864-1866, grâce à laquelle ils se familiarisent de la théorie du milieu et d'un certain langage critique d'inspiration « scientifique ».

⁴⁹ François-Marie Mourad, « Zola critique littéraire, entre Sainte-Beuve et Taine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 107, décembre 2007, p. 83-103.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 101.

⁵¹ Émile Zola, « M.H. Taine », dans Adeline Wrona (éd.), *Zola journaliste : articles et chroniques*, *op. cit.*, p. 118.

⁵² On fait, respectivement, référence à Lola Stibler, « Lire *La joie de vivre* à l'aune de l'épistémocritique », *art. cit.*, p. 407-420, et à Émilie Piton-Foucault, « Territoire de la mémoire, territoire du réel dans *La Faute de l'abbé Mouret* d'Émile Zola : le récit d'une transgression impossible », Susan Harrow and Andrew Watts (ed.), *Mapping Memory in Nineteenth-Century French Literature and Culture*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2012, p. 295-314.

remarque Colette Becker, dans les notes composant le dossier de *La Fortune des Rougon*, on trouve en effet davantage trace d'*Essai sur La Fontaine et ses fables* (1861), *Histoire de la littérature anglaise* (1864) et *Nouveaux Essais de critique et d'histoire* (1865)⁵³. En 1871, Zola est sans doute plus perméable à ce Taine littéraire et historien, qui l'invite à concevoir le schéma mathésique (« race, milieu, moment ») de son projet romanesque sur le Second Empire sous l'exemple de Balzac⁵⁴, mais aussi et surtout, à notre sens, à travailler sa posture d'écrivain sérieux, anti-romantique, à l'écoute de son temps.

En conclusion, chez Capuana, la logique des sensations et des pressentiments concurrence, de façon diachronique, de *Giacinta* (dont la première version date de 1879⁵⁵) jusqu'au *Decameroncino* (1901) et *Un vampiro* (1907)⁵⁶, celle du « syndrome-diagnostic » (que l'on verra dans la partie suivante). Pour Zola de *La Fortune*, en revanche, cette dernière s'impose sur la philosophie de Taine comme un motif d'abord littéraire et thématique (des médecins, des « cas », etc.), imprégné pourtant, comme on le verra, des suggestions à la fois empiriques et expérimentales.

4.3.2. Le modèle symptôme-diagnostic

Au niveau théorique, Zola s'empare, de façon militante et cohérente, du modèle expérimental de Claude Bernard pour biologiser l'histoire littéraire en « états », concevoir

⁵³ Pierre Glaudes et Alain Pagès (éd.), *Relire La Fortune des Rougon*, Paris, Classiques Garnier, 2015, (« Études dix-neuviémistes, n° 31 in Rencontres », 150), p. 16.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁵ Nous analysons l'édition de *Giacinta* de 1889, car elle porte la dédicace à Zola et une sorte de préface « A Neera » : ne s'intéressant pas à la génétique des éditions, celle de 1889 est non seulement très riche, mais définitive. En effet, l'*iter* éditorial du roman est assez tourmenté : entre octobre 1875 où Capuana prend connaissance du fait divers qui deviendra le « bel caso » de *Giacinta* à l'édition définitive en 1889, quinze ans s'écoulent. La première édition dédicacée à Zola paraît à Milan par Brigola en 1879, et elle est jugée immorale et scandaleuse par la critique ; la deuxième édition, entièrement revue, paraît chez Gianotta à Catane en 1886. La troisième et dernière édition parue toujours chez Giannotta en 1889 ne présente que des corrections linguistiques et grammaticales par rapport à la deuxième, et elle reçue positivement par la critique.

⁵⁶ Sur la révision de la pensée épistémologique de Capuana, du sensualisme anti-positiviste de *Il dottor Cymbalus* à l'intégration de la pensée magique populaire et de la culture folkloriste dans *Un vampiro*, je renvoie à l'article de Gabriele Scalessa, « From *Il dottor Cymbalus* to *Un vampiro* : the epistemological revision in Luigi Capuana's work », dans Annamaria Pagliaro, Brian Zuccala, Luigi Capuana. *Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Risorgimento Italy*, Firenze University Press, 2019, p. 225-240.

organiquement le phénomène humain⁵⁷ et se situer comme intellectuel-médecin contre les « intuitions divinatoires » et l'irrationnel » du médecin empirique. Pardo Bazán dans sa *Cuestión palpitante* reprend des arguments similaires.

Aun suponiendo que naturalismo y realismo fuesen un error literario, un síntoma de decadencia, como el culteranismo, v. gr., todavía su conocimiento, su análisis, importaría grandemente a la literatura. ¿No se complace el médico en diagnosticar una enfermedad extraña? [...] Al literato no le es lícito escandalizarse nimiamente de un género nuevo, porque los períodos literarios nacen unos de otros, se sucedan con orden y se encadenan con precisión en cierto modo matemática⁵⁸.

À travers cette comparaison entre « enfermedad extrana » et « error literario », Pardo Bazán vise à requalifier le réalisme et le naturalisme dans l'histoire littéraire, en mobilisant la topique de la justification face à celle de l'accusation (« Aun suponiendo que... », et la question rhétorique « ¿No se complace... »). Cette apologie sous-entend pourtant une disqualification implicite, lorsqu'on prête attention au revers de l'analogie : si le naturalisme et le réalisme ne sont pas des « erreurs », ils sont à l'origine d'une délectation plus esthétique que gnoséologique (« se complace el médico ») étrangère aux enjeux de connaissance et reconnaissance. Le naturalisme peut (doit) être connu et « analysé », de la même manière qu'un « síntoma de decadencia » doit être diagnostiqué en étrange maladie, à savoir selon une « approche externe⁵⁹ » (et non plus « interne », comme celui de Zola, qui juge de la vérité et de l'erreur des mouvements littéraires⁶⁰).

Comme, en sémiologie médicale, un « lien quasi naturel [qui] unit le symptôme à la maladie⁶¹ », en histoire littéraire, pour Pardo Bazán, le symptôme est inséparable du diagnostic. De plus, Pardo Bazán fait aussi allusion à un pronostic (« los períodos literarios nacen unos de otros »), lorsqu'elle inscrit le naturalisme dans la continuité évolutionniste de l'histoire littéraire. Par ailleurs, comme on le verra pour Capuana⁶², l'écrivain décrit aussi l'évolution des genres littéraires par une métaphore organiciste « processo di crescita, di fioritura, di

⁵⁷ Guido Davico Bonino, « Introduzione », dans Luigi Capuana, *Giacinta, secondo la 1^a edizione del 1879*, Marina Paglieri (a cura di), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1994, p. XIII.

⁵⁸ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 51. [« Même en supposant que le naturalisme et le réalisme soient une erreur littéraire, un symptôme de décadence, comme le *culteranismo*, par exemple, sa connaissance, son analyse, serait encore d'une grande importance pour la littérature. Le médecin ne prend-il pas plaisir à diagnostiquer une étrange maladie ? [...] Il n'est pas admissible que l'homme de lettres soit le moins scandalisé par un nouveau genre, car les périodes littéraires naissent les unes des autres, se succèdent dans l'ordre et sont liées entre elles par une sorte de précision mathématique »]. Ce passage n'apparaît pas dans la traduction d'Albert Savine.

⁵⁹ Pascaline Hamon, « Les hybridations naturalistes d'Emilia Pardo Bazán », art. cit., p. 180.

⁶⁰ On verra dans les détails sa conception de l'histoire littéraire dans la partie 5.1.

⁶¹ Françoise Gaillard, « Le discours médical pris au piège du récit », *Études françaises*, vol. 19 / 2, 1983, art. cit., p. 87.

⁶² Voir 5.2.

decadimento e di morte⁶³ ». Si, d'un point de vue doctrinal, Pardo Bazán de *La cuestión palpitante* considère le naturalisme zolien comme « una limitación⁶⁴ », elle en reconnaît les qualités esthétiques. En médicalisant le nouveau genre, par son inscription dans un modèle symptôme-diagnostic, l'écrivaine vise en réalité à substituer un jugement de valeur moralisateur (« no le es lícito escandalizarse ») à un autre : biologiser des genres littéraires, « bons » et « mauvais », signifie associer stablement symptôme et diagnostic dans une hâte herméneutique qui réduit l'écart entre « análisis » et diagnostic. Cette « logique » mathématique opacifie par ailleurs les enjeux politiques et idéologiques qui marquent les positionnements littéraires et la constitution des « genres », où nous auteurs sont impliqués. Pour Pardo Bazán, « el literato », comme le médecin du diagnostic, doit tendre à l'impassibilité d'un pronostic devenu verdict.

Il y a deux sortes d'observateurs, ceux qui observent en savants, et ceux qui observent en médecins. Les premiers ont l'amour de la vérité ; ils étudient l'homme jusque dans ses plaies, parce qu'ils trouvent la carcasse humaine prodigieusement intéressante ; l'expérience seule les tente, l'analyse est leur grande joie. Les seconds, au contraire, ont la passion de guérir ; s'ils s'arrêtent à une belle maladie morale, c'est pour inventer immédiatement un remède dans leur hâte, ils acceptent le premier diagnostic venu, et les voilà qui s'égarent en thèses de toutes sortes, prodiguant les ordonnances, oubliant le sujet par tendresse pour la médecine. Balzac était parmi les premiers, M. Dumas fait partie des seconds⁶⁵.

Par un geste critique plus schématique, Zola tend, pour sa part, à définir le « médecin » par opposition au « savant » naturaliste, de même qu'il définit le « savant » par opposition au « poète », depuis ses premiers écrits de jeunesse dans *Le Journal populaire de Lille et de l'arrondissement*⁶⁶. En jouant des mêmes chaînes connotatives entre vérité/fausseté, analyse/remède, naturaliste/idéaliste, Zola qualifie George Sand, de même qu'Alexandre Dumas, de médecin-poète, qui « évite de s'éteindre sur la maladie, parle uniquement du remède⁶⁷ », en dépit du moment symptomatologique d'analyse. En renversant la perspective, Pardo Bazán semble, en quelque sorte, provoquer le médecin-observateur zolien : « Aun suponiendo [...] que el poeta lírico no expresase sino sus propios é individuales sentimientos, y que éstos pareciesen extraños, ¿no es la excepción, el caso nuevo y la enfermedad desconocida lo que más importa á la curiosidad científica del médico observador?⁶⁸ ». Pour Zola,

⁶³ Luigi Capuana, *La scienza della letteratura. Prolusione letta nella R. Università di Catania il 5 giugno 1902*, *op. cit.*, p. 8. [« processus de croissance, d'épanouissement, de décadence et de mort »].

⁶⁴ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 67. (PB, *Le naturalisme*, 242 : « limites »).

⁶⁵ Émile Zola, *Documents littéraires. Études et portraits (Nouv. éd.)*, *op. cit.*, p. 258.

⁶⁶ Émile Zola, « Du progrès dans les sciences et dans la poésie » dans Adeline Wrona (ed.), *Zola journaliste : articles et chroniques*, *op. cit.*, p. 47.

⁶⁷ Émile Zola, *Documents littéraires. Études et portraits (Nouv. éd.)*, *op. cit.*, p. 198.

⁶⁸ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 69. [« Même en supposant [...] que le poète lyrique n'exprime que ses propres sentiments individuels, et que ceux-ci semblent étranges, n'est-ce pas l'exception, le nouveau cas et la maladie inconnue qui éveillent le plus la curiosité scientifique du médecin observateur ? »]. Ce passage n'est pas traduit chez Albert Savine.

l'observateur savant, plus proche de l'anatomiste ou du clinicien, à l'exemple des Goncourt⁶⁹, que du « guérisseur⁷⁰ », se plonge dans les symptômes, en retardant le moment de leur indexation et du diagnostic. À la différence de Pardo Bazán, éprise par la passion du remède et par la curiosité exotique d'un corps malade, Zola épistémologue invite à l'analyse patiente d'une « carcasse », en encourageant une sorte d'hésitation éthique. Le « grand principe expérimental [qu'] est donc le doute⁷¹ », selon le rappel de Claude Bernard, est ici converti en « amour de vérité » susceptible de déjouer les « thèses » précipitées (« théories dont on cherche toujours la confirmation en négligeant tout ce qui ne s'y rapporte pas⁷² »). Pourtant, si Zola, « savant » de l'expérience, se réclame de la physiologie expérimentale de Claude Bernard⁷³, il se met tout de même en scène comme anatomiste, en représentant souvent, dans ses romans, de médecins empiristes doués de « quelque chose d'instinctif, un *quid proprium*⁷⁴ ».

Au cours de la deuxième moitié du siècle, l'essor de l'école expérimentale inaugurée par Claude Bernard, suivi par Salvatore Tommasi et Arnaldo Cantani en Italie, ambitionne, par la continuité entre normal et pathologique, « de déranger le cours ordinaire de la vie, de créer le morbide pour énoncer la logique du vivant⁷⁵ ». Cela marque un tournant dans le dialogue entre médecine et littérature⁷⁶. Bernard abandonne en effet les vestiges de l'observation empirique et de la taxinomie. En revanche, il promet non seulement une « méthode d'investigation⁷⁷ » (non plus d'« intuition »), appuyée sur les faits et incline à la modélisation des lois, mais aussi une rhétorique de la clarté. Élu à l'Académie française à la suite de Claude Bernard, le 3 avril 1879, Renan élogie précisément « la justesse d'un style vrai, sobre,

⁶⁹ Émile Zola, « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt » dans Adeline Wrona (ed.), *Zola journaliste : articles et chroniques*, op. cit., p. 69-70. « Le scalpel à la main, je fais l'autopsie du nouveau-né, et je me sens pris d'une grande joie, lorsque je découvre en lui une créature inconnue, un organisme particulier. [...] Alors je ne recule devant aucun dégoût ; enthousiasmé, je me penche sur l'œuvre, saine ou malsaine, et, au-delà de la morale, au de-là des pudeurs et des puretés ».

⁷⁰ Émile Zola, *Documents littéraires*, op. cit., p. 198.

⁷¹ Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, op. cit., p. 66.

⁷² *Ibid.*, p. 66-67.

⁷³ Voir Jean-Louis Cabanès, « Zola et le modèle bernardien », art. cit., p. 83-89. À ce propos, Jean-Louis Cabanès a magistralement montré les torsions idéologiques que Zola fait subir à Claude Bernard, en exacerbant des tensions latentes entre médecine empirique et expérimentale, entre mécanique et vital.

⁷⁴ Claude Bernard, *Leçons de physiologie expérimentale appliquée à la médecine, faites au Collège de France*. t. 1, *Cours du semestre d'hiver 1854-1855*, Paris, Baillière, 1855-1856, p. 12. On approfondira cette intuition souveraine du médecin empirique dans la partie 4.4.3. Savoirs indirects : le coup d'œil, la pratique de l'intuition, le concret.

⁷⁵ Jean-Louis Cabanès, « Zola et le modèle bernardien », art. cit., p. 83.

⁷⁶ Bertrand Marquer, « La maladie comme métaphore : littérature et médecine de l'esprit dans la seconde moitié du XIXe siècle », dans Anne-Gaëlle Weber (dir.), *Passerelles. Entre sciences et littératures*, op. cit., p. 215-246. Nous rappelons avec Bertrand Marquer que c'est précisément cette « dimension heuristique du langage » médical, qui favorise, entre médecine et littéraire, un véritable processus « co-création ».

⁷⁷ Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, op. cit., p. 6.

proportionné à ce qu'il s'agit d'exprimer⁷⁸ ». C'est d'abord le sentiment d'une vérité rhétorique (plus que scientifique), en accord avec le mythe classique de la « transparence » (« justesse d'un style vrai ») du langage, qui frappe l'imagination de Zola et des naturalistes. En effet, comme on l'a déjà rappelé, il s'agit moins pour eux de respecter une vérité scientifique que d'adopter une « poétique d'enquête » légitime, en s'intéressant moins au savoir médical qu'au savoir des formes médicales. Autrement dit, les écrivains adhèrent à l'« *ordre rhétorique du récit*⁷⁹ », en désavouant souvent l'« *ordre scientifique du discours*⁸⁰ ». Même dans la *Leçon de physiologie expérimentale* de Claude Bernard, la disjonction du récit et du discours est frappante, lorsqu'un *tempo* narratif calibre l'authenticité du discours⁸¹.

Pourtant, si le modèle rhétorique et scientifique de Claude Bernard soutient les discours de légitimation des écrivains, il se révèle moins opérant sur le plan fictionnel. En s'inspirant de l'article de Cabanès⁸², il s'agit alors de reconnaître, dans la transposition du symptôme-diagnostic au niveau romanesque, tantôt l'*investigation* rationaliste de Claude Bernard, tantôt l'*intuition* de la sémiologie clinique. Comme nous le rappelle Carlo Ginzburg, la sémiotique médicale s'inscrit, d'un point de vue de ses origines épistémologiques, dans « le paradigme indiciaire ou divinatoire⁸³ », car elle relie passé, présent et futur par une pratique qualitative de déchiffrement. En ce sens, le statut prophétique du symptôme, devenu symbole, est plus stablement associé à une interprétation à la fois générale et subjective. En revanche, la démarche expérimentale positiviste relève de la déduction et d'un diagnostic « prudent » à la recherche des causes prochaines, le symptôme ne coïncidant pas avec une souveraine intuition. En effet, dans la première des *Leçons de physiologie expérimentale*, Claude Bernard réfléchit sur le diabète, dont la description physiologique et la symptomatologie sont souvent mises en relation pour inviter à la vigilance dans le diagnostic. « Il est clair que l'on ne peut pas considérer cela comme un cas de diabète, ni caractériser la maladie par un seul symptôme⁸⁴ ». Si le symptôme

⁷⁸ Ernest Renan, « Discours de réception d'Ernest Renan », le 3 avril 1879, consulté en ligne <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-dernest-renan#:~:text=Rh%C3%A9torique%20excellente%20que%20celle%20du,base%20%C3%A9ternelle%20du%20bon%20style>, le 18/09/21.

⁷⁹ Françoise Gaillard, « Le discours médical pris au piège du récit », art. cit., p. 88.

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ Claude Bernard, *Leçons de physiologie expérimentale appliquée à la médecine, faites au Collège de France*. t. 1, *Cours du semestre d'hiver 1854-1855*, op. cit., p. 165. « Ce serait là un argument de plus à ajouter à cette proposition que nous avons énoncée bien souvent » ; « D'un autre côté, quand nous analyserons les symptômes du diabète, nous verrons... ».

⁸² Jean-Louis Cabanès, « Zola et le modèle bernardien », art. cit., p. 83-89.

⁸³ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, op. cit., p. 247.

⁸⁴ Claude Bernard, *Leçons de physiologie expérimentale appliquée à la médecine, faites au Collège de France*. T. 1, *Cours du semestre d'hiver 1854-1855*, op. cit., p. 175.

ne justifie pas un état de maladie, son absence ne coïncide pas avec un état de guérison : « à tel point qu'on pourrait croire le malade guéri de sa première affection ; mais c'est tout simplement le symptôme qui a disparu⁸⁵ ». Par ailleurs, le symptôme de l'apparition du sucre, relégué parfois à une seule des phases de la digestion, ne relève pas immédiatement d'une nature pathologique, mais d'un mécanisme d'autorégulation physiologique. « Il n'y a ici rien d'essentiellement différent entre l'état normal et le symptôme pathologique, sauf l'intensité du phénomène⁸⁶ ». Dans quelle mesure Zola et Capuana transposent-ils, en les interrogeant, ces deux modèles symptôme-diagnostic⁸⁷ en principes narratifs ? Comment ceux-ci mettent en scène une poétique du visible et de l'invisible ?

Au début de *Giacinta*, le capitain Ranzelli s'entretient avec la protagoniste éponyme lors d'une soirée mondaine, en devinant, au-delà des apparences, les « nerfs délicats » de la jeune fille : « ma il capitano, indovinando sotto quella sonnolente indifferenza la commozione vibrante ancora nei delicati nervi di lei, pensava un po' mortificato : Strana ragazza !⁸⁸ ». À rebours de l'observation expérimentale, Ranzalli hasarde une sémiotique un peu « divinatoire », dont on perçoit la « marge aléatoire irréductible⁸⁹ » de son intuition. Selon une rhétorique de la profondeur plus chrétienne que positiviste, le capitain pose le diagnostic (« vrai »), à savoir la « l'émotion vibrant » dans un rapport hiérarchique de supériorité par rapport au symptôme (« faux »), c'est-à-dire la « somnolente indifférence ». Entre symptôme et diagnostic, nous ne devinons qu'un goût de l'oxymore, une prédilection pour l'invisible et le caché en contraste avec ce qui est visible et évident. Étranger au cadre expérimental d'observation, ces intuitions ne sont pas par ailleurs « vérifié[s] par l'expérience⁹⁰ », puisque Ranzalli n'est pas un médecin et il n'assistera pas à l'essor de la maladie de Giacinta au cours du roman.

C'est davantage de l'art de la sémiologie médicale dont relève cette *praxis* entre pronostic et prophétique, en inscrivant le symptôme devenu présage dans une séquence sémiotique. La huitième occurrence de « signe » dans le Littré de 1883 nous témoigne en effet de cette acception, qui dote, quoiqu'encore timidement, le phénoménal (« phénomène

⁸⁵ *Ibid.*, p. 187.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁸⁷ Françoise Gaillard, « Le discours médical pris au piège du récit », art. cit., p. 87. Nous reprenons de Gaillard la réflexion sur le moment herméneutique du « diagnostic », en le reliant au moment du « symptôme ».

⁸⁸ Luigi Capuana, *Giacinta (con dedica a Zola)*, éd. cit. 1889, p. 25. (C, Olivier Favier, *Giacinta*, 12 : « Mais le capitaine, devinant sous cette somnolente indifférence l'émotion vibrant encore dans ses nerfs délicats, pensait, un peu mortifié : Étrange fille ! »).

⁸⁹ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, op. cit., p. 250.

⁹⁰ Claude Bernard, *Leçons de physiologie expérimentale*, op. cit., p. 15.

apparent ») d'une « idée de signification⁹¹ » : « Terme de médecine. Tout phénomène apparent, tout symptôme et toute disposition ou caractère par le moyen duquel on parvient à la connaissance d'effets plus cachés, dérobés au témoignage direct des sens⁹² ». Si pour Claude Bernard le symptôme est un « signe-indice⁹³ », une preuve perçue et déchiffrée par l'expertise médicale⁹⁴, pour le capitaine Ranzalli, le symptôme s'apparente davantage au « signe-représentant⁹⁵ » par son glissement symbolique (« ce visible tient lieu d'autre chose, de l'invisible »). Mi-voyant mi-observateur, le capitaine Ranzalli nous livre des impressions liant une donnée physiologique (sommolence, nerfs) à un état psychologique (indifférence, commotion), en amplifiant la charge symbolique des « nerfs délicats ». Il nous annonce, par cette intuition prophétique pourtant sans diagnostic, le pronostic d'un « moi », celui de Giacinta, faiblement intégré, ce qui recoupe, au niveau métanarratif, l'explicit du roman.

Bien des années après la rencontre avec Ranzalli, Giacinta devine son anamnèse en écoutant le dialogue entre deux servantes, Camilla et Marietta, qui évoquent le viol de la jeune fille. Dès lors, Giacinta tombe dans un état d'altération nerveuse (transpiration, vertiges...). La symptomatologie s'aggrave progressivement jusqu'à l'éclat d'une fièvre violente, de sorte qu'on appelle l'intervention du docteur Balbi (qui est en réalité un charlatan).

– Veda... Veda! – diceva alla signora Marulli col suo solito intercalare – Il cervello è fortemente commosso; il sistema nervoso in uno stato di esaltazione incredibile... Veda... Dev'esserci stata una causa... intendo... immediata. Qualche forte dispiacere... Veda⁹⁶.

L'exhortation embarrassée « veda » vise à afficher une évidence invisible, d'un ton plus apodictique que démonstratif (les symptômes ne sont pas visibles et ne sont pas expliqués). Inviter à « voir » madame Marulli lui évite de « regarder » lui-même par le biais de la praxis expérimentale. Balbi décrit en effet les symptômes avec un langage confus et connotatif (« fortement », « incroyable »), très éloigné de la rhétorique de Claude Bernard et de sa clarté argumentative. Pourtant, la mention d'une « cause immédiate » suscite un effet d'autorité, en

⁹¹ Roland Barthes, *Sémiologie et médecine*, dans *L'aventure sémiologique*, op. cit., p. 275.

⁹² Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française. Tome 4. Q-Z*, Paris, Hachette, 1873, p. 1939.

⁹³ Boris Lyon-Caen et Andrea Del Lungo, *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIXe siècle*, op. cit., p. 9.

⁹⁴ Voir, par exemple, Claude Bernard, *Leçons de physiologie expérimentale*, op. cit., p. 59. « Vous voyez se former le précipité abondant de protoxyde de cuivre qui est un signe de la présence du sucre de la deuxième espèce » ; *Ibid.*, p. 129 : « voici de la salive du même chien et son urine qui ne donnent aucun signe de la présence de la matière sucrée ».

⁹⁵ Boris Lyon-Caen et Andrea Del Lungo, *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIXe siècle*, op. cit. p. 9.

⁹⁶ Luigi Capuana, *Giacinta*, ed. cit. 1889, p. 55. (C, Olivier Favier, 45 : « – Voyez... Voyez ! disait-il à madame Marulli (c'était son expression favorite). Le cerveau est fortement ébranlé, le système nerveux est dans un incroyable état d'exaltation... Voyez... Il doit y avoir une cause... je pense... immédiate. Quelque grande contrariété. Voyez »).

évoquant l'intertexte de *L'Introduction à la médecine expérimentale*. Si « l'homme ne connaîtrait jamais ni les causes premières ni l'essence des choses⁹⁷ », le scientifique doit s'intéresser aux causes « immédiates » ou aux circonstances soutenant l'étiologie expérimentale. C'est précisément autour du vocabulaire de la vue et de l'observation que, comme le remarque Giorgio Forni notamment à propos de la première version du roman en 1879, le contraste « moderniste » entre apparence et réalité psychologique, profondeur et surface, visible et invisible, apparaît de façon éclatante⁹⁸. Ici, l'observation est, en effet, souvent prise en charge par un narrateur extérieur, dépourvu de la confiance rassurante de l'observateur expérimental, qui oscille entre être et paraître, en évoquant l'inconstance de perceptions feuilletées et plurielles⁹⁹.

Dans le diagnostic du docteur Balbi de la version 1889, la dialectique du visible et de l'invisible met donc en scène toute une problématique de la compétence médicale, mais aussi de l'observation naturaliste : l'exhortation à « voir » des symptômes invisibles occulte la lisibilité d'une maladie qui demeure en effet sans diagnostic jusqu'à la fin du roman. Chez ce « ciarlatano all'americana¹⁰⁰ », il est évident que « le télos de l'observation n'est ni l'acquisition ni la communication d'un *savoir*, mais l'exercice d'un *pouvoir*¹⁰¹ » : le docteur Balbi simule mal, en effet, le « désintéressement » du savoir qui soutient toute logique de qualification symbolique dans le champ savant. Balbi exerce finalement un art irréductiblement qualitatif, (« divinatoire ») qui n'est point objectivable et s'apparente à une révélation prophétique.

La Fortune des Rougon nous offre un passage curieusement spéculaire, lorsque le docteur Pascal commente en anatomiste le corps de tante Dide secoué par une « crise ».

– Non, cette crise ne ressemble pas aux autres, murmura-t-il. Je l'ai souvent étudiée, et jamais je n'ai remarqué de tels symptômes. Regardez donc ses yeux : ils ont une fluidité particulière, des clartés pâles très-inquiétantes. Et le masque quelle épouvantable torsion de tous les muscles ! Puis, se penchant davantage, étudiant les traits de plus près, il continua à voix basse, comme se parlant à lui-même. [...] Elle doit avoir eu quelque émotion terrible¹⁰².

⁹⁷ Claude Bernard, *Introduction à la médecine expérimentale*, op. cit., p. 51.

⁹⁸ Giorgio Forni, « Decifrare gli spazi sociali. Descrizione e racconto in *Giacinta* di Luigi Capuana », dans Sergio Cristaldi, Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro et Rosario Castelli (ed.), *Rappresentazioni narrative: realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento: sperimentazione italiana e cornice europea: atti del Convegno internazionale di studi: Catania, 3-5 ottobre 2019*, Catania: Leonforte, Fondazione Verga, Euno, 2020, p. 150.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 150-151. Dans la version de 1889 que nous prenons en examen, l'observation des personnages est souvent déléguée au narrateur omniscient, ce contraste étant quelque peu pacifié par rapport à l'édition de 1879.

¹⁰⁰ Luigi Capuana, *Giacinta*, éd. cit. 1889, p. 172. (C. Olivier Favier, *Giacinta*, 176 : « charlatan à l'américaine »).

¹⁰¹ Naomi Schor, « Le délire d'interprétation : naturalisme et paranoïa », dans Pierre Cogny (dir.), *Le naturalisme : communications... interventions... [colloque, 30 juin-10 juillet 1976]*, op. cit., p. 244.

¹⁰² Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, onzième édition, éd. cit., p. 364.

D'une manière analogue, le savant expérimental Pascal et le charlatan Balbi s'étonnent en effet de symptômes inédits, en concluant sur une étiologie psychologique (« forte dispiacere », « émotion terrible ») : la description incertaine des symptômes accroît la tension narrative, qui culmine en l'absence d'un diagnostic (comme dans le cas de Giacinta, cela ne sera jamais formulé). Par ailleurs, dans le cycle romanesque de Zola, cette herméneutique frustrée du premier roman participe du projet sériel, en projetant ces incertitudes au delà de *La Fortune des Rougon*. D'emblée, cette crise exceptionnelle (qui était « incroyable » pour le docteur Balbi) évoque des suggestions symboliques qui dépassent le cadre expérimental pour rejoindre l'expédient littéraire de l'« étrange » : Pardo Bazán avait en effet rapproché, dans la curiosité esthétique d'un diagnostic *odd* (qui déjoue les raisons médicales), le poète du médecin [*supra*]. Pour Zola, décrire des passions étranges est en revanche péché véniel dans la « chasteté » descriptive des naturalistes, de même que l'est la tentation du romanesque et de ses expédients : « nous pardonnera-t-on nos quelques audaces à nous, romanciers naturalistes, qui, par amour du vrai, poursuivons parfois avec délices les détraquements que produit une passion dans un personnage gâté jusqu'aux moelles ?¹⁰³ ». Au nom de la vérité, Zola théoricien du *Roman expérimental* se défend ici, bien après *La Fortune des Rougon*, de l'argument moralisateur, en ajustant son horizon d'attente. Notamment à partir de 1880, le « carcan » naturaliste de sa propre théorie semble travailler pour et contre lui, en négociant en permanence une légitimité « hystérique » entre les « audaces » fictionnelles et le « sérieux » d'un positionnement anti-feuilletonnesque.

À rebours des fulgurations des empiristes, Pascal s'adonne donc, avec scrupule, à l'observation expérimentale des symptômes, en suspendant le moment du diagnostic. L'invite « regardez » appelle ici la vérification, à la différence du « veda » du docteur Balbi qui l'occulte : le modèle épistémique, des *théories* (« je l'ai souvent étudiée ») aux *faits* observables, aux lois nouvelles à valider par l'expérience, est ici reconnaissable. Le commentaire du docteur Pascal participe surtout d'un effet de « vérité du récit », emprunté à la clarté et l'efficacité rhétorique de Bernard, qui fait office de crédibilité scientifique. Si les expressions « murmura-t-il », « à voix basse, comme se parlant à lui-même » évoquent la prudence expérimentale d'un diagnostic, elles participent surtout de la création d'une suspense narrative autour du visible et de l'invisible, du connu et de l'inconnu. Finalement, cette « émotion terrible » (qui était une « grande contrariété » pour Capuana) s'éloigne des

¹⁰³ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, 5 édition, *op. cit.*, p. 85.

préoccupations physiologiques de Claude Bernard pour rejoindre celles du « romancier des passions ».

Comme nous le rappelle Colette Becker, ce « romancier des passions » de *La Fortune* prend, très tôt, des notes sur le traité de Charles Letourneau paru en 1868¹⁰⁴. Une autre logique, comme on le verra, semble alors entrer en conflit avec celle expérimentale du syndrome-diagnostic, celle des « appétits », qui décrèteraient l'asservissement de l'homme à ses besoins. Prises dans le gouffre synchronique de la préparation du cycle et du premier roman, deux logiques s'affrontent à un niveau métalittéraire en questionnant, sur un plan philosophique, le libre arbitre et le statut de la création et de l'enquête. On prendra encore en compte *La Fortune*, dans la partie suivante, pour saisir la figure controversée de Zola tantôt savant surplombant, tantôt proie de l'*excessus mentis* de ses appétits créateurs. On verra comment, d'une façon similaire à Zola décrivant tante Dide, Pardo Bazán inscrit les « appétits » de Gabriel et Marcelina, dans *La madre Naturaleza* (1887), dans des logiques concurrentielles : entre « experimentación psicoanalítica¹⁰⁵ » et pensée chrétienne, l'appétit, converti en pêché original, est la pierre de touche d'une vision chrétienne inspirée de Saint-Augustin, lorsque « el orden de la naturaleza y el de la sobrenaturaleza o de la gracia¹⁰⁶ » coexistent. Si *La cuestión*, parue quelques années auparavant, opposait Hegel et Zola, idéal et réel¹⁰⁷, *La madre* pense, comme une antynomie, ces termes en les tenant ensemble.

4.3.3. Logiques des appétits

¹⁰⁴ Colette Becker, « Aux sources de *La fortune des Rougon* », dans Pierre Glaudes et Alain Pagès (éd.), *Relire La Fortune des Rougon*, op. cit., p. 16.

¹⁰⁵ Mariano López, « A propósito de *La madre Naturaleza* de Emilia Pardo Bazán », *Bulletin hispanique*, vol. 83 / 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1981, p. 79.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰⁷ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 71. « Entre naturalistas é idealistas hay el mismo antagonismo que entre Lutero y Pelagio. Si Zola niega en redondo el libre arbitrio, Hegel lo extiende tanto, que todo está en él y sale de él ». [« Entre les naturalistes et les idéalistes, il y a le même antagonisme qu'entre Luther et Pelagius. Si Zola nie carrément le libre arbitre, Hegel l'étend si loin que tout est en lui et en sort »]. Ce passage n'apparaît pas dans la traduction française.

« Certes, oui, reprit-il à demi-voix, les races dégénèrent. Il y a là un véritable épuisement, une rapide déchéance, comme si les nôtres, dans leur fureur de jouissance, dans la satisfaction gloutonne de leurs appétits, avaient brûlé trop vite¹⁰⁸ ».

Pour la préparation de son cycle romanesque, Zola prend des notes en 1868 sur la *Physiologie des passions* de Charles Letourneau qui se penche sur les besoins physiologiques (« nutritifs, sensitifs et cérébraux¹⁰⁹ ») en éclairant leur fonctionnement biochimique et leur ancrage moral. Dans ce traité, l'une des deux occurrences du mot « appétits », qualifiés comme des « décrets de l'esprit », explicite la dimension philosophique ou existentielle des « besoins ».

L'expérience nous enseigne par là aussi clairement que la raison, que la conviction du libre arbitre existe chez les hommes uniquement parce qu'ils ont conscience de leurs actions et nullement des causes qui les déterminent, et que par conséquent les décrets de l'esprit ne sont que les appétits variables nécessairement selon les diverses dispositions du corps...¹¹⁰.

Pour Letourneau, la question du libre arbitre est épuisée, « chaque homme étant bien obligé de vouloir conformément à sa nature¹¹¹ » ; c'est ensuite par des « rapports sociaux¹¹² » (l'éducation, les habitudes, etc.) qu'on exalte, dirige voire modifie (sans les contrarier) des penchants innés. Ces appétits ne sont pas tant des pulsions physiologiques contingentes que des volontés transcendantes (« décrets ») s'exprimant par une logique biologique organisée par paliers ; un besoin spécifique « naît, vieillit et meurt¹¹³ » pour se transformer en nouveau besoin. Le chef de file des naturalistes reprend, à nouveaux frais, une énergétique scandée par le « désir, [la] consommation, [l'] épuisement¹¹⁴ ». Le penchant littéraire et philosophique du traité de Letourneau, mais aussi des traités antérieurs de Xavier Bichat (*Recherches physiologiques sur la vie et la mort*), éveille chez les écrivains réalistes et naturalistes un surcroît d'imaginaire visible déjà chez Balzac et les Goncourt. En effet, c'est la « fatalité de la combustion¹¹⁵ » d'héritage balzacien que Zola intègre clairement à la « matérialisation [des] appétits » ainsi formulée par les Goncourt. Toutefois, si pour Balzac et Zola, comme on le verra, cette

¹⁰⁸ Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit. 1893, p. 130.

¹⁰⁹ Charles-Jean-Marie Letourneau, *Physiologie des passions (2e édition revue et augmentée)*, Reinwald Libraires-Éditeurs, 1878, p. 367.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 116.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 370.

¹¹² *Ibid.*, p. 112. « [...] notre organisation doit se modeler sur le milieu au sein duquel nous sommes plongés et où sans cesse nous puisons les matériaux de la vie ».

¹¹³ *Ibid.*, p. 376.

¹¹⁴ Colette Becker et Pierre-Jean Dufief (dir.), « Appétits », dans *Dictionnaire des naturalismes, A-H, op. cit.*, p. 71.

¹¹⁵ Christophe Reffait, « De Balzac à Zola : la dette », *Un matérialisme balzacien ?*, Université Paris Diderot – Paris 7, 2008, consulté en ligne <http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/materialisme.html>, le 18/09/21.

énergétique culmine dans l'épuisement des appétits, pour les Goncourt, elle répond davantage, on pourrait dire, à une fatalité d'explosion.

Il est une logique inexorable qui commande aux mauvaises passions de l'humanité d'aller au bout d'elles-mêmes, et d'éclater dans une horreur finale et absolue. Cette logique avait assigné à la méchanceté voluptueuse du XVIII^e siècle son couronnement monstrueux. Il y avait eu dans les esprits une trop grande habitude de la cruauté morale, pour que cette cruauté demeurât dans la tête et ne descendît pas jusqu'aux sens¹¹⁶.

C'est une doctrine qui naît, qui se formule, doctrine vers laquelle tout le siècle est allé sans le savoir, et qui n'est au fond que la matérialisation de ses appétits¹¹⁷.

Les Goncourt évoquent ici la doctrine de la matérialisation des appétits comme une sorte de phénoménologie des passions se manifestant de la sphère morale à la sphère des sens. Sans adhérer à un héritage doctrinal ou philosophique précis, les deux frères feraient allusion, selon l'analyse de Mansuy, aux humeurs sociales d'ascendance néoclassique¹¹⁸, dont la matrice d'animalisation et de naturalisation des luttes sociales est prépondérante. Au cœur de cette doctrine, c'est une logique transhistorique « inexorable » qui assigne aux différents siècles des passions dominantes destinées à éclater. Pourtant, par leur formulation, cette logique est tant inexorable qu'inexplicable dans sa propre nature : est-elle une loi extérieure aux appétits ou intrinsèque aux appétits eux-mêmes, autrement dit, une logique *appliquée* aux appétits ou une logique *des* appétits eux-mêmes qui laisse entrevoir une sorte d'inconscient (« sans le savoir ») ?

L'empire a déchaîné les appétits et les ambitions. Orgie d'appétits et d'ambition. Soif de jouir, et de jouir par la pensée surmenée, et par le corps surmené. [. . .] Fatigue et chute : la famille brûlera comme une matière se dévorant elle-même, elle s'épuisera presque dans une génération parce qu'elle vivra trop vite¹¹⁹.

Et, chez les Rougon, le soir, au dessert, des rires montaient dans la buée de la table, toute chaude encore des débris du dîner. Enfin, ils mordaient aux plaisirs des riches ! Leurs appétits, aiguisés par trente ans de désirs contenus, montraient des dents féroces. Ces grands inassouvis, ces fauves maigres, à peine lâchés de la veille dans les jouissances, acclamaient l'empire naissant, le règne de la curée ardente¹²⁰.

Dans ces « Notes sur la marche de l'œuvre » ainsi que dans *La Fortune des Rougon*, l'image de la déchéance politique s'inscrit dans l'isotopie du feu et de la férocité animale. En lien avec les Goncourt, cette mécanique des appétits s'entrecroise à l'histoire familiale et politique : entre appétits passionnels et appétits politiques, s'écoule moins une relation de

¹¹⁶ Edmond De Goncourt cité par Émile Zola, *Documents littéraires, op. cit.*, p. 394.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 394-395.

¹¹⁸ Voir Daniel Mansuy, « Machiavel et la rhétorique des humeurs », *Kriterion: Revista de Filosofia*, vol. 57 / 134, Departamento de Filosofia da UFMG, août 2016, p. 565-586.

¹¹⁹ Émile Zola, « Notes sur la marche de l'œuvre », *La Fortune des Rougon*, Henri Mitterand (éd.), éd. cit. 2018, p. 488.

¹²⁰ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, onzième édition, éd. cit., p. 384.

causalité propre (l'« empire » comme élément déclencheur) que d'analogie, de sorte que la stabilité sociale éclate de même que les appétits se déchainent. Comme le remarque Roger Ripoll, les Rougon se désindividualisent ici dès lors que leurs appétits deviennent anthropomorphes¹²¹ (« montraient des dents »). Dans ses notes programmatiques, Zola vise ainsi à transposer la logique de la combustion d'ascendance balzacienne en logique narrative.

Sur un plan métalittéraire, il nous semble que Zola fait ici converger deux logiques distinctes, l'intention de l'auteur et la visée de l'œuvre, de sorte qu'il en dissimule la duplicité constitutive : en disparaissant derrière la rhétorique de l'inexorable, il assimile logique des œuvres et logique appliquée aux œuvres (celle de l'auteur). La vision du jeune docteur Pascal à la fin de *La Fortune des Rougon* laisse ainsi entrevoir la vision programmatique de son auteur. « Il crut entrevoir un instant, comme au milieu d'un éclair, l'avenir des Rougon-Macquart, une meute d'appétits lâchés et assouvis, dans un flamboiement d'or et de sang¹²² ». Dès le premier volume, ce déchainement d'appétits questionne alors en dernière instance l'intentionnalité de l'auteur, et les dimensions conscientes et inconscientes de l'esprit créateur. Au niveau thématique, Zola convertit les suggestions physiologiques de Bichat et de Letourneau en « schémas narratifs et [...] associations symboliques¹²³ ». Ou bien, plus précisément, il les thématise par la métaphore du feu (ou de l'incendie) qui fournit par elle-même une symbolique en trois temps (« déchainement », « fatigue », « chute ») conditionnant les destins des personnages. En effet, comme l'affirme Letourneau, ce sont les « passions affectives », désirs passionnels surinvestis par les facultés intellectuelles, « qui suscitent le plus d'images colorées. C'est pourquoi elles ont inspiré tant de métaphores¹²⁴ ».

C'est le cas d'Adélaïde Fouque qui est brûlée par les besoins d'amour laissés inassouvis : « Ses besoins d'amour, après la mort de Macquart, cet homme nécessaire à sa vie, avaient brûlé en elle, la dévorant comme une fille cloîtrée, et sans qu'elle songeât un instant à les contenter¹²⁵ ». En contrariant ses besoins d'amour (ou « sensitifs », selon Letourneau), tante Dide plonge dans ce que le médecin aurait appelé une « névrose hypnotique¹²⁶ ». Pourtant, cette logique des appétits souffre encore d'hésitations (« peut-être »), d'oxymore (« inassouvissement achevant ») et, surtout, de mécanismes inconscients inconnus (« ravages lents et secrets ») : une « vie de honte l'aurait laissée peut-être moins lasse, moins hébétée, que

¹²¹ Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, t. I, Paris, H. Champion, 1981, p. 192.

¹²² Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, onzième édition, éd. cit. 1879, p. 369.

¹²³ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, (« Écriture »), p. 185.

¹²⁴ Charles-Jean-Marie Letourneau, *Physiologie des passions (2e édition revue et augmentée)*, op. cit., p. 175.

¹²⁵ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit. 1879, p. 163.

¹²⁶ Charles-Jean-Marie Letourneau, *Physiologie des passions (2e édition revue et augmentée)*, op. cit., p. 294.

cet inassouvissement achevant de se satisfaire par des ravages lents et secrets, qui modifiaient son organisme¹²⁷ ». En effet, une deuxième logique d'inassouvissement, souterraine, travaille le corps insatisfait, de sorte qu'elle est traversée par deux « forces¹²⁸ » : une force « dévorante » dans la rapidité d'une combustion sans combustible, et une force statique, implacable, négative.

Or, comme le rappelle Marie Scarpa dans sa récente mise au point théorique¹²⁹, ces logiques thermodynamiques organisant des principes narratifs recourent des logiques culturelles subjacentes. « Ce retour à ses anciennes ardeurs, ces brusques attaques, secouaient d'une façon navrante son pauvre corps endolori. C'était comme toute sa jeunesse de passion chaude qui éclatait *honteusement* dans ses froideurs de sexagénaire¹³⁰ ». Par ces deux propositions consécutives, les deux logiques sont, de cette manière, mises en miroir : la première « physiologique », la deuxième, « doxologique » et très érotisée, lorsque le point de vue de Silvère recoupe la *vox populi* en indirect libre, reprenant la symbolique de la passion-feu avec un jugement de valeur (l'adverbe « honteusement » ; mais aussi, « Une vie de honte l'aurait laissée » ...). Ou bien, plus précisément, les deux logiques se confondent dans un horizon axiologique brouillé, où l'on traite la vieille femme tantôt avec compassion (« d'une façon navrante », « pauvre »), tantôt avec réprobation : c'est ainsi, à notre sens, que le ton pathétique de la scène est produit. Cette théâtralisation de l'hystérie-passion ne passe finalement pas par l'auto-réflexivité souffrante de la vieille, qui se regarde souffrir, mais par une sorte de tropisme optique : comme le dit Jean-Louis Cabanès, Dide est « spectateur involontaire d'une scène où elle est vue regardant par celui-là même qui doit mourir¹³¹ », à savoir par Silvère. En effet, Zola met en scène la nature pathétique des appétits et des désordres corporels de Dide par la torsion narrative de l'ordre cause-effet, en inversant la mort de Silvère avec le corps convulsé de Dide¹³².

Dans *La madre Naturelaza*, Pardo Bazán met également en scène l'opposition entre une logique pulsionnelle œdipienne et une logique culturelle, non seulement à travers l'idylle

¹²⁷ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., 1879, p. 163.

¹²⁸ Charles-Jean-Marie Letourneau, *Physiologie des passions (2e édition revue et augmentée)*, op. cit., p. 54, 56, 64 et *passim*.

¹²⁹ Marie Scarpa, « La pensée sauvage du récit. Pour une ethnocritique de Zola », dans Aurélie Barjonet et Jean-Sébastien Macke (dir.), *Lire Zola au XXIe siècle*, op. cit., p. 317-332.

¹³⁰ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit. 1879, p. 163. C'est nous qui soulignons.

¹³¹ Jean-Louis Cabanès, *La fabrique des valeurs dans la littérature du XIXe siècle*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, (« Sémaphores »), p. 200.

¹³² *Idem*.

incestueux entre Manuela et Perrucho¹³³, mais aussi à travers le désir fantasmatique entre Gabriel et sa sœur Marcelina. Lorsqu'il retourne dans le manoir de Santiago, il se plonge dans des méditations sur la nature humaine et sur l'histoire familiale, en se remémorant sa sœur décédée : « de los rincones familiares, se alzò radiante, amorosa, poetizada por la muerte y la distancia, la imagen no de su padre, sino de su hermana Marcelina, la mamita, la única mujer que con desinteresado amor le había querido...¹³⁴ ». En explorant le manoir, Gabriel retrouve une lettre de sa sœur Marcelina adressée à leur père, dans laquelle la jeune fille, victime d'infirmité mentale, avoue son amour pour Gabriel : « hágame el favor, si me empeoro, de darle a mi hermano Gabriel la sortijita adjunta, y que mucho me acuerdo de él y le quiero ; que si yo llego a faltar, ahí queda mi niña¹³⁵ ».

Le narrateur omniscient de ces scènes regard en effet Gabriel « vencido por uno de esos terremotos del corazón¹³⁶ » sans récrimination : *gratia non tollit naturam sed supponit et perficit*. La mise en scène de cette suspension axiologique va de pair, à notre sens, avec l'effort de conciliation intellectuelle d'instances et de logiques (non plus concurrentes mais complémentaires), positivistes, naturalistes, idéalistes, catholiques, qui a accompagné toute la réflexion de Pardo Bazán. Acrobate idéologique, comme elle le reconnaît dans ses *Apuntes Autobiográficos*, l'auteure essaye en effet d'esquiver la contradiction apparemment irréductible entre matérialisme naturaliste et croyances religieuses, « “intentando un sincretismo que déjà(se) a salvo la fe”¹³⁷ ». Par le biais des nombreuses méditations de Gabriel, le narrateur configure ainsi un espace mathésique, une sorte de mise en scène dialogique¹³⁸ du savoir. Dans *La cuestión palpitante*, Pardo Bazán s'explique la nature humaine comme une nature déchue originellement pure, au miroir du problème théologique du péché originel : l'homme est alors une « mezcla de nobles aspiraciones y bajos instintos, de necesidades intelectuales y apetitos

¹³³ Comme la critique l'a déjà mis en évidence, Pardo Bazán s'est, par ailleurs, beaucoup inspirée de la relation entre Serge et Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret* pour cet amour de transgression biblique culminant avec le triomphe de la nature, de même qu'elle s'en est inspirée pour *Un viaje de novios*.

¹³⁴ Emilia Pardo Bazán, *La madre Naturaleza*, op. cit., p. 71. (PB, *Mère Nature*, 76 : « dans la vieille demeure familiale [...] se leva radieuse, poétisée par la mort et la distance, l'image aimante de sa sœur Marcelina, la « mamita », l'unique femme qui l'eût aimé d'un amour désintéressé »).

¹³⁵ *Ibid.*, p. 74. (PB, *Mère nature*, 79. « Faites-moi le plaisir, si j'allais plus mal, de donner à mon frère Gabriel la bague ci-jointe ; et dites-lui que je ne l'oublie pas et que je l'aime toujours ; que, si je viens à manquer, il lui rester ma fille »).

¹³⁶ *Idem*. (*Idem* : vaincu par un de ces bouleversements du cœur »).

¹³⁷ Emilia Pardo Bazán cité par Adolfo Sotelo Vázquez, *El naturalismo en España: crítica y novela*, op. cit., p. 193. [« en tentant un syncrétisme qui ne (se) touche pas à la foi »].

¹³⁸ Par exemple, voir Emilia Pardo Bazán, *La madre Naturaleza*, op. cit., p. 70. À maintes reprises, la transmission du savoir, souvent déléguée à Gabriel, est indissociable de son questionnement (abondance d'interrogatives) ; ou bien, le propos s'organise sur la base d'une disposition dialogique (arguments/contre-arguments). Cette mise en scène « dialogique » est d'autant plus visible dans l'histoire d'apprentissage de Pascual López auprès du professeur de chimie Onarro, dans *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, que nous verrons dans 4.4.2.

sensuales¹³⁹ ». À la différence de Zola et Letourneau, l'acception physiologique d'appétits (qui peuvent être « sensuels », « intellectuels », etc.) disparaît ici au profit du premier sens du Littré (1873), « Désir d'un objet en vue de la satisfaction des sens¹⁴⁰ ». En réduisant son champ sémantique, Pardo Bazán inscrit les appétits dans une logique chrétienne dichotomique entre instincts/inspirations, intellect/appétit.

Pour Zola, en revanche, la « logique des appétits » sert alors une logique de savoir propice aux prémisses architecturales du projet des *Rougon-Macquart* et aux effets de dramatisation qui en découlent : cette logique est d'abord susceptible de pressentir des paraboles de ruine et de débauche et d'amorcer des destins romanesques en résonance avec le discours physiologiste de Letourneau. C'est pour ces raisons que *La Fortune des Rougon* nous apparaît plus réceptive à cette logique. En synchronie avec les suggestions savantes de son temps et avec l'évolution de son projet romanesque, Zola intègre dans *La Bête humaine* une autre logique, celle de la physiognomonie de *L'homme criminel*, qu'il découvre à la fin des années 1880.

4.3.4. Prédestination romanesque et physiognomonie

La logique savante de Zola évolue alors, de *La Fortune* à *La Bête humaine*, car elle déplace ses visées des corps physiologiques en lutte, obéissant à des pulsions « immanentes » dans *La Fortune*, à des corps sociaux et socialisés suspectés de délires et de pulsions qui les « dépassent ». Son « roman du crime » se prête bien, ainsi, à la folie indiciare de Lombroso, pour, finalement, la retourner contre lui et pointer les limites de l'enquête hypertrophiée de Denizet¹⁴¹. Lorsqu'il dresse le portrait de Jacques Lantier, Zola joue avec les codes de l'anthropologie criminelle de Lombroso, en détournant les catégories d'analyse du scientifique. Ces formes sont d'emblée autant des gestes de déchiffrement indiciare mesurant l'écart ironique ou paradoxale entre science et littérature, entre art du portrait et casuistique médicale¹⁴². Mais si Zola avait ouvertement contesté les thèses de Lombroso sur l'*Homme de*

¹³⁹ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 59. (PB, *Le naturalisme*, VIII : « mélange de nobles aspirations et d'instincts bas, de besoins intellectuels et d'appétits sensuels »).

¹⁴⁰ Émile Littré (éd.), « Appétit », dans *Dictionnaire de la langue française. Tome 1, op. cit.*, p. 171.

¹⁴¹ Nous verrons la méta-enquête du juge Denizet dans 8.1.

¹⁴² Bertrand Marquer (dir.), *Savants et écrivains: portraits croisés dans la France du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 164.

génie (en défendant en revanche l'enquête du docteur Toulouse sur le même sujet)¹⁴³, il devient, à une autre occasion, un catalyseur de son imaginaire culturel : *L'homme criminel* est traduit en français en 1887, trois ans avant la parution de *La Bête humaine*, roman du « criminel-né » par antonomase. Comme l'a montré Colette Beckett, le nom de Lombroso n'apparaît pas explicitement dans les Dossiers préparatoires de *La Bête humaine*, mais Zola note de « ne pas oublier les signes du criminel-né » qu'il distribue finalement volontiers à Jacques, Misard, Pecqueux et surtout à Cabuche¹⁴⁴.

Fiche personnage, f° 539 : ajout en interligne : revenir sur ce portrait : le criminel-né. f°540-541 : Pourtant ne pas oublier les signes du criminel-né dans tout ce portrait physique. Il faudrait garder le type physique du criminel-né et l'embellir. A voir. Premier Plan, chap. II, f°51 : Jacques, sa physiologie, son portrait, son histoire (aux Personnages). – Au portrait physique, tenir compte du criminel-né¹⁴⁵.

Jacques a « l'air d'un monsieur » quand il est débarbouillé avec des extrémités très fines relativement. Ce qui peut être un sujet de surprise¹⁴⁶.

En parcourant à rebours la sémiologie de Lombroso, il l'emploie comme une matrice des combinaisons descriptives, que Zola dissémine « embellies ». Zola questionne le modèle de Lombroso, en séparant le moment descriptif (traits somatiques) du moment prescriptif (essence morale) et en mettant ainsi en crise son fonctionnement sémiotique : dans le roman, la « pulsion » homicide a en effet une structure dynamique, s'inscrivant dans un réseau des « cas » et des « relations » mettant en question le code de Lombroso, celui-ci étant fondé finalement sur une relation immédiate et nécessaire entre visible et invisible. La machine détraquée de Lombroso est au service d'effets de dramatisation (« sujet de surprise ») et de tension narrative. Il nous semble que la quête de l'identité, qui est le vecteur narratif du roman, passe finalement moins par les archétypes du roman policier ou judiciaire en voie de formation que par des catégories de perception et de description des « corps » tour à tour reprises et détournées.

Greffée sur la psychiatrie française, la physiognomonie intègre la somatique à la symptomatologie psychologique¹⁴⁷ : son positionnement épistémologique se situe alors aux antipodes de l'art « divinatoire » de la sémiologie médicale¹⁴⁸, fondé sur un insondable « coup

¹⁴³ Arnaud Verret nous rappelle cette diatribe dans sa thèse : Arnaud Verret, *Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Émile Zola* [thèse], Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2015, p. 224.

¹⁴⁴ Émile Zola, *La Bête humaine*, Paris, Charpentier, 1893, p. 131-132. « Et Roubaud était stupéfié, effrayé de la ressemblance de ce garçon avec l'assassin imaginaire, dont il avait inventé le signalement, le contraire du sien ».

¹⁴⁵ Émile Zola cité par Colette Becker, « Zola et Lombroso. A propos de la Bête humaine », *Société littéraire des amis d'Émile Zola, Les Cahiers naturalistes*, vol. A52 / N80, 2006, p. 38.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴⁷ Federica Adriano, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale: da Tarchetti a Pirandello*, op. cit., p. 26-27.

¹⁴⁸ On s'est penché sur cette question dans 4.3.2. Le modèle symptôme-diagnostic.

d'œil », pour embrasser une esthétique éclatée de l'évidence. Représentations ataviques¹⁴⁹, « science du visage¹⁵⁰ » de Charles Le Brun, culture populaire, sens commun, vision socio-politique conservatrice¹⁵¹ confluent dans une propension à l'« indice¹⁵² » métonymique. Véritable « monstre épistémologique¹⁵³ », l'art de Lombroso, est, pour ainsi dire, l'art de la « monstration » : au « raisonnement expérimental¹⁵⁴ » de Claude Bernard, Lombroso préfère éclat de l'induction et la cohérence de l'accumulation¹⁵⁵, enclin à la conclusion « hâtive » et spectaculaire, dont l'accusent ses détracteurs¹⁵⁶, parmi lesquels Zola lui-même (comme on le verra). Mais c'est surtout au niveau politique que les écrivains naturalistes, *in primis* Zola, s'écartent de la physiognomonie. Dans la préface à *L'homme criminel*, Letourneau soulève un point de controverse avec Lombroso, lorsqu'il pose l'accent sur la responsabilité des « facteurs sociaux » (comme dans sa *Physiologie*), en proposant une stratégie de prévention axée sur les réformes sociales. « Cela, c'est le régime curatif. Le vrai régime préventif ne saurait consister que dans de profondes réformes sociales. Le criminel-né serait sûrement très-rare, s'il n'était créé par la société elle-même. Ses grands facteurs sont la misère et l'alcoolisme¹⁵⁷ ». En effet, Zola aurait certainement souscrit à cette réflexion de Letourneau à propos des implications sociojuridiques de la science de Lombroso.

Il faudra pourtant reconnaître une parenté épistémologique entre roman naturaliste et physiognomonie, fondée précisément sur le décroisement des méthodes, des champs et des styles dont Lombroso et Mantegazza se font les interprètes. Edmondo De Amicis, d'une

¹⁴⁹ C'est surtout dans les supports médiatiques des journaux et des revues littéraires italiennes que Lombroso mobilise l'imaginaire du primitivisme. Voir Cesare Lombroso, « Una famiglia di delinquenti-nati (i Tozzi di Monterotondo) », dans *Il Fanfulla della domenica*, VII, n. 52, 27 décembre 1885, p. 3. [« Quand la haine rejoint le paroxysme dans ces classes, alors l'homme sent bouillonner le fond animal de l'humanité primitive dans toute son intégrité »] ; ou bien *Idem*, « Polemica » (en réponse de l'article de l'avocat Saverio Tutino), VII, n. 3, 17 janvier 1886, où il parle de « passions de violente vengeance chez les criminels nés comme des sauvages » [trad.].

¹⁵⁰ Sylvie Thorel-Cailleteau, *Splendeurs de la médiocrité : une idée du roman*, Genève, Librairie Droz, 2008, (« Histoire des idées et critique littéraire »), p. 59.

¹⁵¹ Cesare Lombroso, *L'homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique : étude anthropologique et médico-légale ; précédé d'une préf. du Dr Ch. Letourneau*, Paris, Félix Alcan, 1887, p. VIII.

¹⁵² *Ibid.*, « Préface de l'auteur », p. XIII.

¹⁵³ Arnaud Verret, *Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Émile Zola* [thèse], *op. cit.*, p. 528.

¹⁵⁴ Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁵ Lucia Rodler, « L'homme criminel de Cesare Lombroso : entre science et littérature », *Criminocorpus. Revue d'Histoire de la justice, des crimes et des peines*, Criminocorpus, mai 2012, consulté en ligne <https://journals.openedition.org/criminocorpus/1893?lang=it#bodyftn20>, le 18/09/21.

¹⁵⁶ Cesare Lombroso, *L'homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique : étude anthropologique et médico-légale ; précédé d'une préf. du Dr Ch. Letourneau*, *op. cit.*, p. XII. Lombroso transcrit dans sa préface les objections de ses détracteurs : « si vous rencontrez, p. ex., un crane asymétrique, des oreilles écartées, etc., chez un sujet, vous vous hâtez d'en conclure à la folie ou au crime ; or, ceux-ci n'ont aucun rapport direct ni certain avec pareilles anomalies ». Cette objection est par ailleurs confirmée par la fille Gina Lombroso dans son ouvrage *Cesare Lombroso. Storia della vita e delle opere*, Bologna, Zanichelli, 1921, p. 432-433.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. VIII.

perspective idéologique toute différente¹⁵⁸, dans un article dédié à la physiognomonie dans la *Gazzetta Letteraria*, souhaite aussi l'essor d'une « nouvelle forme » mi-savante mi-littéraire : « nuova forma, nella quale, potendo sottrarsi a certe leggi artistiche delle forme attuali, l'osservazione psicologica trovi un campo più vasto e più libero, e possa valersi d'un linguaggio letterario ad un tempo e scientifico, ossia attraente e insieme esatto¹⁵⁹ ». Prémisses communes au portrait et au cas physiognomonique est la centralité du corps comme lieu phantasmatique de l'identité individuelle, où s'inscrivent les marques de la lisibilité sociale (et morale, dans le cas de Lombroso). Comme le reconnaît le physiologiste Letourneau dans sa préface à *L'homme criminel*, leur « déchéance morale correspond à leur déchéance organique¹⁶⁰ » donc, aussi, somatique.

Comme l'a démontré Sophie Ménard pour Zola, Lombroso se penche sur les corps individuels comme des lieux de savoirs identitaires inavouables¹⁶¹ (des tatouages à la conformation du crâne). En effet, par une symbolique de figuration classique, à commencer par le *De ira* de Sénèque, l'âme s'inscrit dans le corps et tout particulièrement dans le visage, dont l'école de Lombroso et de Ferri puise en effet les « données biologiques » les plus remarquables : « En général, les données biologiques de haute importance sont celles qui éprouvent les variations les moins considérables [...] tandis que la longueur des bras peut varier, d'homme à homme, de plusieurs centimètres, la largeur du front peut varier que de quelques millimètres¹⁶² ». C'est souvent autour du visage que les récits naturalistes et les récits physiognomoniques cristallisent la « drammatizzazione dell'eccezionale¹⁶³ ».

Or, ces procédés de dramatisation des portraits et des cas, à la lisière de la littérature et de la physiognomonie, ont déjà été étudiés par Bertrand Marquer et Jean-Louis Cabanès¹⁶⁴, et

¹⁵⁸ Si De Amicis, en tant que critique, fait ici l'éloge de l'expérimentalisme vériste et de la contamination disciplinaire, en tant qu'auteur des nouvelles se révèlera beaucoup plus prudent, en proposant des *exempla* avec un propos politique et patriotique, comme on peut le voir dans *La vita militare : bozzetti* (1869).

¹⁵⁹ Edoardo De Amicis, « Osservazioni psicologiche sulle espressioni del viso », in *Gazzetta Letteraria*, V, n° 19, 7-14 mai 1881. [« nouvelle forme dans laquelle, pouvant échapper à certaines lois artistiques des formes actuelles, l'observation psychologique trouve un champ plus large et plus libre, et peut faire usage d'un langage à la fois littéraire et scientifique, c'est-à-dire attrayant et exact à la fois »].

¹⁶⁰ Cesare Lombroso, *L'homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique : étude anthropologique et médico-légale ; précédé d'une préf. du Dr Ch. Letourneau, op. cit.*, p. V.

¹⁶¹ Voir Sophie Ménard, *Émile Zola et les aveux du corps Les savoirs du roman naturaliste*, Paris, Classiques Garnier, 2014, (« Zola, n° 2 in Études romantiques et dix-neuviémistes », 40).

¹⁶² Cesare Lombroso, *L'homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique : étude anthropologique et médico-légale ; précédé d'une préf. du Dr Ch. Letourneau, op. cit.*, p. XIV.

¹⁶³ Pierluigi Pellini, *In una casa di vetro: generi e temi del naturalismo europeo, op. cit.*, p. 115-116. [« dramatisation de l'exceptionnel »].

¹⁶⁴ Voir en particulier Jean-Louis Cabanès, Didier Philippot, Paolo Tortonesi (ed.), *Paradigmes de l'âme : littérature et aliénisme au XIXe siècle, op. cit.* ; Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits*

en Italie, par Federica Adriano¹⁶⁵. Il s'agit maintenant de s'en inspirer pour traiter en revanche d'une question ponctuelle et controversée pour Capuana, celle de l'« hallucination » d'artiste de *L'homme de génie*. Interroger cette poétique de la prédestination à l'œuvre chez Capuana, fondée précisément sur l'« inspiration » et l'« hallucination » d'artiste, signifie éclairer, par ailleurs, les désirs de qualification de l'auteur s'écartant du socle positiviste. À cette fin, on parcourra d'abord les échanges entre Zola et Lombroso sur *L'homme criminel* pour mieux situer, dans un schéma triangulaire, Zola et Capuana face à l'anthropologue dans le champ littéraire : le Lombroso « spiritiste » de Capuana et le Lombroso « anthropologue criminel » de Zola, découvert plus tardivement que Capuana, dans les années 1890, marquent des styles d'appropriation et des stratégies de positionnement différents. Comment nos auteurs appréhendent la folie indiciaire de Lombroso, devenu tantôt un boulimique « hyperpositiviste », tantôt un visionnaire spiritiste, pour en faire un principe de narration et de légitimation auctoriale ?

Dans un article paru dans *Il Fanfulla della domenica* le 15 juin 1890, Lombroso se déclare un fervent admirateur de Zola (« il romanziere più moderno del nostro secolo¹⁶⁶ ») qui, en puisant dans *L'homme criminel*, crée des « documenti vivi¹⁶⁷ ». Pourtant, si l'écrivain a flatté la vanité littéraire du médecin avec *La Bête humaine*, il n'en a pas satisfait « l'amore del vero¹⁶⁸ ». Tout en rappelant une complicité des méthodes et des visées avec Zola¹⁶⁹, le médecin revendique un investissement passionnément personnel du savoir qui vise à la redéfinition et à la répartition des compétences et des capitaux symboliques. Pour les mêmes visées de requalification esthétique et symbolique, Zola mobilise par ailleurs maintes fois une même rhétorique autour de l'« amour de la vérité¹⁷⁰ ». Si Lombroso déplore la « trahison » de Zola, il en reprend, à nouveaux frais, les arguments du vraisemblable (« effetto sbiadito e sbagliato¹⁷¹ ») et les métaphores de la photographie (de laquelle Lombroso se sert par ailleurs comme un

réalistes, 1856-1893, op. cit. ; Bertrand Marquer (dir.), *Savants et écrivains: portraits croisés dans la France du XIXe siècle, op. cit.*

¹⁶⁵ Federica Adriano, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale: da Tarchetti a Pirandello, op. cit.*, p. 12-13.

¹⁶⁶ Cesare Lombroso, « *La bête humaine* secondo l'Antropologia criminale », *Il Fanfulla della domenica*, XII, n. 24, 15 juin 1890, p. 1. [« le romancier le plus moderne de notre siècle »].

¹⁶⁷ *Idem.* [« documents vivants »].

¹⁶⁸ *Idem.* [« amour du vrai »].

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ Émile Zola, lettre à Mademoiselle Marie Van Casteel de Mollenstem, 24 juin 1879, dans Émile Zola, *Correspondance. Les lettres et les arts*, Paris, Charpentier, 1908, consulté en ligne <https://www.gutenberg.org/files/56622/56622-h/56622-h.htm>, le 16/01/22. Dans cette lettre, qui n'a pas une visée polémique de requalification, Zola insiste davantage sur une « mathésis singulière » que sur la transmission transparente et objective d'un savoir.

¹⁷¹ Cesare Lombroso, « *La bête humaine* secondo l'Antropologia criminale », art. cit., p. 3. [« effet flou et trompeur »].

instrument privilégié d'enquête¹⁷²) et de la peinture pour distinguer le « vrai » du « faux ». « E le sue figure di criminali mi fanno quell'effetto di sbiadito e sbagliato di certe fotografie cavate da ritratti ad olio, e non dal vero¹⁷³ ». Lombroso, sensible au goût esthétique des « anomalies », interroge ici les cas de Zola au miroir de l'esthétique photographique, en rapprochant étude anthropologique et document humain par le biais d'une médiatisation non seulement technique mais surtout esthétique. Tout en se démarquant des « mauvais romanciers », il infère de la littérature des preuves et des démonstrations des faits observés, comme dans *La donna delinquente* : « basterebbe a dimostrarlo [...] il numero grande di romanzi che vi alludono¹⁷⁴ ». Dans un article paru un an avant sur le quotidien italien *La Tribuna*, Zola, pour sa part, accuse Lombroso, « homme à thèse »¹⁷⁵, d'irresponsabilité scientifique, pour lui attribuer une qualification imagée plus appropriée à un écrivain qu'à un savant : un « grand et puissant esprit »¹⁷⁶. Quelques années plus tard, Lombroso souligne la connivence « élective » entre littéraires et savants, ayant tous les deux une « coscienza del vero¹⁷⁷ ».

Zola et l'anthropologue, comme on l'a évoqué, sont en désaccord non seulement d'un point de vue épistémologique, mais aussi, pour ainsi dire, théorique et esthétique¹⁷⁸ : le « criminel-né » de *L'uomo criminale* et, corollairement, l'hallucination d'artiste de *L'uomo di genio*¹⁷⁹ sont en effet des notions que Zola progressiste et positiviste manipule avec scepticisme, surtout lorsque ses convictions scientifiques recourent précisément le front esthétique anti-

¹⁷² Cesare Lombroso, *L'homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique : étude anthropologique et médico-légale. Volume ATLAS*, Paris, Félix Alcan, 1887. Il s'agit de la version illustrée de *L'homme criminel*, où l'on peut consulter des photographies, des diagrammes, des tableaux, des statistiques.

¹⁷³ Cesare Lombroso, « *La bête humaine secondo l'Antropologia criminale* », art. cit., p. 3. [« Et ses figures des criminels me font cet effet flou et trompeur de certaines photographies tirées de portraits à l'huile, et non pas du vrai »].

¹⁷⁴ Cesare Lombroso, *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale*, Torino, Fratelli Bocca, 1903, p. 410. [« le grand nombre de romans qui y font allusion suffirait pour le démontrer »].

¹⁷⁵ Voir Francesco De Sanctis, *Studio sopra Emilio Zola (1877)*, dans *L'arte, la Scienza e la Vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, op. cit., p. 421. C'est la même objection que De Sanctis adresse à Zola dans son premier essai sur l'écrivain, *Studio sopra Emilio Zola (1877)*. Il juge en effet les romans de Zola comme des « costruzioni artificiali e a tesi » [« constructions artificielles et à thèse »].

¹⁷⁶ Renzo Raghianti et Alessandro Savorelli (dir.), *Francia/Italia: le filosofie dell'Ottocento*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, (« Seminari e convegni », 8), p. 130.

¹⁷⁷ Cesare Lombroso, « Il delinquente e il pazzo nel dramma e nel romanzo moderno », *Archivio di psichiatria antropologia criminale e scienze penali*, vol. XXII, 1901, p. 117. [« conscience du vrai »].

¹⁷⁸ Nous rappelons, incidemment, que la position de Pardo Bazán vis-à-vis de l'anthropologie criminelle est fondée sur un « compromis », tel qu'elle le met en scène dans *La piedra angular*. Sur ce point, voir Benito Varela Jácome, « El experimento narrativo de *La piedra angular*: naturalismo y doctrinas criminalistas », dans José Manuel González Herrán, *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1997, p. 372-375.

¹⁷⁹ L'ouvrage d'Émile Deschanel sur la physiologie de l'artiste paru en 1864 (Émile Deschanel, *Physiologie des écrivains et des artistes, ou Essai de critique naturelle*, Paris, Hachette, 1864) est capital pour l'élaboration de l'intrigue de *Thérèse Raquin* (1867) et, plus généralement, d'une position épistémologique sur l'« artiste » qui allie la physiologie du XIX^e à la médecine hypocratéenne et à la théorie des humeurs.

idéaliste et anti-romantique qu'il revendique¹⁸⁰. Comme l'observe Arturo Graf dans un article sur Zola dans *Il Fanfulla della domenica*, ce « feu sacré » de la création serait même incompatible avec une éthique de travail : « Ha in grandissimo concetto lo studio ordinato e paziente, e ride volentieri del fuoco sacro e del furore poetico¹⁸¹ ». L'éthos « bourgeois » *self-made* de Zola participe bien évidemment de sa lutte de classement et de sa stratégie de qualification symbolique dans le champ, qui oppose le *choix* au privilège de naissance, le poète-inspiré au romancier-savant.

C'est précisément autour de la question de l'« homme de génie » et de l'inspiration artistique que Capuana et Lombroso partagent, en revanche, des prémisses épistémologiques similaires greffées bien souvent sur la culture populaire des proverbes : « “Pazzo per natura e savio per iscrittura”¹⁸² ». *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica* de Lombroso, et les travaux de Capuana sur les savoirs métapsychologiques *Diario spiritico* (1870), *Spiritismo?* (1884)¹⁸³, *Mondo occulto* (1896) rapprochent l'inspiration artistique de l'hallucination, en étendant le champ d'expérimentation positiviste aux phénomènes parasensoriels. Comme Capuana l'affirme dans son *Spiritismo?*, Zola lui-même, avec Balzac et Salvatore Farina, serait soumis à l'« *allucinazione artistica*, alla incosciente incarnazione di un [...] concetto¹⁸⁴ », de sorte que la « compenetrazione di quella forma col fantasma artistico individuale, qual esso risulta dal complesso delle facoltà dell'artista, rimarrà, forse per sempre, un fenomeno inesplicabile nella sua essenza¹⁸⁵ ». Lombroso partage en effet le lien entre hypnose et inspiration que Capuana suggère dans son *Spiritismo?*, à l'appui de ses propres expériences de magnétisme. « Ho finalmente letto e studiato il suo *Spiritismo?* come meritava. E son perfettamente d'accordo con lei che il momento delle ispirazioni è assolutamente analogo

¹⁸⁰ Sur cette question, je renvoie encore à la thèse de Florence Beillacou, *Tuer l'idéal. L'anti-romantisme de Zola et des naturalistes* [thèse], *op. cit.*, consulté en ligne <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02528817>, le 10/05/22

¹⁸¹ Arturo Graf cité par Laura Nay, *Fantasm del corpo fantasm della mente : la malattia fra analisi e racconto : 1870-1900*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, (« Contributi e proposte »), p. 174. [« Il a une haute estime pour l'étude ordonnée et patiente, et il se moque volontiers du feu sacré et de la fureur poétique »].

¹⁸² Cesare Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, *op. cit.*, p. XXII. [« Fou par nature et sain par écriture »].

¹⁸³ Luigi Capuana, *Spiritismo?*, *Mondo occulto*, Simona Cigliana (a cura di), *op. cit.*, p. 57. Capuana affirme que cet essai a été inspiré par un article de Léo Quesnel paru dans la *Revue politique et littéraire* en 1882, qui classait les voyants en « ciarlatani », « ammalati » et « sciocchi ». Capuana désire alors problématiser des présupposés épistémologiques et disciplinaires de la psychologie positive : « In questo caso, dove termina la ragione e comincia la pazzia ? Dove termina lo spiritualismo e comincia lo spiritismo ? C'è fra questi due stati della intelligenza umana, c'è fra queste due dottrine un vero limite di divisione ? ». [« Dans ce cas, où finit la raison et où commence la folie ? Où s'arrête le spiritualisme et où commence le spiritisme ? Y a-t-il entre ces deux états de l'intelligence humaine, y a-t-il entre ces deux doctrines une véritable ligne de partage ? »].

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 120. [« *hallucination artistica*, à l'incarnation inconsciente d'un [...] concept »].

¹⁸⁵ *Idem.* [« l'interpénétration de cette forme avec le fantasma artistique individuel, tel qu'il résulte de l'ensemble des facultés de l'artiste, restera, peut-être pour toujours, un phénomène inexplicable dans son essence »].

a quello dell'ipnosi¹⁸⁶ ». Lombroso, dans *L'homme de génie*, avait par ailleurs déjà fait une allusion rapide à ce *raptus* créatif. « Si aggiunga che alle volte l'estro stesso si trasmuta in una vera allucinazione, perché, come ben disse Bettinelli, l'uomo vede allora gli oggetti che gli presenta l'immaginazione. – Dickens, Kleist si rattristavano sulla sorte dei loro eroi¹⁸⁷ ». Par ailleurs, dans une lettre au jeune Pirandello, Capuana confère à Lombroso une autorité scientifique, sur cette question, que Zola avait en revanche questionnée, en invitant l'ami à laisser « ai Wallace, ai Crookes, ai Lombroso, ai Richet e ai loro futuri colleghi la cura di studiare scientificamente le manifestazioni spiritiche che sono *fatti* e non *allucinazioni*¹⁸⁸ ». En revanche, dans son pamphlet *La Sicilia e il Brigantaggio*, l'écrivain sicilien paraît plus critique vis-à-vis des thèses « normatives » de *L'homme criminel*, prétendant « classer » en phénomènes naturels et irréversibles les voleurs, les assassins ou les brigands, notamment siciliens¹⁸⁹.

C'est à l'occasion du recueil *Un vampiro* (1907) dédié à Lombroso¹⁹⁰, comprenant la nouvelle éponyme et *Fatale influsso*, que Capuana met en scène les présomptions positivistes du médecin Mongeri, en interrogeant le statut de « faits ». « Fatti ?... Allucinazioni vuoi dire. Significa che sei malato e che hai bisogno di curarti. L'allucinazione, sì, è un fatto anch'essa; ma quel che rappresenta non ha riscontro fuori di noi, nella realtà¹⁹¹ ». Mais surtout il éclaire, à travers une suggestion métalittéraire, le fonctionnement du vraisemblable épistémologique, qui dédouble l'effet de cohérence lexicale et la pertinence savante, l'ordre du récit et l'ordre du discours. « Egli ha messo tanti *se*, tanti *ma* nella narrazione delle minime circostanze, ha sfoggiato tanta *allucinazione*, tanta *suggestione*, tanta *induzione nervosa* nel suo ragionamento scientifico¹⁹² ». Une fois prouvée l'existence du vampire, le raisonnement expérimental intègre finalement la « pretesa superstizione popolare¹⁹³ » (dont par ailleurs Lombroso mobilise la

¹⁸⁶ Cesare Lombroso, lettre à Luigi Capuana, 20 juillet 1884, dans Corrado Di Blasi, *Luigi Capuana originale e segreto*, op. cit., p. 151. [« J'ai enfin lu et étudié votre *Spiritisme* comme il le méritait. Et je suis parfaitement d'accord avec vous pour dire que le moment des inspirations est absolument analogue à celui de l'hypnose »].

¹⁸⁷ Cesare Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, op. cit., p. 28. [« Ajoutons que parfois le caprice lui-même se transmue en véritable hallucination, car, comme l'a bien dit Bettinelli, l'homme voit alors les objets que son imagination lui présente. – Dickens et Kleist étaient attristés par le sort de leurs héros »].

¹⁸⁸ Luigi Capuana, Federico De Roberto, Sarah Zappulla Muscarà (ed.), *Capuana e De Roberto*, op. cit., p. 43. [« aux Wallace, aux Crookes, aux Lombroso, aux Richet et à leurs futurs collègues le soin d'étudier scientifiquement les manifestations spiritiques qui sont des *fatti* et non des *hallucinations* »].

¹⁸⁹ Luigi Capuana, *L'Isola del sole (la Sicilia)*, op. cit., p. 58.

¹⁹⁰ Delia Fringessi, « Scienza e letteratura : Cesare Lombroso e alcuni scrittori di fine secolo », *Publifarum*, 2005, consulté en ligne <http://publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/3>, le 18/09/21.

¹⁹¹ Luigi Capuana, *Un vampiro*, dans *Racconti*, III, op. cit., p. 203. (C, *Le Mari vampire*, 111 : « Faits ?... Hallucinations, tu veux dire. Cela signifie que tu es malade, et qu'il faut te soigner. L'hallucination, oui, est un fait en soi ; mais ce qu'elle représente n'a pas de correspondance en dehors de nous, dans la réalité »).

¹⁹² *Ibid.*, p. 221. (C, *Le Mari vampire*, 132 : « Il a mis assez de *si*, assez de *mais* dans la narration des petits détails, il a déployé assez d'*hallucination*, de *suggestione*, d'*induction nerveuse* dans son raisonnement scientifique »).

¹⁹³ *Idem*. (*Idem* : « prétendue superstition populaire »).

symbolique dans ses écrits), tout en qualifiant ce « fait » par le biais du vocabulaire savant de la physique (« *induzione* »). Par la nouvelle *Un vampiro*, Capuana exemplifie ainsi, en les interrogeant, les hiérarchies symboliques entre scientisme positiviste et scepticisme superstitieux¹⁹⁴.

Dans la deuxième nouvelle du recueil, *Fatale influsso*, Capuana explicite le lien entre inspiration artistique, hallucination et magnétisme. L'artiste sculpteur Raimondo Pelli, tourmenté par le doute de ne pas être aimé, s'adonne à des expériences de magnétisme amateur (hypnose, sommeil induit, etc.) sur sa compagne Delia¹⁹⁵. Puissamment inspiré par sa femme (« sua geniale ispirazione¹⁹⁶ »), l'artiste travaille à sa statue *La Giovinezza* (La Jeunesse), jusqu'à tomber dans un état hypnotique qui renverse ironiquement ses prétentions di « saturarla del [suo] fluido¹⁹⁷ ».

Lavoravo febbrilmente, quasi la mia mano fosse stata mossa da un altro me stesso che conviveva dentro di me assieme con quello che si tormentava, e smaniava e delirava, sì, a volte delirava, intanto che la mano dell'altro dava gli ultimi tocchi alle estremità della figura con meticolosa accuratezza...¹⁹⁸.

L'artiste décrit dans *Spiritismo?* tombe dans un *excessus mentis* davantage érotisé par un désir de mort à la fois de possédé et de possédant.

Per due giorni, una vera ossessione lo aveva posseduto [...]. Col cuore sconvolto, col cervello in fiamme, [l'artista] aveva lavorato dodici ore al giorno, di seguito, levandosi dal tavolino soltanto per prendere un boccone [...], e appena scritta, con mano tremante, l'ultima parola della sua novella, era cascato colla testa sul manoscritto, mezzo svenuto [...] e gli era parso di morire... aveva amato e posseduto, nella sua allucinazione artistica, l'adorato fantasma¹⁹⁹.

Dans *Fatale influsso*, la « dépossession » de l'artiste-savant de la part de la muse inspiratrice recoupe un *topos* romantique encore opérant dans l'imaginaire naturaliste, celui de la créature « vivante » et de l'œuvre d'art incarnant une hallucination d'artiste. Comme

¹⁹⁴ Luciana Pasquini, *I diletti del vero: Capuana e altri studi tra Otto e Novecento*, Lanciano, Italie, R. Carabba, 2012, p. 58.

¹⁹⁵ L'ancrage biographique de la nouvelle est évident : Capuana mène des expériences de magnétisme sur sa bonne Peppa, de sorte que les compatriotes de son village natal, Mineo, disaient « Don Lisi parra cu diavulu » (« Don Luigi parla col diavolo ») [« Monsieur Luigi parle avec le diable »].

¹⁹⁶ Luigi Capuana, *Fatale influsso*, dans *Racconti*, III, *op. cit.*, p. 233. [« son inspiration géniale »].

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 225. [« la saturer de [son] fluid »]. Comme le rappelle une note en bas de page de cette édition, le fluid (« fluido ») est le pouvoir de certaines personnes, selon les doctrines spiridiques autour des *mediums*, de transmettre à autrui leur pensée et leur volonté.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 233. [« Je travaillais fébrilement, presque comme si ma main avait été déplacée par un autre moi qui vivait en moi avec celui qui était tourmenté, et il était avide et délirant, oui, parfois délirant, tandis que la main de l'autre donnait les dernières touches aux extrémités de la figure avec une précision méticuleuse... »].

¹⁹⁹ Luigi Capuana, *Spiritismo?*, *Mondo occulto*, *op. cit.*, p. 128-129. [« Depuis deux jours, une véritable obsession le possédait [...]. Le cœur meurtri, le cerveau en flammes, [l'artiste] avait travaillé douze heures par jour, ne se levant de la table que pour prendre une bouchée [...], et dès qu'il avait écrit, d'une main tremblante, le dernier mot de son roman, il était tombé la tête sur le manuscrit, à moitié inconscient [...] et il s'était senti mourir... il avait aimé et possédé, dans son hallucination artistique, le fantôme adoré »].

l'observe Lombroso à propos de Flaubert et de Balzac, « Nè manca in essi quell'invasione, o meglio invasamento del soggetto che trasforma la creazione fantastica in una vera allucinazione od in un'autosuggestione²⁰⁰ ». Du « génie » romantique à « hallucination » parapsychique, du créateur inspiré à la créature inspiratrice, nous relevons une continuité d'imaginaire, la persistance inavouée de l'« artiste-dieu » d'ascendance romantique derrière un vraisemblable épistémologique « mis à jour ». Dans la nouvelle, cette mise en scène un peu burlesque, jouant précisément de l'inversion des rôles entre possédant et possédé, médecin et patient, artiste et force inspiratrice fait ainsi ressonner les suggestions d'un savoir populaire et popularisé auprès du lectorat de Capuana. En exaltant la charge symbolique des corps lombrésiens et de leurs « pouvoirs » parapsychologiques, Capuana fonde le principe organisateur de l'intrigue sur l'artiste *medium*, à la fois gouvernant et gouverné par des phénomènes métapsychiques : à travers une poétique de la prédestination, pour laquelle la « surnature » de Pellio coïncide avec son essence morale (inertie, sensibilité etc.) et avec ses « dons » spirituels, Capuana travaille les suggestions de Lombroso autour de l'homme de génie. Dans *Fatale influsso*, l'histoire de Raimondo Pellio soulève finalement, sur un plan herméneutique, le problème lombrésien de l'illisibilité des identités individuelles. Pour Capuana, les savoirs métapsychiques de Lombroso, ses études sur l'inspiration d'artiste nourrissent alors le tragique d'un artiste-savant, à la fois « inspiré » et « halluciné », exemplaire et stigmatisé.

²⁰⁰ Cesare Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, op. cit., p. 555. [« Ils ne leur manquent pas non plus cette invasion, ou plutôt cette invasion du sujet qui transforme la création fantastique en une véritable hallucination ou autosuggestion »].

4.4. Torsions : les savoirs possibles

Par les contaminations de savoirs, les naturalistes s'ouvrent à « un ensemble de possibles esthétiques et formels¹ », en composent des poétiques d'enquête démocratiques ou populaires. D'après la lecture sociologique de Jacques Dubois, c'est la construction narrative elle-même qui met en scène une « exploration du champ des possibles² ». Tout se passerait alors comme si l'espace textuel, pétri d'archétypes romanesques, de documents et de notes de terrain, mettrait en scène des *pratiques* autoriales en intrigues et en personnages. Il faudra, en ce sens, les entendre selon l'acception de Bourdieu, à savoir comme points d'intersections entre situation et *habitus*³.

Tout en se rapprochant des discours et des formes savantes, les « moralistes expérimentateurs⁴ » ambitionnent d'élaborer des savoirs spécifiques sur le monde social, de préfigurer une mathésis *possible* à la fois apprise et déprise. Leur *éthos* de savants « amateurs », oscillant entre dépendance et concurrence⁵ vis-à-vis des savoirs, va en effet à la rencontre d'un désir nomade de placement et déplacement dans le champ s'échappant à la domination culturelle⁶ : ces modes d'apprentissage, que nous avons appelés « l'inquiétante étrangeté ou le *straniamento* », « le merveilleux-scientifique » et les « savoirs indirects »⁷, (r)appellent ainsi une requalification en tension et l'assomption d'une responsabilité d'artiste. Pour saisir ces torsions esthétiques, il faudra d'emblée évoquer, sous la plume de Zola, Capuana et Pardo Bazán, les significations métalinguistiques du « possible » qui, entre perception et prémonition, encadre et dépasse tout à la fois une idée de vraisemblable.

¹ Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, op. cit., p. 22.

² Jacques Dubois, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, op. cit., p. 236.

³ Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, op. cit., p. 261-262. On transcrit ici la définition étendue de « pratique ». « La pratique est à la fois nécessaire et relativement autonome par rapport à la situation considérée dans son immédiateté ponctuelle parce qu'elle est le produit de la relation dialectique entre une situation et un habitus, entendu comme un système de dispositions durables et transposables qui, intégrant toutes les expériences passées, fonctionne à chaque moment comme une matrice de perceptions, d'appréciations et d'actions, et rend possible l'accomplissement de tâches infiniment différenciées, grâce aux transferts analogiques de schèmes permettant de résoudre les problèmes de même forme et grâce aux corrections incessantes des résultats obtenus, dialectiquement produites par ces résultats ».

⁴ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 58. Annamaria Cavalli Pasini parle, à ce propos, de conflictualité et de complémentarité. Voir Annamaria Cavalli Pasini, *Letteratura e scienza. Scontri e incontri tra immaginario letterario e sapere scientifico. I casi di D'Annunzio e Capuana*, Rimini, Guaraldi, 2015, p. 9.

⁶ Christophe Charle, *Naissance des "intellectuels". 1880-1900*, op. cit., p. 31.

⁷ Ce sont les titres des sous-parties qu'on va aborder.

Dans son discours inaugural du 15 novembre 1866 à l'Université de Naples, le médecin Salvatore Tommasi fait l'éloge du « *naturalismo* » puisqu'il contient « ogni germe possibile di vero e rapido progresso⁸ ». En reliant l'enquête positiviste à l'activité capitaliste, l'homme moderne reprend en effet une « febrile operosità⁹ », se prédisposant à l'extension du connu. En anticipant le cadrage idéologique du vérisme qui paraîtra quelques années plus tard, il envisage ainsi sa matrice bio-esthétique : « ogni forma possibile di letteratura : — esse escono tutte dal fondo della natura umana¹⁰ ». En accord avec la médecine expérimentale de Tommasi, la nature humaine est donc un fond inépuisable de connaissances et de formes, aussi exceptionnelles et « invraisemblables » qu'elles puissent paraître. Zola, bien plus tard, reprendra à nouveaux frais cette idée, en instituant un nouveau vraisemblable sur la base du « vrai » institué et légitimé par les savants expérimentaux : « les anatomistes, les analystes, les adeptes des sciences d'observation et d'expérimentation, qui veulent peindre à nouveau le monde et l'humanité, en les étudiant dans leur mécanisme naturel et en poussant leurs œuvres à la plus grande vérité possible¹¹ ».

Il s'agit alors de se pencher à nouveau sur la dialectique entre vrai et vraisemblable au miroir du *possible*, qui est le point de suture heuristique entre les deux, mais aussi, sur un plan sociologique, un espace frontalier de négociation des postures actoriales. Comme nous le rappelle Paolo Tortonese, les naturalistes ne visent pas seulement à témoigner d'un vrai exceptionnel, attesté par une expertise biomédicale mais, positivement, à l'inscrire dans « des lois, ignorées jusqu'alors et en train d'être découvertes¹² ». Leur visée polémique serait précisément de « faire mentir une norme acceptée par l'opinion et remise en cause par la raison scientifique¹³ ». Tout en soutenant la raison légitime, nos auteurs mettent pourtant en scène, négativement (sans le résoudre), un conflit entre deux cosmos¹⁴, l'un relevant de la culture romantique, populaire ou réactionnaire (comme on l'a vu chez Capuana empruntant les idées

⁸ Salvatore Tommasi, « Il naturalismo moderno », discours prononcé à l'Université de Naples, Napoli, Stamperia del Fibreno, 1866, p. 4. [« tout germe possible de progrès vrai et rapide »].

⁹ *Idem.* [« activité fébrile »].

¹⁰ *Ibid.*, p. 26. [« toute forme possible de littérature : — elles viennent toutes des profondeurs de la nature humaine »].

¹¹ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, 5 édition, *op. cit.*, p. 195.

¹² Paolo Tortonese, « Naturalisme : décrire ou raconter ? », *L'Homme en action*, *op. cit.*, p. 111.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Voir Marie Scarpa, « La pensée sauvage du récit. Pour une ethnocritique de Zola », dans Aurélie Barjonet et Jean-Sébastien Macke (ed.), *Lire Zola au XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 320. Marie Scarpa parle, à ce propos, de « conflits de cosmologies » pour suggérer l'opposition culturelle, notamment phantasmatique (c'est-à-dire incarnée dans l'inconscient collectif), entre culture légitime et culture « populaire ». Nous nous soucions de mettre en parenthèses « populaire » car ce n'est qu'une qualification affichant de critères de hiérarchisation qui mériteraient d'être problématisés, dans le cadre d'un autre travail, d'un point de vue sociologique.

de Lombroso), l'autre positiviste¹⁵. En d'autres termes, deux systèmes de valeurs et de connaissances s'affrontent entre mise en scène du vrai extraordinaire et mise en scène de ses modes de perception et d'acceptabilité (vraisemblable). « Llamamos inverosímil a lo inusitado, pero no hay acaecimiento extraño, monstruoso, espeluznante y peregrino que no conozcamos por la realidad¹⁶ ». En des termes similaires à ceux de Tommasi et de Zola, Pardo Bazán élargit le cadre de l'acceptable, en convertissant l'opinion commune de l'« inusitado » en connaissance légitime. Dans la partie sur *Pascual López*, il s'agira précisément d'interroger les savoirs *possibles* à l'œuvre dans et par cette esthétique mi-naturaliste mi-fantastique qui renégocie les frontières du vraisemblable et de l'incrédulité. Manuel de la Revilla, dans un article placé en guise de préface¹⁷ à *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1889), évoque bien le scandale d'un invraisemblable épistémologique qui, avec l'histoire incroyable de Pascual, est introduit par la voie fictionnelle et se réclame des lois d'un autre cosmos, émanant des suggestions populaires et symboliques étrangères à la rigueur positiviste. « Grave defecto¹⁸ », pour Manuel de la Revilla, est en effet l'« imposible impresa de producir el diamante por medio déla cristalización artificial del carbono¹⁹ ».

Mais c'est dans la pensée de Capuana que le possible acquiert une véritable épaisseur théorique. Dans ses écrits, le « possible » revient avec insistance, sous la forme d'un phantasme d'extension imaginative fondé sur la « forma vivente²⁰ » ou « vitale ». « Vorrebbe forse un'arte vuota di contenuto, forma soltanto ? — Niente affatto. Tutto il contenuto possibile, a patto però che egli prenda forma vitale per via dell'immaginazione creatrice²¹ ». Capuana envisage, avec « Tutto il contenuto possibile », d'étendre la citoyenneté romanesque aux marginaux des terres siciliennes des *Paesane*, mais aussi à l'exceptionnalité dramatique des cas cliniques de Giacinta et d'Eugenia. L'écrivain dépasse ici la dichotomie forme/contenu, expérimentalisme

¹⁵ Comme on l'a vu dans la partie précédente, les nouvelles de Capuana inspirées de la physiognomonie, *Un vampiro* et *Fatale influsso*, mettent en scène des phénomènes métapsychiques, encore inconnus mais connaissables en futur par des schémas positivistes de perception.

¹⁶ Emilia Pardo Bazán, « Prologue » à *Cuentos de Amor* [1898], dans *Obras Completas*, t. III, Madrid, Aguilar, 1973, p. 1215. [« Nous appelons invraisemblable l'inhabituel, mais il n'y a pas d'événement étrange, monstrueux, effrayant et bizarre que nous ne connaissions pas de la réalité »].

¹⁷ L'édition du roman parue en 1889, dix ans après la première édition de 1879, comprend, au-delà des deux prologues de l'auteure, les commentaires critiques de Manuel de la Revilla (27 décembre 1879), de Ventura Ruiz Aguilera et de Juan A. Saco y Arce.

¹⁸ Emilia Pardo Bazán, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, *op. cit.*, p. 11. [« défaut grave »].

¹⁹ *Idem*. [« l'entreprise impossible de produire de diamants par la cristallisation artificielle du carbone »].

²⁰ Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei*, éd. cit. 1898, p. 18. [« forme vivante »].

²¹ *Ibid.*, p. 25. [« Voulez-vous un art qui soit vide de contenu, [faite] de forme seulement ? – Pas du tout. Autant de contenu que possible, à condition qu'il prenne une forme vitale grâce à l'imagination créatrice »].

formel/thèmes convenus par le biais de son processus créatif dont on a déjà tracé les contours²² : par ce décloisonnement, il met strictement en relation forme esthétique et savoir, style et enquête, en invoquant un mode spécifique de connaissance littéraire.

Una cosa però è il romanzo, e un'altra i romanzieri; non dobbiamo confonderli. E non si deve credere che l'organismo di un'opera di arte sia qualcosa di astratto, perchè ha bisogno, per manifestarsi, di particolari incarnazioni nelle particolari opere di questo o di quell'artista. Niente di più reale di questa creduta astrattezza che dà forma e realtà a migliaia di opere di arte, le quali rappresentano, come direbbero i metafisici, tutte le possibilità di essa, e avranno ancora molto da fare prima di giungere ad esaurirle. I romanzieri *naturalisti* o *sperimentalisti* che si vogliono dire, mettevano in atto, esagerandola, come accade sempre, una di queste *possibilità*, e anche svisandola²³.

Capuana préfigure ici, de façon très moderne, la distinction entre visée de l'œuvre et intention de l'auteur (comme on l'avait déjà évoqué en traitant de la logique des appétits)²⁴. D'un point de vue métaphysique²⁵, l'organisme vivant de l'œuvre d'art s'inscrit comme possibilité dans la chaîne évolutive des genres littéraires, de même que, d'un point de vue esthétique, les romanciers élisent l'une des possibilités en objet concret, précipité situationnel d'une forme (d'une « espèce », pourrions-nous dire), marquée par le sceau d'un créateur. Si la visée de l'œuvre, sorte de loi transcendante, s'exprime en possibilités inépuisables, l'intention de l'auteur, borné par son esprit créateur, s'incarne dans un exemplaire de l'espèce, à la fois limité et difforme, un « vrai » exceptionnel fruit du hasard darwinien, de la sélection et de l'adaptation. En d'autres termes, si, pour Capuana, le processus de la forme se déroule en ses possibles esthétiques par une sorte de « poussée » vitale²⁶, par la sagesse d'une loi encore inconnue, l'œuvre de l'auteur, se *tord*, agit dans et contre cette possibilité. Comment ces esthétiques romanesques chez Capuana et Pardo Bazán, qui précisément reforment et déforment des savoirs existants, ouvrent-elles la voie à une mathésis spécifique du fait littéraire ?

²² Je fais référence à la partie 4.2.3. Du reportage au « repêchage », du folklore à la vérité mémorielle chez Capuana.

²³ Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei*, éd. cit. 1898, p. 68-69. [« Mais le roman est une chose, et les romanciers une autre ; il ne faut pas les confondre. Et nous ne devons pas croire que l'organisme d'une œuvre d'art est quelque chose d'abstrait, parce qu'il a besoin, pour se manifester, d'incarnations particulières dans les œuvres particulières de tel ou tel artiste. Rien n'est plus réel que cette abstraction supposée qui donne forme et réalité à des milliers d'œuvres d'art, qui en représentent, comme diraient les métaphysiciens, toutes les possibilités, et qui auront encore un long chemin à parcourir avant de venir les épuiser. Les romanciers *naturalistes* ou *expérimentalistes*, quel que soit le nom qu'on leur donne, mettent en œuvre l'une de ces *possibilités*, en l'exagérant, comme toujours, et même en la déformant »].

²⁴ Voir la partie 4.3.3.

²⁵ Voir Corrado Di Blasi, *Luigi Capuana : vita, amicizie, relazioni letterarie*, op. cit., p. 57. Il faudra prendre en compte l'usage souvent métaphorique et désinvolte des termes philosophiques ici employés, en raison de la culture parcellaire et autodidacte de Capuana.

²⁶ Voir Henri Bergson, Frédéric Worms (dir.), *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, « Quadrige », [1907], 2009, p. 271. Nous reprenons l'image de Bergson de façon aussi libre que Capuana lui-même, puisque l'influence historique de Bergson sur la pensée de Capuana reste encore à prouver.

4.4.1. Ethnographie, ethnocentrisme : l'inquiétante étrangeté ou le *straniamento*

« Sans le sentiment de l'étrangeté, sans l'ethnocentrisme en somme, point d'ethnographie²⁷ ». Selon Mitterand, l'ethnographie²⁸ zolienne se fonde sur des clivages sociaux. L'analyse sociologique de *L'Assommoir* de Passeron et Grignon y relève en effet un « ethnocentrisme de classe spontané²⁹ », ou inconscient, considéré comme un mode d'appréhension du monde se référant au système dominant des hiérarchies, des classes et des classements d'appartenance. Le terme d'« ethnocentrisme » est pourtant absent de la seconde édition du Littré en 1883³⁰. De même, la parole « ethnographie », qui n'est pas encore formalisée en une discipline ou un protocole scientifique, indique, dans le même dictionnaire, une « Description des mœurs, du caractère et des passions des hommes³¹ ». Dans un registre similaire, Taine de *L'intelligence* évoque le travaux d'« ethnographes », de « linguistes » ou de « mythologues » : « il s'agit toujours de décrire une âme humaine ou les traits communs à un groupe naturel d'âmes humaines³² ». Geste descriptif tout autant littéraire que physiologiste, l'ethnographie n'a pas, à l'époque, de lien immédiat ni avec la pratique de terrain (l'érudition livresque y joue un rôle fondamental, comme on le voit, par exemple, chez les folkloristes Leonardo Vigo et Giuseppe Pitrè), ni avec l'étrangeté à connotation misérabiliste qui lui semble aujourd'hui indissociable. En outre, si elle passe souvent par le contact avec des mondes exotiques ou des voyages endotiques de proximité, elle n'a pas toujours de liens, par ses origines épistémologiques, avec une « vocation humanitaire »³³. Certes, le récit naturaliste met

²⁷ Henri Mitterand, « De l'ethnographie à la fiction », *Le Regard et le signe*, *op. cit.*, p. 82.

²⁸ Sur l'histoire de l'ethnographie et sa constitution progressive en discipline académique, voir Jean Poirier, *Histoire de l'ethnologie*, *op. cit.*

²⁹ Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, *op. cit.*, p. 219.

³⁰ Émile Littré et Louis Marcel Devic, *Dictionnaire de la langue française*, Paris Hachette, 1883, p. 1520.

³¹ *Idem.*

³² Hippolyte-Adolphe Taine, *De l'Intelligence*, vol. 1, *op. cit.*, p. 8.

³³ Stéphane Beaud et Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2010, p. 6. « L'ethnographie a pour vocation originaire de rendre la parole aux humbles, à ceux qui par définition n'ont jamais la parole... ». À notre sens, cette « vocation » peut être davantage repérée chez certains courants historiographiques des années 1920, comme l'école des Annales. Aujourd'hui, dans l'ethnographie et les sciences sociales, cette « vocation » est souvent problématisée à l'aune de l'auto-analyse du chercheur, qui intègre ses propres dispositions et pratiques et, notamment, ses rapports au politique, dans l'élaboration de la réflexivité sociologique (ou anthropologique, etc.).

en scène un espace social fracturé et conflictuel : sans nier la nature éminemment sociale *de* l'espace romanesque et *dans* ce dernier, ni le potentiel romanesque de préfiguration des catégories heuristiques de pertinence « ethnographique », il faudra, à notre sens, entendre l'esthétique naturaliste dite « ethnographique » par le biais d'une historicisation vigilante.

Il s'agit alors précisément de mesurer la distance historique entre le « straniamento³⁴ » réflexif de Verga et des véristes, ou bien entre l'« inquiétante étrangeté » pré-freudienne³⁵ de Zola et Pardo Bazán, et l'ethnocentrisme, tel qu'on le comprend aujourd'hui. C'est précisément au sein de cet écart, entre pressentiment de clivage social et formalisation disciplinaire, que des savoirs et des imaginaires *possibles* sont à l'œuvre dans les récits naturalistes : ils composent d'abord avec une connaissance « émotionnelle » des mondes populaires. Comme nous le suggère Mitterand, l'« attention », l'« étonnement », l'« amusement »³⁶ de Zola petit-bourgeois, de Capuana fils de propriétaires fonciers et de Pardo Bazán comtesse vis-à-vis de la culture populaire nous signalent d'abord une relation sociale dramatisée, s'incarnant en mode narratif. Autrement dit, l'observateur-écrivain tache de convertir en « système de signification spécifique³⁷ », calibré sur la réception large et populaire souhaitée par les naturalistes, toute la distance émotive, donc sociale. Mais, c'est précisément par cet écart entre appréhension et transmission, production et réception d'émotions sociales que la vision axiologique du lecteur est ébranlée, et qu'un savoir autre, un savoir critique³⁸, est possible.

« Questa volta, m'ero sentito un po' straniero nella terra dove sono nato e dove ho passato la fanciullezza e, a intervalli, parte della giovinezza e della virilità³⁹ ». Capuana expérimente lui-même l'étrangeté d'un « transclasse », comme l'on dirait aujourd'hui⁴⁰, convertie en mode privilégié d'appréhension et de restitution « authentique » de la Sicile. Si Capuana met en scène son *nostos* en Sicile⁴¹ dans *La Sicilia nei canti popolari*, dans les

³⁴ Nous rappelons que ce concept a été formalisé pour la première fois par le critique russe Victor Chklovski dans son essai *L'art comme procédé*. Voir Tzvetan Todorov (a cura di), Roman Jakobson (pref.), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968, p. 83.

³⁵ Lionel Trilling, « Freud and Literature » [1940], in *The Liberal Imagination*, New York, The Viking Press, 1951, trad. Gallino L., (« La letteratura e le idee »), Torino, Einaudi, 1962, pag. 89. Trilling transcrit un propos de Freud sur l'inconscient, où il affirme avoir hérité l'inconscient des « poètes et philosophes » qui l'ont précédé, et d'y avoir seulement découvert la méthode analytique appropriée pour le déchiffrer.

³⁶ Henri Mitterand, *Le Regard et le signe*, op. cit., p. 81. Les trois mots de réfèrent à la même page.

³⁷ *Ibid.*, p. 6.

³⁸ Pierluigi Pellini, *Naturalismo e verismo*, op. cit., p. 91.

³⁹ Luigi Capuana, *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica*, dans *L'Isola del sole (la Sicilia)*, op. cit., p. 158. [« Cette fois, je m'étais senti un peu étranger dans la terre où je suis né et où j'ai passé ma jeunesse et, de temps à autre, une partie de la jeunesse et de la virilité »].

⁴⁰ Sur l'idée de « transclasse » voir Chantal Jaquet, *Les transclasses ou la non-reproduction*, Paris, PUF, 2014.

⁴¹ La mise en scène de sa réflexivité sociologique et psychologique sera analysée dans le chapitre 8. Méta-enquêtes.

pamphlets polémiques de *L'Isola del sole* et *La Sicilia e il Brigantaggio*⁴², il donne plutôt à voir, gardian de l'authenticité, les « erreurs » de réception. En effet, dans *La Sicilia e il Brigantaggio*, sorte de « contre-inchiesta⁴³ » en réponse à la recherche de terrain de Franchetti et Sonnino⁴⁴, Capuana revient, en les intellectualisant, sur ses nouvelles de paysannerie sicilienne, les *Paesane*. Dans *La Sicilia*, l'écrivain affirme d'avoir médié entre « le tiranniche necessità dell'arte⁴⁵ » et le « schietto lavoro d'arte⁴⁶ ». S'il admet de s'être plié aux stratégies « conventionnelles » de dramatisation, se référant, implicitement, à la tradition de la description régionale et à la caractérologie provinciale⁴⁷, il déplore aussi toute fonction idéalisatrice de l'art.

Pour Capuana, en somme, « l'arte condensa sensazioni e sentimenti, proprio come una lente i raggi solari⁴⁸ ». L'écrivain n'évoque ici pas seulement la nature et la fonction du *medium* artistique, qui d'un point de vue aussi technique qu'imaginatif, assure un échange entre producteur et récepteur, mais il insiste sur la relation émotionnelle entre les deux acteurs. Par ailleurs, cette image de l'écran et de la réfraction avait déjà été utilisée par le jeune Zola s'adressant à Antony Valabrègue, plus précisément dans le sens d'une « diffraction ». « Ainsi, tout enfantement d'une œuvre consiste en ceci : l'artiste se met en rapport direct avec la création, la voit à sa manière, s'en laisse pénétrer et il nous en renvoie les rayons lumineux, après les avoir, comme le prisme, réfractés et colorés selon sa nature⁴⁹ ». D'une façon spéculaire, si Capuana condense, en exaltant l'épaisseur émotive d'un inconscient individuel et collectif (« risalto »), Zola réfracte.

Per trovare un filone nuovo, inesplorato, noi avevamo dovuto inoltrarci nella grande miniera del basso popolo delle cittaduzze, dei paesetti, dei villaggi, interrogando creature rozze, quasi primitive, non ancora intaccate dalla tabe livellatrice della civiltà; talvolta afferrando qualche fatto eccezionale, residuo di un passato non lontano, ma sparito per sempre, lieti di fissarlo, per la storia, prima che se ne perdesse ogni significato e ogni ricordo; talvolta curiosi di rendere, più che analizzare, la sfumatura di un sentimento, la bizzarra modalità di una passione, l'atteggiamento di un carattere eccentrico che prendeva maggior risalto per l'ambiente, pel paesaggio, per una rara combinazione di luce e d'ombra da cui era irresistibilmente tentata la fantasia e, stavo per dire, l'impaziente pennello dell'artista⁵⁰.

⁴² Les trois ouvrages sont recueillis dans *L'Isola del Sole* qui paraît en 1898.

⁴³ Luigi Capuana, *La Sicilia e il Brigantaggio*, dans *Ibid.*, p. 73. [« contre-enquête »].

⁴⁴ On a présenté cette enquête à propos du pittoresque, dans le chapitre 2.3.2.

⁴⁵ Luigi Capuana, *L'Isola del sole (la Sicilia)*, *op. cit.*, p. 74. [« nécessités tyranniques de l'art »].

⁴⁶ *Ibid.*, p. 7. [« sincère travail artistique »].

⁴⁷ Anne-Emmanuelle Demartini et Dominique Kalifa (dir.), *Imaginaire et sensibilités au XIXe siècle: études pour Alain Corbin*, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁸ Luigi Capuana, *L'Isola del sole (la Sicilia)*, *op. cit.* p. 74. [« l'art condense les sensations et les sentiments, de la même manière que la lentille optique [condense] les rayons du soleil »].

⁴⁹ Émile Zola, lettre à Antony Valabrègue, 18 août 1864, dans Émile Zola, Henri Mitterand (dir.), *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome 1 : Les débuts (1858-1865)*, Paris, Nouveau Monde, 2002, p. 394.

⁵⁰ Luigi Capuana, *L'Isola del sole (la Sicilia)*, *op. cit.*, p. 10-11. [« Pour découvrir une nouvelle veine inexploree, il a fallu plonger dans la grande mine des classes inférieures des villes, des villages et des hameaux, en interrogeant des créatures grossières, presque primitives, pas encore touchées par la table de nivellement de la civilisation ; en

Dans ce passage, Capuana en explicite le procédé. L'enquête littéraire de Capuana commence par la recherche d'un principe de légitimation nouveau au sein du champ littéraire, « *filone nuovo, inesplorato* », en mobilisant non pas l'argument zolien de la connaissance, mais celui de la « fascination » (« *curiosi* », « *tentata la fantasia* »). Il se place ainsi dans le registre émotif, socialement situé, de l'exceptionnel et de l'étrange. Par ailleurs, l'attitude misérabiliste qui ressort des qualificatifs comme « *creature rozze* », « *livellatrice* », recoupe l'atavisme soutenu par des anthropologues « légitimes » comme Enrico Ferri et Cesare Lombroso⁵¹ et porte ainsi une symbolique puissante et reconnaissable. À l'égard du « *basso popolo* », Capuana recourt à la dramatisation de l'étrange et de l'« *eccentrico* », et à la peinture d'artiste pour décoder par une voie toute esthétique (faiblement critique), un système de références étranger à son lectorat. L'esthétisation pittoresque du peuple sicilien, sorte de péché véniel anti-naturaliste, (« *irresistibilmente* »), est sans doute liée à l'urgence de reconnaissance symbolique (« *l'impaziente pennello* ») de Capuana dans le champ littéraire, dans des formes relativement convenues et reconnaissables.

Or, cette apologie de l'art recoupe la polémique envers la « science » ou, plus précisément, envers la méthode d'enquête de Sonnino et Franchetti qui souffrirait, selon Capuana, de naïveté et d'inaptitude⁵². L'écrivain leur reproche en effet l'approche médicalisant : les chercheurs, « *come medici al letto di un malato*⁵³ », pathologisent le corps social et politique des siciliens ; s'attendant à découvrir « *qualcosa di insolito, di complicato, di ribelle alle indagini e alle cure della scienza*⁵⁴ », ils s'étonnent de diagnostiquer des symptômes communs. À l'appui des chiffres des délits et des coercitions, et des chroniques, Capuana se bat alors contre l'« *incredibile miraggio della Sicilia strana, fantastica, difforme dalla realtà*⁵⁵ », sorte d'hétérotopie⁵⁶ investie d'un imaginaire puissant d'évasion, pour la rapprocher de l'Italie continentale et de ses difficultés socio-économiques. En reprenant le

saisissant parfois un fait exceptionnel, vestige d'un passé non lointain, mais disparu à jamais, heureux de le fixer, par l'histoire, avant que tout sens et toute mémoire ne soient perdus ; parfois plus curieux de rendre, plutôt que d'analyser, la nuance d'un sentiment, la modalité bizarre d'une passion, l'attitude d'un personnage excentrique qui prenait plus de relief à cause de l'environnement, du paysage, à cause d'une rare combinaison d'ombre et de lumière dont était irrésistiblement tenté l'imagination et, j'allais dire, le pinceau impatient de l'artiste »].

⁵¹ Voir Gaston Richard, « Review of *La morale primitiva e l'atavismo del delitto* (La Morale primitive et l'atavisme du délit), in *Archivio di Psichiatria, Scienze penali et Antropologia criminale*, série II, fasc. I, II, Ferrero », *L'Année sociologique* (1896/1897-1924/1925), vol. 1, Presses Universitaires de France, 1896, p. 417-419.

⁵² Luigi Capuana, *L'Isola del sole (la Sicilia)*, op. cit., p. 27.

⁵³ *Ibid.*, p. 24. [« comme des médecins près du lit du patient »].

⁵⁴ *Idem.* [« quelque chose d'insolite, de compliqué, de rebelle aux enquêtes et aux soins de la science »].

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13. [« incroyable mirage de la Sicile étrange, fantastique, déformée de la réalité »].

⁵⁶ Sur l'idée d'hétérotopie, voir Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49.

lexique de l'insolite et de l'*odd*, il nous semble que Capuana tient ici, dans un esprit résolument positiviste, à repartir les compétences et les profits symboliques entre scientifiques et littéraires qui, seuls, sont autorisés, pour les raisons de l'art, aux « mirages » et à l'imagination. Par ailleurs, en s'inscrivant dans la jeune science du « Folk-lore⁵⁷ », Salvatore Marino et Giuseppe Pitrè reprendront les suggestions de Capuana évoquées dans *Di alcuni usi e credenze religiose della Sicilia* (1866)⁵⁸. Pitrè, dans sa préface à *Usi e costumi*, brouille les frontières disciplinaires, en annonçant une réception toute littéraire sous le signe de l'hypotypose (« sotto'occhi ») et du *straniamento* vériste suscité par les « étrangetés » et les « folies »⁵⁹.

Percorrendo le campagne, non si erano incontrati in cose meno tristi; contadini sfruttati dall'avidità dei proprietari e dei fittaiuoli; proprietari sfruttati, alla loro volta, dalla mala fede dei fittaiuoli e dei contadini; cultura insufficiente, mezzi scarsi; proprietari rovinati dall'usura quanto i contadini; e per questi poi, mercedi scarse, lavoro incerto, tuguri per abitazione promiscua di creature umane e di animali; nessuna idea di associazione pel miglioramento della loro classe; insomma anche nelle campagne ressa, lotta, accanimento degli uni contro gli altri, qualcosa di somigliante a vasta bestiale zuffa, in cui i buoni, i timidi, i deboli ne toccavano sempre⁶⁰.

Riesciva sempre quel diavolo allampanato e giallastro, maledetto da Dio! E il mezzo canonicato se lo beccava lui, a poco a poco, lamentandosi tutti i giorni del suo brutto mestiere che non andava piú, della selvaggina diventata rara, della polvere cattiva, dei pallini che costavano cari, quasi fossero fatti di argento e d'oro; di quella tristaccia della Capraia, che gli rodeva gli occhi del capo, malata dodici mesi all'anno! – Costei è la mia rovina. Ora ci vogliono sei tarí per un intruglio dello speciale, e non ho nemmeno due grani - Così, oggi erano sei, domani dodici tarí, che il canonico gli metteva nel pugno, di nascosto di sua sorella donna Agnese, la quale sarebbe diventata una lima sorda, se ne fosse accorta. Ella ce l'aveva contro quel pezzo di scroccone, e non dava requie al fratello. Succedeva un battibecco di due ore, quando il canonico le diceva: – Verrà 'Nzulu, per due tumoli di frumento. Poveraccio! Perisce di fame. – Dategli quello del canonicato, che mandate in casa di donna Totò! Chi ne vede un chicco? – E spesso, infatti, egli inviava 'Nzulu da donna Totò, perché il grano del canonicato i fittaiuoli della collegiata andavano a scaricarlo là, con la scusa che il canonico gliel'aveva venduto. – Sta bene, signor canonico! – rispondevano i fittaiuoli. E sacravano sotto voce: – La roba di Dio va al diavolo! –⁶¹.

⁵⁷ Giuseppe Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. 1, Palermo, L. P. Lauriel di C. Clausen, 1889, p. X.

⁵⁸ Luigi Capuana, *Di alcuni usi e credenze religiose della Sicilia*, op. cit., p. 61-62.

⁵⁹ Giuseppe Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, op. cit., p. VIII. « ed il lettore si vedrà passare mano mano sott'occhio il Carnevale con tutte le sue stranezze e pazzie [« et le lecteur verra passer au fur et à mesure sous les yeux le Carnival avec toutes ses étrangetés et ses folies »]. Sur la carnavalisation littéraire, voir 6.3.

⁶⁰ Luigi Capuana, *L'Isola del sole (la Sicilia)*, op. cit., p. 26-27. [« En parcourant la campagne, ils n'ont rien trouvé de moins triste ; des paysans exploités par la cupidité des propriétaires et des métayers ; des propriétaires exploités, à leur tour, par la mauvaise foi des métayers et des paysans ; une culture insuffisante, des moyens limités ; des propriétaires ruinés par l'usure autant que les paysans ; et pour ces derniers, des salaires médiocres, un travail incertain, des taudis pour l'habitat de promiscuité des hommes et des animaux ; aucune idée d'association pour le mieux-être de leur classe ; bref, même à la campagne, la foule, la lutte, la fureur des uns contre les autres, quelque chose comme une vaste bagarre bestiale, dans laquelle les bons, les timides, les faibles étaient toujours les perdants »].

⁶¹ Luigi Capuana, *Il canonico Salamanca, Le Paesane*, dans *Racconti*, II, op. cit., p. 11-12. [« Ce diable jaunâtre et maigre réussissait toujours, maudit par Dieu ! Et ce demi-canonicat, peu à peu, tombait sur lui, se plaignant tous les jours de son mauvais travail qui ne marchait plus, du jibier devenu rare, de la mauvaise poudre, des boulettes qui coûtaient cher, comme si elles étaient faites d'argent et d'or ; de cette tristesse de Capraia, qui lui rongait les yeux du crâne, malade douze mois par an ! – Elle est ma ruine. Maintenant, il faut six tarí pour une concoction d'apothicaire, et je n'ai même pas deux grains – Donc, aujourd'hui il y en a six, demain douze tarí, que le chanoine

L'expédition de Franchetti et Sonnino devient pour Capuana de *Le Paesane* un *nostos* fantasmatique, tout littéraire, une sorte de « *descensus ad inferos* – sociologico viaggio di denuncia dei mali che affliggono l'isola⁶² ». Bien que Capuana conteste les procédés de dramatisation de Franchetti et Sonnino, il déplore, avec eux, les conditions misérables de la campagne sicilienne. En effet, dans son *Mezzogiorno e colonie*, Franchetti dénonce, par ailleurs, dans des termes similaires, l'exploitation féodale des paysans. « Sicché il contadino non solo per i suoi guadagni e per la sua prosperità economica, ma anche per la sua libertà e per la sua onorevolezza, per le sue necessità di vita [...] dipende in gran parte da coloro che sono alla testa del municipio [...], la classe abbiente⁶³ ». Les propriétaires, les locataires et les paysans exploités s'acharnent les uns contre les autres dans une « lutte bestiale » ; cette métaphore naturaliste atténue certes la dénonciation liée à l'exploitation et à l'usure en en mettant en évidence le pathos évolutionniste.

La scène d'*Il canonico Salamanca* [*supra*], à lire en miroir de la dénonciation « savante » de *La Sicilia e il Brigantaggio*, puise dans l'intérêt folkloristique de Pitre pour la tradition orale et la langue populaire d'usage, à savoir pour ce qu'il appelle les « *sopravvivenze*⁶⁴ ». La culture orale, ses proverbes, ses croyances, ses archétypes théâtraux émergent ici comme des épaves mémorielles que Capuana intègre, dans son processus artistique de remémoration et de dramatisation, comme le « residuo di un passato non lontano » [*supra*]. Comme on l'a évoqué dans la partie sur sa pratique intermédiaire, Capuana mène l'enquête littéraire en Sicile comme un « *descensus ad (o in) matrem* – cioè allo "psicologico regresso nel grembo materno [...] dove si celano le radici della propria vita"⁶⁵ ». Par ailleurs, en reprenant ce même imaginaire du dépôt, de la marée et des épaves, le critique De Amicis invitait précisément

a mis dans son poing, en secret de sa sœur Donna Agnese, qui se serait transformée *lima sorda*, si elle l'avait remarqué. Elle en voulait à ce brouilleur, et elle ne laissait pas son frère se reposer. Il y avait de querelles de deux heures, quand le chanoine lui a dit : "Nzulu, viendra pour deux tas de blé. Le pauvre ! Il périt de faim. - Donnez-lui celui de la canonicat, que vous envoyez à la maison de Donna Totò ! Qui peut voir un rond ? - Et souvent, en fait, il envoyait Nzulu à Donna Totò, parce que l'argent du canonicat, les locataires de la collégiale allaient le décharger là-bas, sous prétexte que le canon le lui avait vendu. - Très bien, monsieur chanoine ! - répondaient les locataires. Et ils chantaient à voix basse : - Les biens de Dieu vont au diable ! - »].

⁶² Michelangelo Picone, Enrica Rossetti, Centro Pio Rajna (Rome, [et al.], *L'illusione della realtà: studi su Luigi Capuana atti del convegno di Montréal, 16-18 marzo 1989, op. cit.*, p. 72. [« *descensus ad inferos* – voyage sociologique de dénonciation des maux qui affligent l'île »].

⁶³ Leopoldo Franchetti, Umberto Zanotti Bianco (a cura di), *Mezzogiorno e colonie*, Firenze, La Nuova Italia, 1950, p. 20-39. [« De cette sorte que le paysan non seulement pour ce qui concerne ses revenus et sa prospérité économique, mais aussi sa liberté et son honorabilité, ses nécessités de vie [...] dépend en grande partie de ceux qui sont à la tête de la communauté civile [...], la classe dominante »].

⁶⁴ Giuseppe Pitre, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano, op. cit.*, p. X. [« *survies* »].

⁶⁵ Michelangelo Picone, Enrica Rossetti, Centro Pio Rajna (Rome, [et al.], *L'illusione della realtà: studi su Luigi Capuana atti del convegno di Montréal, 16-18 marzo 1989, op. cit.*, p. 73. [« *descensus ad (o in) matrem* – c'est-à-dire à la régression psychologique dans le ventre maternel [...] où les racines de sa propre vie se cachent »].

les véristes à se laisser investir par l'« “onda”⁶⁶ » de l'oralité, en prolongeant la sociabilité orale du langage mise en scène par Manzoni. Les voyages herméneutiques de Capuana dans les traditions littéraires populaires de Sicile, sous l'égide du folkloriste Lionardo Vigo⁶⁷ et de ses élèves Giuseppe Pitrè et Salomone Marino, participent finalement de la quête d'un récit mythique des origines⁶⁸, mythe tout positiviste, qui est canalisé, à partir des années 1880, dans la discipline de philologie démologique⁶⁹.

Dans *Il canonico Salamanca*, la mise en scène de la misère du « mi-chanoine » est offerte au comique des imprécations religieuses⁷⁰ et du langage caricaturé (« maledetto da Dio ! » ; « quella tristaccia della Capraia... »), de même que les allitérations théâtrales, « Costei »...« Così », contribuent à sa réception amusée mais indulgente. La pauvreté est rendue par les *topoi* de la comédie folkloriste et des spécificités régionales, comme les monnaies, « sei tarì », « domani dodici tarì », qui sont pourtant adaptées à la réception de la bourgeoisie florentine : l'incursion linguistique du toscan parlé, visible dans « lima sorda⁷¹ », fonctionne comme une marque d'appartenance pour le jeune Capuana atterri à Florence. I « fittaiuoli » sans scrupules décrits par Sonnino et Franchetti deviennent ici des figures presque farcesques porteuses d'un brouillage axiologique qui épuise la veine polémique de *La Sicilia nei canti popolari*.

C'est par le registre comique et la vivacité d'une oralité mi-sicilienne, mi-toscane qu'un effet de *straniamento* est ainsi suscité, par la curiosité, l'attention et, pourrion-nous dire avec Passeron, « l'embarras⁷² » du lecteur bourgeois de l'époque. Pourtant, cette sorte de gêne impliquant cette rupture de l'identification, qui est le *straniamento*, est bien différente de celle

⁶⁶ Edmondo De Amicis cité par Francesco Sberlati, *Filologia e identità nazionale. Una izione per l'Italia unita (1840-1940)*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 38. [« onde »].

⁶⁷ Sur les rapports entre Luigi Capuana et Lionardo Vigo, voir Luigi Capuana, Luciana Pasquini (ed.), *Lettere inedite a Lionardo Vigo (1857-1875)*, Roma, Bulzoni, 2002.

⁶⁸ Luciana Pasquini, *I diletti del vero: Capuana e altri studi tra Otto e Novecento*, op. cit., p. 16. Les études de Vigo auxquels le jeune Capuana participe, *Canti popolari siciliani* et la *Raccolta amplissima*, visent à attribuer au sicilien le statut d'une langue, qui serait dérivée de l'ancienne civilisation atlantique, pour réhabiliter symboliquement un dialecte écrasé par les « langues du Continent ». [« lingue del continente »].

⁶⁹ Voir Alberto Maria Cirese, « Lo studio delle tradizioni popolari », dans Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. Dall'unità d'Italia alla fine del Novecento*, vol. IV, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 921-941.

⁷⁰ Judith Davies, *The Realism of Luigi Capuana: theory and practice in the development of late nineteenth century Italian narrative*, op. cit., p. 73. Comme le souligne Davies, dans cette nouvelle et dans d'autres du recueil *Le Appassionate*, le libéralisme anticlérical s'estompe dans l'ironie, en nous rappelant toutefois la satire vis-à-vis des superstitions religieuses dans *Di alcuni usi e credenze religiose della Sicilia* (paru d'abord dans *La Nazione* en 1866).

⁷¹ Luigi Capuana, *Il canonico Salamanca*, dans *Racconti*, II, op. cit., p. 11. L'expression « lima sorda » se réfère à quelqu'un qui opère de façon cachée et dissimulée.

⁷² Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, op. cit., p. 9.

attribuée aux *Novelle rusticane* de Verga par Victor Chklovski. Parmi ses *Novelle*, *Reverendo* porte, comme dans *Il canonico Salamanca*, sur un pasteur sans scrupules : la focalisation interne, toute mimétique, est en effet « normalisée » par une prose standard davantage épurée du registre oral et de la distance ironique du narrateur vis-à-vis du *canonico* : « Benedetto Dio ! egli non pretendeva di essere un sant'uomo, no ! I sant'uomini morivano di fame; come il vicario il quale celebrava anche quando non gli pagavano la messa; e andava attorno per le case de' pezzetti con una sottana lacera che era uno scandalo per la Religione⁷³ ». Pourtant, à rebours de la lecture sociologique de Grignon et Passeron, cette « gêne » n'implique pas, dans ce système naturaliste de signification, d'« injustice interprétative⁷⁴ » vis-à-vis du peuple sicilien. Au contraire, des savoirs possibles naissent de cette demi-crédulité du public florentin, qui certes ne comprend pas tout⁷⁵, certes n'est pas amené par ce *bozzetto* à un engagement polémique (ou sociologique) mais, par ces procédés d'immixtion linguistique, investit ce monde ethnocentrique (mais « inoffensif ») d'une jouissance imaginative. En reproduisant ce qu'Alain Vaillant appelle « fonction de reportage⁷⁶ » à propos du texte de Zola foncièrement polyphonique, Capuana met aussi en place un réalisme énonciatif. Celui-ci convertit le sentiment d'« injustice », qui contraste avec l'illusion référentielle, en incertitude, sentiment tout esthétique du *odd*.

Chez Capuana, mais surtout chez Verga, cette sensation de *straniamento*, sorte d'ébranlement critique-affectif, procède donc d'un dispositif spécifique de focalisation et de registre. Dans *L'Assommoir* et *Los Pazos de Ulloa*, il nous semble que la mise en scène de cette étrangeté sociale évoque davantage, par l'anticipation thématique, l'« inquiétante étrangeté » freudienne. Dans le chapitre V, la description de Madame Putois comme d'une « marionette »,

⁷³ Giovanni Verga, *Reverendo*, dans *Tutte le novelle. Volume primo*, op. cit., p. 244. [« Dieu soit loué ! il n'a pas prétendu être un saint homme, non ! Les saints hommes mouraient de faim ; comme le vicaire qui célébrait même quand ils ne lui payaient pas la messe ; et il faisait le tour des maisons des pauvres gens avec une jupe en lambeaux qui était un scandale pour la Religion »].

⁷⁴ Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, op. cit., p. 23.

⁷⁵ Luigi Capuana, *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1872, p. 123. Comme l'affirme dans cet article publié dans *La Nazione*, le 13 novembre 1866, Capuana est bien conscient que la fragmentation socio-politique de la nouvelle Italie implique une réception déshomogène et réfractée d'un point de vue littéraire. « In Italia invece, con quasi altrettante società quante erano le antiche divisioni politiche, l'autore che descrive perfettamente l'aspetto d'una data provincia trovasi sempre nel pericolo d'esser frainteso o non capito nelle altre ». [« En Italie, par contre, avec presque autant de sociétés qu'il y avait d'anciennes divisions politiques, l'auteur qui décrit parfaitement l'aspect d'une province donnée risque toujours d'être mal compris ou mal interprété dans les autres [provinces] »].

⁷⁶ Alain Vaillant, « Le naturalisme : l'esthétique du roman à l'ère du journal », dans *L'Art de la littérature. Romantisme et modernité*, op. cit., p. 253.

mi-vivante, mi-mécanique, nous fait en quelque sorte percevoir l'omniprésence de la domination symbolique.

Madame Putois, une femme de quarante-cinq ans, maigre, petite, repassait sans une goutte de sueur, boutonnée dans un vieux caraco marron. Elle n'avait même pas retiré son bonnet, un bonnet noir garni de rubans verts tournés au jaune. Et elle restait raide devant l'établi, trop haute pour elle, les coudes en l'air, poussant son fer avec des gestes cassés de marionnette⁷⁷.

À la différence de Capuana, la repasseuse n'est plus porteuse ici d'une différence « exotique », d'une altérité *pure*, mais elle affiche une inégalité⁷⁸, qui serait cette altérité mixte dérivée des rapports de dominations. Madame Putois est observée frontalement (« elle restait raide devant l'établi, trop haute pour elle ») par un regard implicitement correctif et suffisamment près pour saisir les détails de son bonnet noir. L'insistance sur son usure, « garni de rubans verts tournés au jaune », ce qui constitue un véritable *topos* du réalisme⁷⁹, selon Francesco Orlando, met ainsi en évidence le caractère dysfonctionnel des objets émaciés, comme à consacrer la victoire de la nature sur la culture, ou encore, comme à manifester la peur du déclassement⁸⁰ qui menace l'ouvrière de la boutique de Gervaise. De la description de Madame Putois émerge un sentiment de précarité liée à la condition professionnelle conquise, de la même manière qu'elle se trouve comme menacée par l'inconfort de sa position : « elle restait raide devant l'établi, trop haute pour elle, les coudes en l'air ». Cette femme *trop* ordinaire apparaît finalement comme le produit d'une culture hétéronome, perçue comme l'antithèse du décor, de l'élégance des habits, des justes proportions du corps. L'aliénation subie par Madame Putois culmine ainsi dans la dernière ligne de l'extrait « poussant son fer avec des gestes cassés de marionnette ».

Le sentiment d'« inquiétante étrangeté » freudien est ici manifestement évoqué par sa déshumanisation, qu'on rencontrera encore, par l'image de la marionnette, après la lutte entre Virginie et Gervaise au lavoir. « Le long des baquets, de nouveau, s'agitaient une fureur de bras, des profils anguleux de marionnettes aux reins cassés⁸¹ ». On pressent ici, *ante litteram*, cette forme d'incertitude plus émotive qu'intellectuelle, « “où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte

⁷⁷ Émile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 175.

⁷⁸ Voir Beverley Skeggs, *Des femmes respectables. Classe et genre en milieu populaire*, traduit de l'anglais par Pouly Marie-Pierre, Marseille, Agone, 2015, p. 46.

⁷⁹ Francesco Orlando, « “Topoi” del realismo. La metamorfosi dei colori », dans Francesco Orlando (sous la direction), *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni Editore, 1993, p. 5-10.

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ Émile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 39.

animé⁸² ». Nous retrouvons la description de cet « état émotif spécial⁸³ » dans *Los Pazos de Ulloa* lorsque madame Hoscoso regarde des femmes fileuses apparaissant comme deux statues.

Jamás había creído la señora de Hoscoso que vería hilar más que en las novelas o en los cuentos, a no ser a las aldeanas, y le produjo singular efecto el espectáculo de aquellas dos estatuas bizantinas, que tales parecían por su quietud y los rígidos pliegues de su ropa, manejando el huso y la rueca, y suspendiendo a un mismo tiempo la labor cuando ella entró⁸⁴.

Madame Hoscoso ressent ce « singular efecto » à la vue des deux femmes rigides, presqu'inanimées, suscitant la sensation d'insécurité émotive que Hoffmann attribue spécifiquement au genre fantastique⁸⁵. Ici, bien évidemment, l'effet d'« incrédulité » ne participe pas vraiment d'un enjeu de réception, ni affecte véritablement l'identité générique du roman, mais il plonge brièvement la scène dans une sensation d'étrangeté préfigurant en quelque sorte l'ébranlement « freudien ». De plus, sur un plan méta-esthétique, la comparaison avec des « estatuas bizantinas » n'est pas négligeable : l'anti-plasticité et l'antinaturalisme, qui caractérisent cette école d'écriture et d'art se propageant après 1875, relèguent les figures à une sorte d'abstraction mécanique, similaire à celle de Madame Putois, traditionnellement éloignée de l'esthétique naturaliste⁸⁶.

Pourtant, la vision de Madame Hoscoso est davantage connectée à un sentiment tout social d'étrangeté, questionné plus ou moins indirectement par la veine naturaliste prépondérante dans l'esthétique complexive du roman. En effet, quoique les deux femmes, « vestidas de hábito del Carmen⁸⁷ », appartiennent à l'ordre catholique (donc aisé), elles sont assises sur des sièges en bois de chêne, « como los que usan los labriegos más pobres⁸⁸ ». À la

⁸² Ernst Jentsch cité par Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)* (trad. de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1933), Chicoutimi, Québec, Les classiques des sciences sociales, p. 17, consulté en ligne http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf, le 17/01/22.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa, Obras completas*, t. III, *op. cit.*, p.164. [« Mme Moscoso n'avait jamais cru qu'elle verrait plus de filage que dans les romans ou les contes de fées, à l'exception des femmes du village, et le spectacle de ces deux statues byzantines, qui semblaient telles pour leur immobilité et pour les plis raides de leurs vêtements, manipulant le fuseau et la rueca, et en même temps suspendant leur travail lorsqu'elle entra, lui donna un effet singulier »].

⁸⁵ Sur la présence du fantastique dans les contes d'Emilia Pardo Bazán, voir Alicia Romero López, *Lo fantástico « hoffmaniano » en ocho cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Bern, Peter Lang, 2019.

⁸⁶ Olivier Lumbroso, Henri Mitterand et Alain Pagès [et al.], *Le signe et la consigne : essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste, Zola, op. cit.*, p. 164-165. En France, « un certain byzantinisme d'écriture », comprenant le style décadent et symboliste se propage à partir de 1875 en réponse à l'école naturaliste : autant de discours de revendication de l'autonomie du style et de sa sacralisation à inscrire dans le combat du champ littéraire. Ici, Pardo Bazán, avec cette brève notation, se situe implicitement en opposition au style « artificieux » et aux attributs symboliques qu'il convoque.

⁸⁷ Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa, Obras completas*, t. III, *op. cit.*, p. 64. [« habillées de la veste du Carmen »]. Il s'agit d'un type de veste monacale, dite aussi *escapulario*, associée à l'ordre catholique.

⁸⁸ *Idem*. [« comme celles qui utilisent les paysans les plus pauvres »].

différence de la blanchisseuse de *L'Assommoir*, ces fileuses n'affichent pas une appartenance à la classe populaire, mais y sont assimilées par analogie : cette évocation des mœurs paysannes participerait tout de même de la distanciation émotive du lecteur de l'époque, basculé entre hybridation des pactes esthétiques et représentations sociales non familières. Imprégnées certes des suggestions propres au genre fantastique, leur dépersonnalisation est finalement connectée davantage, à notre sens, à la mise en scène d'un sentiment d'étrangeté tout sociale (tout « naturaliste ») entre auteurs, lecteurs et personnages. Dans *La Tribuna*, le corps imposant de la señora *Porreta* est encore une « tosca estatua ».

A bien que las vecinas de la calle solían acercarse a ofrecerle un rato de palique; una sobre todo, Pepa la comadrona, por mal nombre señora *Porreta*. Era esta mujer colosal, más a lo ancho que a lo alto; pareciase a tosca estatua labrada para ser vista de lejos. Su cara enorme, circuida por colgante papada, tenía palidez serosa. Calzaba zapatillas de hombre y usaba una sortija, de tamaño masculino también, en el dedo meñique⁸⁹.

Madame *Porreta*, personnage quelque peu « carnevalesque », avec ses marques genrées brouillées (« zapparillas de hombre », et « sortija »)⁹⁰, est donc assimilée à une statue « para ser vista de lejos » : cette fois, le narrateur inscrit la statue dans une perspective esthétique, proprement relationnelle, c'est-à-dire relative au positionnement d'un sujet observant et d'un objet observé. Cela peut recouper, à notre sens, une perspective sociale sur la *Porreta* : mi-homme, mi-femme, pauvre, inculte, ces traits menacent les hiérarchies des genres et leurs principes de hiérchisation, la nécessité d'une « distance » s'impose. Par ailleurs, à propos de son observation de terrain des ouvrières de *La Tribuna*, Pardo Bazán évoque l'étrangeté comme d'un sentiment énocentrique : « Durante días fue a la Fábrica de Tabacos de La Coruña, para examinar a las obreras, y eso causaba *estrañeza*...⁹¹ ».

⁸⁹ Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, op. cit., p. 70. [« Les voisins de la rue venaient lui parler un moment, surtout l'une d'eux, Pepa la sage-femme, connue sous le mauvais nom de Senora *Porreta*. C'était une femme colossale, plus en largeur qu'en hauteur ; elle ressemblait à une statue brute sculptée pour être vue de loin. Son énorme visage, entouré d'un fanon pendant, avait une pâleur séreuse. Elle portait des pantoufles d'homme et portait une bague, également de petite taille, à son petit doigt »].

⁹⁰ Voir 6.3.

⁹¹ Emilia Pardo Bazán interviewée par Enrique Gómez Carrillo, « Intimidades madrileñas. Una visita a E. Pardo Bazán », *Madrid Cómico*, 792, 1898, p. 317. [« Pendant des jours, je me suis rendue à la manufacture de tabac de La Corogne pour examiner les ouvriers, et cela a provoqué un sentiment de *bizarrerie* »].

4.4.2. Merveilleux scientifique et chimie : *Pascual López* à l'épreuve de Berthelot

[...] no pasa de rapido esbozo de costumbres estudiantiles, entretrejido con fantasías científicas que casi trascienden a nigromancia, como trasciende todo a cosa sobrenatural en Santiago, la ciudad carcomida, vetusta, cubierta de *patina* oscura y verdosa, a manera de viejo alquimista que viste hopalanda polvorienta⁹².

À l'occasion du prologue à la troisième édition de *Pascual López* (1889)⁹³, Pardo Bazán place son premier roman sous le signe de l'« *eclecticismo*⁹⁴ » et de résonances intertextuelles et génériques multiples. Si elle convoque les « costumbres » de la tradition romanesque réaliste et costumbriste (mais aussi, partiellement, naturaliste), elle se défait aussi du « grosero positivismo⁹⁵ » que Jean Saco y Arce attribue au jeune Pascual pour s'ouvrir au « sobrenatural » et, comme on le verra, à la métaphysique d'Aristote. En effet, le rapprochement entre le « sobrenatural » et les « fantasias científicas » (qui sont, à l'époque, des sciences populaires mais faiblement légitimes comme la « nécromancie », l'« alchimie ») signale, en plein débat positiviste, l'imbrication étroite entre affiliation littéraire et positionnement savant, et ses possibles combinaisons : comme Pardo Bazán l'évoque dans ce prologue, *Pascual López* met d'abord en scène des savoirs ésotériques qui se « transcendent », de même que ce roman transcende, en les interrogeant, les catégories esthétiques d'« impossible⁹⁶ » et d'« inverosimilitud⁹⁷ ». En effet, il nous semble que la fonction majeure de cette préface est sans doute moins celle de définir le roman et d'en évoquer le contenu, que d'en évoquer les raisons d'attentes génériques à l'aune du vraisemblable.

⁹² Emilia Pardo Bazán, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, éd. cit. 1889, p. 1. [« [...] il ne s'agit que d'une rapide esquisse des coutumes des étudiants, entremêlées de fantômes scientifiques qui transcendent presque la nécromancie, comme tout transcende vers quelque chose de surnaturel à Santiago, la ville ancienne délabrée, couverte d'une *patina* sombre et verdâtre, comme un vieil alchimiste qui porte un hopalanda poussiéreux »].

⁹³ Nous avons choisi cette édition pour l'ampleur remarquable de son appareil paratextuel, dont le prologue de l'auteur à la troisième édition, l'« hommage » de Manuel de la Revilla (dont on a déjà cité une expression dans 4.4.), la « Crítica literaria » de Ventura Ruiz Aguilera, la rubrique « Examen de libro » de Jean Saco y Arce et le prologue (le deuxième donc) de l'auteur dialoguent entre eux en enrichissant l'interprétation de l'ouvrage.

⁹⁴ Emilia Pardo Bazán citée par Marisa Sotelo Vázquez, « Emilia Pardo Bazán: Crítica e Historia Literaria », dans José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (ed.), *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión, A Coruña, 2, 3, 4 xuño 2004, op. cit.*, p. 138. « “el *eclecticismo* es la única filosofía que resuelve las aparentes antinomias de la Belleza” ». [« l'éclectisme est la seule philosophie qui résout les antinomies apparentes du Beau »].

⁹⁵ Emilia Pardo Bazán, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, éd. cit. 1889, p. 15. Même, Jean Saco y Arce voit entre savant et disciple l'« antitesis » [*Ibid.*, p. 19.] symbolique entre positivisme et idéalisme, en plaidant implicitement pour ce dernier.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 11. [« impossible »].

⁹⁷ *Idem.* [« invraisemblance »].

Du « vrai » réaliste-naturaliste au « possible » du merveilleux scientifique, les enjeux épistémiques posés par l'auteure, attirée par la *ciencia amena* et par ses ressorts médiatiques⁹⁸, portent sur les rapports entre fiction et document, futur et présent. Dans ce roman, le professeur de chimie Onarro et Pascal, jeune d'origines modestes, mènent l'entreprise jusqu'alors « impossible⁹⁹ » et très dangereuse de transformer du charbon en diamant par un procédé de *crystalización artificial*. Le professeur perd la vie et le laboratoire brûle, Pascal s'empare du diamant en oubliant le manuscrit du savant dans le cabinet¹⁰⁰. L'éthos de Pardo Bazán, à la fois de solide autodidacte et vulgarisatrice scientifique mis en scène dans ses articles pour *La Revista Compostelana*, est bien illustré ici par le couple savant/disciple. La figuration de cette mathésis, comme à la fois apprentissage et transmission, passe par la relation entre Onarro et Pascal qui suggère un espace de questionnement critique entre monde présent et monde futur, découverte et déontologie.

En ce sens, par le merveilleux-scientifique de *Pascual López* qui fait à l'époque figure de précurseur en Espagne (dont en témoigne les *topoi* du savant-fou et son invention extraordinaire)¹⁰¹, le goût pour la découverte d'un monde futur s'accompagne de la question de son acceptabilité. *Pascual López* déplace ainsi la question naturaliste d'« accepter le réel » tel qu'il est, dans son exceptionnalité ordinaire, vers la question posée par le merveilleux-scientifique et le roman d'anticipation, « accepter *comme* réel ». Pardo Bazán fonde alors la vraisemblance de son récit sur sa capacité à entrer en résonance avec les discours scientifiques et médiatiques qu'elle fréquente assidûment, *in primis* par sa propre série d'articles *La ciencia amena*. Par son roman, elle rend visible la façon dont le discours médiatique rythme le temps social, en intégrant des formes discursives issues du journal et des textes savants.

En effet, au cours des années 1870, l'écrivaine consulte *L'histoire de la création* d'Ernst Haeckel, la *Revue philosophique*¹⁰², mais surtout la *Revue scientifique*, où elle puise les articles de Marcelin Berthelot sur la thermochimie et sur l'électricité atmosphérique, comme elle

⁹⁸ On fait référence à la série d'onze articles formant *La Ciencia amena* parus dans *La Revista compostelana* en 1877, deux ans plus tôt de la première édition de *Pascual López*.

⁹⁹ Emilia Pardo Bazán, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, éd. cit. 1889, p. 11. [« impossible »].

¹⁰⁰ L'intrigue principal autour de l'aventure intellectuelle de Pascal et du scientifique s'entremêle à l'histoire d'amour entre Pascal et une jeune fille, à laquelle précisément Pascal offre le diamant produit en laboratoire. À cause de son geste déplorable, la jeune fille le répudie, en punissant « la vanidad estúpida, el grosero positivismo y el ansia devoradora de riqueza ». [« la vanité stupide, le positivisme grossier et le désir dévorant de richesse »]. Emilia Pardo Bazán, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, éd. cit. 1889, p. 15.

¹⁰¹ Voir Juan Molina Porras, « Introducción : del inicio a la naturalización », Teresa López Pellisa (dir.) *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, Iberoamericana, 2018, p. 47-69.

¹⁰² Laura Otis, « Science and Signification in the Early Writings of Emilia Pardo Bazán », *Revista de Estudios Hispánicos; University, Alabama*, vol. 29 / 1, Alabama, University of Alabama Press, etc., 1995, p. 75.

l'affirme dans l'un des articles de *La ciencia amena*¹⁰³. C'est précisément sous l'égide de Marcelin Berthelot qui est, comme Onarro, chimiste et, en quelque sorte, « alchimista »¹⁰⁴, que Pardo Bazán transfère sur un plan fictionnel des hypothèses (im)possibles frôlant fiction et documentation, philosophie classique et science, alchimie et « sobrenatural ».

No habiendo, pues, diferencia sustancial en la materia, quién duda que, por ejemplo, el plomo y el oro, son una misma sustancia bajo formas diversas. La ciencia en su estado actual no conoce razón alguna que pueda calificar de imposible y absurda esta hipótesis. Los antiguos aristotélicos solían decir que la materia es indiferente a las formas. ¿Qué necesitaríamos, según esto, para transmutar los demás cuerpos en oro? Poca cosa en verdad¹⁰⁵.

En s'appuyant sur l'autorité des « antiguos aristotélicos », le professeur Onarro soutient l'hypothèse de la transmutation d'une forme à une autre, en postulant l'universalité de la matière. Ambassadeur de la science, Onarro est presque sa personnification, comme c'était le cas du docteur Maggioli di Capuana¹⁰⁶. Pourtant, l'autorité impersonnelle de la Science, proposant des arguments *negatifs* (« pueda calificar de imposible »), invoque la philosophie grecque comme caution symbolique.

Mais ces « antiguos aristotélicos » inspirent Onarro et sa chimie expérimentale aussi par des éléments conceptuels et épistémologiques. En effet, dans le livre IX de la *Métaphysique*, Aristote motive, par l'équation entre matière-puissance et forme-acte, le devenir et le mouvement, de sorte que ce dernier ne se configure pas comme le passage du non-être à l'être, mais d'une certaine manière d'être (« être en puissance ») à une autre manière d'être (« être en acte »). Plus précisément, Aristote affirme que l'être en puissance est ce qui par nature peut mouvoir autre chose ou peut être mû par un autre (soit simplement, soit d'une certaine façon)¹⁰⁷, de la même manière qu'une certaine chose est « en acte » comme une substance par rapport à une certaine matière¹⁰⁸. Même si le professeur Onarro pose « sustancia » et « materia » comme

¹⁰³ Emilia Pardo Bazán, « La electricidad », *La ciencia amena*, II, n° 13, 2 enero 1877, p. 99.

¹⁰⁴ Voir Laura Otis, « Science and Signification in the Early Writings of Emilia Pardo Bazán », art. cit., p. 80. Marcelin Berthelot s'intéresse à l'alchimie à partir de 1869 et il en écrit pendant les années 1880.

¹⁰⁵ Emilia Pardo Bazán, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, éd. cit., p. 200. [« Il n'y a donc pas de différence substantielle dans la matière, qui peut douter que, par exemple, le plomb et l'or sont une seule et même substance sous des formes différentes ? La science, dans son état actuel, ne connaît aucune raison qui pourrait qualifier cette hypothèse d'impossible et d'absurde. Les anciens Aristotéliciens disaient que la matière est indifférente aux formes ; que faudrait-il, selon eux, pour transmuter d'autres corps en or ? Très peu, en vérité »].

¹⁰⁶ Voir Luigi Capuana, *L'incredibile esperimento, La voluttà di creare*, dans *Racconti*, III, op. cit., p. 260. D'une manière encore plus explicite, la Science parle à travers le docteur Maggioli : « – Non parlo così io, per mio conto, cara baronessa, – rispose tranquillamente il dottor Maggioli. – Ho ripetuto le precise parole di Manlio Brozzi, d'un mirabile scienziato che, nel momento in cui mi diceva ciò, era, probabilmente, anche “la Scienza”! – ». [« – Je ne parle pas comme ça, pour mon propre compte, chère Baronne, – répondit tranquillement le docteur Maggioli. – J'ai répété les mots précis de Manlio Brozzi, d'un scientifique admirable qui, à l'époque où il me disait cela, il était aussi, probablement, “la Science” ! – »].

¹⁰⁷ Aristotele, *Metafisica*, Giovanni Reale (a cura di), IX, 6, Milano, Rusconi, 1993, p. 409.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 411.

des synonymes, il considère la « materia » comme une manière d'être en puissance, puisqu'elle peut être mue, donc elle peut devenir quelque chose par l'action d'un autre, à savoir par l'expérimentation (la cristallisation artificielle qu'il fera subir au charbon). Or, s'ils sont des formes de la « misma sustancia », le « plomb » (qui sera le charbon dans le récit) est un or en puissance et l'or est un plomb en puissance, puisque ces choses qui « dépendent de la raison », comme le dit Aristote, et donc de l'action humaine, passent de l'être en puissance à l'être en acte par un principe de génération extérieur¹⁰⁹. De plus, pour provoquer ce devenir, il n'est nécessaire, selon le chimiste, que « Poca cosa en verdad », puisque, comme le dit Aristote, les choses passent d'être en puissance à être en acte précisément quand il n'y a pas d'« empêchements internes ou externes », rien à ajouter ou à enlever, de la même manière que ce n'est ce qui peut être guéri est déjà susceptible d'être guéri (santé en puissance)¹¹⁰.

Cette hypothèse d'une matière une, formée par les condensations diverses de la substance éthérée, et dès lors identique au fond, quoique multiforme en ses apparences, caractérisée dans chacune d'elles par un mode de mouvement particulier, telle enfin qu'aucune de ses manifestations ne puisse être définie d'une façon absolue comme le point de départ nécessaire de toutes les autres, est peut-être la plus vraisemblable de toutes; elle s'accorde avec les vues philosophiques des anciens alchimistes, qui avaient proclamé le principe: ἐν τὸ πᾶν¹¹¹.

Au miroir des « anciens alchimistes » l'argumentation d'Onarro entre fortement en résonance avec celle de Berthelot, par le rythme syntaxique et les choix lexicaux (hypothèse », « matière une » ...). En effet, la première édition de *Thermochimie : données et lois numériques* paraît en 1874, juste avant les articles de vulgarisation de Pardo Bazán sur la *Revista Compostelana* et son roman. Les « vues philosophiques » soutiennent une vision du monde, mais surtout de la chimie expérimentale elle-même, comme « vraisemblable », de même que la chimie cautionne rétrospectivement la métaphysique aristotélicienne. Dans son ouvrage *Science et philosophie*, Berthelot retrace en effet les relations controversées mais fécondes entre histoire de la métaphysique, des Grecs à Hegel, et science expérimentale, en affirmant, quoique en nuancant tout de suite après, que « la métaphysique aussi peut être regardée comme une science positive, assise sur la base solide de l'observation¹¹² ».

Or, les deux chimistes, Onarro et Berthelot, dialoguent autour du régime du « vraisemblable épistémologique » et de son acceptabilité sociale. Onarro nous dit que cette hypothèse d'héritage métaphysique n'a pas encore été jugée « impossible » et absurde », de la même manière que Marcelin Berthelot la considère comme « vraisemblable », en reprenant par

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 413 et 415.

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ Marcellin Berthelot, *Thermochimie : données et lois numériques*, Paris, Gauthier-Villars, 1897, p. 168-169.

¹¹² Marcellin Berthelot, *Science et philosophie*, Paris, Calmann Lévy, 1886, p. 64.

ailleurs le lexique aristotélicien de « mode » (manière d'être, en « puissance », en « acte », « états », et non pas substance ontologique). Cette acceptabilité toute romanesque, donc inhérente à l'esthétique mi-réaliste, mi-fantastique du roman et à son système de signification, converge ici avec celle d'un imaginaire social¹¹³, véhiculée, à l'époque, par le Berthelot de la *Revue scientifique* et par des supports médiatiques. Sur un plan esthétique, le « vraisemblable » de l'expérience d'Onarro et de son disciple interprète un horizon d'attente et sert l'inscription consciente de Pardo Bazán dans le champ, de même que Berthelot, savant-philosophe, non seulement recherche le « vrai » scientifique, mais il « crée son objet¹¹⁴ », par le biais d'une « faculté créatrice, semblable à celle de l'art lui-même¹¹⁵ ». Comme l'artiste naturaliste¹¹⁶, le chimiste essaye de rétablir un nouveau vraisemblable, en envisageant la fabrication d'un monde synthétique, métonymie artificielle de l'univers¹¹⁷. Sous l'égide des métaphysiciens et contre eux, Berthelot et Onarro proposent alors une vision « démiurgique » de la chimie, qui « change le cours ordinaire de la nature¹¹⁸ », comme le résume Canguilhem.

L'identité fondamentale de la matière constitutive de nos éléments actuels et la possibilité de transmuter les uns dans les autres les corps réputés simples peuvent d'ailleurs être admises, à titre d'hypothèses plus ou moins vraisemblables, sans qu'il en résulte la nécessité d'une substance unique, réellement existante, et telle que nos corps simples actuels en représentent les états inégaux de condensation¹¹⁹.

D'une façon similaire, le professeur Onarro, s'appuyant sur l'autorité de « Cauchy y Ampère¹²⁰ », avait déclaré : « No, es imposible que se dé esa cantidad de materiales sustancialmente diversos¹²¹ ». Plus précisément, Berthelot fait ici une distinction, dans un sens proche de celui d'Aristote, entre « matière » et « substance ». Le philosophe grec met les deux termes dans un rapport d'analogie, en affirmant que certaines choses sont en acte comme une certaine substance l'est par rapport à une certaine matière¹²². Selon Berthelot, le postulat d'une matière unique en puissance est alors admis comme « plus ou moins vraisemblable[s] », précisément comme manière d'être et non pas comme être en soi (ontologique), ce qui

¹¹³ Voir Nelly Wolf, *Proses du monde: les enjeux sociaux des styles littéraires*, op. cit. Comme on l'a déjà évoqué à plusieurs reprises, nous reprenons de Nelly Wolf la distinction entre système fictionnel de signification et système factuel de signification.

¹¹⁴ Marcellin Berthelot, *Science et philosophie*, op. cit., p. 64.

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ Voir Sylvie Thorel-Cailleteau, *La pertinence réaliste. Zola*, op. cit., p. 20. Par ailleurs, Sylvie Thorel-Cailleteau a comparé la démarche formelle de Zola avec celle d'un « alchimiste qui, dans le cercle étroit de son laboratoire, vise le perfectionnement de la nature même ».

¹¹⁷ Marcellin Berthelot, *Science et philosophie*, op. cit., p. 67.

¹¹⁸ Georges Canguilhem, *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie : nouvelles études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1977, (« Problèmes et controverses »), p. 56.

¹¹⁹ Marcellin Berthelot, *Thermochimie : données et lois numériques*, op. cit., p. 168.

¹²⁰ Emilia Pardo Bazán, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, éd. cit. 1889, p. 198.

¹²¹ *Idem.* [« Non, il est impossible d'avoir un tel nombre de matériaux substantiellement différents »].

¹²² Aristotele, *Metafisica*, Giovanni Reale (a cura di), op. cit., p. 411.

impliquerait une « substance unique, réellement existante ». Comme le suggère Canguilhem, Berthelot dématérialise la matière¹²³, en ouvrant la voie, par cet effort de « transcender » [*supra*]¹²⁴ le vraisemblable, à des possibles fictionnels croisant alchimie et merveilleux-scientifique. Pascual López recueille ces suggestions pour favoriser, par sa « fortuna¹²⁵ », une réception médiatisée et fortement symbolique des thèses du chimiste.

4.4.3. Savoirs indirects : le coup d'œil, la pratique de l'intuition, le concret

Au-delà des chemins gestuels plus « légitimes », recalquant des modèles herméneutiques inhérents aux explorations des voyages ou à l'expérimentation biomédicale¹²⁶, Zola Capuana et Pardo Bazán s'adonnent à d'autres styles de déchiffrement popularisés par les imaginaires médiatiques et fictionnels : le sens du concret, « le coup d'œil¹²⁷ », et « l'intuition, faculté dangereuse et supérieure¹²⁸ », comme nous dit Taine, incarnent des pratiques culturelles et des conduites, exercices ordinaires affinés par une sensibilité d'enquêteur toute « littéraire ». Mais ces savoirs ou, plus précisément, ces savoir-faire ne sauraient d'abord être connus que par les discours des auteurs mêmes qui les mettent en scène : c'est bien une stratégie d'affirmation auctoriale tentant de déjouer le prestige de l'abstrait, l'expérimentation et la « systématisme » positiviste qu'il s'agit d'explorer. Nous nous pencherons alors sur la pertinence métalinguistique de ces trois termes dans les œuvres fictionnelles.

En effet, ce qu'on pourrait appeler une « rhétorique de l'indirect » invoque, par le détour de l'écriture, une expertise et une responsabilité spécifique du fait littéraire¹²⁹. « Todo se pega menos lo bonito, dice la gente, y yo tomaré esta palabra *bonito* por sinónimo de *artístico*, y diré

¹²³ Georges Canguilhem, *Ideologie et rationalite dans l'histoire des sciences de la vie : nouvelles etudes d'histoire et de philosophie des sciences*, op. cit., p. 119.

¹²⁴ C'était le terme qui revenait avec insistance dans le prologue de Pardo Bazán à la troisième édition.

¹²⁵ Emilia Pardo Bazán, *Pascual López. Autobiografia de un estudiante de medicina*, éd. cit. 1880, p. 1. [« succès »].

¹²⁶ Nous avons pu parcourir ces gestes dans 4.1. Gestes d'enquête : étapes, phases, codes à (dé)jouer.

¹²⁷ Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, op. cit., p. 42.

¹²⁸ Hippolyte-Adolphe Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1866, p. 163.

¹²⁹ Dans cette thèse nous parlons plus volontiers de « fait littéraire » et d'« écriture » que de « fiction ». Ce choix nous apparaît cohérent à la fois d'un point de vue thématique, avec le décloisonnement des compétences, des savoirs et d'imaginaires (entre fiction/factuel, savoir/ignorance, science/littérature, etc.) que nous nous proposons d'éclairer chez nos auteurs, et d'un point de vue critique, de sorte que la perspective choisie s'adapte, par un effet quelque peu mimétique, à son objet.

que el arte es egoísta, pagano, individual, de utilidad *indirecta* por consiguiente, mientras la de la virtud es social y *directa*¹³⁰ ». En prônant la beauté de l'art comme seule valeur esthétique désintéressée, Pardo Bazán en dévitalise ainsi la portée politique et pragmatique. « Por esta razón (y por otras muchas) es tan grave error estético poner el arte como instrumento al servicio de la ética¹³¹ ».

Dans sa préface à *Un viaje de novios*, l'écrivaine espagnole qualifie d'« indirecte » la tradition réaliste espagnole du Siècle d'Or, en s'y inscrivant, de façon transhistorique, avec son premier roman « naturaliste ». « ¡Realismo indirecto, inconsciente, y por eso mismo acabado y lleno de inspiración; no desdeñoso del idealismo, y gracias á ello, legítima y profundamente humano, ya que, como el hombre, reúne en sí materia y espíritu, tierra y cielo!¹³² ». Si, pour Pardo Bazán, le réalisme de Cervantes est « indirecto, inconsciente », c'est certes parce qu'il assume une « vena cómico-dramática¹³³ » qui est, rétrospectivement, étrangère au cadrage esthétique européen du XIX^e, mais aussi parce qu'il manque de formalisation théorique. Par la contiguïté syntaxique, « indirecto » et « inconsciente » se lient sémantiquement à « profundamente humano » par le levier de l'« idealismo », qui ennoblit et sauve l'esprit humain, mais surtout « l'esprit littéraire » et les lettrés de leur moderne décadence. Dans des termes analogues, Capuana revendique un rapport au réel d'*idealista impenitente*, en dotant les sensations¹³⁴, au sens empirique, d'attributs psychologiques et métapsychologiques: « “Io, con tutto il “realismo” che mi si addebita, sono un idealista impenitente. La sensazione per me è meno che nulla se io non posso trasformarla, innalzarla dentro di me a sentimento, elaborarmela a modo mio”¹³⁵ ».

En effet, ce discours de détachement de la « vile réalité » participe de la construction d'un éthos intellectuel « non engagé », mais autonomiste, ou bien, nous pourrions dire, *impliqué* : tout en réfléchissant aux relations avec le pouvoir et la science, il revendique des

¹³⁰ Emilia Pardo Bazán, *Retratos y apuntes literarios*, dans *Obras completas*, tomo 32, Primera serie, Madrid, De bello luce, 1908, p. 256. [« Tout colle sauf le beau, disent les gens, et je prendrai ce mot *beau* comme synonyme d'*artistique*, et je dirai que l'art est donc égoïste, païen, individuel, d'utilité *indirecte*, tandis que celle de la vertu est sociale et *directe* »].

¹³¹ *Idem*. [« Pour cette raison (et pour bien d'autres), c'est une grave erreur esthétique que de placer l'art comme un instrument au service de l'éthique »].

¹³² Emilia Pardo Bazán, « Prefacio », dans *Un viaje de novios*, *op. cit.*, p. 11. [« Réalisme indirect, inconscient, et pour cette raison même, fini et plein d'inspiration ; non dédaigneux de l'idéalisme, et grâce à lui, légitimement et profondément humain, puisque, comme l'homme, il unit en lui matière et esprit, la terre et le ciel ! »].

¹³³ *Idem*. [« veine comique-dramatique »].

¹³⁴ Sur la pertinence narrative chez Capuana des sensations, empruntées notamment aux recherches psychologiques de Taine, je renvoie à 4.3.1.

¹³⁵ Luigi Capuana cité par Corrado Di Blasi, *Luigi Capuana : vita, amicizie, relazioni letterarie*, *op. cit.*, p. 355. [« “Moi, avec tout le "réalisme" dont on m'accuse, je suis un idéaliste impénitent. La sensation pour moi est moins que rien si je ne peux pas la transformer, l'élever en moi jusqu'à un sentiment, l'élaborer à ma façon” »].

enjeux de savoir comme « propres » à la littérature, qui aura sa fortune jusqu'au XX^e. Des Forêts, Butor et Blanchot, dans les années 1960, invoquent la responsabilité radicale de la littérature par son adhésion « indirecte » aux choses¹³⁶. Par ailleurs, dans sa *Leçon*, Barthes qualifie d'« indirect¹³⁷ » un mode de connaissance « littéraire », travaillant les « interstices de la science¹³⁸ » et susceptible de questionner, par une sorte d'obstination éthique, les présupposés épistémologiques et, donc, idéologiques des savoirs : « elle leur donne une place indirecte, et cet indirect est précieux¹³⁹ ». Si Barthes semble doter l'approche littéraire de vertus compréhensives et « dialogiques », il démystifie cependant la « pacification » interdisciplinaire, le « partage » entre science et littérature qui en naturalise les luttes symboliques, les profits et les intérêts, en revendiquant en revanche la nécessité d'une « opposition¹⁴⁰ », toute énonciative (et tout à l'avantage de la deuxième)¹⁴¹.

En régime naturaliste, le « concret », le « coup d'œil » et la « pratique de l'intuition », participent, à notre sens, de ces savoirs indirects, à la lisière, comme on l'a évoqué, de l'art médical quasi divinatoire d'inspiration sémiologique, du « talent profond d'intuition¹⁴² » et du paradigme d'enquête indiciaire. En accord avec l'« Écran transparent¹⁴³ » de Zola et la « lentille optique » de Capuana¹⁴⁴, ces gestes de connaissance à la fois médiatisent et immédient l'enquête par leur *qualitas* fictionnelle, en faisant appel à l'exigence radicale d'une responsabilité d'artiste et à ses qualités perceptives innées (« intuition »; *intueor* est encore « regarder dans »).

¹³⁶ *Textes préparatoires, lignes, définitions de la "Revue internationale"*, Lignes, Éditions Hazan, 1990/3 n° 11, p. 185. C'est Blanchot qui propose l'orientation critique destinée à la rubrique « Le Cours des choses » destinée au projet de la *Revue internationale* (1960-1964). « Cette recherche de "l'indirect" est une des grandes tâches de la revue, étant bien entendu que la critique "indirecte", par le détour, ne signifie pas critique seulement allusive ou elliptique, mais critique plus radicale, allant jusqu'au sens caché de la "racine" ».

¹³⁷ Roland Barthes, *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, *op. cit.*, p. 18.

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴¹ Nous essayons, dans les limites de nos compétences disciplinaires, de traiter les « faits littéraires » par le biais d'une approche constructiviste, opérant en sciences sociales, en évoquant les conditions de production des discours et des postures auctoriales fondés sur des logiques de domination.

¹⁴² Émile Zola, Henri Mitterand (ed.), *Œuvres complètes, Tome X: La critique naturaliste (1881)*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 29. Ou encore, voir Émile Zola, *Documents littéraires. Études et portraits (Nouv. éd.)*, *op. cit.*, p. 411. « Je veux insister sur cette nécessité absolue du talent, quand on s'attaque aux terribles réalités humaines ».

¹⁴³ Émile Zola, lettre à Antony Valabrègue, 18 août 1864, cité par Henri Mitterand, *Autodictionnaire Zola*, *op. cit.*, p. 195.

¹⁴⁴ Voir 4.4.1. Ethnographie, ethnocentrisme : l'inquiétante étrangeté ou le *straniamento*. Dans *L'isola del sole*, le processus créateur de Capuana, proche d'une « condensation », est décrit par l'image d'une lentille optique.

En se méfiant de l'« osservazione diretta¹⁴⁵ » opérant dans la science, Capuana exalte en revanche la vision créatrice qui, détachée des sens physiques, devient une faculté de « visualisation » quasi-divinatoire. C'est en commentant le processus créateur de D'Annunzio, qui fait figure d'autorité, que Capuana évoque les valeurs de l'« indirect », de l'« intuition » et du regard fulgurant : cet hymne à la vision d'artiste procède précisément d'un regard culturellement et socialement situé, celui de D'Annunzio et de Capuana, se plaçant et se déplaçant sur le spectre des définitions du rôle d'artiste.

Una sera di gennaio, sfogliando quelle note in un attimo, come nel bagliore di un lampo, *vidi* la figura dell'uomo; non la figura corporea soltanto, ma quella morale, per non so qual comprensiva intuizione che non mi parve promossa soltanto dal risveglio repentino di uno strato di memoria, *ma dal segreto concorso di elementi psichici non riconoscibili ad alcun lume di analisi immediata*¹⁴⁶.

Par les *topoi* de la foudre et de l'éclat de l'intuition, Capuana se désolidarise des valeurs de la science expérimentale, mais aussi empirique, autour de l'analyse « immédiate », en y opposant une rhétorique de l'invisible, de l'indirect et du secret. Ici, l'« intuizione divinatoria che è la maggiore della facoltà d'un artista¹⁴⁷ » se rapproche, pour Capuana, d'une inspiration transcendante d'ascendance romantique. Elle est motivée pourtant par des éléments psychiques qui ne sont pas « reconnaissables », mais potentiellement « connaissables ». Dans et contre la « lumière » positiviste et son avancement implacable des connaissances, Capuana questionne, à travers D'Annunzio¹⁴⁸, la myopie de la vision scientifique par l'« éclat » de la création, tout en ayant recours au même vocabulaire (« elementi psichici »). Les rapports d'interdépendance et d'identité entre savoir scientifique et savoir littéraire sont visibles par ces effets d'opposition lexicale lumière/éclat, immédiat/indirect sous-tendant des efforts de hiérarchisation.

Plus explicitement, c'est en commentant la sculpture de Michele Spina, *Il Faunetto* (ou *Il Fauno*)¹⁴⁹ que Capuana invoque l'intuition créatrice comme une possibilité cognitive et imaginative, voyage à rebours entre anthropologie mythique et évolutionnisme : le sculpteur

¹⁴⁵ Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei*, éd. cit. 1898, p. 85. [« observation directe »].

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 84-85. [« Un soir de janvier, en feuilletant ces notes rapidement, comme dans l'éclat d'une foudre, j'ai vu la figure de l'homme ; non seulement la figure corporelle, mais la figure morale, par une intuition compréhensive qui ne m'a pas paru favorisée seulement par le réveil soudain d'une couche de mémoire, *mais par le concours secret d'éléments psychiques non reconnaissables à la lumière d'une analyse immédiate* »].

¹⁴⁷ Luigi Capuana, « Scaramucce », dans *Per l'arte*, op. cit., p. 63. [« l'intuition divinatorie qui est la plus grande faculté d'un artiste »].

¹⁴⁸ Annamaria Cavalli Pasini, *Letteratura e scienza. Scontri e incontri tra immaginario letterario e sapere scientifico. I casi di D'Annunzio e Capuana*, op. cit., p. 40. Par ailleurs, Cavalli Pasini considère D'Annunzio, comme « le seul naturaliste intégral ».

¹⁴⁹ Voir la partie 2.2.1. Synecdoques. Nous avons déjà évoqué cette sculpture de Spina qui participe de la composition intermédiaire du roman de formation *Scurpiddu*.

re-vit des existences primitives par une « intuizione atavica¹⁵⁰ » qu'il cristallise dans son objet. D'une manière analogue, *Il Satiro*, une autre sculpture de Spina, est une « meravigliosa intuizione del mondo primitivo, reale o fantastico non importa, probabilmente più reale di quel che non vogliamo immaginare?¹⁵¹ ». En questionnant les critères de vérification positiviste (vrai/faux, fictionnel/factuel) et, implicitement, les prémisses du cadrage théorique zolien, Capuana pose le réel comme une catégorie de l'esprit et l'intuition artistique comme un mode de connaissance privilégié lié à un *hic et nunc* cristallisé. Au cœur du processus artistique de Capuana, l'idée de « scintilla creatrice della forma¹⁵² » intègre alors, comme le suggère Gino Tellini, une faculté psychique d'artiste dans une concrétude situationnelle¹⁵³.

Sur les ruines du positivisme que Brunetière annoncera quelques années plus tard, Capuana affirme, dans *Spiritismo?* (1884), le privilège d'une « vista "interiore"¹⁵⁴ » susceptible de rétablir des contacts avec l'inconnaissable et le transcendant répudiés par la « *scienza ufficiale*¹⁵⁵ ». « Le nostre ipotesi, ordinariamente, hanno poco o punto valore ; però non è raro che dal lavoro disordinato della mente d'un dilettante baleni un'intuizione divinatrice da far qualche comodo al vero scienziato¹⁵⁶ ». En récupérant les marques de la scientificité (« ipotesi »), Capuana amateur (« dilettante »)¹⁵⁷ s'inscrit, d'un geste quelque peu paradoxal, dans, contre et pour, pourrions-nous dire, le protocole scientifique : en tant qu'amateur, s'opposant au « vero scienziato » il porte une intuition « divinatrice » (non pas divine), démiurgique, qui « crée » le divin. Mais si cette intuition évoque le mythe de la création, elle ne manque pas pour autant de faire écho à la théorie de l'imprégnation de Michelet et du docteur Lucas dont Capuana était à connaissance¹⁵⁸ et au *thaumazō* du scientifique face à la découverte. Si la légitimité du discours scientifique, c'est-à-dire sa valeur institutionnelle (les hypothèses des *spiritisti*, par ailleurs, « hanno poco o punto valore »), n'est pas explicitement mise en

¹⁵⁰ Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei: verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo e altri saggi di critica letteraria e artistica*, éd. cit. 1898, p. 301. [« intuition atavique »].

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 302. [« une merveilleuse intuition du monde primitif, réel ou fantastique, peu importe, probablement plus réel que nous ne voulons l'imaginer ? »].

¹⁵² *Ibid.*, p. 85. [« l'étincelle créative de la forme »].

¹⁵³ Gino Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, op. cit., p. 143-144.

¹⁵⁴ Annamaria Cavalli Pasini, *Letteratura e scienza. Scontri e incontri tra immaginario letterario e sapere scientifico. I casi di D'Annunzio e Capuana*, op. cit., p. 29. [« vue "intérieure" »].

¹⁵⁵ Luigi Capuana, *Spiritismo?, Mondo occulto*, op. cit., p. 62. « [...] si prova un'invincibile diffidenza contro certi sdegnosi responsi di quella che meritatamente vien chiamata la *scienza ufficiale* ». [« [...] on ressent une invincible méfiance contre certains verdicts dédaigneux de la part de celle qui est à juste titre appelée la *science officielle* »].

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 64. [« Nos hypothèses, en règle générale, n'ont que peu ou pas de valeur ; mais il n'est pas rare que des rouages désordonnés de l'esprit d'un amateur naisse une intuition divine qui serait d'une certaine utilité pour le vrai scientifique »].

¹⁵⁷ Nous approfondirons la posture de réflexivité en enquêteur-amateur de Capuana dans 8.2.

¹⁵⁸ Voir 7.2. Imprégnations et empreintes : du rétrospectif au prospectif.

question par Capuana, il en rediscute les présupposés méthodologiques traditionnels. Giorgio Forni résume ainsi le défi intellectuel que Capuana lance au roman moderne, celui de « fare dell'invenzione narrativa un campo intermedio e unificante tra scienza, arte, filosofia, medicina, psicologia, fenomeni spiritici e congetture sul possibile e sull'ignoto¹⁵⁹ »: il envisage la littérature comme un champ de réflexion plus transdisciplinaire (« unificante ») et intermédiaire, qu'interdisciplinaire, ce qui engage une volonté de redéfinition posturale davantage dans le sens du « médiateur » que du promoteur zolien.

L'éclair et le « coup d'œil », étrangers à l'éclaircissement progressif et patient de la science expérimentale, relèvent, dans *La Joie de vivre*, d'un diagnostic « avec des coins de croyance aux remèdes¹⁶⁰ ». C'est précisément celui du docteur Cazenove, « demi-sceptique¹⁶¹ », s'adressant à Pauline qui s'offre d'administrer la thérapie à Chanteau malade. « – Voilà une gamine qui est née pour les autres, déclara-t-il, avec le coup d'œil clair dont il portait ses diagnostics¹⁶² ». Si le docteur évoque la « sagacité du regard clinique¹⁶³ », le motif de l'œil « pénétrant » que De Sanctis appelle, par ailleurs, « “occhio clinico”¹⁶⁴ » à propos de Zola, il pose aussi sur Pauline un regard attendri, plus psychologique que clinique, devinant précisément la « figura [...] morale » [*supra*] de la jeune fille. Dans ses *Notes préparatoires*, si Zola attribue à Cazenove du « scepticisme¹⁶⁵ » et de l'« impuissance¹⁶⁶ », c'est pour le peindre en habile connaisseur du cœur humain, n'ayant « d'espoir que dans la nature¹⁶⁷ ». Derrière ce coup d'œil clair et éclairé du savant douteux, sceptique, proche en quelque sorte du docteur Pascal, nous devinons un tact d'écrivain. Le 11 octobre 1868, Zola déclare ainsi dans *La Tribune*, en commentant le théâtre de Shakespeare : « L'étude du cœur est, en somme, la grande affaire¹⁶⁸ ». Intuiter (*intueor*) est alors dévoiler patiemment (il « se fera connaître

¹⁵⁹ Giorgio Forni, « Capuana, Richet e la suggestione », *Annali della fondazione Verga. Centro nazionale di studi su Verga e il verismo*, Catania, 2019, p. 18. [« faire de l'invention narrative un champ intermédiaire et unificateur entre la science, l'art, la philosophie, la médecine, la psychologie, les phénomènes spirituels et les conjectures sur le possible et l'inconnu »].

¹⁶⁰ Émile Zola, Colette Becker (ed.), *La Fabrique des Rougon-Macquart : édition des dossiers préparatoires. Volume IV*, op. cit., f° 247, p. 1052.

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² Émile Zola, *La Joie de vivre*, Paris, Charpentier, 1884, p. 43.

¹⁶³ Bertrand Marquer (ed.), *Savants et écrivains: portraits croisés dans la France du XIXe siècle*, op. cit., p. 164.

¹⁶⁴ Francesco De Sanctis cité par Laura Nay, *Fantasmî del corpo fantasmî della mente: la malattia fra analisi e racconto: 1870-1900*, op. cit., p. 173.

¹⁶⁵ Émile Zola, *La Fabrique des Rougon-Macquart : édition des dossiers [i.e. dossiers] préparatoires. Volume IV*, op. cit., f° 248, p. 1054.

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ Émile Zola, Henri Mitterand (ed.), *Autodictionnaire Zola*, op. cit., p. 16.

lentement¹⁶⁹ ») l'« être intérieur¹⁷⁰ », sans écorcer ou trancher, mais en observant « les actes seuls¹⁷¹ ». Ici, le docteur Cazenove, comme le Zola spectateur du théâtre, invite à une mathésis toute artistique, à un désir de dévoilement en écho avec la pratique d'enquête zolienne autour de l'« impression¹⁷² ».

Si pour Zola et Capuana le coup d'œil ou la vision est un mode d'apprentissage incorporé, une praxis, Ferdinand Brunetière, très critique envers la prose de Zola, l'isole comme un savoir tout cérébral. « Et quand la prose de ses feuilletons ou de ses études serait encore plus froide et plus embarrassée qu'elle n'est, cela n'empêcherait pas qu'il pût avoir [...] le coup d'œil aussi juste qu'il a la main hésitante, la pensée même aussi haute, ou profonde, qu'il a le style plat¹⁷³ ». En scindant l'œil de la main, Brunetière distingue, en cloisonnant les disciplines au profit du « style », du « haut », du « littéraire », la pratique de terrain de Zola de son écriture, le contenu de la forme, de sorte que le coup d'œil, prérogative d'artiste, est moins ici un savoir possible qu'un savoir avorté.

El naturalismo no es solidario del positivismo, ni se limita en sus procedimientos a la observación y experimentación en el sentido abstracto, estrecho y lógicamente falso, por exclusivo, en que entiende tales formas del método el ilustre Claudio Bernard. Es verdad que Zola en el peor de sus trabajos críticos ha dicho algo de eso; pero él mismo escribió más tarde cosa parecida á una rectificación; y de todas maneras, el naturalismo no es responsable de esta exageración sistemática de Zola¹⁷⁴.

Pardo Bazán reproche aussi, dans *La cuestión palpitante*, la tendance de Zola à la systématisation et à l'abstraction, consubstantielle à la méthode positiviste, ce que Brunetière qualifiait autrement de « froid » et « plat » : c'est en somme la promiscuité avec un protocole scientifique d'enquête et d'écriture que l'écrivaine et le critique récuse. Le retour au concret, au savoir expérientiel, à la nature « indistincta y indivisa¹⁷⁵ » du vivant sont les valeurs défiant

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² Interview de Zola dans *Le Petit Ardenais*, 26 avril 1891 cité par Frédérique Giraud, « Quand Zola mène l'enquête : le terrain comme caution scientifique », art. cit., p. 149.

¹⁷³ Ferdinand Brunetière, *Le roman naturaliste*, op. cit., p. 106.

¹⁷⁴ Emilia Pardo Bazán, « Prólogo de la segunda edición », *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 31. [« *Le naturalisme n'est pas solidaire du positivisme, il ne se limite pas non plus dans ses procédures à l'observation et à l'expérimentation au sens abstrait, étroit et logiquement faux, par exemple, dans lequel l'illustre Claude Bernard comprend ces formes de méthode. Il est vrai que Zola, dans la pire de ses œuvres critiques, a dit quelque chose de cela ; mais lui-même a écrit plus tard quelque chose comme une rectification ; et en tout cas, le naturalisme n'est pas responsable de cette exagération systématique de Zola* »]. Ce passage n'apparaît pas dans la traduction de Savine.

¹⁷⁵ Emilia Pardo Bazán, « Reflexiones científicas contra el darwinismo », *La Ciencia cristiana*, IV, 1877, p. 482. [« indistincte et indivisible »].

les prémisses trop étroites de Claude Bernard et du positivisme¹⁷⁶. Tout en gardant une épaisseur philosophique, le *sentido de realidad* de Pardo Bazán relève donc moins de l'« abstracto » que de l'« idéal », en rejoignant, nous semble-t-il, la proposition de De Sanctis : « quel senso del concreto e del reale, senza di cui non è vero ideale¹⁷⁷ ».

Pour Pardo Bazán, l'interrogation insistante du réel, à l'abri du confort de l'abstraction, déjoue finalement les oppositions systémiques transcendant/empirique, idéal/réel pour s'ouvrir à des savoirs réfractés : l'imagination romanesque apporterait en effet à la science expérimentale une « claridad que acaso ilumine con los colores del prisma, acaso con la luz sulfúrea del rayo¹⁷⁸ ». Comme on l'a vu, le champ sémantique de la « lueur¹⁷⁹ » et de l'éclat, et de ses outils « indirects » de propagation, « lentille optique » pour Capuana, « prisme » pour Pardo Bazán et « écran » pour Zola [*supra*], façonne alors l'imaginaire d'intersections entre science et littérature. C'est alors que cette dernière semble prendre conscience de son médium, susceptible de diffuser et de médiatiser, par les journaux et son langage « naturel », des suggestions savantes et d'en accroître la symbolique. À rebours du mythe de la transparence du langage et du style « neutre » des scientifiques¹⁸⁰, on relève, chez nos auteurs, la prise en compte, du moins métaphorique, d'un processus production-réception, d'acteurs, de supports, de relations, constitutif de l'écriture auctoriale.

¹⁷⁶ Voir Auguste Comte, *Discours sur l'esprit positif*, *op. cit.*, p. 45. Auguste Comte, pour sa part, oppose l'« abstraction nécessaire » de l'esprit philosophique à « l'incohérente spécialité de l'autre [du bon sens], toujours occupé du concret ».

¹⁷⁷ Francesco De Sanctis, *Saggi critici*, Napoli, A. Morano, 1888, p. 8. [« ce sens du concret et du réel, sans lesquels ce n'est pas un vrai idéal »].

¹⁷⁸ Emilia Pardo Bazán, *Vida contemporánea (Costumbres)*, Barcelona, López editor, 1896, p. 136. [« clarté qui éclaire peut-être avec les couleurs du prisme, peut-être avec la lumière sulfureuse du rayon »].

¹⁷⁹ Émile Zola, *Mes Haines*, dans Émile Zola, Henri Mitterand (dir.), *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome 1 : Les débuts (1858-1865)*, *op. cit.*, p. 755.

¹⁸⁰ Emilia Pardo Bazán, « Prólogo », *La dama joven*, Barcelona, Biblioteca « Arte y letras », 1907, p. II. « Un estilo correcto, terso é intachable, lejos de ayudar á que el lector comprenda y vea patente lo que intenta mostrarle el autor, se interpone entre la realidad y la mirada como un paño de purpura ó un velo de gasa de oro (paños y velos al fin) v fatiga al espíritu ansioso de percibir lo que el rico tejido encubre ». [« Un style propre, lisse et impeccable, loin d'aider le lecteur à comprendre et à voir clairement ce que l'auteur cherche à lui montrer, s'interpose entre la réalité et l'œil comme une étoffe violette ou un voile de gaze d'or (étoffes et voiles en fin de compte) qui fatigue l'esprit, soucieux de percevoir ce que le riche tissu dissimule »].

CHAPITRE 5. SCIENCE DE L'ART

Si la biologie évolutionniste imprègne les schémas et les configurations narratifs des romans, elle renoue aussi avec la réflexion sur la « scientificité » du fait littéraire et sur son évolution. Inspirée par Darwin et Haeckel, l'appréhension évolutionniste des genres et des formes littéraires domine le débat critique de la fin du siècle¹, notamment en France, comme en témoignent les ouvrages de Louis Desprez, *L'évolution naturaliste* (1884), et de Ferdinand Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire littéraire* (1890), fonctionnant en miroir². Elle puise également son inspiration chez Jules Huret, dans *Enquête sur l'évolution littéraire*, et dans *L'évolution des idées chez quelques-uns de nos contemporains* de Jean Lionnet. Pour sa part, l'école italienne des historiens évolutionnistes comme Checchia et Trezza envisage aussi l'application des lois darwiniennes au roman, à savoir la « *lotta per l'esistenza, adattamento, selezione naturale, sopravvivenza del più adatto, clima, trasmissione ereditaria, atavismo*³ ». C'est une véritable « transdiscursivité⁴ » qui se dessine autour d'une vision mécaniste de la nature et de l'art. La conférence inaugurale de Capuana à l'Université de Catane, intitulée *La scienza della letteratura* (5 juin 1902), met l'accent sur la syllepse du génitif, qui indique à la fois la scientificité de la littérature et de la critique littéraire : si l'une est entendue comme création organique, l'autre devient « studio [...] intimo, scientifico⁵ ».

Ce discours d'inspiration darwinienne, qui domine entre 1880 et 1900, s'appuie sur l'idée de la « continuité de la vie⁶ » qui avance par désordres et déviations créatrices. Celui-ci est pourtant décliné tantôt en sens progressiste, comme c'est le cas de Desprez, « je ne veux que montrer la route suivie par la littérature française, de l'aristocratie, point de départ, à la

¹ Voir Colette Becker et Pierre-Jean Dufief (dir.), « Enquêtes (sur le naturalisme) », dans *Dictionnaire des naturalismes*, op. cit., p. 374-376. À partir des années 1890, les « enquêtes » littéraires, sous la forme de campagnes d'interviews et de sondages, interrogent bien souvent l'« évolution » du champ littéraire et des genres romanesques par le biais des témoignages personnels des écrivains.

² Voir Louis Desprez, *L'évolution naturaliste*, op. cit., p. 90 et 242. Dans son ouvrage, Desprez s'indigne à plusieurs reprises de la réprobation de Brunetière pour la « vulgarité » des Goncourt et des naturalistes.

³ Laura Nay, *Fantasmî del corpo fantasmî della mente: la malattia fra analisi e racconto: 1870-1900*, op. cit., p. 128. [« lutte pour l'existence, adaptation, sélection naturelle, survie du plus adapté, climat, transmission héréditaire, atavisme »].

⁴ Jean-Louis Cabanès, *La fabrique des valeurs dans la littérature du XIXe siècle*, op. cit., p. 69.

⁵ Luigi Capuana, *La scienza della letteratura. Prolusione letta nella R. Università di Catania il 5 giugno 1902*, op. cit., p. 8. [« étude [...] intime, scientifique »].

⁶ Jean-Louis Cabanès, *La fabrique des valeurs dans la littérature du XIXe siècle*, op. cit., p. 75.

démocratie, point d'arrivée⁷ », tantôt en sens réactionnaire, comme le montre Brunetière. Si Desprez et Brunetière fondent l'idée de l'évolution de la littérature et de la critique littéraire sur le contingent et le hasard darwinien, ils marquent pourtant leur démonstration critique d'une ombre finaliste : de l'obstacle darwinien à l'erreur progressiste (et rationaliste), la littérature avance comme l'être biologique. Selon Desprez, les lois de l'évolution (qui est à la fois *nomos* et *telos*) gouvernent ainsi une littérature de plus en plus complexe. Pour Brunetière, l'appropriation d'un schéma physiologique, abstrait, permet d'un même geste d'y intégrer les sauts de nature, comme les dégénérescences naturalistes décrites dans *Le roman naturaliste*. La dramaturgie biologique de Brunetière (« existence, différenciation, fixation, modification, transformation ») inscrit les stades de la critique littéraire dans l'« enchaînement logique⁸ » de l'évolution, de laquelle Zola et son école naturaliste, « moment[s] insignifiant[s]⁹ » de dégénérescence, sont exclus. En revanche, Desprez prend véritablement en compte l'ancrage sociolinguistique de la littérature¹⁰, dont l'ordre stylistique répond à un « ordre naturel¹¹ ».

Chez Huret, sous couvert du langage biologique, une théorie du champ littéraire *ante-litteram* semble s'esquisser, lorsqu'il fait allusion à la succession des avant-gardes et des leurs enjeux publicitaires, et à la dimension agonistique des groupes littéraires. « Une esthétique se fait jour peu à peu, la beauté qu'elle a innovée devient une formule, et fait des adeptes ; une école est née, elle vit, s'épanouit puis, les disciples étriquent de plus en plus la formule ; et, à partir de ce moment, c'est un art mort¹² ». Tout en les inscrivant dans une fatalité biologique (naissance-vie-épanouissement-mort), Huret dramatise, en effet, par cette métaphore, les déplacements et les remplacements du champ, les conflits des idées et des acteurs (« école », « disciples »). Dans une perspective similaire, Zola se penche sur l'état de naissance (« une forme nouvelle doit s'affirmer¹³ ») d'une esthétique, qu'il ne peut pourtant pas dissocier d'un acte, encore quelque peu romantique, d'imagination créatrice¹⁴.

⁷ Louis Desprez, *L'évolution naturaliste*, *op. cit.*, p. 4. Il nous semble que Desprez préfigure ici, quoiqu'essentiellement par pressentiment métaphorique, l'idée de démocratie formelle ou romanesque que Nelly Wolf élabore aujourd'hui, en rapport dialectique avec la démocratie réelle hors du texte.

⁸ Ferdinand Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 24.

⁹ Ferdinand Brunetière, *Le roman naturaliste*, *op. cit.*, p. 267.

¹⁰ Louis Desprez, *L'évolution naturaliste*, *op. cit.*, p. 4-5. « Il n'y a pas et il ne peut y avoir de langue immuable, parce que les sociétés sont toujours en évolution ».

¹¹ *Ibid.*, p. 40.

¹² Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 17.

¹³ Émile Zola, *Documents littéraires*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁴ *Idem.* « Seulement, quand une forme nouvelle doit s'affirmer, il se produit un homme à la main puissante, qui met en lois les tâtonnements de ses devanciers, qui ramasse et marque à son empreinte toutes les idées flottantes de son époque ».

Dans son *The Origin of species*, Darwin semble très conscient des glissements sémantiques auxquels se prêtent les termes d'évolution et de Nature sous la plume des écrivains.

Several writers have misapprehended or objected to the term Natural Selection. [...] Everyone knows what is meant and is implied by such metaphorical expressions; and they are almost necessary for brevity. So again it is difficult to avoid personifying the word Nature; but I mean by Nature, only the aggregate action and product of many natural laws, and by laws the sequence of events as ascertained by us¹⁵.

Si Darwin, dans *The Origin of species*, prend ses distances avec les interprétations anti-scientifiques des écrivains, il en apprécie le langage métaphorique par son efficacité rhétorique : « on peut dire par métaphore qu'il lutte avec d'autres plantes¹⁶ » ; on « peut dire par métaphore que la sélection naturelle scrute, journallement, à toute heure, et à travers le monde entier, chaque variation, même la plus imperceptible, pour rejeter ce qui est mauvais¹⁷ ». Or, la théorie de l'évolution semble certes proposer une épistémologie mais aussi un vraisemblable épistémologique, c'est-à-dire une « vision du monde », un système des valeurs axiologiques qui se cristallisent par l'interaction avec d'autres disciplines. Le potentiel métaphorique des expressions darwiniennes de « sélection naturelle » et de « lutte pour l'existence » favorise, en effet, des migrations conceptuelles et des redéfinitions.

De quelle manière ce potentiel encourage-t-il les convergences et les « déplacements conceptuels¹⁸ » des motifs de la « dégénérescence » et de l'évolution ? Dans quelle mesure la parabole biologique des œuvres et des écoles, en dépassant, du moins partialement, les motifs du créateur individuel et de l'immortalité de l'art, s'impose-t-elle comme métaphore heuristique, en anticipant la notion de « champ » en sociologie¹⁹ décrit par Pierre Bourdieu, et

¹⁵ Charles Darwin, *The Origin of species, by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle of life*, London, John Murray, Albemarle street, 1872, consulté en ligne <http://darwin-online.org.uk/content/frameset?pageseq=2&itemID=F391&viewtype=side>, le 18/09/21. [« Plusieurs auteurs ont mal compris ou se sont opposés au terme de sélection naturelle. [...] Tout le monde sait ce que signifient et impliquent de telles expressions métaphoriques ; et elles sont presque nécessaires pour la brièveté. De même, il est difficile d'éviter de personnifier le mot Nature ; mais j'entends par Nature, seulement l'action et le produit agrégés de nombreuses lois naturelles, et par lois, la séquence des événements telle que nous l'avons constatée »].

¹⁶ Charles Darwin, *De l'origine des espèces par sélection naturelle, ou Des lois de transformation des êtres organisés (3e édition) ; traduction de Mme Clémence Royer avec préface et notes de l'auteur*, Guillaumin et Cie V. Masson et Fils, Paris, 1870, p. 76.

¹⁷ *Ibid.*, p. 98-99.

¹⁸ Laurent Mucchielli, *La découverte du social : naissance de la sociologie en France (1870-1914)*, Paris, Éditions La Découverte, 1998, (« Textes à l'appui Série sociologie »), p. 48.

¹⁹ Voir par ailleurs Joan Oleza, « Del Romanticismo al Realismo. Prototipos de la subjectividad moderna », dans José Manuel González Herrán (éd.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán, op. cit.*, p. 71. Oleza soutient ici que *La Quimera* de Pardo Bazán, de façon absolument moderne, met en scène le « champ » littéraire comme un terrain de luttes symboliques.

repris par Alain Viala²⁰ ? Il s'agit alors de retracer ici, chez Zola et Capuana²¹, une constellation d'images et de discours se référant à l'œuvre comme « être vivant » et à l'histoire littéraire comme « théorie de l'évolution », en accord avec les suggestions de Darwin, Spencer et Haeckel. Sous l'exemple de Jean-Louis Cabanès, sans prétendre distinguer l'*elocutio* de la *dispositio*, le cadre rhétorique de l'actualisation poétique, ni de peser la portée heuristique de ces images, il s'agit surtout d'en discuter les effets de dramatisation chez nos écrivains.

²⁰ Voir Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 89 / 1, 1991, p. 3-46, et Denis Saint-Jacques et Alain Viala, « À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », *Annales*, vol. 49 / 2, 1994, p. 395-406. Viala dote la notion de champ bourdieusien d'une profondeur historique ultérieure, en parcourant sa genèse. Bourdieu lui-même, d'ailleurs, avait reconnu, dans son introduction, la tendance apodictique et schématique de son « champ », structuré (par) et structurant des principes de légitimations « anciens » et « nouveaux » qui se succèdent.

²¹ Voir Emilia Pardo Bazán, *Lecciones de literatura*, *op. cit.*, p. 41. Pardo Bazán, pour sa part, se démarque, dans son article « La crítica moderna en Francia », des interprétations évolutionnistes de l'histoire des formes littéraires, en soulignant l'artificialité : « y la misma crítica objetiva, á lo Brunetiere, aunque revestida de aparato científico, tampoco pisa el firme terreno de la ciencia experimental, sino que vuela por los espacios de la hipótesis, aplicando arbitrariamente al espíritu y sus actividades leyes que aún no está bien demostrado que rijan en lo puramente natural ». [« et la même critique objective, à la Brunetiere, bien que revêtue d'un appareil scientifique, ne foule pas non plus le sol ferme de la science expérimentale, mais s'envole dans le domaine de l'hypothèse, appliquant arbitrairement à l'esprit et à ses activités des lois dont il n'a pas encore été prouvé qu'elles s'appliquent au purement naturel »].

5.1. Zola et les (r)évolutions des formes

« *Quelle est, selon vous, la tendance dominante du roman actuel ? Croyez-vous à la décadence du genre, ou ne pensez-vous pas qu'il évolue vers une transformation ?*¹ » Ce sont les questions posées par Georges Le Cardonnel et Charles Vellay à plus de vingt écrivains entre 1904 et 1905, alors qu'en Europe le souffle naturaliste s'épuise. Le couple épistémique de décadence/transformation, renvoyant à celui de dégénérescence/évolution, ravive l'imaginaire agonistique qui oppose Morel à Darwin. Il pose ainsi l'alternative au roman entre désintégration organique et « conservation [spencérienne] de la force² ». Il s'agit alors, pour les journalistes, de polariser les postures réactionnaires et progressistes et d'inviter la conversation désinvolte et moralisatrice des auteurs interviewés dans *Le Gil Blas*. En effet, Le Cardonnel et Vellay invitent, par des « petite histoire[s]³ » et des anecdotes privées⁴, à donner des « opinions ». Pris par les procédés journalistiques de « *starification*⁵ » de l'interviewé, les écrivains se prêtent avec humour au jeu de la « mise à nu », en participant à « la création d'un fait purement médiatique⁶ ».

Or, si l'enquête de Le Cardonnel et Vellay se rapproche de celle de Desprez par ses velléités feuilletonesques, elle se réfère davantage, par son dispositif médiatique, à l'ouvrage d'Huret sur l'évolution littéraire en 1891⁷. Par son format et ses cadres relationnels, l'interview de Zola et des autres écrivains, pris dans le jeu de leur désacralisation⁸, éclaire bien, à notre sens, le lien entre évolution et ascension, entre évolution et trajectoire sociale : en effet, dans les interviews, l'idée d'évolution résonne avec des perceptions conscientes ou inconscientes de placement et de déplacement dans le champ littéraire et de place sociale de l'écrivain. À la fois

¹ Georges Le Cardonnel et Charles Vellay, *La littérature contemporaine, 1905. Opinions des écrivains de ce temps*, Paris Société du Mercure de France, 1905, p. 6. Les interviews avaient déjà été publiées dans le *Gil Blas* en 1904.

² Jean-Louis Cabanès, *La fabrique des valeurs dans la littérature du XIXe siècle, op. cit.*, p. 77.

³ Georges Le Cardonnel et Charles Vellay, *La littérature contemporaine, 1905. Opinions des écrivains de ce temps, op. cit.*, p. 10.

⁴ Par exemple, *Ibid.*, p. 7. « M. Anatole France prit place dans une sorte de cathèdre, s'accouda nonchalamment, et se pencha vers nous ». Les écrivains sont interviewés dans leur cadre de vie privée qui est décrit et, bien souvent, qualifié par des expressions de sympathie et par une esthétisation pittoresque.

⁵ Brigitte Diaz (dir.), *L'auteur et ses stratégies publicitaires au XIXe siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2019, (« Symposia »), p. 41.

⁶ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIXe siècle, op. cit.*, p. 340.

⁷ Pour approfondir le dispositif médiatique de l'enquête de Huret et l'information journalistique en 1891, qui représente l'acmé agonistique entre champ médiatique et champ littéraire, voir Marie-Ève Thérénty, « Le moment Huret ou le relais agonistique des autorités : sur l'autonomisation et la médiatisation de la littérature », *Polémicas e manifestos, Revista Interfaces*, II, 2016, p. 28.

⁸ Colette Becker et Pierre-Jean Dufief (dir.), « Enquêtes (sur le naturalisme) », dans *Dictionnaire des naturalismes, A-H, op. cit.*, p. 374.

mot-caution, mot-publicitaire, mot-étendard, l'évolution « inéluctable » sert en effet un projet de requalification mais surtout de justification pour Zola, mais aussi pour Capuana⁹, dont nous tâcherons de percevoir le spectre sémantique.

Pourtant cette réaction est logique, et, pendant dix ans, pendant quinze ans, elle peut triompher, si un homme paraît, qui résume puissamment en lui cette plainte du siècle, ce recul devant la science. Voilà comment le naturalisme peut être mort ; mais ce qui ne peut pas mourir, c'est la forme de l'esprit humain qui, fatalement, le pousse à l'enquête universelle, c'est ce besoin de rechercher la vérité où qu'elle soit, que le naturalisme a satisfait pour sa part¹⁰.

Le 31 mars 1891 paraît dans *l'Écho de Paris* l'interview de Zola réalisée par Huret. Pour ce dernier, comme le démontre Marie-Ève Thérénty, la « littérature est fondée sur l'idée de mouvement littéraire, comme structure d'accumulation de capital symbolique et social, et sur le paradigme de l'évolutionnisme darwinien appliqué à la littérature¹¹ ». Tout en déplorant bien souvent l'hypertrophie de la presse et de ses dispositifs médiatiques¹², Zola n'exprime pas, dans le cadre même de cette interview, une idée de littérature très dissemblable de celle de Huret. L'écrivain s'était, par ailleurs, déjà familiarisé avec cette idée anti-moraliste et anti-idéaliste de l'art vers 1863-1864, lorsque, travaillant chez Hachette, il lit *Physiologie des écrivains et des artistes, ou essai de critique naturelle* de Émile Deschanel¹³ : Zola s'approprie donc très tôt de cette position philosophique et des enjeux de positionnement qu'elle implique, en amorçant sans doute un travail de réflexivité, par ce milieu éditorial, sur ses propres pratiques et stratégies.

Dans l'interview à Huret, la littérature devient, dans cette perspective, « la manifestation de forces naturelles et de circonstances historiques¹⁴ ». Conscient des imbrications entre champ médiatique et champ littéraire, Zola darwinien-sociologue pose donc ici, comme le journaliste, la lutte bio-sociale au cœur de sa réflexion, en évoquant les enjeux de visibilité qui lui sont liés. L'écrivain mime en effet la parole rapportée des « spiritualistes »¹⁵, en mettant en scène une

⁹ Luigi Capuana, *Per l'arte*, Riccardo Scrivano (ed.), *op. cit.*, p. 43. [« Et c'est naturel donc que de notre sang et de notre esprit la réflexion positive arrive à se révéler aussi dans l'œuvre d'art, dans la façon, évidemment, et dans la mesure compatible avec l'œuvre d'art. Cette transformation n'est pas un caprice bizarre des écrivains : c'est l'effet d'une évolution que personne au monde a la faculté d'arrêter ou empêcher »]. L'essai *Per l'arte* met en scène une controverse sous forme de dialogue entre Capuana et un critique anonyme, comme l'entretien de Zola à Huret. D'une manière analogue, Capuana fonde la légitimité de la « réflexion positive » sur le caractère « inéluctable » et « nécessaire » de l'évolution des formes.

¹⁰ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire : conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès*, *op. cit.*, p. 171.

¹¹ Marie-Ève Thérénty, « Le moment Huret ou le relais agonistique des autorités : sur l'autonomisation et la médiatisation de la littérature », *art. cit.*, p. 32.

¹² Sur les relations controversées de Zola avec la presse à l'aune du reportage, je renvoie à la partie 4.2.2.

¹³ Frederick Brown, *Zola. Une vie*, Belfond, Paris, 1996, p. 114.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Émile Zola interviewé par Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire : conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès*, *op. cit.*, p. 173. « Tout est réaction dans leur système ».

controverse fictionnalisée : « de complicité avec la science et la philosophie, vous avez promis aux êtres le bonheur dans la vérité tangible, dans l’anatomie, dans la négation de l’idéal et vous les avez trompés !¹⁶ ». Dans cette controverse, similaire, par ailleurs, à celle de Capuana-Ojetti dans *Per l’arte*¹⁷, la topique de l’accusation spiritualiste appelle celle de la justification naturaliste (« On pourrait à la vérité répondre¹⁸ »). La vérité, c’est-à-dire le progrès spirituel et matériel de l’humanité, on la cherche, en effet, « où qu’elle soit » [*supra*], dans les savoirs perdus et marginalisés, dans « les bas-fonds ». Zola fait donc appel à une « enquête universelle » [*supra*], en dépit des cloisonnements disciplinaires, des particularismes et des hiérarchies symboliques. Par ailleurs, à l’aube de ses projets littéraires, Zola envisageait, en 1860, d’écrire une « trilogie scientifique et philosophique¹⁹ », dont nous gardons des notes préparatoires copieuses sur des ouvrages savants, qui aurait dû s’appeler *La Chaîne des êtres*. Comme Zola le résume, en répondant à Gustave Rivet dans *La Jeune France* le 1^{er} février 1879 : « “le Naturalisme est l’évolution même de l’intelligence moderne”²⁰ ».

Pour les spiritualistes, l’imposture naturaliste est certes d’ordre intellectuel ou épistémologique mais surtout politique, lorsque la promesse (trahie) du bonheur fait écho aux thèses socialistes, pour lesquelles Zola sympathise²¹. Et pourtant, le docteur Pascal semble répondre à l’objection symboliste : « Et puis, ce n’est pas vrai, la science n’a pas promis le bonheur²² ». Comme le souligne Marin Ferraz dans son ouvrage *Le socialisme, le naturalisme et le positivisme : Saint-Simon, Ch. Fourier, Pierre Leroux, Jean Reynaud, Gall, Broussais, Aug. Comte, Proudhon, etc.* (1877), où il ambitionne de retracer une histoire générale des idées socialistes, naturalistes et positivistes, la question de l’« évolution des idées au dix-neuvième siècle²³ » est en effet inséparable de la « théorie du progrès²⁴ ». Autour de l’« esprit humain », de « l’idéal » et du « bonheur », Zola soulève donc des enjeux politiques et épistémologiques. L’« esprit humain » de Zola, imprégné de Fourier, Comte et, tout particulièrement, de Leroux²⁵, s’inscrit moins, à notre sens, dans une dialectique hégélienne que dans un mirage d’utopie

¹⁶ *Ibid.*, p. 170.

¹⁷ Voir 2.2.

¹⁸ Émile Zola interviewé par Jules Huret, *Enquête sur l’évolution littéraire : conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès, op. cit.*, p. 170.

¹⁹ Pierre Glaudes et Alan Pagès (ed.), *Relire La Fortune des Rougon, op. cit.*, p. 13.

²⁰ Émile Zola cité par David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres, op. cit.*, p. 33.

²¹ Pierre Cogny, « Zola évangéliste », *Europe*, vol. 46 / 468, Éditions Rieder, 1968, p. 150.

²² Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, dans Émile Zola, Henri Mitterand (dir.), *Œuvres complètes, Tome XV, La clôture des Rougon-Macquart*, Paris, Nouveau Monde, 2007, p. 420.

²³ Jules Huret, *Enquête sur l’évolution littéraire, op. cit.*, p. 172.

²⁴ Marin Ferraz, *Le socialisme, le naturalisme et le positivisme : Saint-Simon, Ch. Fourier, Pierre Leroux, Jean Reynaud, Gall, Broussais, Aug. Comte, Proudhon, etc.* (2^e éd.), Paris, Hachette, 1877, p. XXVIII.

²⁵ Voir Pierre Cogny, « Zola évangéliste », art. cit., 147,

humaniste. « *L'homme est perfectible*, nous possédons réellement toute la substance de la philosophie générale, c'est-à-dire de la philosophie qui prend pour objet *l'esprit humain à l'état concret et vivant*²⁶ ». Contre les philosophies essentialistes et psychologiques, la philosophie pour Leroux est alors une « science du vivant », puisqu'elle se défait des préoccupations abstraites et du rétrécissement sur l'individu pour inscrire l'esprit humain, de façon positive, dans un temps historique. « Il s'agira ici de l'humanité ; donc il s'agira de notre bonheur à chacun. Réellement, sous ces questions abstraites, nous poursuivrons un intérêt très positif et nullement abstrait²⁷ ».

Tournée vers l'avenir, la philosophie socialiste de Leroux ainsi que l'évolution littéraire de Zola s'inspirent du modèle transformiste de Lamarck : l'histoire littéraire est, pour eux, une création incessante (« ne peut pas mourir », nous dit Zola) de l'esprit humain. En reprenant Claude Bernard, Zola souscrit, dans une perspective plus « positiviste » que celle de Leroux, à l'idée du « mouvement incessant²⁸ », et de l'« évolution organique en apparence spontanée et constante²⁹ » des mouvements littéraires. Dans le sillage de Lamarck et Leroux, l'esprit humain constitue et organise, pour Zola, l'« enquête universelle » qui s'incarne dans l'histoire des hommes (ou de l'« *Humanité vivante*³⁰ », Leroux l'appelle ainsi). « Je crois à une peinture de la vérité plus large, plus complexe, à une ouverture plus grande sur l'humanité³¹ ». Loin de constituer une doctrine ou une théorie des genres littéraires, cette idée l'évolution littéraire, pour Zola, évoque le « *messianisme*³² » de ses deux derniers cycles romanesques, *Les Trois Villes* (1894-1898) et *Les Quatre Évangiles* (1899-1903). Ce rêve messianique de l'Histoire, plus proche d'un *pathos* poétique que d'une pensée d'utopie socialiste, s'écarte, en ce sens, de l'« idéal du progrès³³ » de Leroux qui se définit « idéaliste et vraiment religieux³⁴ ».

²⁶ Pierre Leroux, *De l'humanité, de son principe et de son avenir : où se trouve exposée la vraie définition de la religion, et où l'on explique le sens, la suite et l'enchaînement du mosaïsme et du christianisme. Tome 1*, Paris, 1840, p. 115.

²⁷ *Ibid.*, p. 5.

²⁸ Émile Zola, Henri Mitterand (dir.), *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome IX: Nana (1880)*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 333.

²⁹ *Idem.*

³⁰ Pierre Leroux, *De la doctrine de la perfectibilité, Œuvres de Pierre Leroux (1825-1850)*, II, Paris, Louis Netré, 1851, p. 26.

³¹ Émile Zola interviewé par Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire : conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès*, op. cit., p. 173.

³² Émile Zola, Henri Mitterand (dir.), *Écrits sur le roman*, op. cit., p. 305.

³³ Pierre Leroux, *De l'humanité, de son principe et de son avenir : où se trouve exposée la vraie définition de la religion, et où l'on explique le sens, la suite et l'enchaînement du mosaïsme et du christianisme. Tome 1*, op. cit., p. 240.

³⁴ *Ibid.*, p. 335. La question de l'« idéalisme » de Leroux mérite certainement des nuances qu'il est impossible de creuser ici. De façon schématique nous pourrions sans doute l'entendre moins dans sens kantien qu'en relation avec Platon, plus attaché à l'« idée » qu'à l'« idéal ». Sa doctrine de la perfectibilité et du progrès continu incarne

Tout en dénonçant la misère et l'exploitation, Zola se méfie, en effet, dans *Germinal* ainsi que dans ses discours critiques, de la figure du « républicain révolutionnaire romantique³⁵ », aussitôt identifiée avec Étienne Lantier, « prophète romantique³⁶ » : en assimilant le révolutionnaire prolétaire à l'écrivain romantique, Zola réduit l'écart idéologique entre les deux termes. Ainsi, il accroît une « extralocalité » entre lui-même et le personnage tournant au « conflit »³⁷. Lorsque Zola creuse ce conflit, il restitue une autonomie narrative à Étienne Lantier, en raison certes d'une documentation lacuneuse sur la cause révolutionnaire, comme l'observe Giglioli³⁸. Mais lorsque Zola superpose, par un jeu d'*illusio*³⁹, sa bataille personnelle à la lutte sociale, il en creuse davantage l'écart. Et revanche, dans le discours théorique du *Roman expérimental* et dans l'entretien avec Huret, le romantisme, absorbé dans la chaîne évolutive de l'esprit, vient de la Révolution française et, par ce fait, comprend, *in nuce*, la (r)évolution naturaliste dans la continuité transformiste des formes.

Comme l'observe Bellaïcou, la Révolution incarne, en effet, pour Zola, un lieu fantasmatique et politique « fondateur⁴⁰ » de l'esprit humain, ce qui est incontournable pour l'affirmation théorique et médiatique du naturalisme. « Aujourd'hui, quand on étudie le mouvement littéraire depuis le commencement du siècle, le romantisme apparaît comme le début logique de la grande évolution naturaliste⁴¹ ». Ou bien, le « romantisme s'expliquait, socialement, par les secousses de la Révolution et les guerres de l'Empire ; après ces massacres les âmes tendres se consolaient dans le rêve. Littérairement, il est le début de l'évolution naturaliste⁴² ». Zola inscrit la filiation entre romantisme et naturalisme dans une séquentialité biologique, du simple au complexe, dans l'évolution « incessante » et « spontanée » [*supra*] de la connaissance humaine. En accord avec la logique darwinienne, le romantisme ne motive pas

une philosophie de l'histoire au service de l'émancipation humaine. Son idéalisme se caractérise donc par la remise en cause de la séparation entre politique et religieux et par la critique de l'abstraction rationaliste qui dénature la vie. Si Florence Beillaïcou a retracé, dans sa thèse, l'anti-idéalisme de Zola en relation à ses discours anti-romantiques, il serait intéressant de poursuivre l'enquête en faisant dialoguer davantage l'anti-idéalisme à « l'anti-socialisme », dans le sens de son essoufflement spirituel des doctrines socialistes perçu par Zola, à la fois d'une perspective philosophique et politique.

³⁵ Florence Beillaïcou, *Tuer l'idéal. L'anti-romantisme de Zola et des naturalistes* [thèse], *op. cit.*, p. 317.

³⁶ *Ibid.*, p. 320.

³⁷ Ce sont les termes d'« extralocalità » et de « conflitto » utilisés dans Daniele Giglioli, « Il personaggio in lotta con l'autore : 'Ntoni ed Étienne », *art. cit.*, p. 165.

³⁸ Voir *Ibid.*, p. 163-167.

³⁹ Sur l'*illusio*, concept opérant de la sociologie de Bourdieu pour décrire l'adhésion non-réfléchie (ou « demi-consciente ») aux valeurs et aux normes régissant le champ d'appartenance de l'acteur, je renvoie au point critique de Pascal Durand, consulté en ligne <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/41-illusio>, le 03/11/21.

⁴⁰ Florence Beillaïcou, *Tuer l'idéal. L'anti-romantisme de Zola et des naturalistes* [thèse], *op. cit.*, p. 145.

⁴¹ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, 5 édition, *op. cit.*, p. 67.

⁴² Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire : conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès*, *op. cit.*, p. 174.

le naturalisme dans un sens téléologique mais en constitue, rétrospectivement, son origine généalogique.

Autour de l'évolution, Zola construit finalement un projet conscient de propagande, une « véritable campagne de définition, d'illustration et de promotion du “naturalisme”⁴³ ». L'idée d'évolution pour Zola, croisant le mouvement du vivant avec une structure proto-sociologique d'affrontement⁴⁴, participe ainsi du « *modèle de production*⁴⁵ », selon l'expression de Mitterrand, c'est-à-dire de la stratégie d'affirmation symbolique et économique de Zola et du naturalisme français, dont il devient l'« *imperator*⁴⁶ » « en guerre pour la conquête des libertés littéraires⁴⁷ ». Finalement, le désir d'« enquête universelle » de Zola, lorsqu'on l'inscrit dans la perspective généalogique de l'histoire littéraire française qu'il propose, aussi explicitement, dans son article « Le naturalisme » (1881)⁴⁸, sous-tend une vision « universaliste, exclusivement nationaliste⁴⁹ ». En revanche, Capuana travaille l'imaginaire bio-évolutif d'une perspective européiste ou « cosmopolite » pour doter l'histoire du roman italien, symboliquement dominée par rapport à celle française, d'une légitimité extérieure.

⁴³ Émile Zola, Henri Mitterrand (ed.), *Écrits sur le roman*, op. cit., p. 10.

⁴⁴ Émile Zola, Henri Mitterrand (ed.), *Revue dramatique et littéraire*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome IX: Nana (1880)*, op. cit., p. 550. On le perçoit, par exemple, distinctement ici : « Voilà pourquoi la lutte des impressionnistes n'a pas encore abouti : ils restent inférieurs à l'œuvre qu'ils tentent, ils bégayent sans pouvoir trouver le mot. Mais leur influence n'est restée pas moins énorme, car ils sont dans la seule évolution possible, ils marchent à l'avenir ».

⁴⁵ Henri Mitterrand, « Le naturalisme théorique », dans *Zola et le naturalisme*, op. cit., p. 19. Mitterrand distingue ici entre « *modèle de production* » et « *modèle de réception* », qui structurent respectivement le discours théorique et le discours critique chez Zola.

⁴⁶ David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, op. cit., p. 16.

⁴⁷ Émile Zola, *Documents littéraires. Études et portraits (Nouv. éd.)*, op. cit., p. 201. Zola se réfère ici aux « écrivains du commencement du siècle » (parmi lesquels il cite « Balzac, George Sand, Victor Hugo, Alfred de Musset, Michelet, Théophile Gautier, Lamartine, Stendhal », dans *Ibid.*, p. 200) qu'il admire, en se rangeant implicitement du côté du même combat.

⁴⁸ Voir Émile Zola, *Une campagne (1880-1881)*, op. cit., p. 127-136.

⁴⁹ David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, op. cit., p. 16.

5.2. L'Œuvre-organisme de Capuana

Paru dans le *Fanfulla della domenica* le 3 juin 1883, l'article sur Manzoni, « Promessi sposi »¹, met en relation Zola et Manzoni. La lecture comparée de Capuana vise moins à proposer une analyse « littéraire » qu'à dénoncer les effets d'une réception « biaisée », notamment moralisatrice, de l'un et de l'autre².

Quando il suo soffio creatore spira dentro una immaginazione come quella del Manzoni o dello Zola [...] non accade un semplice riprodursi, ma un esplicarsi della forma artistica, un accrescersi, un arricchirsi, proprio un *divenire* di organismi di forma sempre più complicati e completi³.

Pour reprendre encore les termes de Mitterand, la réflexion critique, fondée sur le « modèle de réception⁴ », justifie et motive le « modèle de production⁵ », qui oriente plus explicitement la position et la place de Capuana comme médiateur culturel. Par ce rapprochement, Capuana pose « l'Arte⁶ » non pas comme une suite accidentelle des « contenus » et de génies individuels, mais comme un *devenir* qui, animé par un « *spiraculum vitae*⁷ », à la fois comprend et dépasse les formes littéraires particulières. Le souffle créateur, c'est-à-dire le *spiraculum*, inspire les esprits des artistes comme une sorte d'Esprit hégélien. S'il désacralise le « caractère individuelle⁸ » des écrivains, en évoquant par ailleurs un espace littéraire et médiatique transnational, c'est pour sacraliser l'Art-Nature.

« Diamine dicevo, se la scienza riconosce un graduato svolgimento nelle forme naturali, un continuo perfezionamento, un non interrotto passaggio delle forme inferiori a quelle superiori, e perchè non dovrebbe esser così anche nelle forme dell'Arte?⁹ ». L'interrogation de Capuana, analogue à celle de Zola, relève certes de l'imprégnation des théories darwinienne de

¹ Il sera recueilli deux ans plus tard dans *Per l'arte*.

² Luigi Capuana, *Per l'arte*, Riccardo Scrivano (ed.), *op. cit.*, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 57. [« Lorsque son souffle créateur souffle dans une imagination comme celle de Manzoni ou de Zola [...] il ne s'agit pas d'une simple reproduction, mais d'un déploiement de la forme artistique, d'une augmentation, d'un enrichissement, d'un simple *devenir* d'organismes de forme de plus en plus compliqués et complets »].

⁴ Henri Mitterand, « Le naturalisme théorique », dans *Zola et le naturalisme*, *op. cit.*, p. 19.

⁵ *Idem.*

⁶ Luigi Capuana, *Per l'arte*, Riccardo Scrivano (ed.), *op. cit.*, p. 57.

⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁸ *Idem.* [« caractère individuel »].

⁹ Luigi Capuana, *Come io divenni novelliere*, dans *Homo. Nuova edizione riveduta dall'autore con l'aggiunta di due racconti*, *op. cit.*, p. XXIX. [« Diable, je disais, si la science reconnaît un développement graduel dans les formes naturelles, un perfectionnement continu, un passage ininterrompu des formes inférieures aux formes supérieures, et alors pourquoi ne serait-il pas ainsi dans les formes de l'Art ? »].

l'évolution¹⁰, qui lui sont transmises par la médiation de l'hégélien De Meis dans *Dopo la laurea*. De l'ouvrage du médecin, Capuana, comme l'écrit à Cesareo en 1884, retient surtout l'analogie entre formes naturelles et formes artistiques, qui lui permet une « systématisation »¹¹ esthétique des motifs discutés dans la *Nazione* entre 1867 et 1868: « “le forme artistiche sono quasi identiche alle forme naturali, e non capricciose e accidentali, ma svolgonsi con un logico processo, arrivano alla loro perfetta applicazione, decadono e muoiono”¹² ». Comme le précise Madrignani, les thèses esthétiques de De Meis, avec lesquelles Capuana rentre en contact vers le milieu des années 1870, attestent des hypothèses déjà formulées au contact de la critique florentine¹³. « Nel mondo dello spirito succede come nel mondo della natura: una forma ne produce un'altra dissimile, ed è una necessaria successione¹⁴ ». Pour De Meis, comme pour Capuana, à la variété des espèces naturelles correspond la *variatio* poétique du développement nécessaire des « forme organiche e viventi¹⁵ » qui sont les œuvres.

De Meis est prêt pourtant à nuancer ce principe de variation, « *Corruptio unius generatio alterius*¹⁶ », par celui d'une reproduction : « ma ciò non fa che quando una forma è nata, non seguiti a riprodursi in forme simili a sé, senza mai fine [...], si riprodurranno all'indefinitamente, e si moltiplicheranno all'infinito i poemi epici, i drammi, i sonetti, e gl'inni sacri e profani¹⁷ ». Le médecin De Meis évoque ici, par son idéalisme historiciste, une histoire des genres littéraires croisant les principes de génération-corruption et de reproduction, de variation et de continuité, de genres et de genre, du rationalisme positiviste et de la pratique médicale du *care*¹⁸. Au médecin, qui souhaite faire, de la science, « una doppia esperienza, una esterna ed una interna, e tutte e due riunite e fatte ad un punto, sicchè non ne formino che una

¹⁰ Charles Darwin, *De l'origine des espèces par sélection naturelle, ou Des lois de transformation des êtres organisés (3e édition)*; traduction de Mme Clémence Royer avec préface et notes de l'éditeur, op. cit., p. 96. La constellation rhétorique de Darwin est entièrement assimilée.

¹¹ Carlo Alberto Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, op. cit., p. 66.

¹² *Ibid.*, p. 64. [« “les formes artistiques sont presque identiques aux formes naturelles, et ne sont pas capricieuses et accidentelles, mais elles se déroulent selon un processus logique, atteignent leur application parfaite, se décomposent et meurent” »].

¹³ *Ibid.*, p. 70.

¹⁴ Angelo Camillo De Meis, *Dopo la laurea*, Stab. tip. di G. Monti, 1868, p. 416. [« Dans le monde de l'esprit, il en est de même que dans le monde de la nature : une forme produit une autre forme différente, et c'est une succession nécessaire »].

¹⁵ *Idem.* [« formes organiques et vivantes »].

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem.* [« mais cela ne veut pas dire que, lorsqu'une forme est née, elle ne continuera pas à se reproduire dans des formes semblables à elle, sans fin [...] elles se reproduiront indéfiniment, et se multiplieront à l'infini les épopées, les drames, les sonnets, les hymnes sacrées et profanes »].

¹⁸ *Ibid.*, p. 98.

sola¹⁹ », Capuana emprunte sans doute la duplicité fondamentale de sa pensée esthétique, entre méthode scientifique et « intuizione divinatoria²⁰ ». « Ma [...] a voialtri positivi, materialisti o animisti che siate, vi manca il potere di afferrarne due in una volta sola [...]. Ma così non vengono ad avere che la metà della Natura – *dimidium facti* – non si contenta la scienza che vuole la Natura viva e intiera²¹ ». D'une manière analogue, au nom d'une littérature vivante, Capuana *bifrons*, attiré à la fois par l'idéalisme historiciste et par le positivisme, s'efforce en effet de théoriser et même de pratiquer (par ses expériences de magnétisme) ce savoir double, éclaté sur l'inconnu. Il l'avoue ainsi dans une lettre à Édouard Rod en 1886: « Voi dovete esservi accorto che io tengo una gamba nel positivismo e un'altra nell'idealismo egheliano. Mi pare il miglior modo per non dover dire che l'arte è una semplice secrezione come lo zucchero nell'organismo umano²² ».

C'est à l'aune de cette pensée ambivalente qu'il envisage la correspondance « organique » entre littérature et vivant. L'évolutionnisme de Darwin, interprété par De Meis et Villari, incarne l'équilibre homéostatique entre idéal et réel, rationalité et instinct qui a son penchant politique dans le réformisme modéré de la *Rassegna Settimanale*, où Capuana écrit. L'éclectisme philosophique de l'écrivain rejoint ainsi une posture d'artiste encore sacralisé, dotée de « due divine facultà : la *fantasia*, l'*immaginazione*²³ », mises pourtant au service du document et de l'analyse²⁴. Si Capuana, comme Zola, retient davantage, en accord avec De Meis, l'idée de « continuo perfezionamento » [*supra*] des formes, c'est aussi sans doute pour motiver son *kairos* dans le champ littéraire et valoriser sa contribution au roman moderne en Italie comme une forme nouvelle de l'évolution de l'Art.

[...] bisognava badare a foggiar quest'opera d'arte giusta la sua ultima forma; provvisoria anch'essa, ne convenivo; tanto che cercavo anch'io, nella misura delle mie deboli forze, di svolgerla, d'ampliarla o, per lo meno, di ripulirla [...] di render la novella, dirò così, autonoma, qualcosa d'indipendente, di fuori del tutto dal suo autore²⁵.

¹⁹ *Ibid.*, p. 11. [« une double expérience, l'une externe et l'autre interne, et toutes deux unies et ramenées à un seul point, de sorte qu'elles ne forment qu'une seule »].

²⁰ Luigi Capuana, *Per l'arte*, Riccardo Scrivano (ed.), *op. cit.*, p. 63. [« intuition divinatoire »].

²¹ Angelo Camillo De Meis, *Dopo la laurea*, *op. cit.*, p. 11. [« Mais vous, les gens positifs, que vous soyez matérialistes ou animistes, vous n'avez pas le pouvoir d'en saisir deux à la fois [...]. Mais de cette façon ils arrivent à avoir que la moitié de la Nature – *dimidium facti* – la science, qui veut la Nature vivante et entière, n'est pas satisfaite »].

²² Luigi Capuana, lettre à Édouard Rod, décembre 1886, cité par Jean Jacques Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, Genève, Droz, 1980, p. 156. [« Vous avez dû remarquer que je garde une jambe dans le positivisme et l'autre dans l'idéalisme hégélien. Cela me semble le meilleur moyen de ne pas avoir à dire que l'art est une simple sécrétion, comme le sucre dans l'organisme humain »].

²³ Luigi Capuana, *Per l'arte*, *op. cit.*, p. 45. [« deux divines facultés : la *fantasia*, l'*imagination* »].

²⁴ *Ibid.*, p. 37-39.

²⁵ Luigi Capuana, *Come io divenni novelliere*, *Homo*, *op. cit.*, p. XXX-XXXI. [« [...] il fallait veiller à façonner cette œuvre d'art selon sa dernière forme ; provisoire elle aussi, j'en convenais ; si bien que j'ai essayé moi aussi,

PARTIE II. MATHESIS

Bisognava verificare [...] se mai, nella vita vegetale ed animale si risolve, all'ultimo, con la razza umana, nella vita interiore della coscienza e della riflessione, egualmente nella vita dell'arte non fosse avvenuto un identico svolgimento di organismi più complicati, più perfezionati e quasi immateriali²⁶.

En effet, la réflexion sur l'évolution des formes littéraires, inscrite évidemment dans une transdiscoursivité (« bisognava... »), qu'il envisage à partir de 1885 avec *Per l'arte*, est inséparable de la mise en scène d'une réflexivité. Celle-ci s'accomplit dans « Come io divenni novelliere » en 1888 et, ensuite, à l'acmé de sa légitimation symbolique, dans son cours-bilan *La scienza della letteratura* en 1902. Il annonçait ainsi le programme du cours à Édouard Rod en 1886 :

Tenterò di fare la storia delle *forme letterarie*, portando in tale studio la precisione del metodo del Taine, ma senza cadere negli eccessi di esso, trattando le forme letterarie, come si fa nella storia naturale, quali organismi viventi e progredienti²⁷.

En plus de De Meis, c'est sans doute Taine, dont on a déjà rappelé l'influence²⁸, qui évoque, quoique de façon trop systémique pour Capuana, le lien entre la « *sélection naturelle*²⁹ » et les « formes générales de l'imagination³⁰ ». Si pour Taine il s'agit d'une « comparaison³¹ » entre l'œuvre d'art et la plante, Capuana ambitionne de dépasser la « semplice analogia » pour parvenir à « un che d'intimo, di sostanziale, di organico³² », où l'organisme et l'œuvre se rejoignent dans un vivant transcendant. Dans *La scienza della letteratura*, Taine est alors apprécié mais accusé de réductionnisme, lorsqu'il réduit l'« essence » de l'œuvre d'art à une loi scientifique. En faisant explicitement référence à Gaetano Trezza³³, philosophe de l'école positiviste de Pasquale Villari et Roberto Ardigò, et

dans la mesure de mes faibles forces, de la développer, de l'élargir ou, du moins, de la nettoyer [...] pour rendre le roman, pour ainsi dire, autonome, quelque chose d'indépendant, en dehors de son auteur tout à fait »].

²⁶ Luigi Capuana, *La scienza della letteratura. Prolusione letta nella R. Università di Catania il 5 giugno 1902*, op. cit., p. 11. [« Il fallait vérifier [...] si jamais, dans la vie végétale et animale se résout, à la fin, avec l'espèce humaine, dans la vie intérieure de la conscience et de la réflexion, de la même manière, dans la vie de l'art ne s'était pas produit un développement identique d'organismes plus compliqués, plus perfectionnés et presque immatériels »].

²⁷ Luigi Capuana, lettre à Édouard Rod, décembre 1886, dans Jean Jacques Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, op. cit., p. 156. [« J'essaierai de faire l'histoire des *formes littéraires*, en apportant à cette étude la précision de la méthode de Taine, mais sans tomber dans ses excès, en traitant les formes littéraires, comme on le fait en histoire naturelle, comme des organismes vivants et en évolution »].

²⁸ Voir 4.3.1. Sensations et pressentiments.

²⁹ Hippolyte-Adolphe Taine, *Philosophie de l'art*. t. 1, op. cit., p. 54. « Telle est la grande loi par laquelle on explique aujourd'hui l'origine et la structure des diverses formes vivantes, et elle s'applique au moral comme au physique, dans l'histoire comme dans la botanique et la zoologie, aux talents et aux caractères comme aux plantes et aux animaux ».

³⁰ *Ibid.*, p. 104.

³¹ *Ibid.*, p. 51.

³² Luigi Capuana, *Come io divenni novelliere*, *Homo*, op. cit., p. XXX. [« simple analogie »] ; [« quelque chose d'intime, de substantiel, d'organique »]. Les deux citations se réfèrent à la même page.

³³ Luigi Capuana, *La scienza della letteratura*, op. cit., p. 9-10. Par ailleurs, un essai de Trezza intitulé *La scienza delle lettere* paraît dans le *Politecnico*, vol. 27, en 1865, auquel Capuana aurait dû avoir accès.

aux « conquêtes della scuola psicologica³⁴ », Capuana précise sa filiation tout en désavouant, du moins partialement, le rationalisme positiviste.

Parve giusto notare che, come nelle produzioni organiche, oltre agli elementi di terreno, acqua, aria, luce, c'è qualcosa che trascende la materia propriamente detta, un risultato che non può attribuirsi a nessuno di quegli elementi in particolare né a tutti insieme, cioè la vita, che è quanto dire la facoltà di adattamento, di trasformazione, di organizzazione per cui avviene che una pianta abbia le tali foglie [...] si doveva, allo stesso modo, tener conto nell'opera d'arte, della facoltà di adattamento, di trasformazione, di organizzazione, per cui si riproduce nelle creazioni del pensiero l'identico fenomeno di vita dei regni vegetale ed animale³⁵.

L'idée de « vie » comme faculté de l'œuvre entre d'emblée en résonance avec l'idée « persistenza della forza³⁶ » de Trezza. Ce principe d'énergie est, pour Trezza, intrinsèque à l'évolution historique des phénomènes, de la même manière que la vie l'est dans l'histoire des créations : « Chi dice evoluzione dice energia che si manifesta e si moltiplica nell'esperienza del tempo e dello spazio³⁷ ». Entre l'« énergie » de Trezza et la « vie » de Capuana, une « rhétorique profonde³⁸ » se compose, lorsque l'activité d'un imaginaire narratif nourrit des représentations et favorise des migrations conceptuelles.

C'est autour de l'idée d'« organisation » que Capuana canalise les tensions internes de De Meis, Taine et Trezza. Celle-ci est au cœur de suggestions symboliques puissantes tout au long du XIX^e, se générant au contact d'un certain irrationalisme de l'Europe centrale. La définition d'« organisation » tirée du Littré, en 1883, porte déjà *in nuce* ce glissement sémantique entre « État d'un corps organisé » et « manière d'être »³⁹ : les conditions de production relatives à ce principe d'organisation demeurant tacites ; cette « manière » s'apparente en quelque sorte au mode aristotélicien en puissance⁴⁰ et semble défier le cadre strict du matérialisme⁴¹. Par sa curiosité foisonnante, Capuana questionne finalement

³⁴ *Ibid.*, p. 12-13. [« conquêtes de l'école psychologique »].

³⁵ Luigi Capuana, *La scienza della letteratura. Prolosure letta nella R. Università di Catania il 5 giugno 1902*, *op. cit.*, p. 10. [« Il a semblé juste de constater que, de même que dans les productions organiques, outre les éléments du sol, de l'eau, de l'air et de la lumière, il y a quelque chose qui transcende la matière proprement dite, un résultat qui ne peut être attribué à aucun de ces éléments en particulier ni à tous ensemble, c'est la vie, qui est la faculté d'adaptation, de transformation et d'organisation par laquelle il arrive qu'une plante ait de telles feuilles [...]. De même, dans l'œuvre d'art, il fallait tenir compte de la faculté d'adaptation, de transformation et d'organisation, par laquelle le phénomène identique de la vie des règnes végétal et animal est reproduit dans les créations de la pensée »].

³⁶ Gaetano Trezza, *Il Pessimismo e l'Evoluzione*, Roma, Edoardo Perino, 1890, p. 78. [« persistence de la force »].

³⁷ *Idem.* [« Qui dit évolution dit énergie qui se manifeste et se multiplie dans l'expérience du temps et de l'espace »].

³⁸ Fernand Hallyn, *Les structures rhétoriques de la science : de Kepler à Maxwell*, *op. cit.*, p. 12.

³⁹ Émile Littré et Louis Marcel Devic, *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, p. 856. Les deux citations se réfèrent à la même page.

⁴⁰ Voir 4.4.2.

⁴¹ Les principes d'« organisation » ou d'« organicisme » qui, s'inscrivant dans la diatribe entre matérialistes et idéalistes, sont prépondérants dans les discours biologiques, sociologiques, littéraires mériteraient un traitement d'ampleur toute différente.

l'« organicisme », en faisant jouer le vitalisme mécaniciste, dans le sillage de Comte, avec « qualcosa che trascende la materia ».

En effet, si Comte affirme, dans son *Cours de philosophie positive*, que « l'idée de la vie est réellement inséparable de celle d'organisation⁴² », Capuana aussi envisage la vie comme un ensemble de fonctions et de rapports. Elle échappe pourtant à une formalisation définitive. Le caractère « indéfinissable » de la vie, sorte de force transcendante qui est définie, irréductiblement, par la négative (« non può attribuirsi... »), rejoint en quelque sorte la pensée idéaliste, telle que Zola l'entend : « ici ce mot d'idéalistes indique les écrivains [...] qui admettent [...] des forces mystérieuses, en dehors du déterminisme des phénomènes⁴³ ». Ce mystère de la vie organisée amène Capuana, à la fin de son discours académique, à conclure sur l'idée de Littérature comme Organisme vivant.

Da queste conclusioni [...] è sorto il concetto non più delle letterature ma della letteratura; la quale cosa significa che tutte le forme letterarie di tutti i tempi e di tutte le nazioni sono un organismo unico via via perfezionatosi crescendo, sviluppandosi, trasformandosi, da richiedere accorto ed attento esame per riconoscere che la forma ultima era già contenuta nella primitiva, come una pianta è contenuta intera nel piccolo nocciolo che la produce⁴⁴.

Par les images empruntées à l'évolutionnisme biologique qu'on a déjà évoquées, Capuana envisage une Littérature mondiale transhistorique. En s'inspirant ici de la métaphore de De Meis sur la continuité des genres littéraires [*supra*], Capuana associe l'histoire de la littérature à une reproduction et à une croissance indéfinie et infinie. De la même manière que l'atome contient, pour Trezza, la vie de l'univers, c'est-à-dire l'« infinito vivente⁴⁵ », le grain contient la plante. En adoptant le regard épistémologique de Darwin, et en dépit donc de toute idée de nécessité, le grain ne motive pas rétrospectivement la plante, mais il est comme une manière d'être en puissance de la plante. En accord avec son rôle actif de médiateur culturel, Capuana conçoit en quelque sorte la Littérature comme patrimoine génétique de l'humanité, comme un organisme en expansion vers un progrès spirituel transnational.

Nous avons parcouru, dans le cadre de cette Partie II, les sciences dans la littérature et les sciences de la littérature : l'inscription et l'usage des savoirs dans les poétiques et les

⁴² Auguste Comte, Michel Serres, François Dagognet (ed.), *Cours de philosophie positive. Philosophie première : leçons 1 à 45*, Paris, Hermann, 1975, p. 685.

⁴³ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, 5 édition, *op. cit.*, p. 24,

⁴⁴ Luigi Capuana, *La scienza della letteratura. Prolusione letta nella R. Università di Catania il 5 giugno 1902*, *op. cit.*, p. 12. [« De ces conclusions [...] est né le concept non plus des littératures mais de littérature ; ce qui signifie que toutes les formes littéraires de tous les temps et de toutes les nations sont un seul organisme qui se perfectionne progressivement, en grandissant, en se développant, en se transformant, pour exiger un examen attentif et minutieux afin de reconnaître que la forme ultime était déjà contenue dans la primitive, comme une plante est contenue tout entière dans le petit grain qui la produit »].

⁴⁵ Gaetano Trezza, *Il Pessimismo e l'Evoluzione*, *op. cit.*, p. 79. [« l'infini vivant »].

PARTIE II. MATHESIS

discours de Zola, Capuana et Pardo Bazán accompagne, par des migrations conceptuelles et des transferts de formes, la réflexion de la littérature comme science. À l'époque de l'autonomisation du champ littéraire, le désir d'apprendre (la mathésis) de ces écrivains se greffe sur un désir d'entreprendre des parcours d'affirmation auctoriale pour et contre la science. Mais, s'ils jouent et déjouent les savoirs acquis, tout en brouillant la transparence mimétique, ils amorcent, sans proprement la formaliser, une enquête des signes.

PARTIE III. SÉMIOSIS. INTERPRÉTER. ENQUÊTE DES SIGNES, SIGNES D'ENQUÊTE

Comme l'éclaire bien l'article de Mathias Écoeur¹, la signification que Barthes accorde à la sémiotique, en 1975, dans l'entretien « Littérature/enseignement » et dans sa *Leçon* en 1977, prête à contradiction. Si, dans l'entretien, celle-ci s'apparente à une force anhistorique, à la loi obscure d'un Texte, à un « savoir des signes² », dans la *Leçon*, il s'agit de « jouer les signes plutôt que de les détruire, c'est de les mettre dans une machinerie de langage [...], bref c'est d'instituer, au sein même de la langue servile, une véritable hétéronymie des choses³ ». Déjà dans *Le degré zéro de l'écriture*, Barthes avait annoncé, par ailleurs, l'avènement de la littérature réaliste de Flaubert comme une révolution « sémiotique », sans pour autant la nommer ainsi : « *L'écriture classique a donc éclaté et la Littérature entière, de Flaubert à nos jours, est devenue une problématique du langage*⁴ ». Henri Mitterand semble, sur ce point, paraphraser Barthes, « Mimesis et sémiotique s'interpénètrent [...] se synthétisent dans l'ironie cruelle qui caractérise l'écriture romanesque de toute la descendance flaubertienne⁵ » : avec le réalisme, le réel vole en éclat.

Si un point critique sur la notion de mimésis littéraire a déjà récemment été fait⁶, la « sémiotique », pourtant en synergie étroite avec la mimésis et la mathésis⁷, souffre d'une lacune de mise au point conceptuelle en littérature, alors qu'en anthropologie linguistique et en philosophie⁸, mais aussi en psychologie pédagogique, elle se révèle davantage opératoire. Ce

¹ Mathias Écoeur, « Barthes Alchimiste », *Littérature*, N° 186, Armand Colin, octobre 2017, p. 96-111.

² Roland Barthes, « Littérature / Enseignement. Entretien avec Roland Barthes », *Pratiques linguistique, littérature, didactique*, art. cit., p. 18.

³ Roland Barthes, *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, op. cit., p. 28.

⁴ Roland Barthes, « Introduction », *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions Points, 2014, (« Points Essais 35 »), p. 10.

⁵ Henri Mitterand, *Le Regard et le signe*, op. cit., p. 7.

⁶ Valérie Stiénon, « Mimésis », art. cit., consulté en ligne <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/66-mimésis>, le 18/09/21.

⁷ Comme on essaie de suggérer tout au long de notre recherche, on ne peut comprendre les « forces de l'enquête » que dans leurs rapports mutuels, en les appréhendant comme des forces distinctes mais corrélées ou, plus précisément, qui « égales et contraires » agissent sur des objets distincts.

⁸ Voir, par exemple, Norman Fairclough, Bob Jessop et Andrew Sayer, « Critical Realism and Semiosis », *Alethia*, vol. 5/1, Routledge, juillet 2002, p. 2-10.

n'est que certaines contributions en sociocritique⁹ ou en sociolinguistique qui recourent volontiers à l'idée de « semiosis sociale »¹⁰, visant à abolir, comme le résume Ruth Amossy, « *ipso facto* la traditionnelle division du texte et du contexte et analyse[r] les modalités selon lesquelles le langage construit le réel plutôt qu'il ne le reflète¹¹ ». Bien que cette prémisse de sociocritique soit aussi retentissante que séduisante, il ne s'agit pas, dans le cadre de cette thèse, de trancher sur le statut du langage ou du réel, du fictionnel ou du factuel, mais d'interroger en filigrane leurs relations par l'enquête naturaliste de Zola, Capuana et Pardo Bazán.

Le jeu de syntagmes paraissant dans le titre « Enquête des signes, signes d'enquête » veut suggérer une possible réversibilité : si les signes d'enquête engagent une lecture métalittéraire du texte comme dispositif d'interprétation, l'enquête des signes mobilisent des figurations de l'enquête dans le texte narratif. Cette troisième et dernière partie, structurée en trois chapitres, vise donc à explorer la dimension « sémiotique » de l'enquête naturaliste (après en avoir exploré la « mimésis » et la « mathésis »¹²) chez Zola, Capuana et Pardo Bazán. On pourrait l'appeler provisoirement comme la régulation des sens et des fonctions de signes. On se penche plus précisément sur l'usage du signe de Zola, Capuana et Pardo Bazán, en en questionnant en filigrane, avec Andrea del Lungo, le statut¹³ (et non pas celui de « réel » ou de « langage ») : qu'apportent-ils dans l'usage du signe, comment mènent-ils un travail de sémiotisation des données ou des détails qu'ils recueillent ? Comment leurs usages, entendus d'abord comme des pratiques socio-culturelles dérivant des dispositions, au sens

⁹ Voir Ruth Amossy, « La "socialité" du texte littéraire : de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de *L'Acacia* de Claude Simon », *Carrefours de la sociocritique*, sous la direction d'Anthony Glinoe, consulté en ligne <http://ressources-socius.info/index.php/reEditions/24-reEditions-de-livres/carrefours-de-la-sociocritique/126-la-socialite-du-texte-litteraire-de-la-sociocritique-a-l-analyse-du-discours-l-exemple-de-i-l-acacia-i-de-claude-simon>, le 18/09/21.

¹⁰ Pierre Popovic, « De la semiosis sociale au texte : la sociocritique », *Signata. Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics*, Université de Liège, décembre 2014, p. 153-172; Eliseo Verón, *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Editorial GEDISA, 1998.

¹¹ Ruth Amossy, « La "socialité" du texte littéraire : de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de *L'Acacia* de Claude Simon », art. cit., consulté en ligne le 17/04/21, <http://ressources-socius.info/index.php/reEditions/24-reEditions-de-livres/carrefours-de-la-sociocritique/126-la-socialite-du-texte-litteraire-de-la-sociocritique-a-l-analyse-du-discours-l-exemple-de-i-l-acacia-i-de-claude-simon>.

¹² L'enjeu principal de la thèse est de prendre en comptes ces trois « dimensions » (Barthes les appelle « forces », par exemple) dans leur épaisseur conceptuelle et, autant que possible, historique, et d'en voir l'articulation chez nos trois auteurs. Il ne s'agit pas de déterminer le statut du texte, de vérité/fausseté, objectivité/subjectivité, copie du réel/construction autonome d'un système de signification, ou bien d'en élire l'une des trois pour définir avec univocité la fiction naturaliste, mais d'en montrer l'imbrication, comme le suggère Mitterand pour la mimésis et la sémiotique. Nous y intégrons la mathésis, comme geste d'apprentissage et transmission des savoirs. Une enquête composite qui est faite en somme de choses « sues », choses « crues » et choses « vécues ».

¹³ Il nous semble que Philippe Hamon, dans son ouvrage capital *Le personnel du roman*, arrive à intégrer une réflexion globale sur la mimésis, mathésis et sémiotique du projet zolien, quoique d'une perspective structuraliste. Voir, en particulier, Philippe Hamon, *Le personnel du roman: le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, op. cit., p. 29-30.

bourdieusien¹⁴, recourent-ils des situations d'énonciation données ? À rebours de la prétendue adhérence « naturaliste » entre mots et choses, c'est une problématique de l'expression qui est ici en jeu : on mesure donc le déplacement des signes dans le champ sémiotique, entre détail et indice de classement, ou stigmaté (chapitre 6) et entre trace et présage (chapitre 7), ce qui présuppose des situations de placement et déplacement des auteurs dans le champ symbolique du combat.

Or, s'occuper de ce dernier système sémiotique, revient à s'occuper en somme du « déplacement des signes du réel¹⁵ », et donc, comme le reconnaît Umberto Eco, à « s'occuper de *tout*¹⁶ ». En 1874, le Littré déployait déjà le caractère extrêmement dynamique de la notion de « signe », dont les acceptions foisonnantes sont même parfois contradictoires¹⁷. Parmi les acceptions du Littré, il s'agit de prendre en considération les deux premières, en se fiant du geste de hiérarchisation de Littré (il classe quatorze acceptions), en le supposant, à son tour, l'interprète privilégié de l'usage et des valeurs d'usage du mot « signe » dans le dernier tiers du XIX^e : il s'agit, donc, dans les deux premiers chapitres, de mettre à l'œuvre (et à l'épreuve) ces deux visions du signe, à l'aune des discours et des dispositions auctoriales de Zola, Capuana et Pardo Bazán. Par ailleurs, il s'agit de rapprocher les romans des textes folkloristes dont Capuana s'inspire (Giuseppe Pitre, Leonardo Vigo) dans une perspective ethnocritique et épistémocritique.

La réflexion sur les signes, que nous proposons dans le cadre de cette Partie III. Sémiotique. Interpréter, n'est pas présente chez nos auteurs, qui ne théorisent pas proprement le fonctionnement de ces signes dans leurs écrits, mais ils invitent, par leurs commentaires critiques, à problématiser les présupposés entre mimésis et sémiotique, entre art et science, entre vivant et vital, en pointant les « limites du régime contractuel¹⁸ ». Parmi ceux-là, Capuana, dans son article dédié à « Edmondo De Goncourt », pose avec le plus clarté, à notre sens, les enjeux de la régulation sémiotique entre objet et signe, entre vécu du narrateur et monde du représentable : « Restar arte, cioè infondere la vita alle sue creature nello stesso tempo che lo

¹⁴ Samuel Coavoux, « Habitus », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, consulté en ligne <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/36-habitus>, le 23/06/21. « Les dispositions sont des manières de faire, de penser ou de sentir, qui forment “une matrice de perceptions, d'appréciations et d'actions” ».

¹⁵ Andrea Del Lungo (dir.), *Le Roman du signe*, op. cit., p. 10.

¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. 4, op. cit., p. 1939-1940. Comme le souligne Del Lungo, ce n'est qu'à la dixième occurrence, place redevable du « parcours de laïcisation », (Andrea Del Lungo (dir.), *Le Roman du signe*, op. cit., p. 8), que le signe est défini comme « Miracle, manifestation d'une puissance surnaturelle ».

¹⁸ Nelly Wolf, *Le roman de la démocratie*, op. cit., p. 111.

disarticola e le scompone con spietata e serena freddezza, ecco l'arduo problema che deve risolvere ad ogni momento la vera arte moderna¹⁹ ».

Or, la deuxième définition du signe (on commencera par celle-ci par logique d'argumentation), qui fait l'objet du première chapitre, est celle de la « Marque distinctive²⁰ », définition témoignant, comme nous le rappelle Del Lungo, de la progressive laïcisation et de la temporalisation du signe²¹. D'héritage balzacien²², c'est le détail devenu signe de classement social, dans cette définition nettement « sociologique » (*ante litteram*) dans son pléonasmie, de « marque » et « distinction » : inscrit dans une dynamique relationnelle entre observant-observé, marquant-marqué, dominant-dominé, l'objet représenté devenu « marque » semble finalement éclaircir davantage le « *sens du social*²³ » de l'herméneute que le « social » lui-même. D'une façon éclatante, ce signe « se trouve en effet en connexion dynamique "spatiale" avec l'objet qu'il représente, ainsi qu'avec "le sens et la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe²⁴ ».

Dans le cadre de ce chapitre, on reprend l'analyse de Francesco Orlando sur la métamorphose des couleurs dans les textes réalistes et les études ethnocritiques de Marie Scarpa²⁵ pour les mettre à l'épreuve dans notre corpus comparé. La première partie « Usure et dégradation des couleurs » se penche sur la dégradation des couleurs comme « peur de déclassement » dans des romans représentant les classes populaires, *La Tribuna*, *Germinal* et *L'Assommoir*. La deuxième partie rapproche la boiterie de Gervaise (déjà analysée par Scarpa) de la boiterie du *Sciancato* pour étudier son champ sémantique, liée d'abord à l'instabilité socio-économique, mais aussi à un geste de franchissement des logiques socio-culturelles (dominants/dominés, masculin/féminin...). D'ici, on arrive finalement à la troisième partie sur les carnavales des *cigarreras* (*La Tribuna*) et des blanchisseuses (*L'Assommoir*) à l'aune des folkloristes Pitrè et Salomone Marino (connus et lus par Capuana).

¹⁹ Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie, op. cit.*, p. 87. [« Rester de l'art, c'est-à-dire insuffler la vie à ses créatures en même temps qu'il les désarticule et les décompose avec une froideur impitoyable et sereine, tel est le problème ardu que le véritable art moderne doit résoudre à tout moment »].

²⁰ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. 4, *op. cit.*, p. 1939.

²¹ Andrea Del Lungo, *Le Roman du signe, op. cit.*, p. 8-9.

²² Andrea Del Lungo, *La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire, op. cit.*, p. 27.

²³ Jérôme David, *Balzac, une éthique de la description, op. cit.*, p. 11.

²⁴ Andrea Del Lungo, *La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire, op. cit.*, p. 15.

²⁵ Je fais référence à l'article paru dans *Lire Zola au XXI siècle* sur la boiterie de Gervaise et à l'étude sur le Carnaval dans *Le Ventre de Paris*.

La première occurrence de « signe » du Littré, qui fait l'objet de notre deuxième chapitre, le définit comme l'« Indice d'une chose présente, passée ou à venir²⁶ ». Cette définition, greffée sur le « paradigme indiciaire ou divinatoire²⁷ » qu'élaborera Ginzburg, coïncide en effet avec la mise en scène d'une sémantique *in absentia* fonctionnant comme une « représentation » au double sens du mot : « substituer quelque chose de présent à quelque chose d'absent [...] ; mais par ailleurs "représenter" signifie monter, exhiber quelque chose de présent, acte qui construit l'identité de ce qui est représenté et qui l'identifie comme tel²⁸ ». Dans notre chapitre De la trace au présage : l'« indice », il s'agit précisément de prendre en compte la temporalité de l'indice dans les intrigues romanesques et de se demander comment l'enquête référentielle, portant sur les impressions de l'*hic et nunc*, telles que, par exemple, Zola et Pardo Bazán mettent en scène dans leurs reportages²⁹, déborde sur une enquête indiciaire ou divinatoire s'ouvrant à un regard anthropologique.

La première partie, en rapprochant *Los Pazos de Ulloa* de *La Fortune des Rougon*, se penche sur les cimetières-temples de Saint-Miette et de Ulloa. Dans la deuxième partie, on s'intéresse à la théorie de l'imprégnation entre mythe et motif littéraire, dans *Forze occulte, Il marchese di Roccaverdina*, de même que dans *Le Docteur Pascal* : des femmes de Zola, aux murs de Capuana, de l'hérédité au magnétisme, les traces d'un passé sensoriel sont imprégnées dans la chair et dans la matière comme des présages. En ce sens, dans ces deux premiers chapitres, on s'intéressera à ceux que Andrea del Lungo appelle des « hypersignes », entendus comme des signes « particulièrement aptes à constituer des noyaux de la représentation et à fonder des paradigmes herméneutiques³⁰ », parmi lesquels on retrouve précisément l'« ensemble des marques ou des indices³¹ » et l'« ensemble des signes temporalisés, qui renvoient au passé [...] ou qui anticipent le futur³² ».

Dans notre dernier chapitre, on s'intéresse aux représentations méta-narratives de l'enquête, en se penchant sur figures d'enquêteurs dans les romans de Zola, Capuana et Pardo Bazán et à leurs pertinence métanarrative : le juge Denizet, le *marchese contadino* et la sorcière Micaeliña. Ces analyses se croisent avec les postures de réflexivité des auteurs sur leur propre enquête dans des écrits biographiques ou semi-biographiques.

²⁶ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française. Tome 4, op. cit.*, p. 1939.

²⁷ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire, op. cit.*, p. 246.

²⁸ Andrea Del Lungo, *La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire, op. cit.*, p. 15-16.

²⁹ Voir 4.2.3.

³⁰ Andrea Del Lungo, *La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire, op. cit.*, p. 20.

³¹ *Idem.*

³² *Idem.*

Par un mimétisme d'objet et d'approche, la pratique herméneutique suggérée par Del Lungo nous semble très adaptée, celle de la « sémiologie historicisée³³ ». Il la définit, en effet, comme « la relation qui s'instaure à travers le signe littéraire entre le texte et le "réel", entendu au double sens de référent concret et de modèles épistémologiques qui le fondent, à une époque déterminée³⁴ ». Il s'agit, donc, dans le premier chapitre, de se pencher sur la sémantisation des détails figuratifs devenus signes d'appartenance sociale et d'inscription dans des logiques culturelles. Le deuxième chapitre, pour sa part, réfléchit sur le signe-représentant, autrement appelé par Del Lungo le signe « divinatoire », c'est-à-dire sur le signe-présage se référant à une sémantique *in absentia*, invoquant souvent des archétypes liés à une temporalité mythique³⁵, lorsque la trace devient prémonition. Même si ce signe-représentant appelait, sans doute plus intuitivement, à une vision symbolisant ou allégorique, on essaiera encore d'historiciser ce signe s'échappant *a priori* à la concrétude du référent ou à la temporalité socio-historique, en un mot, à ses conditions historiques de possibilité.

En s'inspirant de cette perspective, on s'intéresse alors à la régulation des sens et des fonctions de l'« objet³⁶ » signe de la part du narrateur, pris dans un contexte épistémologiques et dans un réseau interprétatif historicisé : d'abord, des objets socio-culturels, avec la mise en scène des hiérarchies et des principes de hiérarchisation, plus liée à la synchronicité du texte et du hors texte, ensuite, des signes « anthropologiques », avec la mise en scène de « prophéties rétrospectives³⁷ » qui reconstruisent le récit de l'avenir au miroir du passé. En somme, il ne s'agit pas de traiter ces objets comme de « simples symboles³⁸ », mais, sous l'exemple de Pierrssens, comme des « “figures épistémiques”³⁹ », objets d'une productivité sémiotique inscrite dans un champ de savoirs spécifique. En dernière instance, on se penche sur les méta-enquêtes en régime fictionnel, à savoir les mises en scène d'une réflexivité, lorsque l'enquête pense elle-même avec ses protocoles et ses stratégies de légitimation par les détours de la

³³ *Ibid.*, p. 13.

³⁴ *Ibid.*, p. 15.

³⁵ On a conscience de nombreux études consacrés au mythe chez Zola, parmi lesquelles on se contente de mentionner celle de Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, celle de Jean Borie sur les archétypes psychanalytiques (Jean Borie, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Éditions du Seuil, 1971), et celle de Maarten Van Buuren, « *Les Rougon-Macquart* » d'Émile Zola. *De la métaphore au mythe*, Paris, Librairie José Corti, 1986. En effet, il s'agit de se pencher moins sur le mythe que sur la « mythification », ou sur le fonctionnement de la représentation *in absentia*, que nous pourrions entendre, pour l'instant, comme un procédé de sursémiotisation de la langue « ordinaire » mis en place par des dispositifs textuels produisant des valeurs spécifiques en lien avec un hypotexte culturel « incorporé ».

³⁶ Andrea Del Lungo, *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, *op. cit.*, p. 19.

³⁷ Boris Lyon-Caen et Andrea Del Lungo, *Le Roman du signe*, *op. cit.*, p. 13.

³⁸ Michel Pierrssens, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, *op. cit.*, p. 7.

³⁹ *Ibid.*, p. 11.

PARTIE III. SEMIOSIS

fiction. Enquête des signes et signes d'enquête. Cette opération n'a rien de transcendantal, mais elle renouvelle, inlassablement, la question : « *que sait un texte ?*⁴⁰ ».

⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

CHAPITRE 6. DU DÉTAIL AU CLASSEMENT SOCIAL : LA « MARQUE »

Le « Détail » réaliste et naturaliste, répertorié par le *Dictionnaire des naturalismes*, demeure une « notion ambiguë de l'analyse littéraire¹ ». Pour les naturalistes, qui héritent du vertige polysémique de la mimésis depuis Aristote, entre imitation et représentation², les fonctions du détail seraient au moins trois, « encyclopédique, impressionniste et herméneutique³ ». De quelle manière la tache devient-elle alors « marque », en mobilisant, avec la réflexion et la réflexivité des sciences modernes du dernier tiers du XIX^e, des enjeux croisés de savoir et de pouvoir, de connaissance et de classement ?

Dans les *Essais de morale et de critique*, Ernest Renan saisit en effet avec perspicacité les glissements sémantiques du détail, lorsque la « rationalité⁴ » scientifique et philosophique étend sa capacité d'inférence. En effet, Renan historien apprécie ici les détails mimétiques (« impressionnistes ») jaillissant de la « passion » et de l'« amour » pour la création⁵. Mais il invite aussi à l'« investigation des détails⁶ », qu'il entend comme une pratique herméneutique moderne et une caution de scientificité. Par ailleurs, les détails somatiques de Lancelot dessinent la « physionomie bretonne la plus prononcée⁷ », en fonctionnant comme des notices « encyclopédiques » inférant l'intelligibilité du local. Tout en définissant l'histoire comme « un art autant qu'une science⁸ », Renan renforce, par ce même geste, le cloisonnement positiviste entre art (création/amour/passion) et science (investigation/vérification), entre logique et pathétique. Dans les *Essais*, le détail devient alors la pierre de touche d'une ambivalence (puisque'il est à la fois impressionniste, encyclopédique et herméneutique), mais en quelque sorte « acritique », reproduisant les connotations et les présupposés épistémologiques et politiques de la tradition positiviste.

Or, si nos naturalistes reprennent, dans leur discours théorique et critique, l'acception du détail impressionniste de Renan, servant un *pathos* de persuasion, c'est souvent dans un sens

¹ Colette Becker et Pierre-Jean Dufief (éd.), *Dictionnaire des naturalismes, A-H, op. cit.*, p. 303.

² Alexandre Gefen (textes choisis et présentés par), *La mimésis*, Paris, Flammarion, 2002, p. 19.

³ Colette Becker et Pierre-Jean Dufief (éd.), *Dictionnaire des naturalismes, A-H, op. cit.*, p. 302.

⁴ Auguste Comte, *Discours sur l'esprit positif, op. cit.*, p. 106.

⁵ Ernest Renan, *Essais de morale et de critique, op. cit.*, p. 130-131, et p. 195.

⁶ *Ibid.*, p. 152. Dans la même acception, la condition du sérieux scientifique est la connaissance de détail : *Ibid.* p. 193.

⁷ *Ibid.*, p. 422.

⁸ *Ibid.*, p. 131.

péjoratif ou neutre. Dans une lettre à Henri Céard de 1885, Zola pose le détail en termes « oxymoriques », puisqu'il est « vrai » autant qu'« hypertrophié »⁹. Dans les fictions de Zola, Capuana et Pardo Bazán, comme on le verra, le détail, pris dans des constellations sémantiques, rejoint une sorte d'« explosion sémique¹⁰ » : la multiplication de valeurs tantôt euphoriques tantôt dysphoriques fait voler l'« innocence » mimétique du détail en éclats. Par conséquent, bien que la réflexion sur l'*elocutio* (entendue comme réflexion sur le style ou sur le fonctionnement des signes) ne figure pas chez nos auteurs, le détail implique, à l'époque des enquêtes indicielles et de protocoles d'identification, l'idée de marque, d'indice de classement et de principe de hiérarchisation.

Je crois qu'il faut entendre par des peintres impressionnistes des peintres qui peignent la réalité et qui se piquent de donner l'impression même de la nature, qu'ils n'étudient pas dans ses détails, mais dans son ensemble. [...] Pour le rendre tel qu'on le voit, il ne faut pas le peindre avec les rides de la peau, mais dans la vie de son attitude, avec l'air vibrant qui l'entoure. De là une peinture d'impression, et non une peinture de détails¹¹.

Commentant l'exposition des impressionnistes de 1877, Zola oppose l'indexation des détails mimétiques au travail sémiotique des impressionnistes. Par l'impression, il envisage davantage une restitution affective qu'une « reconstruction intellectuelle » du réel, à la différence de Verga et Capuana¹². C'est autour de cette impression sensualiste que Zola, écrivant dans *Le Voltaire* l'année suivante¹³, évoque une esthétique de la nature par la nature : « sentir la nature et [...] la rendre telle qu'elle est¹⁴ ». En prenant parti pour les impressionnistes, Zola relègue ici le détail à une forme de gratuité romantique et de froideur analytique, qui sera par la suite redéfinie, dans son *Roman expérimental*, comme une marque de scientificité¹⁵. Sous la plume de Zola, le détail devient la clé de voûte d'un classement symbolique entre peinture de détails, académique, et peinture des impressionnistes, antiacadémique et « vitale », et notamment de l'effort d'(auto)requalification au nom de la « nature » et du « vrai ».

Consiste la diferencia entre los idealistas y Zola, en que [...] é insiste lo mismo en pormenores característicos y elocuentes que en detalles de poca monta. ¿Ha visto el lector alguna vez retratos

⁹ Nous reprenons ici la formule d'Émile Zola en la décomposant. Émile Zola cité par Colette Becker, *Zola: le saut dans les étoiles*, op. cit., p. 95: « "J'ai l'hypertrophie du détail vrai" ».

¹⁰ Ilias Yocaris, *Style et semiosis littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2016, (« Investigations stylistiques 4 »), p. 198.

¹¹ Émile Zola, « Notes parisiennes. Une exposition : les peintres impressionnistes », *Le Sémaphore de Marseille*, 50^e, 15085, 19 avril 1877, p. 1.

¹² Giovanni Verga, lettre à Luigi Capuana, 14 mars 1879, dans Giovanni Verga, Luigi Capuana, Gino Raya (dir.) *Carteggio Verga-Capuana*, op. cit., p. 80.

¹³ L'article « Le sens du réel » dont il est question, intégré ensuite au *Roman expérimental* en 1880, ne présente nullement le caractère de militantisme théorique du *Roman* convertissant cet interprète de la nature en observateur-expérimentateur.

¹⁴ Émile Zola, « Le sens du réel », dans *Écrits sur le roman*, op. cit., p. 186.

¹⁵ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 241.

PARTIE III. SEMIOSIS

al óleo hechos con ayuda de un vidrio de aumento? [...] Algo se asemeja la impresión producida por estos retratos á la que causan ciertas descripciones de Zola¹⁶.

Pardo Bazán saisit bien, dans sa *cuestión palpitante*, le positionnement antirhétorique de Zola. En effet, lorsque Zola inclut des détails insignifiants, ce n'est pas par une sorte de boulimie « encyclopédique » du répertoire, mais pour les investir d'une sur-sémiotisation (« vidrio de aumento »). Si Zola accueille les détails « sans importance », s'opposant au vraisemblable classique (dans les mots de Pardo Bazán, une hiérarchisation classique résonne encore, « de poca monta »), il les rapproche de lui-même ainsi que du lecteur, symboliquement, socialement, au moyen d'une « loupe ». Par ailleurs, Verga, dans sa préface à *L'amante di Gramigna*, avait utilisé l'image du microscope qui médiatise (*medium* est l'« intermédiaire » qui à la fois sépare et rapproche), l'accès des lecteurs aux créatures de Aci Trezza¹⁷. Ici Pardo Bazán inscrit la peinture des détails dans un champ social de production et de réception, mettant en relation le moment de la production, à savoir celui du travail des traits sémiotiques du portrait, « hechos con ayuda de un vidrio », et celui de la réception (« impresión »).

Au contraire, lorsqu'on décrit « pour décrire¹⁸ », la description détaillée seconde donc le « caprice¹⁹ » ou le « plaisir de rhétoricien²⁰ », en agissant sur la *captatio*. Dans l'une de ses chroniques sur l'exposition universelle, Pardo Bazán explicite ce lien entre le rhéteur procureur et (mauvais) écrivain par un fait de chronique politique.

El procurador general Quesnay de Beaurepaire [...] lia formulado el capítulo de cargos exornándolo con todos aquellos detalles sutiles y análisis psicológicas que acumula el novelista cuando quiere crear un tipo odioso comunicando al lector la impresión de repulsa que él experimenta al describir²¹.

Dans la *Carta VIII*, Pardo Bazán prend position à propos du procès de Boulanger le 14 août 1889, en déplorant le « drama politico²² », et la médiatisation « maquiavélica²³ » des slogans et des controverses « pueriles²⁴ » à la charge de Boulanger. Selon l'écrivaine,

¹⁶ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 224-225. (PB, *Le naturalisme*, 223 : « La différence entre les idéalistes et Zola consiste [...] en ce qu'il insiste autant sur des détails caractéristiques et éloquents que sur des riens de peu d'importance. Le lecteur a-t-il vu parfois des portraits à l'huile peints en se servant d'un verre grossissant ? [...] L'impression produite par ces portraits a quelque chose d'analogue à celle que causent certaines description de Zola »). Nous avons déjà, en partie, cité ce passage dans 1.2.

¹⁷ Giovanni Verga, *Tutte le novelle. Volume primo, op. cit.*, p. 151.

¹⁸ Émile Zola, « De la description », dans *Le Roman expérimental, op. cit.*, p. 274.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Ibid.*, p. 275.

²¹ Emilia Pardo Bazán, *Por Francia y por Alemania (Crónicas de la exposición)*, Madrid, La España Editorial, 1890, p. 96. [« Le procureur général Quesnay de Beaurepaire [...] a formulé le chapitre des accusations en l'embellissant avec tous ces détails subtils et ces analyses psychologiques que le romancier accumule lorsqu'il veut créer un type détestable, en communiquant au lecteur l'impression de répulsion qu'il éprouve en décrivant »].

²² *Ibid.*, p. 95. [« drame politique »].

²³ *Idem*. [« machiavélique »].

²⁴ *Ibid.*, p. 96. [« puériles »].

l'accumulation pathétique des traits ne correspond pas à une amplification sémiotique, au réglage des signes. Au contraire, le procureur fige Boulanger en « tipo odioso », en faisant appel au pathos du lecteur, pour se construire, par un jeu de spécularité morale, un éthos « aimable ».

Dans notre perspective, il s'agit de traiter le détail devenu signe social comme un « opérateur de classement²⁵ », qui sert « à qualifier le personnage ou des groupes homogènes de personnages²⁶ ». On se penchera donc sur des signes équivoques de qualification/disqualification et sur leur symbolique, tels qu'on pourra les voir, par exemple, dans l'analyse des blanchisseuses et des *cigarreras* de notre troisième partie. En effet, c'est souvent une « esthétique de l'*oxymoron*²⁷ » qui caractérise les descriptions des personnages zoliens. Par un effet de réflexivité sociologique, il ne faudra pas pour autant oublier que le signe social (converti souvent en stigmaté) désigne moins qu'il connote celui qui observe ou celui qui décrit. La sémiotisation des classes populaires dans les romans de protagonisme ouvrier, *La Tribuna*, *Germinal*, *L'Assommoir* (6.1), et des nouvelles paysannes de Capuana, lues à l'aune des folkloristes italiens, recoupe parfois des gestes de franchissement des logiques socio-culturelles en dominants/dominés, masculin/féminin (6.2 et 6.3). Ces représentations ne se comprennent qu'en relation avec les positions et les positionnements des auteurs qui définissent et distribuent des signes reconfigurant, en retour, leurs éthos.

²⁵ Philippe Hamon, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, *op. cit.*, p. 40.

²⁶ *Ibid.*, p. 41.

²⁷ Ilias Yocaris, *Style et semiosis littéraire*, *op. cit.*, p. 176.

6.1. Usure et dégradation des couleurs

À l'étage inférieur de l'usine, Amparo, accompagnée par son Virgile, *La Comadreja*, achève son *descensus ad inferos*, de la même manière que Pardo Bazán s'aventure dans l'usine de La Coruña : dans *La Tribuna*, elle est à la fois enquêteuse du terrain et créatrice d'imaginaires dantesques¹. À côté de Jules Vallès et de Zola de *Germinal*, qui paraîtra trois ans plus tard que *La Tribuna*, Pardo Bazán nous semble participer elle-aussi, quoique partialement², du paradigme journalistique de Dante-reporter : la symbolique de Dante ici explicitement convoquée³, fonctionnant d'abord comme une *Spannung* narrative, se compose aussi avec la « progression dramatique du reporter qui avance de cercle en cercle dans des territoires de plus en plus inaccessibles, dont la découverte ménage une gradation dans l'horreur⁴ ». Dans ce « verdadero infierno social⁵ », au fond sulfureux de l'usine, ce « Dante moderno⁶ » trouve les *picadores* travaillant sans interruption et s'usant la peau : la « gradation dans l'horreur » recoupe ainsi, par un jeu de spécularité analogique, la dégradation de la couleur de la peau.

Como se trabajaba a destajo, los picadores no se daban punto de reposo: corría el sudor de todos los poros de su miserable cuerpo, y la ligereza del traje y violencia de las actitudes patentizaban la delgadez de sus miembros, el hundimiento del jadeante esternón, la pobreza de las garrosas canillas, el téreo color de las consumidas carnes⁷.

¹ Emilia Pardo Bazán *La Tribuna*, *op. cit.*, p. 114 et 163. « Descendieron juntas al piso inferior, con propósito de aprovechar la ocasión y verlo todo. Si los pitillos eran el Paraíso y los cigarros comunes el Purgatorio, la analogía continuaba en los talleres bajos, que merecían el nombre de Infierno ». (p. 163). [« Ils descendirent ensemble à l'étage inférieur, avec l'intention de profiter de l'occasion et de tout voir. Si les cigares *pitillos* sont le Paradis et les cigares communs le Purgatoire, l'analogie se poursuit dans les ateliers inférieurs, qui méritent le nom d'Enfer »]. Par ailleurs, dans la bibliothèque de l'écrivaine répertoriée par la BNE on retrouve l'édition de Jacobo Penser de *La divina comedia*, datée 1897 (consulté en ligne http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/x/0/0/57/20/HA%5E2F1289/0/X2260330-1001?user_id=WEBSERVER, le 07/08/21).

² Marie-Ève Thérénty, « Dante reporter. Naissance d'un paradigme journalistique », dans Marie-Astrid Charlier (dir.), *Autour de Vallès*, n° 48, « Écrire le quotidien », 2008, p. 3. Parmi les procédés et les procédures du paradigme inauguré par Vallès, qui sont « la chose vue, l'écriture à la première personne du singulier, la scénographie infernale avec ses effets de dédramatisation graduée, la mise en danger du témoin-ambassadeur avec son corps en transgression », Pardo Bazán ne retient que la « chose vue », c'est-à-dire l'expérience d'observation de terrain et la « scénographie infernale ».

³ Emilia Di Bono, « Huellas italianas de Emilia Pardo Bazán: epistolario, prensa y viaje », art. cit., p. 361. Selon Di Bono, *Mi romería* pourrait également faire allusion au pèlerinage de Dante.

⁴ Marie-Ève Thérénty, « Dante reporter. Naissance d'un paradigme journalistique », art. cit., p. 3.

⁵ Emilia Pardo Bazán, *Apuntes*, dans *Los Pazos de Ulloa*, *op. cit.*, p. 76. [« vrai enfer social »].

⁶ *Idem*. [« Dante moderne »].

⁷ Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, *op. cit.*, p. 166. [« Comme les *picadores* travaillaient à la pièce, il n'y avait pas de repos pour eux : la sueur coulait de tous les pores de leurs corps misérables, et la légèreté de leurs costumes et la violence de leurs attitudes montraient la maigreur de leurs membres, l'affaissement du sternum haletant, la pauvreté de leurs tibias, la couleur terreuse de leurs chairs consumées »].

Pardo Bazán configure ici, à notre sens, la vision des « picadores » en « *image*⁸ », puisque « pour [...] rendre un objet sensible s'il ne l'est pas, ou plus sensible s'il ne l'est pas assez, [elle] le peint sous des traits qui ne sont pas les siens, mais ceux d'un objet analogique⁹ ». *La Tribuna*, en tant que premier roman ouvrier espagnol, rend pour la première fois « sensible », c'est-à-dire compréhensible et consommable, dans des termes à la fois esthétiques et scientifiques, un objet encore méconnu par le lectorat¹⁰. Or, comme on le verra dans les descriptions de *Germinal* et de *L'Assommoir*, la dégradation des couleurs se greffe ici sur l'usure, et l'usure renvoie à la dégradation. La couleur brune, « terreuse », des chairs consommées, renvoyant à la métaphore de la terre, transforme le détail de l'usure en signe de Nature, en « idée littéraire¹¹ » du peuple, celle de l'« opinion dominante¹² ».

Si l'on reprend l'analyse de Grignon et Passeron sur Zola, son naturalisme n'est que la symbolisation des notes prises sur le terrain, au statut documentaire ou anecdotique, converties, d'« une manière arbitraire¹³ », en « traits pertinents¹⁴ », en monuments¹⁵. Il nous semble pourtant que cette prise de position présuppose une distinction, entre statut documentaire et statut fictionnel, entre symbolisation et traitement heuristique des données sociologiques, autant arbitraire qu'elle naturalise des présupposés disciplinaires bien « positivistes », entre mou/dur, vrai/faux, fictionnel/factuel, littéraire/scientifique. Passeron dissimule alors, par son positionnement « scientifique », les enjeux de distinction et de définition, entre science et littérature, sur lesquels son discours même se fonde et atteste de sa propre légitimité. Comme on l'a montré à propos de la matrice ethnographique à l'œuvre chez Zola et Pardo Bazán¹⁶, la sémiotisation des données d'enquête s'imbrique, surtout dans le cas de Zola, avec leurs

⁸ Yves Citton et Lise Queffélec, *Le moment idéologique. Littérature et sciences de l'homme*, op. cit., p. 119.

⁹ *Ibid.*, p. 119-120. Citton résume ainsi la définition d'« Image » proposée en 1777 par Marmontel, dans son *Supplément de l'Encyclopédie*, qui y intègre ainsi un « rapport métaphorique », présent jusqu'au Littré de 1883 dans les termes de « Métaphore, similitude ».

¹⁰ Pour des raisons de proximité chronologique et de rapports intertextuels, on a estimé plus fertile la comparaison entre *La Tribuna*, *L'Assommoir* (et *Germinal*), par rapport à celle qu'on aurait pu esquisser avec *La piedra angular*, parue en 1891, où pourtant la représentation de la pauvreté suburbaine de *La Tribuna* « se intensifica » [« s'intensifie »]. Voir Benito Varela Jácome, « El experimento narrativo de *La piedra angular*: naturalismo y doctrinas criminalistas », art. cit., 354.

¹¹ Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, op. cit., p. 217.

¹² *Ibid.*, p. 216.

¹³ *Ibid.*, p. 213.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Passeron juge « arbitraire » la manière dont les notes de terrain de Zola sont sémiotisées et mises en récit, car elle ne serait pas motivée par un protocole quantitatif ou qualitatif, par une « sémiologie », en d'autres termes, un code de régulation et traduction des signes. Cependant, il faudra reconnaître aussi, d'autre part, qu'en sociologie, la réflexion sur l'*elocutio*, dans le cadre de sa discussion méthodologique, brille par son absence, et les questions liées au récit, à la transposition narrative et à la transmission sont souvent négligées.

¹⁶ Sur cette question, voir 4.2.2.

transpositions mimétiques de façon inextricable, puisque la préfiguration du projet auctorial et des intentions conscientes ou inconscientes de l'auteur inscrit dans le champ affecte la restitution des notes de terrain, et cette dernière oriente en retour la logique narrative.

Dans cet extrait, la couleur des chairs consommées devenues « terreuses », par un glissement métaphorique, symbolise, à notre sens, moins la peur du déclassement dont parle Orlando¹⁷, que l'« effondrement » des espoirs d'ascension sociale. En effet, par proximité syntaxique, c'est-à-dire à la fois par proximité spatiale et par analogie structurelle, [nom (+ adjectif) + complément de spécification (+ adjectif)], « el hundimiento » (« del jadeante esternon ») peut se référer à l'effondrement de la terre, c'est-à-dire à l'écroulement, pour les ouvriers, d'espoirs de salut. La transfiguration du détail en signe passe précisément par l'alternance des noms abstraits, tantôt moraux (« violencia »), tantôt sociaux (« pobreza »), tantôt physiques (« delgadez ») et concrets, de même que par l'association des traits « característicos y elocuentes » [*supra*] et secondaires, ce qui serait, pour Pardo Bazán de *La cuestión*, le chiffre du naturalisme zolien¹⁸. En outre, dans un sens tout « naturaliste », le vocabulaire médical (« canillas », « esternón », « poros ») côtoie un lexique pittoresque plus traditionnel, « actitudes », « traje ». Si l'image des travailleurs intègre les contenus métaphoriques qu'on a dégagés [*supra*], il nous semble que l'« effet synthèse » de la vision rhétorique prévaut¹⁹, en raison de la répétition de la structure syntaxique et de la présence de noms abstraits à potentiel symbolique, comme « violencia ».

Dans le chapitre « Cigarros puros », le narrateur associe, à notre sens, un ton pathétique à la dégradation des couleurs, en évoquant une image misérabiliste de l'exploitation et de la pauvreté, tendant à « ne voir dans la culture des pauvres qu'une pauvre culture²⁰ ». « Por otra parte, el aspecto de aquellas grandes salas de cigarros comunes era para entristecer el ánimo. Vastas estanterías de madera ennegrecida por el uso, colocadas en el centro de la estancia, parecían hileras de nichos²¹ ». Le bois noirci par l'usure, et l'analogie lugubre avec les « nichos », exprime non seulement la désolation, mais encore une sorte de « décomposition »,

¹⁷ Francesco Orlando, « "Topoi" del realismo. La metamorfosi dei colori », dans Francesco Orlando (dir.), *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni Editore, 1993, p. 5-10. On a déjà cité l'analyse de Orlando à propos de la partie 4.4.1. Ethnographie, ethnocentrisme : l'« inquiétante étrangeté » ou le *straniamento*.

¹⁸ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 224-225.

¹⁹ Rensselaer Wright Lee, *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture XVe-XVIIIe siècles*, op. cit., p. 32-34.

²⁰ Xavier Molénat, « Les dilemmes du savant et du populaire », consulté en ligne https://www.scienceshumaines.com/les-dilemmes-du-savant-et-du-populaire_fr_5739.html, le 19/09/21.

²¹ Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, op. cit., p. 94. [« D'ailleurs, l'aspect de ces grandes salles de cigares communs attristait l'esprit. De vastes étagères en bois noircies par l'usage, placées au centre de la pièce, ressemblaient à des rangées de niches »].

comme le bois devenant terre, évoquant la mort civile (sociale) des ouvriers. Si le narrateur, apitoyé, oriente le ton idéologique de la scène (« para entristecer el ánimo »), il ne met pas pour autant en scène une position d'énonciation misérabiliste. En revanche, il nous semble que dans *Germinal*, lorsque l'on décrit l'usure comme une pratique culturelle inscrite dans un système légitime de références et de représentations, celle-ci s'invite comme une marque sur l'échiquier social. Nous faisons référence au rituel du lavage des Maheu dans le tonneau, qui se déroule « en public » (c'est-à-dire devant les membres de la famille). Après Cathérine, Jeanlin et Zacharie, Toussaint Maheu se lave ici devant sa femme.

Lui, tout nu, accroupi devant le baquet, y avait d'abord plongé sa tête, frottée de ce savon noir dont l'usage séculaire décolore et jaunit les cheveux de la race. Ensuite, il entra dans l'eau, s'ensuivit la poitrine, le ventre, les bras, les cuisses, se les racla énergiquement des deux poings. Debout, sa femme le regardait²².

Maheu, en *pater familias* loin des yeux des enfants²³ mais surveillé par la Maheude, célèbre son baptême christique. Comme pour le Christ, le baptême apparaît comme un geste de purification, une tentative de nettoyage d'une « marque sociale, celle du peuple²⁴ ». Mais, paradoxalement, cette marque est moins l'ensemble des taches de saleté sur son corps que ce « savon noir » censé les nettoyer. Il est appelé aussi savon vert, un savon économique destiné au blanchissage du linge (que nous retrouvons aussi dans *L'Assommoir*) qui devient « témoin[s] et indice[s] de la vie familiale²⁵ », en l'occurrence d'une vie familiale modeste. En reprenant l'analyse de Barbara Giraud, ce savon noir est en effet « à la fois vecteur d'aspirations sociales (la propreté est le signe de la vertu morale) et indicateur d'une relation entre le sujet et la réalité²⁶ », tel qu'en témoigne aussi le discours hygiéniste de Michel Lévy, pour lequel le savon « renouvelle sans cesse en nous le sentiment de notre propre existence²⁷ ». Ici, la symbolique du savon est plus complexe : il est à la fois le stigmate social d'une descendance (« séculaire », « race ») et l'outil potentiel d'inversion du stigmate ou, du moins, d'effacement des traces, puisqu'il « décolore », en produisant pourtant, d'un même geste, un autre stigmate, celui des cheveux décolorés des gens humbles.

²² Émile Zola, *Germinal*, dans Émile Zola, Henri Mitterand (ed.), *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome XII : Souffrance et révolte (1884-1885)*, op. cit., p. 312.

²³ À la différence du père, Catherine, Jeanlin et Zacharie ne sont ni regardés ni assistés.

²⁴ Barbara Giraud, « Le savon et la propreté dans la littérature du XIXe siècle », *Material Culture Review / Revue de la culture matérielle*, 86, 2017, consulté en ligne <https://doi.org/10.7202/1062471ar>, le 14/12/21.

²⁵ *Idem*.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Michel Lévy, *Traité d'hygiène publique et privée*, tome second, 4, Paris, Baillière, 1862, p. 141.

Dans *La Tribuna*, Amparo se promène en sa *calle*²⁸, entretenant des rapports de voisinage avec une ouvrière du coin, Carmela, qui a elle aussi les cheveux décolorés. « Abriéronse las vidrieras, y se vio la cara de una muchacha pelinegra y descolorida, que tenia en la mano una almohadilla de labrar, donde habia clavados infinidad de menudos alfileres²⁹ ». Plus précisément, ici « descolorida » participe d'une hypallage, se référant syntaxiquement à « cara » ou bien à « muchacha », et sémantiquement à « pelinegra », à savoir « aux cheveux noirs ». Par conséquent, c'est bien une sorte d'« esthétique oxymorique » [*supra*] qui préside cette image : les contrastes ou les séparations entre monde social de la *calle*, monde chaotique d'apanage masculin (où Amparo s'aventure) et monde domestique (où règne l'ordre matériel comme garantie d'ordre moral³⁰) sont par ailleurs marqués par la fenêtre³¹. Au XIX^e siècle, en outre, le jaune serait perçu comme la couleur de la « réalité *naturelle*³² » ou, plus précisément, comme le « témoin *matériel* de ce qui *traverse* le temps³³ » symbolisant la mort qui ne finit jamais de mourir³⁴ : éternité du posthume et survivance du passé. Les cheveux jaunissent à l'aune d'un *fatum* qui convertit le temps historique et, donc, la condition d'indigence en destin d'immobilité sociale : Maheu « continuait à s'user la peau³⁵ ». Dans *Germinal* et *L'Assommoir*, l'image du jaunissement des objets et des corps est, en effet, particulièrement insistante.

Plus particulièrement, jaunir devient « faner » chez les femmes ouvrières de *Germinal*, qui se chargent ainsi d'une sorte de docilité érotisée. « Et, absorbé lui aussi, Étienne regardait fixement ce sein énorme, dont la blancheur moue tranchait avec le teint massacré et jauni du visage³⁶ ». Les descriptions de la Moquette et de la Mahaude, perçues par le regard masculin d'Étienne, s'inscrivent également dans une esthétique de contrastes, qui rapproche le « beau »

²⁸ La *calle* [« rue »] pour Amparo est une sorte de *locus amœnus*, en contraste avec le *locus horridus* de l'usine.

²⁹ Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, *op. cit.*, p. 72. [« Les fenêtres s'ouvrirent, et l'on vit le visage d'une jeune fille aux cheveux noirs et décolorés, tenant à la main un tampon à sculpter, dans lequel étaient plantées une infinité de petites épingles »].

³⁰ Barbara Giraud, « Le savon et la propreté dans la littérature du XIX^e siècle », art. cit., consulté en ligne <https://www.erudit.org/fr/revues/mcr/2017-v86-mcr04795/1062471ar.pdf>, le 19/09/21.

³¹ Andrea Del Lungo, *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, *op. cit.*, p. 8. On s'y inspire, par ailleurs, pour la perspective analytique globale de notre troisième partie, que Del Lungo définit « sémiologie historicisée ».

³² Tina Mamatsashvili, « La Symbolique du Jaune : le temps délimité et la vie précaire », *Sens public*, Département des littératures de langue française, 2008, consulté en ligne <https://www.erudit.org/en/journals/sp/1900-v1-n1-sp04857/1064402ar/abstract/>, le 19/09/21.

³³ *Idem.*

³⁴ Voir Luigi Capuana, *Lo Sciancato, Le Paesane*, dans *Racconti II*, *op. cit.*, p. 23. Le jaunissement du Sciancato ici est synonyme de l'aggravement d'un état physique ou morale, annonçant sa mort dans l'explicit. « Lungo, magro, aggrinzito, giallo da parere che avesse sempre addosso l'itterizia, con lo stomaco sfondato ». [« Long, maigre, rugueux, tellement jaune qu'il semblait qu'il avait l'ictère »] ; ou encore, *Ibid.*, p. 25 « Tocandogli il tasto della casa, lo Sciancato diventava più giallo del solito ». [« En lui touchant le sujet de la maison, le Sciancato devenait plus jaune que d'habitude »].

³⁵ Émile Zola, *Germinal*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola*, *op. cit.*, p. 312.

³⁶ *Ibid.*, p. 379.

du « laid ». C'est notamment le cas de la peau de la Mahaude, marquée à la fois par la « laideur » jaune du travail et par la « beauté » blanche (naturelle) de sa jeunesse : la peau semble tracer précisément la lisière entre deux mathésis possibles que Zola met ici en scène de façon conflictuelle (« tranchait »), celle de la physiologie biologique et celle de la « *fisiologia socializada*³⁷ », selon l'expression de Goyanes. « Sa grosse figure ronde n'avait rien de beau ; avec son teint jauni, mangé par le charbon : mais ses yeux luisaient d'une flamme, il lui sortait de la peau un charme, un tremblement de désir, qui la rendait rose et toute jeune³⁸ ». Étienne érotise la Moquette précisément par ce contraste de grâce et dis-grâce, en structurant des oppositions beau/laid, jaune/jeune, charbon/feu. Le *topos* du désir-flamme qu'il projette dans les yeux de la Moquette qui devient charmante même si elle n'a « rien de beau » contribue pourtant à nuancer cette esthétique oxymorique qui était plus visible pour la Mahaude.

Cette tempérance zolienne quelque peu « idéaliste » est sans doute plus familière de l'esthétique de Pardo Bazán, qui greffe le naturalisme, sans complexes, sur la « escuela romántica³⁹ » : décrire les couleurs fleuries ou dégradées dans un lexique souvent métaphorique ou moral signifie en quelque sorte dématérialiser la portée référentielle des détails et atténuer la charge de violence symbolique de ce signe.

El colorido de los semblantes, el de las ropas y el de la decoración se armonizaba y fundía en un tono general de madera y tierra, tono a la vez crudo y apagado, combinación del castaño mate de la hoja, del amarillo sucio de la vena, del dudoso matiz de los serones de esparto, de la problemática blancura de las enyesadas paredes y de los tintes sordos, mortecinos al par que discordantes, de los pañuelos de cotonía, las sayas de percal, los casacos de paño, los mantones de lana y los paraguas de algodón. Amparo se parecía por los colores vivos et fuertes, hasta el extremo de pasarse a veces una hora delante de algún escaparate contemplando una pieza de seda roja; así es que los primeros días el taller, con su colorido bajo, le infundía ganas de morir⁴⁰.

Deux garçons servaient, en petites vestes grasseuses, en tabliers d'un blanc douteux. Par les quatre fenêtres ouvertes sur les acacias de la cour, le plein jour entraît, une fin de journée d'orage,

³⁷ Mariano Baquero Goyanes, « La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán », *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía*, 1955, p. 559. [« *physiologie socialisée* »]. Selon cette idée, les physiologies individuelles et leurs qualités ne sont plus de simples « faits de nature », mais elles sont marquées par le milieu socio-professionnel dans lequel elles sont socialisées.

³⁸ Émile Zola, *Germinal*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola, op. cit.*, p. 394.

³⁹ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 87: « el realismo contemporáneo, y aun el propio naturalismo, se funden y apoyen en principios proclamados por la escuela romántica ». [« le réalisme contemporain, et le naturalisme lui-même, sont fondés et soutenus par les principes proclamés par l'école romantique »]. Ce passage n'apparaît pas dans la traduction d'Albert Savine.

⁴⁰ Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna, op. cit.*, p. 94. Nous avons déjà partiellement cité ce passage, mais d'un tout autre angle critique, dans la présentation du chapitre I. L'illusion référentielle ou la rhétorique de l'évidence. [« Les couleurs des visages, des vêtements et de la décoration s'harmonisaient et se fondaient dans un ton général de bois et de terre, un ton à la fois brut et sourd, combinaison du brun terne de la feuille, du jaune sale de la veine, de la nuance douteuse de l'alfa, de la blancheur problématique des murs enduits et des teintes ternes, délavées et discordantes, des écharpes de coton, des sacs de percale, des manteaux de toile, des châles de laine et des parapluies de coton. Amparo aimait les couleurs vives et fortes, au point de passer parfois une heure devant une vitrine à contempler une pièce de soie rouge ; de cette sorte que les premiers jours, l'atelier, avec ses couleurs basses, lui donnait envie de mourir »].

PARTIE III. SEMIOSIS

lavée et chaude encore. Le reflet des arbres dans ce coin humide, verdissait la salle enfumée, faisait danser des ombres de feuilles au-dessus de la nappe, mouillée d'une odeur vague de moisé. Il y avait deux glaces pleines de chiures de mouches, une à chaque bout, qui allongeaient la table à l'infini, couverte de sa vaisselle épaisse, tournant au jaune, où le gras des eaux de l'évier restait en noir dans les égratignures des couteaux. Au fond, chaque fois qu'un garçon remontait de la cuisine, la porte battait, soufflait une odeur forte de graillon⁴¹.

Ici, la description de l'atelier des *cigarros puros* tend à « llamar á la vida artística lo feo y lo bello indistintamente⁴² », en accord avec *La cuestión palpitante*, par la « combinación » (harmonieuse ou contrastée) et la métamorphose des couleurs. La tentative d'harmonisation (« se armonizaba ») du laid et du beau, du terne et du brillant reflète, en effet, un précepte métalittéraire implicite ainsi que, en quelque mesure, le désir d'éclectisme et de synthèse encyclopédique qui caractérisent la position épistémologique de Pardo Bazán. Mais l'harmonisation des couleurs ternes et *feos* (déchirées, « mortecinos ») entre les *cigarreras*, leurs habits et l'espace de l'atelier tend surtout à réduire la charge de conflictualité sociale de l'usine. À cet égard, l'expression de Tanteri à propos de l'attitude de Capuana vis-à-vis du monde rural, « di natura estetica, più che conoscitiva⁴³ », nous semble en effet tout à fait pertinente pour ces *cigarreras*. Si dans l'atelier des *cigarreras* les couleurs se combinent, s'amorcent et se désamorcent comme des peintures à la tempéra, dans le banquet nuptial de Gervaise et Coupeau, ils s'agencent comme des aquarelles : de la même manière que l'élément de la terre, « tono general » de l'atelier, fonctionne comme le ton métaphorique principal des détails, celui de l'eau travaille les dégradations des couleurs du banquet. En effet, les qualificatifs « lavée », « humide », « mouillée », et la présence du « gras des eaux de l'évier » fluidifient, en quelque sorte, la violence de la domination symbolique émergeant de la scène.

Si l'harmonie de l'atelier reflète, par les comportements stylistiques et auctoriaux mentionnés, l'« harmonisation » (idéologique, esthétique) de Pardo Bazán, entre krausisme⁴⁴ et catholicisme, progressisme et conservatisme, etc., la fluidité du banquet nous renvoie à la fluidification des cultures : la culture alimentaire populaire des noces est comme un reflux (« misérabiliste ») de la culture dominante de la propreté et de la bonne nourriture, comme une

⁴¹ Émile Zola, *L'Assommoir, Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome VIII : Le scandale de L'Assommoir (1877-1879)*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 70. Il nous semble que cette description du banquet nuptial des noces de Gervaise et Coupeau entre en résonance avec la description de la table dressée d'Aristide Saccard dans *La Curée*, en formant une sorte de diptyque. Voir Émile Zola, *La Curée*, 16e édition, Paris, Charpentier, 1879, p. 27-28.

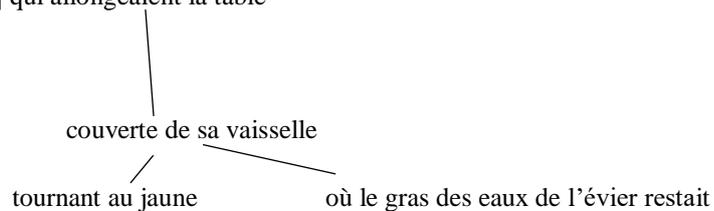
⁴² Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, éd. cit. 1891, p. 87. [« d'appeler à la vie artistique le laid et le beau indistinctement »].

⁴³ Anita Virga, *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga, op. cit.*, p. 43. [« de nature esthétique, plus que gnoséologique »].

⁴⁴ Voir Emilia Pardo Bazán, *La madre naturaleza, op. cit.*, p. 66. Les allusions à la formation kraustiste de Gabriel Pardo de la Lage ne sont pas, à notre sens, sans lien avec la formation de son auteur, dont le personnage évoque la posture culturelle éclectique vouée au « sens critique », au « discernement » de « las cosas de la ciencia » et « las de la vida ».

image « délavée » (les couleurs des ouvrières espagnoles sont, par ailleurs, « mortecinos »). Sur le plan de la syntaxe, la construction phrastique de Zola est « en entonnoir », du macro au micro, de la nature (« journée d'orage », « reflet des arbres ») à la culture (« vaisselle », « gras des eaux »), ce qui nous renvoie encore à l'image de l'égouttement : cette « molécule sémique⁴⁵ », c'est-à-dire l'eau qui (se) métamorphose, traduit en effet un comportement syntaxique et stylistique :

Il y avait deux glaces [...] qui allongeaient la table



Pourtant, comme Ilias Yocaris le relève pour la description du banquet d'Aristide, une « tonalité dysphorique »⁴⁶, et une tonalité « délibérément ambiguë[s] »⁴⁷, conférée par certaines « unités discursives⁴⁸ », sont à l'œuvre chez Pardo Bazán ainsi que chez Zola. L'« amarillo sucio de la vena », le « tono a la vez crudo y apagado » et, finalement, le « tono general de madera y tierra » font signe vers la première tonalité : à travers la focalisation interne de Amparo, Pardo Bazán met ici en scène la naturalisation implicite du « général » (« tono general ») qui uniformise les tensions de classe⁴⁹. Amparo est, en revanche, fascinée par les « colores vivos et fuertes », qui sont des signes « euphoriques⁵⁰ » de prestige incarnant son désir de distinction, à la différence des couleurs éteintes de l'atelier qui lui donne « ganas de morirse », présages de mort sociale.

⁴⁵ Ilias Yocaris, *Style et semiosis littéraire*, op. cit., p. 201.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ Anita Virga, *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*, op. cit., p. 43-45. Selon Virga, dans le *continuum* de la représentativité et de l'intelligibilité (du « particulier » au « général »), *Le Paesane* de Capuana se situeraient sur le typique, lorsque les figures s'essentialisent mettant en scène davantage un antagonisme des masques qu'un conflit social des dominants et des dominés.

⁵⁰ Ilias Yocaris, *Style et semiosis littéraire*, op. cit., p. 201.

Dans *La Tribuna*, le *topos*⁵¹ de la dégradation du blanc configure, en revanche, la tonalité « délibérément ambiguë[s] » [*supra*] à l'œuvre. Le « dudoso matiz » et la « problemática blancura » des murs de l'atelier font écho à l'« habitacion caleada, pero negruzca ya por todas partes⁵² », celle de l'Enfer où travaille Chinto. Les garçons du banquet portent aussi des tabliers d'un « blanc douteux ». Ici, la métamorphose du blanc souffre d'une indétermination esthétique, puisque c'est un blanc qui n'est plus blanc et pas encore autre chose, qui fait signe aussi vers une ambiguïté morale. Par la description de la dégradation du blanc, les narrateurs traduisent, à notre sens, ce qui plus tard sera sociologiquement conceptualisé comme un « embarras⁵³ » interprétatif face aux classes populaires : ce blanc ambigu, ce blanc délavé, relègue en quelque sorte ces personnages, sous la plume de Pardo Bazán, aux limbes de l'indétermination sociale : à la fois étrangers à la culture légitime et incapable de constituer, aux yeux des narrateurs-observateurs, une culture autonome autre (une couleur « autre »).

Le *topos* de la dégradation des couleurs dans *L'Assommoir* de Zola et dans *La Tribuna* de Pardo Bazán peut être lu non seulement à l'aune de sa pertinence rhétorique ou figurative (« mimétique »)⁵⁴, mais surtout, en accord avec l'essor d'un corps social ouvrier qui se fait *corpus* par les représentations littéraires, comme l'indice d'une violence symbolique entre classes (« sémiotique »). Il nous semble aussi l'expression d'une « dégradation » des catégories de perception classiques : la couleur délavé ou jaunissant, subissant l'agression de l'usure, interroge le statut de « fait social⁵⁵ », en déplaçant les définitions institutionnels et politiques, en y introduisant finalement, comme on a pu le voir, une « indétermination » axiologique.

⁵¹ Il nous semble que cela peut constituer un *topos* dans ce roman ouvrier en raison de sa récurrence et de son homogénéité sémantique.

⁵² Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, *op. cit.*, p. 165. [« une pièce blanche, mais déjà noirâtre de partout »].

⁵³ Michelle Perrot, *Enquêtes sur la condition ouvrière en France au 19^e siècle*, *op. cit.*, p. 11. Dans cette étude, Perrot évoque l'embarras méthodologique frappant la délimitation de son objet d'étude, c'est-à-dire la classe ouvrière au XIX^e, qui serait entravée par la conception organiciste présidant l'origine épistémologique des sciences sociales : « Le corps social forme un tout ; sa maladie provient d'un mauvais fonctionnement global ; il a moins besoin de spécialistes que de généralistes ». En effet, au XIX^e, l'histoire, la politique, la philosophie, la sociologie empruntent aux sciences de la nature des théories, des représentations, des métaphores, pour cautionner leurs scientificités et leurs méthodes, mais aussi l'idée d'une « pensée globale » et d'un savoir universel appuyés sur les savoirs du vivant. Dès lors, les sciences « dures » et sciences humaines sont hiérarchisées au détriment de ces dernières.

⁵⁴ Voir, par exemple, Cristina Patiño Eirín, « La couleur en tant que symbole impressionniste dans l'écriture d'Emile Zola », *Estudios de lengua y literatura francesas*, Servicio de Publicaciones, 1993, p. 101-122.

⁵⁵ Émile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, *op. cit.*, p. 8. À la fin du siècle, Durkheim définit les faits sociaux comme « des manières d'agir, de penser et de sentir, extérieures à l'individu, et qui sont douées d'un pouvoir de coercition en vertu duquel ils s'imposent à lui ».

6.2. La boiterie de Gervaise et de Lo Sciancato : trébucher, enjamber des mondes

En s'inspirant de l'analyse de Marie Scarpa sur la boiterie de Gervaise¹, on s'efforce ici de la prolonger par sa mise en relation avec la boiterie du Sciancato, représentée chez Capuana dans la nouvelle paysanne éponyme : par ces deux cas mis en tension, on peut, à nouveaux frais, témoigner de l'investissement sémiotique de Zola et Capuana sur le boiteux, et faire dialoguer les textes de nos auteurs à travers leurs singularités historiques. Le boiteux devient ainsi le catalyseur des logiques socio-culturelles en conflit², celui qui enjambe (en trébuchant) des seuils séparant le légitime de l'illégitime, le féminin du masculin, le sain du malade. Du détail au signe, la jambe de Gervaise qui boite, la jambe déviée, sémiotise, par métonymie, « le destin d'une dévoyée³ », de même que, pour Lo Sciancato, elle trace le destin d'un marginal, qui précisément s'achève par sa mort grotesque⁴. En effet, Lo Sciancato⁵, Neli Frisinga, est un bonimenteur indigent contrarié par le marquis Don Domenico qui souhaite l'exproprier de sa petite maison pour éteindre ses possessions⁶ ; à la fin de la nouvelle, le boiteux meurt en voyant sa propriété s'écrouler par l'action du marquis.

¹ Marie Scarpa, « La pensée sauvage du récit. Pour une ethnocritique de Zola », art. cit., p. 317-331.

² *Ibid.*, p. 322. Plus précisément, il nous semble important, dans notre perspective, de garder opératoire la dimension conflictuelle liée à la fonctionnalité des signes, structurant des molécules sémiotiques et des systèmes de valeurs en opposition.

³ *Ibid.*, p. 328.

⁴ Luigi Capuana, *Lo Sciancato, Le Paesane*, dans *Racconti, II*, op. cit., p. 33-34. Voir Andrea Del Lungo, *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, op. cit., p. 470-475. Incidemment, on peut évoquer la symbolique de la fenêtre dégagée par Del Lungo pour la mettre en relation avec la mort de Lo Sciancato qui coïncide avec l'écroulement de sa maison et de ses fenêtres. En effet, Lo Sciancato devient *lui-même* sa propre fenêtre qui s'écroule, objet pathétique d'une réification: « [...] e il giorno dopo, quando i manovali buttaron giù le imposte della finestra infradicite dall'umido e rose dai tarli, gli parve di sentirsi afferrare pe' panni dal becchino e buttar giù nel carnaio dei Cappuccini; quel tonfo delle imposte su le macerie gli sembrò proprio il suo ». [« [...] et le lendemain, lorsque les ouvriers abattirent les volets des fenêtres, trempés d'humidité et grouillant de vers à bois, il eut l'impression que le fossoyeur l'avait attrapé par les vêtements et jeté dans les poubelles des Capucins ; le bruit sourd des volets sur les décombres ressemblait au sien »]. En quelque sorte, l'écroulement de la fenêtre pourrait représenter, comme pour Hélène dans *Une page d'amour*, « la destinée tragique d'un personnage brisé par une société bourgeoise » (qui en réalité a ici des caractères plus féodaux). Cependant, à notre sens, l'écroulement de la maison et des fenêtres du Sciancato fonctionne davantage comme un expédient pour un *explicit* grotesque, que comme un signe du tragique social.

⁵ On remarque, par ailleurs, que Gervaise est nommée « La Sciancata » par Madame Lorilleux, dans une traduction italienne de poche *L'Assommoir*, dans Émile Zola, *L'Ammazzatoio. Il romanzo che esplora la vita del proletariato francese ai tempi di Napoleone III*, Roma, Newton Compton editori, 1995.

⁶ Voir Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, Milano, Fratelli Treves, 1901, (« Classici »). Dans *Il marchese*, Capuana met en scène la même dynamique antagoniste sur le fond de la société féodale sicilienne: Santi Dimauro, exploité, ne veut pas céder sa propriété au marquis.

Les paraboles dysphoriques⁷ des deux personnages commencent, tout d'abord, dans les deux cas, par la question des « origines » de la boiterie évoquée par des *excursus* biographiques.

La seconde fille, Gervaise, née l'année suivante, était bancal de naissance. Conçue dans l'ivresse, sans doute pendant une de ces nuits honteuses où les époux s'assommaient, elle avait la cuisse droite déviée et amaigrie, étrange reproduction héréditaire des brutalités que sa mère avait eu à endurer dans une heure de lutte et de soulerie furieuse⁸.

« Da bimbo, nel saltare un muricciolo, s'era rotta una gamba, e il dottore gliel'aveva rimessa così male che gli era rimasta quasi due dita più corta dell'altra⁹ ».

L'origine de l'invalidité des personnages est un moment privilégié de leur présentation, puisqu'elle se situe dans le premier tiers de *La Fortune des Rougon* pour Gervaise et au tout début de la nouvelle pour Lo Sciancato. Si la boiterie de Gervaise est marquée par l'origine biologique de l'hérédité, celle de Lo Sciancato est due à l'intervention erronée d'un médecin. Dans *L'Assommoir*, lorsqu'on revient sur « sa jambe en retard¹⁰ », on en évoque encore l'origine héréditaire, à l'appui des études du docteur Lucas consultées par Zola : « Même, si elle boitait un peu, elle tenait ça de la pauvre femme, que le père Macquart rouait de coups¹¹ ». Or, les origines du mal se différencient car la première, tragique, est du côté de la prédestination et de l'inéluctable, et la deuxième, tragi-comique, est du côté de l'arbitraire et du paradoxe (c'est le médecin censé la soigner qui la provoque).

Mais elles confluent, à notre sens, l'une et l'autre, dans le spectre d'un *télos* social¹² s'accomplissant par la mort de Gervaise et du Sciancato dans la misère et la prostitution, de l'incipit prémonitoire à l'explicit inéluctable: naître « marginal » (ou, plus précisément, à la lisière entre le droit et le dévié, l'orthodoxe et l'hétérodoxe) comme Gervaise ou le devenir comme Lo Sciancato signifie, en tout cas, poser l'histoire de la déviance locomotrice en termes de mouvements et de trajectoires sociales. Si la boiterie de Gervaise atteste de la « “reproduction” d'une tare physique¹³ », elle est aussi signe de l'incorporation d'un stigmat

⁷ Marie Scarpa, « La pensée sauvage du récit. Pour une ethnocritique de Zola », art. cit., p. 324. Comme le rappelle Scarpa en citant Pierre Chantal, la boiterie de Gervaise, plus « psychosomatique » que physique, varie en relation à l'intrigue et à la prospérité économique de la femme : « ainsi, dans *L'Assommoir*, le degré de boiterie est fonction du degré de “dysphorie” dans l'intrigue et le parcours de l'héroïne ».

⁸ Émile Zola, *La fortune des Rougon*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola*, éd. cit., p. 117.

⁹ Luigi Capuana, *Lo Sciancato, Le Paesane*, dans *Racconti, II, op. cit.*, p. 23. [« Quand il était enfant, il s'était cassé la jambe en sautant par-dessus un mur, et le médecin l'avait tellement mal remise en place qu'elle était presque deux doigts plus courte que l'autre »].

¹⁰ Émile Zola, *L'Assommoir*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola*, éd. cit., p. 43.

¹¹ *Idem*.

¹² Domenico Tanteri, « Lettura delle “Paesane” di Luigi Capuana », art. cit., p. 5. Comme le suggère Tanteri, « lo sciancato è un vinto in partenza, predestinato ad essere umiliato ed offeso ». [« le sciancato est vaincu dès le départ, prédestiné à être humilié et vexé »].

¹³ Marie Scarpa, « La pensée sauvage du récit. Pour une ethnocritique de Zola », art. cit., p. 326.

social. Lo Sciancato, en revanche, oppose à sa boiterie une autre origine, celle « civile », comme moyen de distinction sociale. « - Io almeno lo so con certezza di chi son figlio, quantunque figlio di Dio; mentre tant'altri non possono dire chi gli abbia fatto un braccio o una gamba¹⁴ ». De plus, il naturalise son statut social de bonimenteur, qui s'apparente au « don » d'artiste et aux logiques de désintéressement qui en dérivent, « per amore dell'arte¹⁵ » : « - Già, in nome di Dio, bisogna nascer banditore dal ventre della propria mamma! -¹⁶ ». Autant de stratégies, en somme, pour convertir la disgrâce physique en grâce morale de la part de Lo Sciancato. « Nella sua arte egli aveva acquistato oramai una maestria da sbalordire. Pareva bandisse in musica, con quelle pause e quelle alzate di voce in cadenza¹⁷ ». Pour Lo Sciancato, l'art de bonimenter devient une stratégie de compensation symbolique, à sa gaucherie physique il oppose son agilité vocale. En effet, sa « cadenza » musicale, avec ses pauses, et ses sons en hauts et en bas, recoupe le cadencement de la danse boiteuse et, plus précisément, celui qu'un narrateur attendri attribue à Gervaise en la présentant dans *La Fortune des Rougon* : « Son infirmité était presque une grâce ; sa taille fléchissait doucement chaque pas, dans une sorte de balancement cadencé¹⁸ ».

Dans « l'irrégularité ambulatoire¹⁹ » de Gervaise et de Lo Sciancato apparaissent donc les différentes rythmiques d'un chant, d'une danse, voire d'un vol, qu'elles soient traînées, langoureuses ou serrées. « Elle portait son paquet de linge passé au bras, la hanche haute, boitant plus fort, dans le va-et-vient des laveuses qui la bousculaient²⁰ ». Pour Gervaise, comme on l'a évoqué avec Scarpa, les différentes étapes de son trajet biographique et de sa mobilité socio-économique reflètent des démarches, des rythmes et des états psychologiques qui mobilisent l'intrigue et dynamisent les tons. « Ce matin-là, rompue par sa nuit, elle traînait sa jambe, elle s'appuyait aux murs²¹ ». Lorsque les Coupeau louent la boutique, Gervaise semble même s'envoler, même si l'illusion de pouvoir enjamber sa condition sociale dure un battement d'ailes : « Dans le quartier, à la voir passer ainsi, légère, ravie au point de ne plus boiter, on

¹⁴ Luigi Capuana, *Lo Sciancato, Le Paesane*, dans *Racconti II, op. cit.*, p. 24. [« Au moins, je sais avec certitude de qui je suis le fils, bien que fils de Dieu ; alors que beaucoup d'autres ne peuvent dire qui leur a fait un bras ou une jambe »].

¹⁵ *Idem.* [« par amour de l'art »].

¹⁶ *Idem.* [« - Eh oui, nom de Dieu, il faut naître bonimenteur du ventre de sa propre mère ! - »].

¹⁷ Luigi Capuana, *Lo Sciancato, Le Paesane*, dans *Racconti II, op. cit.*, p. 23-24. [« Dans son art, il avait acquis une maîtrise stupéfiante. On aurait dit qu'il chantait en musique, avec ces pauses et ces hausses de voix en cadence »].

¹⁸ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola*, éd. cit., p. 117.

¹⁹ Marie Scarpa, « La pensée sauvage du récit. Pour une ethnocritique de Zola », art. cit., p. 327.

²⁰ Émile Zola, *L'Assommoir*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola*, éd. cit., p. 29.

²¹ *Ibid.*, p. 27.

racontait qu'elle avait dû se laisser faire une opération²² ». La boiterie du Sciancato semble suivre, également, des variations psychosomatiques : « quantunque ora stesse assai meglio e andasse senza bastone a sedersi al sole, là di faccia²³ ».

Ces mi-guérisons, comme des degrés sur le *continuum* de la mobilité et de l'immobilité (qui ne s'opposent plus d'une façon paradigmatique), ne sont prises en charge ni par une intention pédagogique (*comment* cela se passe), ni par une intention mimétique, mais juste évoquées comme des faits inexplicables. Par ailleurs, à la différence de Gervaise, la variation de la boiterie de Lo Sciancato n'est pas fonctionnelle à l'économie de l'intrigue. Lorsque, par exemple, Gervaise « s'envole » (pour atterrir dans la ruine, encore plus boiteuse, à la fin du roman), en rendant la boiterie à sa productivité sémiotique, l'illusion mimétique culbute dans l'in vraisemblable, trébuche dans l'imagination. À la fin du roman, au fond de sa déchéance, sa boiterie projette des ombres chinoises culbutant, nous révélant tout sa productivité symbolique : « Elle louchait si fort de la jambe, que, sur le sol, l'ombre faisait la culbute à chaque pas²⁴ ».

Dans les écrits critiques de Zola, comme le rappelle Scarpa dans son article, la « culbute fatale²⁵ » ou la « culbute finale²⁶ » désignent précisément l'erreur du romantisme et les « mensonges de l'imagination²⁷ ». En antonyme, la « marche » pour Zola est toujours droite et linéaire, en écho avec celle de Comte, « naturelle²⁸ » et « systématique²⁹ ». « Nous commençons à marcher en avant³⁰ », déclare-il dans son *Roman expérimental*. Zola désigne donc la marche comme le mouvement continu du progrès, de la science, de l'humanité ou de la littérature (« les littératures marchent du même pas que l'humanité, sans jamais rester stationnaires une seconde³¹ »), mais aussi comme sa propre avancée « vers le succès³² » (du journalisme militant à la littérature expérimentale), en accord avec une « conception héroïque et guerrière de la réussite³³ ».

²² *Ibid.*, p. 95.

²³ Luigi Capuana, *Lo Sciancato, Le Paesane*, dans *Racconti II*, *op. cit.*, p. 31. [« bien que maintenant il aille beaucoup mieux, et il est allé sans bâton s'asseoir au soleil, là, face à nous »].

²⁴ Émile Zola, *L'Assommoir*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola*, éd. cit., p. 271.

²⁵ Émile Zola, *Documents littéraires. Études et portraits (Nouv. éd.)*, *op. cit.*, p. 237.

²⁶ *Ibid.*, p. 286, p. 408.

²⁷ *Ibid.*, p. 408.

²⁸ Auguste Comte, *Discours sur l'esprit positif*, *op. cit.*, p. 3.

²⁹ *Ibid.*, p. 37.

³⁰ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, 5 édition, *op. cit.*, p. 38.

³¹ Émile Zola, *Documents littéraires. Études et portraits (Nouv. éd.)*, *op. cit.*, p. 53.

³² François-Marie Mourad, *Zola critique littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2003, (« Romantisme et modernités 65 »), p. 93.

³³ *Idem.*

Or, Gervaise et Lo Sciancato dépassent l'aporie (*poros* est le « chemin » en grec), sans la résoudre, entre mobilité et immobilité, origine biologique et destinée sociale (surtout dans le cas de Lo Sciancato, lorsque son origine civile d'« enfant légitime » lui sert de distinction sociale). C'est notamment grâce au jeu vertigineux de focalisations narratives que le boiteux oscille entre stigmatisé et miraculé, vertueux et vicieux, tenant ensemble les antinomies. En effet, pour décrire les boiteux, les narrateurs mettent en scène une *vox populi*, volontiers en indirect libre, qui est irréductiblement plurielle.

Elle s'interrompt, pour montrer Gervaise, que la pente du trottoir faisait fortement boiter. « Regardez-la ! S'il est permis !... Oh ! la Banban ! » En ce mot : la Banban, courut dans la société. Mais M^{me} Fauconnier prenait la défense de Gervaise : on avait tort de se moquer d'elle, elle était propre comme un sou et abattait fièrement l'ouvrage, quand il le fallait. M^{me} Lerat, toujours pleine d'allusions polissonnes, appelait la jambe de la petite « une quille d'amour », et elle ajoutait que beaucoup d'hommes aimaient ça, sans vouloir s'expliquer davantage³⁴.

La boiterie de Gervaise est ici prise dans un effet de dialogisme, entre le narrateur, M^{me} Lorilleux, M^{me} Fauconnier, M^{me} Lerat : la boiterie, qui est normalement représentée comme une déformation visuelle, rentre dans le jeu d'un oral performatif, lorsqu'elle est confrontée aux discours contradictoires des femmes. M^{me} Lorilleux, M^{me} Fauconnier, M^{me} Lerat font en effet advenir des réalités déformées et plurielles du difforme, ce qui renoue avec l'identité liminaire de Gervaise. Si M^{me} Lorilleux attaque Gervaise pour se distinguer socialement auprès d'elle, M^{me} Fauconnier la défend, en faisant l'éloge, sur un plan moral, de ses vertus féminines de zèle (« propre », « fière »). D'une manière similaire, le forgeron, amoureux de Gervaise, requalifie sa boiterie comme une marque de mérite, lorsque la nature l'a privée des dons à la naissance. « Jamais il n'avait rencontré une aussi brave femme. Ça ne lui allait même pas mal de boiter, car elle en avait plus de mérite encore à se décarcasser tout au long de la journée auprès de son mari³⁵ ». M^{me} Lerat, finalement, emphatise plus explicitement l'essence « féminine » de la boiteuse, en convertissant le corps difforme en objet érotique, en fétiche. À l'accusation de la première femme, répondent ses justifications morales qui, quoique encadrées par des logiques incorporées de domination de classe³⁶, renégocient le stigmate de Gervaise comme un objet de désir ou de mérite.

Dal giorno che l'avevano visto arrancare un po' contorto dal lato destro, non l'avevano più chiamato col suo nome; e, dopo, se uno avesse domandato di Neli Frisinga, tutti gli avrebbero risposto che non lo conoscevano e non l'avevano neppure sentito nominare in Mineo. Bisognava

³⁴ Émile Zola, *L'Assommoir*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola*, éd. cit., p. 64.

³⁵ *Ibid.*, p. 92.

³⁶ Voir Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Librairie Plon, 1958, (« Civilisations d'hier et d'aujourd'hui »). En schématisant l'étude de Chevalier, nous pourrions dire que les classes populaires sont tour à tour associées à la laboriosité ou à la dangerosité, et c'est ce que ces femmes ouvrières intègrent elles-mêmes dans leur représentation du monde social.

PARTIE III. SEMIOSIS

dire: lo Sciancato. Quasi non ce ne fossero stati altri! E sugli scalini del Collegio o su quelli dello Spirito Santo si vedeva tutti i giorni lo zi' Carmine, il tavernaio, che si godeva il sole con le grucce fra le gambe rattappate, ed era sciancato dieci volte più di lui³⁷.

Neli Frisinga est donc appelé Lo Sciancato par la *vox populi* qui s'arroge les pouvoirs de nomination, en assignant un nom à la chose par un principe de transparence mimétique (« ils disent ce qu'ils voient, ils voient ce qu'ils disent »). Les personnages miment alors, en quelque sorte, un phantasme d'auctorialité « naturaliste ». Il nous semble que le narrateur repropose ici l'artifice de la régression de Verga³⁸, en nivelant son point de vue sur celui des personnages, comme on le voit bien dans « Bisognava dire : Lo Sciancato ». Pourtant, cette phrase glisse dans l'ambiguïté antiphrastique de la suivante, qui attire la controverse sur la doxa du naturel et de l'évident³⁹. « Quasi non ce ne fossero stati altri! », réplique le narrateur interne. L'équivocité de la focalisation narrative instaure, de cette manière, une connivence entre l'auteur, le narrateur et Lo Sciancato, dont la bizarrerie de l'étrange et son irréductibilité individuelle sont en quelque sorte réabsorbés dans le groupe social, subalterne mais homogène, des Sciancati. Ainsi, la boiterie de Gervaise et de Lo Sciancato est véritablement apprise « en termes de marche, de circulation, de communication des personnes et des morts, des biens et des signes⁴⁰ ».

Le brouillage polyphonique, sur un plan narratif, s'accompagne aussi d'un brouillage esthétique. Comme c'était le cas pour la dégradation des couleurs, une esthétique des contrastes travaille les représentations des boiteux, en rapprochant, sans les confondre, des tons dysphoriques et euphoriques, des univers séparés par la doxa de l'époque ou par les présupposés de l'opinion dominante : maladie/santé, féminin/masculin⁴¹ et corps/machine. Capuana et Zola esquissent ici, en quelque sorte, des figures antilogiques⁴² qui résistent à la dialectique de la

³⁷ Luigi Capuana, *Lo Sciancato, Le Paesane*, dans *Racconti II*, op. cit., p. 23. [« Depuis le jour où ils l'avaient vu marcher d'un pas un peu tordu du côté droit, ils ne l'avaient pas appelé par son nom ; et, par la suite, si l'on avait demandé des nouvelles de Neli Frisinga, ils auraient tous répondu qu'ils ne le connaissaient pas et qu'ils n'en avaient même pas entendu parler à Mineo. Il fallait dire : lo Sciancato. Comme s'il n'y en avait presque pas d'autres ! Et sur les marches de Collegio ou sur celles du Spirito Santo, on voyait chaque jour l'oncle Carmine, le tavernier, profiter du soleil avec ses béquilles entre ses jambes rétrécies, et il était dix fois plus boiteux que lui »].

³⁸ Voir Guido Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1983.

³⁹ On reprend ici l'acception de Barthes de *doxa*, entendue comme Opinion dominante ou Opinion commune, même si, à notre sens, cette notion pourrait être problématisée plus finement d'un point de vue historique : quels groupes sociaux particuliers conçoivent cette doxa et par quels biais ils la légitiment en tant qu'opinion dominante ?

⁴⁰ Marie Scarpa, « La pensée sauvage du récit. Pour une ethnocritique de Zola », art. cit., p. 324.

⁴¹ *Ibid.*, p. 324-326. Marie Scarpa a déjà analysé le brouillage des genres à l'intérieur du couple de Gervaise et de Coupeau, comme un seuil où confluent le masculin et le féminin.

⁴² L'antilogie est une figure rhétorique proche du paradoxe, qui suspend à la fois le principe d'identité et de non-contradiction, en tenant ensemble un *logos* et un *contre-logos* dans une même tension de valabilité et de légitimité. L'attitude sceptique, réinterprétée par Barthes, porte, par exemple, un discours antilogique : « s'il est indifférent

synthèse pour problématiser le conflit de ces oppositions. « Lungo, magro, aggrinzito, giallo da parere che avesse sempre addosso l'itterizia, con lo stomaco sfondato, d'onde lo cavava quel vocione?⁴³ ». La première notation physique sur Lo Sciancato se place sous le signe de l'incertitude intellectuelle, comme en témoigne le point d'interrogation : sa prestance vocale contraste avec la pâleur malade de l'ictère dû à l'alcool. Par ailleurs, le fléau de l'alcoolisme s'abattra aussi sur Gervaise à la fin de *L'Assommoir*, en corrélation avec l'aggravation de sa boiterie.

L'opposition maladie/santé appelle aussi d'autres chaînes connotatives, comme celles de force/faiblesse, masculin/féminin, en brouillant les genres et leurs attributs traditionnels.

Dalla sua mamma, colei che gli aveva dato il latte, fino a comare Angela, nessuna donna poteva vantarsi d'aver messo piede in casa di lui. Quel po' di veleno se lo era sempre cucinato da sé. Rattoppare i vestiti, spazzare le stanze, lavare la biancheria... aveva fatto ogni cosa da sé, meglio d'una donna⁴⁴.

En effet, si Lo Sciancato s'enferme dans un fier isolement masculin à l'abri des « femmes », il crée une connivence avec le féminin et avec les tâches traditionnellement attribuées à celui-ci. Tout en étalant une hiérarchie misogyne qui exalte la Mère comme seule femme, le boiteux rediscute, dans une autre perspective, cette même hiérarchie par son célibat d'« androgyne ». Lo Sciancato à la jambe déviante s'apparente alors à un dévié. Si le mariage entre Gervaise et Coupeau est « un mariage à l'envers, un mariage déréglé⁴⁵ », le célibat du Sciancato parodie aussi, à sa guise, les mésalliances du système familial traditionnel. « Latte » et « veleno » structurent encore la polarité axiologique du sain et du malade, mais aussi de la triade sémique du maternel, du féminin et du masculin : au niveau phantasmatique, c'est ce désir narcissique de la mère qui nourrit, et le désir de la femme, de l'altérité, qui tue. Ce sens de menace mortifère de la part de Lo Sciancato ne peut précisément s'apprendre qu'en termes de domination symbolique⁴⁶ (« Rattoppare i vestiti, spazzare le stanze... »), c'est-à-dire comme une menace pour l'ordre patriarcal.

Sur le ton parodique du renversement burlesque, qui atténue néanmoins le potentiel subversif de l'image, le boiteux met en quelque sorte en crise le paradigme masculin/féminin,

de dire oui ou non, pourquoi ne pas dire [...] les deux au lieu de se taire en ne disant ni l'un ni l'autre ». Roland Barthes, *Le Neutre*, op. cit., p. 54.

⁴³ Luigi Capuana, *Lo Sciancato*, *Le Paesane*, dans *Racconti II*, op. cit., p. 23. [« Long, maigre, ridé, et si jaune qu'on aurait dit qu'il avait toujours la jaunisse, avec un estomac brisé, d'où il tirait cette grande voix ? »].

⁴⁴ *Ibid.*, p. 31. [« De sa mère, celle qui lui avait donné du lait, à commère Angela, aucune femme ne pouvait se vanter d'avoir mis le pied chez lui. Ce morceau de poison, il se l'était toujours préparé lui-même. Réparer les vêtements, balayer les chambres, laver le linge... il avait tout fait lui-même, mieux qu'une femme »].

⁴⁵ Marie Scarpa, « La pensée sauvage du récit. Pour une ethnocritique de Zola », art. cit., p. 325.

⁴⁶ Voir Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, (« Liber »).

tout en récupérant ses schémas de domination. Il nous semble que Lo Sciancato met en question ce paradigme sur un plan plus symbolique que sociologique, en accord avec les positions misogynes de Capuana⁴⁷. Ainsi, Lo Sciancato semble incarner, si l'on prête confiance au « fonctionnement participatif⁴⁸ » du lecteur « ludique⁴⁹ » que nous sommes, le phantasme barthésien de l'androgynie : « un mélange, un dosage [...] non de l'homme et de la femme (génitalité), mais du masculin et du féminin. Ou mieux encore : l'homme en qui il y a du féminin, la femme en qui il y a du masculin⁵⁰ ».

Dans *La Fortune des Rougon*, le narrateur présente Gervaise selon la démarcation épideictique, souvent à l'œuvre chez Zola, du laid et du beau, du malade et du sain, mais surtout du corps et de la machine, de l'humain et de la marionnette⁵¹. « Sur son corps émacié et contrefait, elle avait une délicieuse tête de poupée⁵² ». Dans le cadre d'une esthétique des contrastes, ce sont les images érotiques de la déviance (« contrefait ») et du mécanique qui s'imposent. Dans et contre l'opposition paradigmatique, le boiteux pourrait alors susciter le scandale d'un « troisième terme⁵³ ». Les jeux d'inversion et de renversement culminent, d'un ton parodique, avec la carnavalisation de Gervaise dans *L'Assommoir* : « un vrai guignol ! Puis, lorsqu'elle s'éloignait, le guignol grandissait, devenait géant, emplissait le boulevard, avec des révérences qui lui cassaient le nez contre les arbres et contre les maisons⁵⁴ ». D'une manière analogue, Lo Sciancato, à travers la focalisation interne de Don Domenico, s'apparente à une figure féérique, à une sorte de faune ou de guignol. « [...] e lo Sciancato, seduto sullo scalino dell'uscio, con quel visaccio di marcia e quel piedaccio storto, zufolava quasi per provocarlo⁵⁵ ». En ce sens, le conflit social mis en scène entre Lo Sciancato et Don Domenico (et corollairement, entre Lo Sciancato et Angela), à travers les focalisations internes, l'indirect

⁴⁷ Voir, par exemple, Luigi Capuana, *A una bruna*, dans *Fausto Bragia e altre novelle*, Catania, Giannotta, 1897, p. 247. La femme est définie ici « un animale inferiore » [« un animal inférieur »].

⁴⁸ Ilias Yocaris, *Style et semiosis littéraire*, op. cit., p. 371.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 371-374. Yocaris parle de l'« aspect ludique » de l'analyse stylistique et sémiologique comme d'« un ordre fragile, éminemment labile, à la fois insaisissable et lumineux » : le travail d'interprétation sémiotique de cette Partie III, se déroulant sur le fond de notre problématique sur l'enquête et le style, s'inspire de ce positionnement.

⁵⁰ Roland Barthes, *Le Neutre*, op. cit., p. 242.

⁵¹ Dans 4.4.1. Ethnographie, ethnocentrisme, on a déjà évoqué les procédés textuels de déshumanisation et de mécanisation des personnages d'une autre perspective, qui mettait plutôt en avant les ressorts ethnocentriques d'un savoir pris dans le jeu des positionnements sociologiques des auteurs dans le champ littéraire.

⁵² Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola*, éd. cit., p. 117.

⁵³ Roland Barthes, *Le Neutre*, op. cit., p. 31.

⁵⁴ Émile Zola, *L'Assommoir*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola*, éd. cit., p. 271.

⁵⁵ Luigi Capuana, *Lo Sciancato, Le Paesane*, dans *Racconti II*, op. cit., p. 26. [« et lo Sciancato, assis sur le pas de la porte, avec son visage de marcheur et son pied crochu, gloussait comme pour le provoquer »].

libre et les notations sur les habitudes et les pratiques culturelles du boiteux⁵⁶, porte une efficacité surtout mimétique, théâtrale en quelque sorte, qui met en scène le « gioco astratto⁵⁷ » de la vie, le « contrappunto⁵⁸ ». Par ailleurs, lors de sa carnavalisation, Lo Sciancato semble atténuer la conflictualité symbolique de sa nature *bifrons* (pauvre/riche, malade/sain, masculin/féminin, etc.) qui devient davantage un signe d'impertinence parodique que de polémique sociale. La parade de ce boiteux se déroule en somme sous le signe du parodique, c'est-à-dire, selon l'étymologie, du « contre-chant » (*παρά*, « à coté de », et *ὠδή*, « chant »), celui du bonimenteur boiteux qui fait une ode à l'« amour de l'art » [*supra*] sur le *requiem* de sa misère : « – O che siamo di carnevale ? –⁵⁹ ».

⁵⁶ *Ibid.*, p. 27. « La sera tornava a casa rifinito; e mangiati quattro bocconi di pane e un'acciuga, o un po' d'aringa coll'olio, e bevuto due soldi di vino, vera grazia di Dio, se n'andava a letto ». [« Le soir il rentrait chez lui refait; et après avoir mangé quatre bouchées de pain et un anchois, ou un peu d'hareng avec de l'huile, et avoir bu deux sous de vin, la vraie grâce de Dieu, il se mettait au lit »].

⁵⁷ Domenico Tanteri, « Lettura delle "Paesane" di Luigi Capuana », art. cit., p. 4. [« jeu abstrait »].

⁵⁸ *Idem.* [« contrepoint »].

⁵⁹ Luigi Capuana, *Lo Sciancato, Le Paesane*, dans *Racconti II, op. cit.*, p. 26. [« Mais l'on est où là, à Carnaval ? »].

6.3. Les carnavalesisations des *cigarreras* et des blanchisseuses

L'indignation de Pupo d'inferno, s'exclamant « – O che siamo di carnevale ? – », nous fait percevoir le sentiment de transgression symbolique suscité par les chants « carnavalesques » de Lo Sciancato. Ces chants, cadencés et monotones, sont similaires à ceux de Coupeau dans *L'Assommoir*, mourant au Sainte-Anne, qui est assimilé au personnage carnavalesque du « chienlit de la Courtille¹ » : « La chanson a son cachet aussi, une engueulade continue de carnaval, une bouche grande ouverte lâchant pendant des heures les mêmes notes de trombone enroué² ». Le chant carnavalesque de Coupeau, « cet enragé³ », devenu une « engueulade » quelque peu cacophonique⁴ est atteint par l'enrouement, par une forme d'usure ou d'inflammation (« enroué ») qui n'est, sans doute, pas sans lien avec la « mort annoncée de la fête⁵ » par les chroniqueurs parisiens des années de *L'Assommoir*. Le chroniqueur Gastineau nous dit précisément qu'à la différence d'« Autrefois⁶ », « on s'engueule dans la rue jusqu'à l'enrouement⁷ ». Pour Gastineau, l'épuisement des voix du carnaval s'explique par le fait qu'« aujourd'hui qu'il n'y a plus de classes, plus de visages, plus de caractères, plus de contrainte morale⁸ », dès lors, selon le chroniqueur, le geste subversif du carnaval deviendrait redondant à l'époque de la libéralisation des coutumes.

Dans une chronique pour *La Nación*⁹, le 20 avril 1916, Pardo Bazán tient un propos similaire, en expliquant les « apasionados fervientes » carnavalesques de l'époque romantique par « la falta de libertad en las costumbres » :

Los niños en el caso presente, así como el salvaje nos da idea de lo que fuimos, en edades remotas, muestran el grado de ilusión que hará cincuenta años pudo causar la farsa carnavalesca. El carnaval en el período romántico tuvo sus apasionados fervientes. En los bailes de la ópera

¹ Émile Zola, *L'Assommoir*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola*, éd. cit., p. 278.

² *Idem*.

³ *Ibid.*, p. 280.

⁴ Benjamin Gastineau, *Histoire de la folie humaine, le Carnaval ancien et moderne*, Poulet-Malassis, [1855] 1862, p. 95. Gastineau parle de « cacophonie diabolique ».

⁵ Marie Scarpa, *Le carnaval des Halles : une ethnocritique du « Ventre de Paris » de Zola*, op. cit., p. 164.

⁶ Benjamin Gastineau, *Histoire de la folie humaine, le Carnaval ancien et moderne*, op. cit., p. 87-88.

⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁹ Voir Emilia Pardo Bazán, Cyrus DeCoster (ed.), *Crónicas en La Nación de Buenos Aires (1909-1921)*, Madrid, Editorial Pliegos, 1994, p. 10-11. Dans *La Nación* de Buenos Aires, considérée, à l'époque, comme la revue américaine la plus prestigieuse, Pardo Bazán propose des chroniques littéraires ou artistiques et des réflexions sur la vie contemporaine espagnole, médiés par le regard du public argentin. Attentive aux enjeux de réception internationale, l'écrivaine prend donc certainement en compte, dans son article, un horizon d'attente familier de certaines représentations d'Espagne, qui favorise sans doute un ton plus « moralisateur » ou surplombant. La distance géographique et culturelle vis-à-vis des lecteurs de *La Nación* invite l'auteure à la régulation d'un « sens du social » pittoresque concernant les pratiques de son propre pays, et à une prise de distance idéologique.

PARTIE III. SEMIOSIS

debieron de ocurrir aventuras significantes. Damas de alto copete se rebozaron en el dominó y se cubrieron con el antifaz, para encontrar a alguien que les importaba más que la vida y que la reputación. Y esto procedía de la falta de libertad en las costumbres. El cautivo siempre está buscando evadirse. Pero ahora, es más cómodo salir de casa en la compañía de una miss, o de una amiga, o sin compañía alguna, y hacer lo que le plazca¹⁰.

Donc, le carnaval est bel et bien perçu, à l'époque, comme un espace créatif de visibilité et de lisibilité des identités et des conduites, susceptible de réécrire, provisoirement, une « esthétique sociale¹¹ », à savoir de renégocier, par des « styles perceptifs¹² » (le carnaval est, par définition, le festival des sens), « les conditions de possibilité des rapports sociaux¹³ ». Au croisement de Bourdieu et de Simmel, la manière dont Barbara Carnevali s'intéresse aux stratégies de lutte pour la visibilité visant à la production des valeurs *sensibles* façonnées et façonnables par l'*aisthesis* nous semble très pertinent pour notre propos. Cette dernière est en effet considérée comme une dimension ontologique de distinction par et dans son caractère sensible et non plus, exclusivement, comme un outil économique de reconnaissance, tel que l'entend Bourdieu¹⁴.

C'est donc autant du côté de la réception, des chroniques et des traités folkloristes de l'époque que du côté de la production auctoriale, qu'on peut retrouver une esquisse de cette pratique de sens et des sensibilités sociales. Ce qui nous intéresse dans cette partie est précisément le détail carnavalesque fonctionnant, à son paroxysme, comme « Marque distinctive »¹⁵. Si dans nos analyses précédentes concernant la dégradation des couleurs et la boiterie, il s'est agi de motiver les signes des détails « anecdotiques », ici, en revanche, sémiotiser les détails carnavalesques de *L'Assommoir*¹⁶ et *La Tribuna* signifie davantage les inscrire dans une esthétique en composition. C'est dans cette perspective, un peu différente

¹⁰ Emilia Pardo Bazán, Juliana Sinovas Mate (éd.), *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en la Nación de Buenos Aires 1879-1921*, t. 2, 1999, p. 892. [« Les enfants dans le cas présent, ainsi que le sauvage nous donne une idée de ce que nous étions, dans des âges reculés, montrent le degré d'illusion qui, il y a cinquante ans, pouvait provoquer la farce du carnaval. Le carnaval à l'époque romantique avait ses ferveurs passionnées. D'importantes aventures ont dû avoir lieu lors des bals de l'opéra. Les dames de haute naissance se couvraient de dominos et de masques, afin de trouver quelqu'un qui soit plus important pour elles que la vie et la réputation. Et cela provenait du manque de liberté dans les coutumes. Le captif cherche toujours à s'échapper. Mais maintenant, il est plus confortable de quitter la maison en compagnie d'une dame, d'un ami, ou sans aucune compagnie, et de faire ce qu'on a envie »].

¹¹ Je renvoie au programme de recherche de Barbara Carnevali, « L'esthétique sociale, entre philosophie et sciences sociales », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 13, 2013, p. 29-48.

¹² Barbara Carnevali, « Aisthesis et estime sociale. Simmel et la dimension esthétique de la reconnaissance », *Terrains/Théories*, Presses universitaires de Paris Nanterre, juillet 2016, consulté en ligne <https://journals.openedition.org/teth/686#bodyftn1>, le 05/07/21.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Voir Introduction à la partie III. Sémiotique. Celle-ci est, on le rappelle, la deuxième définition de « signe » donnée par le Littré (1874).

¹⁶ Marie Scarpa, *Le carnaval des Halles : une ethnocritique du « Ventre de Paris » de Zola*, op. cit., p. 170. Marie Scarpa se limite à évoquer ici la carnavalisation des blanchisseuses de *L'Assommoir*.

finalement de celle de Marie Scarpa, qu'on aura le souci de repérer la sémiotisation des détails des blanchisseuses et des *cigarreras* en lien avec la réception des pratiques culturelles du carnaval évoluant au cours du XIX^e siècle.

En effet, les chroniqueurs parisiens déplorent, dans l'adage *o tempora o mores*, l'épuisement d'une fête qui ne finit pourtant jamais de finir¹⁷, au milieu des engueulades des derniers « fanatiques¹⁸ ». Benjamin Gastineau oppose même les dernières manifestations carnavalesques, décadentes¹⁹, aux « fureurs comiques du carnaval italien²⁰ », en décrivant celui de Venise et de Rome. En revanche, le folkloriste Giuseppe Pitrè commence son ouvrage *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, en 1889, en annonçant le déclin des traditions carnavalesques en Sicile. « Tutti dicono e tutti ripetono che il Carnevale se ne va, se pure non se n'è già andato; se ne va perché i giovani vogliono esser presto uomini, e perché gli uomini non possono occuparsene con lo entusiasmo leggiero di una volta²¹ ». Or, si pour Gastineau le carnaval parisien est un « pléonasme²² », car la « civilisation masquée, travestie, pommadée, costumée, moyennée, l'a enterré²³ », n'ayant plus rien à transgresser, Pitrè, au contraire, attribue la mort prétendue du carnaval sicilien (« Tutti dicono e tutti ripetono ») à l'autocensure virilement bourgeoise du plaisir et à l'inhibition de la transgression festive. Par ailleurs, le chroniqueur et le folkloriste adoptent deux attitudes critiques différentes : si Gastineau s'efforce dans son ouvrage de décrire et de démontrer l'agonie du carnaval, Pitrè s'attache plutôt à le réexhumer (et, en quelque sorte, à le requalifier), en annonçant rhétoriquement : « Vedremo nel corso di questo lavoro quanto ci sia di vero in siffatta proposizione²⁴ ».

¹⁷ *Ibid.*, p. 165. En s'appuyant sur l'historien Faure, qui atteste de la vitalité des pratiques culturelles liées au carnaval jusqu'à la fin du second Empire, Marie Scarpa résume ainsi l'épuisement du carnaval : « Le carnaval évolue, se meurt mais finalement, l'agonie est forte lente ».

¹⁸ Benjamin Gastineau, *Histoire de la folie humaine, le Carnaval ancien et moderne*, *op. cit.*, p. 90.

¹⁹ Voir Anne Perrin, *Le Carnaval d'une fin de siècle : recherche sur les aspects carnavalesques de la littérature de la fin du XIXe siècle* [thèse], Université de Nancy-II, 1997, consulté sur <http://www.theses.fr/1997NAN21033>, le 02/07/21. Perrin relit le « phénomène de la "décadence" [...] sur le mode carnavalesque ».

²⁰ Benjamin Gastineau, *Histoire de la folie humaine, le Carnaval ancien et moderne*, *op. cit.*, p. 90.

²¹ Giuseppe Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. 1, *op. cit.*, p. 3. [« Tout le monde dit et tout le monde répète que le carnaval est en train de disparaître, si ce n'est déjà fait ; il disparaît parce que les jeunes veulent très tôt être des hommes, et parce que les hommes ne peuvent pas s'en occuper avec l'enthousiasme léger d'antan »].

²² Benjamin Gastineau, *Histoire de la folie humaine, le Carnaval ancien et moderne*, *op. cit.*, p. 89.

²³ *Ibid.*, p. 90.

²⁴ Giuseppe Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, *op. cit.*, p. 3. [« Nous verrons au cours de ce travail dans quelle mesure une telle proposition est vraie »].

Zola lui-même, dans ses chroniques parisiennes du *Sémaphore de Marseille*, paraissant en contemporain de *L'Assommoir*, évoque, d'un ton presque nostalgique, tout différent de celui de Gastineau, les « tristes mascarades de nos places publiques²⁵ ».

Triste mardi gras. La pluie tombe depuis ce matin. Paris est noyé dans l'eau et dans la boue. D'ailleurs, je crois que le mauvais temps ne contrarie pas énormément les plaisirs du carnaval ; car, ainsi que je vous l'ai déjà écrit²⁶, ces plaisirs se réduisent à fort peu de chose. Le malheur n'est pas très grand, si les quatre « chienlits » qui se promènent déguisés en femmes sur le boulevard reçoivent une averse. Pendant que je vous écris cette lettre, j'entends simplement quelques gamines qui soufflent dans des trompes sous mes fenêtres. Ce soir, des cors de chasse se renverront des fanfares d'un marchand de vin à un autre, et ce sera tout. Cependant, dans un certain nombre de familles, on a gardé le culte des crêpes, qu'on arrose avec du vin blanc. Où sont les temps heureux de Paul de ras les dames retournaient les crêpes elles-mêmes, et où une crêpe mal retournée, lancée à la figure d'un des invités suffisait pour égayer tout un quartier. Je laisse le carnaval dans son agonie²⁷.

Le « mardi gras » du jeudi 15 février 1877, Zola déplore mélancoliquement l'« agonie » du Carnaval, délaissé par ses « plaisirs » traditionnels. Quelques mois plus tard, à la disparition de George Sand, le chef de file des naturalistes fait du carnaval un champ métaphorique de bataille, qu'il associe au romantisme et à l'infantilisme de Sand et des idéalistes. Par des chaînes connotatives qu'il associe au carnaval (ridicule, manque de sérieux, passions effrénées et inconstantes), il multiplie, en les radicalisant, les enjeux idéologiques de la lutte entre naturalistes et idéalistes.

Je sais bien que mes regrets pour toutes ces bamboches du carnaval romantique, ne sont pas d'un homme fort. [...] Les écrivains sont devenus des bourgeois, ce qui n'est point un mal et ce qui leur permet d'étudier le vrai, avec une passion plus sage et plus constante²⁸.

Dans son article paru dans *Le Bien public* le 11 juin 1877, le carnaval devient donc une sorte de repoussoir anti-naturaliste. Zola en psychologise et en moralise ses motifs et ses attributs, lorsque les douces mélancolies du *Sémaphore de Marseille* se convertissent en « regrets », et s'éprend finalement, après les égarements de sa jeunesse²⁹, d'une passion éthique de vérité. Comme pour le folkloriste Pitrè [*supra*], l'avènement de la bourgeoisie participe de la décadence des pratiques carnavalesques. Pour Zola, le statut bourgeois de l'écrivain

²⁵ Benjamin Gastineau, *Histoire de la folie humaine, le Carnaval ancien et moderne*, op. cit., p. 90.

²⁶ Zola fait probablement référence à la note « Le bal de l'Opéra » du *Le Sémaphore de Marseille*, écrit le mercredi 10 février 1875, aujourd'hui dans Émile Zola, *Lettres de Paris. Notes parisiennes*, dans Émile Zola, Henri Mitterand, *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome VII : La République en marche (1875-1876)*, Paris, Nouveau Monde, 2003, p. 495.

²⁷ Émile Zola, « Mardi gras. Vente de la bibliothèque de Jules Janin », *Le Sémaphore de Marseille*, jeudi 15 février 1877, dans *Lettres de Paris. Notes parisiennes*, dans Émile Zola, Henri Mitterand, *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome VIII : Le scandale de L'Assommoir (1877-1879)*, op. cit., p. 610-611.

²⁸ Émile Zola, *George Sand, dans Documents littéraires. Études et portraits (Nouv. éd.)*, op. cit., p. 201.

²⁹ On fait référence, par exemple, aux lettres qu'il envoie de Paris à ses amis de jeunesse, Cézanne et Baille, dans les années 1859-1860. Voir Émile Zola, *Correspondance*, I, Bard H. Bakker, C. Becker, H. Mitterand (ed.), Presses de l'Université de Montréal, CNRS, 1978, p. 108-109, p. 134.

« naturaliste » lui garantit l'indépendance économique et, donc, une forme d'indépendance « spirituelle » et de désintéressement pour la recherche du vrai. Dans un article dédié à Barbey d'Aurevilly intitulé significativement « Un bourgeois », recueilli dans *Une campagne (1880-1881)*, Zola proclame encore « vivons simplement, sans carnaval, tout entiers dans nos œuvres³⁰ ».

Il est intéressant pour nous de remarquer la synchronicité entre cette sorte d'article-pamphlet naturaliste à l'occasion de la mort de Sand et la publication de *L'Assommoir*, au miroir de la pierre de touche du carnaval et de sa nébuleuse sémantique. Il s'agit d'observer de quelle manière l'éthos bourgeois de Zola mis en scène dans *George Sand* interfère, voire entre en conflit, avec la mise en scène d'une polyphonie énonciative greffée sur ce que Marie Scarpa appelle le « carnavalesque littéraire³¹ ». En effet, comme l'a montré l'analyse de Scarpa du *Ventre de Paris*, Zola s'inscrit pleinement dans la filiation carnavalesque de Bruegel et de Rabelais, en mettant en scène une « carnavalisation indirecte³² ». Cette dernière, caractérisée par « le parodique, l'in-détronisation bouffonne, les renversements³³ », n'est donc pas la description d'une fête de carnaval, mais la transposition fictionnelle des pratiques et des formes liées à la culture populaire carnavalesque, telle que Céline Grenaud-Tostain la repère aussi dans *La Fortune des Rougon*³⁴.

Dans *L'Assommoir*, Gervaise songe mélancoliquement à son « in-détronisation bouffonne » lors d'un carnaval d'autrefois : « Reine, oui, reine ! avec une couronne et une écharpe, pendant vingt-quatre heures, deux fois le tour du cadran !³⁵ ». De serveuse à reine, Gervaise renverse ici de façon semi-parodique l'idée de prestige, en rendant à la hiérarchie sociale une perception sensible, composée à la fois d'une vision d'objets et des signes et d'une adhésion émotive à la « majesté³⁶ » : la reconnaissance passe ici par une dimension toute esthétique, telle que l'entend Barbara Carnevali³⁷. Plus généralement, Scarpa décline cette carnavalisation littéraire en quatre configurations, « “le contact libre et familial” »,

³⁰ Émile Zola, *Une campagne (1880-1881)*, op. cit., p. 84.

³¹ Marie Scarpa, *Le carnaval des Halles: une ethnocritique du "Ventre de Paris" de Zola*, op. cit., p. 160.

³² *Ibid.*, p. 162.

³³ *Ibid.*, p. 163.

³⁴ Céline Grenaud-Tostain, « Topiques du renversement dans *La Fortune des Rougon* », dans Pierre Glaudes et Alain Pagès (dir.), *Relire La Fortune des Rougon*, op. cit., p. 159-164. Dans son article « Topiques du renversement dans *La fortune de Rougon* », Céline Grenaud-Tostain parle précisément de « topiques du renversement », de « pouvoir tragi-comique » du renversement de la « bipolarité comme principe structurant de toute l'œuvre ».

³⁵ Émile Zola, *L'Assommoir*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola*, éd. cit., p. 268-269.

³⁶ *Ibid.*, p. 269.

³⁷ Barbara Carnevali, « Aisthesis et estime sociale. Simmel et la dimension esthétique de la reconnaissance », art. cit., consulté en ligne <https://journals.openedition.org/teth/686#bodyftn1>, le 05/07/21.

« “l’excentricité” », les « “mésalliances” » et la « “profanation” »³⁸, que nous allons mettre à l’épreuve dans *L’Assommoir* et *La Tribuna*.

Le roman *obrero* de Pardo Bazán, pour sa part, est d’abord rythmé par un calendrier religieux, à l’image des stations du Chemin de croix, et par la temporalité des fêtes populaires : Amparo parcourt l’*iter* infernal de l’usine³⁹, du carnaval de février à la fête des semailles au début de printemps⁴⁰, jusqu’à celle des *Flores de María* mentionnée par Baltasar⁴¹. Dans ses écrits critiques, également, Pardo Bazán fait par ailleurs allusion à la cyclicité de l’année religieuse commençant par le Carnaval qui donne le *tempo* à la nation espagnole : « Vinieron los gordos Carnavales, con su escolta de ollas tocineras y de filloas amarillas, vinieron la Semana Santa, la Pascua, el mes de María... y como si tal cosa ; el país reposaba tranquilo⁴² ». Les festivités religieuses revivent également dans les souvenirs heureux de Gervaise, inscrites par des analepses dans un *tempo* narratif dramatisant l’arbitraire dysphorie de sa vie : « Et Gervaise, dans les crampes qui lui tordaient l’estomac, pensait malgré elle aux jours de fête, aux gueuletons et aux rigolades de sa vie. Une fois surtout, par un froid de chien, un jeudi de la mi-carême, elle avait joliment nocé⁴³ ». Ou encore, en rendant visite à Coupeau au Saint-Anne, Gervaise se souvient des bals de mi-carême : « Elle avait bien vu, autrefois, à des bals de la mi-carême⁴⁴ ».

À la différence de *L’Assommoir*, nous retrouvons, dans *La Tribuna*, une carnavalisation « directe » des *cigarreras*. Le chapitre XXII « El carnaval de las cigarreras » décrit ainsi le « *tiempo loco*⁴⁵ » de l’usine, lorsque « las oscuras y tristes salas se transforman⁴⁶ ». Parmi les *Cuentos de carnaval*⁴⁷ de Pardo Bazán, contes encore assez méconnus dont Araceli Herrero Figueroa propose une description et une classification⁴⁸, *La aventura*, *El mascarón* et

³⁸ Marie Scarpa, *Le carnaval des Halles : une ethnocritique du « Ventre de Paris » de Zola*, op. cit., p. 160. Toutes les citations se réfèrent à cette page.

³⁹ On a déjà évoqué, au début du chapitre 6.1. Usure et dégradation des couleurs, l’analogie entre le voyage dantesque et le voyage de Amparo.

⁴⁰ Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, op. cit., p. 185.

⁴¹ *Ibid.*, p. 219.

⁴² Emilia Pardo Bazán, *Lecciones de literatura*, op. cit., p. 166. [« Puis vint le gros Carnaval, avec son escorte de pots de tocineras et de filloas jaunes, puis vint la Semaine Sainte, Pâques, le mois de Marie... et comme ça ; le pays se repose tranquillement »].

⁴³ Émile Zola, *L’Assommoir*, dans *Œuvres complètes d’Émile Zola*, éd. cit., p. 268-269.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 280.

⁴⁵ Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, op. cit., p. 168. [« temps fou »].

⁴⁶ *Idem.* [« les salles obscures et tristes se transforment »].

⁴⁷ Les *Cuentos de carnaval* sont contenus dans le volume III et IV de Paredes Núñez ; voir Juan Paredes Núñez (éd.), *Emilia Pardo Bazán. Cuentos Completos, vols. I-IV*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 1990.

⁴⁸ Araceli Herrero Figueroa, « Un relato carnavalesco de Emilia Pardo Bazán », Universidade da Coruña, 1994, consulté en ligne <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7939?locale-attribute=en>, le 04/07/21.

*Travesura*⁴⁹ mettent encore en scène ce *carnaval callero*, par des descriptions au goût ethnographique et des références explicites à ces pratiques. Selon Carmen Bravo Villasante, la « curiosidad intelectual la lleva a conocer todo. Para escribir estos cuentos de Carnaval, esos bailes de máscaras que describe en sus relatos, acude a ellos⁵⁰ ». On a déjà évoqué, en effet, le substrat empirique du roman, avec l'observation de terrain mise en place dans l'usine de La Coruña⁵¹. En effet, dans ses *Apuntes autobiográficos*, Pardo Bazán évoque, par une « impresión vivísima », l'expérience du carnaval de *cigarreras* et de ses pratiques et, en particulier, d'une « muchacha » devenue Amparo dans le roman. « Tampoco se me ha borrado una impresión que ahora se me representa vivísima. El día que presencié la curiosa saturnal de mujeres solas que describo en *La Tribuna* bajo el título de *Carnaval de las cigarreras*, llamó mi atención por su garbo y donosura una muchacha⁵² ».

La « curiosidad intelectual » de Pardo Bazán, intriguée par les « anécdotas de equívocos⁵³ », relèverait alors davantage d'un désir exotique que d'une conscientisation, du moins revendiquée, des enjeux politiques des ouvriers en fête. En effet, comme on l'a vu dans son article sur la *Nación* [*supra*], elle met en avant une interprétation libérale de la structure de la société, qui serait de moins en moins, grâce au « progrès démocratique », divisée en pauvres et en riches, ignorants et cultivés, telle que la pensent les élites conservatrices⁵⁴. Pour Pardo Bazán, comme pour Gastineau, la société entière bénéficie d'une libéralisation morale, à l'échelle individuelle, susceptible de nuancer la violence de la lutte de classe. Comment l'enquête de Zola et de Pardo Bazán se nourrit-elle, bien qu'indirectement, des chroniqueurs et des folkloristes comme Benjamin Gastineau et Giuseppe Pitrè⁵⁵ ? De quelle manière ces relations intertextuelles sont-elles susceptibles de configurer les positions d'énonciation de Zola

⁴⁹ *La aventura* paraît dans *La Ilustración Española y Americana*, numéro 28, 1909; *El mascarón* dans *La Esfera*, numéro 59, 1915; et *Travesura* dans *La Esfera*, numéro 219, 1918.

⁵⁰ Carmen Bravo Villasante, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, op. cit., p. 188. [« La curiosité intellectuelle l'amène à vouloir tout savoir. Pour écrire ces récits de carnaval, ces bals masqués qu'elle décrits dans ses histoires, elle s'y rend »].

⁵¹ Je renvoie à la partie 4.2.2. Le reportage comme matrice générique : le je « intenable » du reporter et de l'écrivain naturaliste (Zola, Pardo Bazán).

⁵² Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa: novela original, precedida de unos apuntes autobiográficos*, op. cit., p. 76-77. [« Je n'ai pas non plus effacé une impression qui est maintenant très vive dans mon esprit. Le jour où j'ai assisté au curieux saturnal des femmes célibataires que je décris dans *La Tribuna* sous le titre de "Carnaval de las cigarreras", une fille a attiré mon attention par sa grâce et sa désinvolture »].

⁵³ Araceli Herrero Figueroa, « Un relato carnavalesco de Emilia Pardo Bazán », art. cit., consulté en ligne <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7939?locale-attribute=en>, le 04/07/21. [« anecdotes des équivoques »].

⁵⁴ José Manuel González Herrán, Janvier López Quintáns, Dolores Thion Soriano-Mollà (ed.), *En el escritorio de Emilia Pardo Bazán. La Tribuna*, op. cit., p. 78-79.

⁵⁵ On a déjà rappelé à plusieurs occasions les liens épistémologiques et personnels unissant Capuana, Salomone Marino et Pitrè. Il est intéressant d'étendre la relation comparatiste à Zola et Pardo Bazán, tout en distinguant et en historicisant les différentes perspectives d'enquête (Sicile, Paris, Galicie).

et Pardo Bazán lorsqu'ils mettent en scène les carnavales des *cigarreras* et des blanchisseuses, ces dernières « enragé[e]s carnavaliseurs⁵⁶ »?

La noce débouchant de la rue Saint-Denis, traversa le boulevard. Elle attendit un moment, devant le flot des voitures ; puis, elle se risqua sur la chaussée, changée par l'orage en une mare de boue coulante. L'ondée reprenait, la noce venait d'ouvrir les parapluies ; et, sous les riflards lamentables, balancés à la main des hommes, les femmes se retroussaient, le défilé s'espaçait dans la crotte, tenant d'un trottoir à l'autre. Alors, deux voyous crièrent à la chienlit ; des promeneurs accoururent ; des boutiquiers, l'air amusé, se haussèrent derrière leurs vitrines. Au milieu du grouillement de la foule, sur les fonds gris et mouillés du boulevard, les couples en procession mettaient des taches violentes, la robe gros bleu de Gervaise, la robe écrue à fleurs imprimées de M^{me} Fauconnier, le pantalon jaune canari de Boche ; une raideur de gens endimanchés donnait des drôleries de carnaval à la redingote luisante de Coupeau et à l'habit carré de M^{me} Madinier ; tandis que la belle toilette de M^{me} Lorilleux, les effilées de M^{me} Lerat, les jupes fripées de M^{me} Remanjou, mêlaient les modes, traînaient à la file les décrochez-moi-ça du luxe des pauvres. Mais c'étaient surtout les chapeaux des messieurs qui égayaient, de vieux chapeaux conservés, ternis par l'obscurité de l'armoire, avec des formes pleines de comique, hautes, évasées, en pointe, des ailes extraordinaires, retroussées, plates, trop larges ou trop étroites. Et les sourires augmentaient encore, quand, tout au bout, pour clore le spectacle, M^{me} Gaudron, la cardeuse, s'avancait dans sa robe d'un violet cru, avec son ventre de femme enceinte, qu'elle portait énorme, très en avant. La noce, cependant, ne hâtait point sa marche, bonne enfant, heureuse d'être regardée, s'amusant des plaisanteries⁵⁷.

Las dos de labradoras se diferenciaban mucho. En la primera se habia buscado, ante todo, el lujo del atavio y la gallardia del cuerpo; las cigarreras mas altas y bien formadas vestian con suma gracia el calzon de rizo, la chaqueta de pano, las polainas pespunteadas y la montera ornada con su refulgente pluma de pavo real, y para las mozas se habian elegido las muchachas mas frescas y mindas, que lo parecian doblemente con el dengue de escarlata y la confia ceñida con cinta de seda. La segunda comparsa aspiraba, mas que a la bizarría del traje, a representar fielmente ciertos tipos de la comarca. Enrollada la saya en torno de la cintura; tocada la cabeza con un pañuelo de lana, cuyos flecos le formaban caprichosa aureola; asido el ramo de tejo, de cuyas ramas pendian rosquillas, ved a la peregrina que va a la romeria famosa, a que nos se eximen de concurrir, segun el dicho popular, ni los muertos; a su lado, con largo rendigote negro, gruesa cadena de similar, barba corrida y hongo de anchas alas, el *indiano*; acompananlo dos mozos de las rias saladas, luciendo su traje hibrido, pantalon azul con cuchillos castanos, chaleco de pano con enorme *sacramento* de bayeta en la espalda, faja morada, sombrero de paja con cinta de lana roja. Los estudiantes habian improvisado manteos con sayas negras y tricornos de carton; con cuchara y tenedor de palo cruzados completaban el avio; los grumetes tenian sencillos trajes de lienzo blanco y cuellos azules; en cuanto a la comparsa de *señores*, habia en ella un poco de todo, guantes sucios, sombreros ajados, vestidos de baile ya marchitos, mucho abanico y disfraces de terciopelo⁵⁸.

⁵⁶ Benjamin Gastineau, *Histoire de la folie humaine, le Carnaval ancien et moderne, op. cit.*, p. 91.

⁵⁷ Émile Zola, *L'Assommoir*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola*, éd. cit., p. 64.

⁵⁸ Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna, op. cit.*, p. 169. [« Les deux agriculteurs étaient très différents. Dans la première, on avait cherché, avant tout, le luxe de la tenue et la galanterie du corps ; les cigarreras les plus grandes et les plus galbées portaient avec beaucoup de grâce la culotte de ratine, la veste de tissu, les jambières cousues et le chapeau orné de sa brillante plume de paon, et pour les jeunes filles on avait choisi les plus fraîches et les plus minaudes, qui le paraissaient doublement avec la dengue écarlate et le gilet à ruban de soie. La seconde troupe aspirait, plus qu'à la bizarrerie du costume, à représenter fidèlement certains types de la région. Le sac enroulé autour de la taille ; la tête couverte d'une écharpe de laine dont les franges formaient un halo fantaisiste ; et tenant à la main un bouquet d'ifs, aux branches duquel pendaient des beignets, on voyait la pèlerine se rendant au fameux pèlerinage, auquel, selon le dicton populaire, même les morts ne sont pas dispensés d'assister ; *L'Indien*, portant une longue moustache noire, une épaisse chaîne de fausses pièces, une barbe et un champignon à larges ailes, accompagné de deux jeunes gens des marais salants, portant leur costume hybride, un pantalon bleu avec des couteaux castillans, un *gilet de toile* avec un énorme sac de toile dans le dos, une ceinture violette, et un chapeau de paille avec un ruban de laine rouge. Les élèves avaient improvisé des capes longues avec des sacs noirs et des tricornes en carton ; avec des cuillères et des fourchettes en bois croisées, ils complétaient leurs costumes ; les

Les ouvrières parisiennes et les ouvrières de Marineda défilent en « marche » ou en pèlerinage⁵⁹ : la carnavalisation indirecte des blanchisseuses et celle directe des *cigarreras* assument ainsi une dimension rituelle et anti-rituelle à la fois. Le « spectacle » des ouvrières, jouant et rejouant une situation de socialisation, indique un code sans le dévoiler, affiche, en négatif, le *parezer* bourgeois comme une construction, n'étant plus donné comme « naturel » et, dès lors, s'exposant au renversement en parade⁶⁰. Lorsque Zola et Pardo Bazán posent le carnaval en termes de « spectacle », de « procession » ou de rituel (« Todos los años se repiten las mismas gracias, con igual éxito y causando idéntica algazara y regocijo⁶¹ »), ils y vivent et y rejouent, par leurs ouvrières, une scène sociale tournant l'évidence en artefact, le naturel en social, le détail en marque. C'est d'abord sous le signe de l'équivoque (de *aequus*, « égal », « semblable », et *vox*, « voix », ce qui nous renvoie à la polyphonie de Bakhtine), que la sémiotisation de ces détails, de ces habits et de ces ornements est à l'œuvre : les auteurs carnavalisent le texte en rapprochant des voix narratives difficilement hiérarchisables, celles des personnages, du narrateur, de la *doxa*, du folkloriste, etc.

La dimension théâtrale des deux scènes est pourtant connotée différemment : le carnaval des blanchisseuses est un « spectacle », alors que celui des *cigarreras* est davantage un rituel, de sorte que le caractère codé des tenues des deux troupes des *cigarreras* répond à une organisation textuelle plus descriptive et argumentative que celle de *L'Assommoir*. Cette distinction nous fait percevoir d'emblée les différents tons des deux scènes. D'abord, la marche des blanchisseuses a un public, « des promeneurs accoururent ; des boutiquiers, l'air amusé, se haussèrent derrière leurs vitrines », le tragique de la misère sociale tournant en farce. Parmi le public et les personnages (ou bien, cela n'est pas clair, seulement parmi les « promeneurs » et les « boutiquiers »), « les sourires augmentaient encore », entre la dérision et l'auto-dérision. Le ton farcesque entre en écho avec la lettre parisienne de Zola qu'on a mentionnée, qui synthétise la scène romanesque de la noce renversée par l'orage : « Le malheur n'est pas très grand, si les quatre “chienlits” qui se promènent déguisés en femmes sur le boulevard reçoivent

grumetes avaient de simples costumes en lin blanc et des cols bleus ; quant à la troupe de *señores*, on y trouvait un peu de tout, des gants sales, des chapeaux usés, des robes de bal défraîchies, beaucoup d'éventails et de déguisements en velours »].

⁵⁹ Par ailleurs, *Mi romería (recuerdos de viaje)*, paru en 1888, est le premier livre de *viajes* de Pardo Bazán à inflexion autobiographique, susceptible de négocier sa posture de réflexivité.

⁶⁰ David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, *op. cit.*, p. 66. Selon Baguley, les caractéristiques de la « tradition naturaliste » seraient exemplifiées dans *L'Assommoir*, dont la dernière serait la « satire de la vie bourgeoise ».

⁶¹ Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, *op. cit.*, p. 168. [« Chaque année, les mêmes grâces se répètent, avec le même succès et provoquent la même joie et la même allégresse »].

une averse⁶² ». Le narrateur théâtralise la scène par le comique triste des chapeaux (« formes pleines de comique »), dont les formes « trop larges ou trop étroites » affichent la sensation d'anomalie et d'inconfort des positions sociales précaires des carnavaliseurs. À rebours des codes bourgeois de la « tempérance » et du « sérieux », dont Gastineau et Pitre relèvent la disparition [*supra*], les blanchisseuses (et les ouvriers) de Zola désarment ici la mauvaise foi de la « dignité du pauvre » et de la moralisation de la misère.

D'un point de vue méta-poétique, en effet, il nous semble que Zola détourne le « sérieux » de la scène naturaliste traditionnelle en farcesque, tout en prenant « au sérieux », selon l'acception de Auerbach, ses objets esthétiques : l'engagement pour la cause sociale se greffe sur son *éthos* bourgeois, sur son éthique du travail⁶³, sur son œuvre de conquête symbolique dans le champ et de « marche vers le succès⁶⁴ », *a priori* incompatible avec la « marche » erratique carnavalesque. De cette manière, une forme d'équivoque idéologique préside la scène carnavalesque. Les « drôleries de carnaval » sont ainsi les pierres de touche du rapport de Zola entre *éthos* et *ethnos*, pourrait-on dire, mais aussi, sur le plan psychologique, entre devoir et plaisir, réel et illusion, qui sont perçus de façon assez antinomique, notamment dans sa jeunesse :

Hélas ! si je ne craignais que tu te moques de moi, je te dirais ici les pensées qui ont traversé mon cœur de dix-huit ans en voyant tous ces gens sautant sottement les uns devant les autres [...] Je me suis peut-être mieux amusé à Aix l'autre année au carnaval. J'étais plus jeune, j'avais plus d'illusions⁶⁵.

Sur un plan esthétique, cette posture « équivoque » qui perdure, quoique sous une forme différente, lors de la parution du roman en 1877, se manifeste, à notre sens, par le recours à l'oxymore. Le noyau sémique de cet oxymore s'explique bien par le « luxe des pauvres ». Par ailleurs, les *cigarreras* du premier groupe recherchent un « lujo del atavio y la gallardia del cuerpo ». Parées de « pluma de pavo real » et d'ornements dorés et rouges, elles rejouent, comme Gervaise reine de Carnaval, le prestige de la « majesté ». Les associations oxymoriques du couple misère/riche (mais aussi éclat/assombrissement, etc.), comme « redingote luisante »/« boue coulante » « belle toilette »/« fonds gris et mouillés », structurent en effet le

⁶² Émile Zola, « Mardi gras. Vente de la bibliothèque de Jules Janin », *Le Sémaphore de Marseille*, dans *Lettres de Paris. Notes parisiennes*, *op. cit.*, p. 610-611.

⁶³ Émile Zola cité par François-Marie Mourad, *Zola critique littéraire*, *op. cit.*, p. 93. « “[...] le travail militant est pour moi le grand moyen, le seul que je puisse conseiller” ».

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ Émile Zola, lettre à J.-B. Baille, 9 mars 1859, *Correspondance*, I, Bard H. Bakker, C. Becker, H. Mitterand (ed.), *op. cit.*, p. 108-109.

renversement parodique de l'action héroïque-religieuse⁶⁶, celle de la cérémonie du mariage, en acte de profanation : la noce, s'efforçant de mimer la reconnaissance et la visibilité toute esthétique des classes supérieures, est finalement « changée par l'orage en une mare de boue coulante ».

Donc, si l'oxymore structure la toile sémiotique des blanchisseuses, c'est l'« hétéroclite », à notre sens, qui caractérise celle des *cigarreras*. Une sorte de chaos généreux, « un poco de todo », mêle matériaux, couleurs, formes et connotations symboliques différentes dans un « halo fantaisiste ». D'abord, les deux groupes « se diferenciaban mucho », le premier mimant le « lujo » et l'éclat, le deuxième reproduisant le « pittoresque » des scènes panoramiques qui « mas que a la bizarria del traje, a representar fielmente ciertos tipos de la comarca ». En écho avec le langage critique de Pardo Bazán sur la représentation, le pittoresque et les « tipos »⁶⁷, la présentation peut aussi être lue sur un plan méta-poétique : la « bizarria » du premier groupe s'oppose à l'impression de familiarité (« fielmente ») dégagée des « tipos » du deuxième groupe, comme s'ils intégraient des catégories de perception consensuelles en lien avec les ambitions de représentativité traditionnellement naturaliste (le type n'est jamais « bizarre »). D'autre part, lorsque le « lujo » des *cigarreras* ne peut qu'être une « bizarria », on perçoit les enjeux idéologiques de cette représentation : Pardo Bazán, pour sa part, avait été frappée par une sensation de « “*extrañeza*”⁶⁸ », en visitant l'usine, par une sorte de curiosité ethnocentrique.

Sous le signe de l'hétéroclite, les éléments hétérogènes évoqués sont organisés en séquences descriptives, par une focalisation narrative externe beaucoup plus sobre que celle de Zola, comme c'est le cas de l'*Indiano* : « con largo rendigote negro, gruesa cadena de similor, barba corrida y hongo de anchas alas ». Les deux jeunes qui l'accompagnent portent, par ailleurs, un « traje híbrido », composé de « pantalon azul con cuchillos castanos, chaleco de pano con enorme sacramento de bayeta en la espalda, faja morada, sombrero de paja con cinta de lana roja ». À l'image de l'esthétique hétéroclite ou hybride des habits et des ornements, le regard du narrateur se pose de façon aléatoire sur les deux jeunes, du haut en bas, de bas en haut

⁶⁶ Cette caractéristique du « genre » naturaliste, identifiée par David Baguley, nous semble ici bien exemplifiée. David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, op. cit., p. 66. « Puis, une intrigue romanesque, toujours dysphorique, qui semble relever du fait divers journalistique – crime, scandale, adultère, escroquerie –, se présentant le plus souvent comme le renversement parodique de l'action romanesque ou héroïque et soumettant l'homme - ou, plus fréquemment, la femme - à un destin dégradant pour dévoiler le vide de l'existence humaine et les turpitudes de la vie bourgeoise ».

⁶⁷ On a déjà approfondi ces degrés mimétiques d'intelligibilité dans 2.2 et 2.3.

⁶⁸ Emilia Pardo Bazán interviewée par Enrique Gómez Carrillo, « Intimidaciones madrileñas. Una visita a E. Pardo Bazán », art. cit., p. 317. [« étrangeté »]

PARTIE III. SEMIOSIS

(pantalón-chaleco, faja-sombrero), terminant, comme pour l'*Indiano*, par les chapeaux, aux sommets de l'excentricité carnavalesque.

CHAPITRE 7. DE LA TRACE AU PRÉSAGE : L'« INDICE »

Comme on l'a vu, la « marque distinctive », qui constitue la deuxième acception du signe d'après le Littré (1874)¹, signale implicitement une relation sociologique, l'interprétation relationnelle d'un *hic et nunc* sur un terrain de jeu social. Interpréter l'« indice », en revanche², implique, à notre sens, une autre attitude auctoriale. Lorsque Carlo Ginzburg retrace les origines épistémologiques du paradigme indiciaire ou divinatoire de la sémiotique, dominant au XIX^e siècle³, il y repère d'abord un « comportement orienté vers l'analyse de cas individuels⁴ ». Lorsque, par exemple, Émile Zola et Emilia Pardo Bazán mettent en scène l'usure et la dégradation des couleurs des milieux ouvriers de *L'Assommoir* et de *La Tribuna*⁵, ils sémiotisent la couleur, donnée toute « esthétique » et « individuelle » par excellence, en signe social, en perception intersubjective des rapports de domination. En ce sens, dans *L'Assommoir*, les détails de la métamorphose des couleurs, signes d'une dysfonction toute esthétique (les objets ou les visages décolorés continuent à « fonctionner »), donc symbolique, convergent vers la molécule sémique de l'oxymore, qui interroge les critères de classement et les catégories de perception du beau et du laid, du luxe et de la misère.

En revanche, comme on le verra dans le premier chapitre de cette partie, lorsque le narrateur de *La Fortune des Rougon* décrit le cimetière-temple de Saint-Mittre, les détails deviennent précisément les indices d'un « cas individuel », puisque l'interprétation, pour le lecteur, de ce « coin perdu⁶ » au « caractère étrange⁷ », situé aux marges de Plassans, garde une « marge aléatoire irréductible⁸ » ou, pour reprendre encore les mots de Zola, une « marge indéfinie⁹ ». Plus précisément, ce qui nous intéresse dans le fonctionnement sémiotique des

¹ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. 4, *op. cit.*, p. 1939-1940. On a déjà rappelé les acceptions principales du « signe » dans la présentation de la Partie III. Sémiotique. (S)'interpréter : enquête des signes, signes d'enquête.

² Il s'agit de la première acception de « signe » pour Littré (1874).

³ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, *op. cit.*, p. 278-279. Selon l'analyse de Ginzburg, au milieu du XIX^e, le modèle anatomique, qui aspira à une connaissance systématique du social sous l'exemple de Comte, Durkheim et Marx, coexiste avec le modèle sémiotique.

⁴ *Ibid.*, p. 246.

⁵ On fait référence à 6.1 du chapitre précédent.

⁶ Émile Zola, *La Fortune des Rougon : Les Rougon-Macquart (11e édition)*, *op. cit.*, p. 6.

⁷ *Idem.*

⁸ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, *op. cit.*, p. 250.

⁹ Émile Zola, « À la jeunesse » [discours au Banquet de l'Association générale des étudiants], 18 mai 1893, cité par Léon Tolstoï, *Zola, Dumas, Maupassant*, *op. cit.*, consulté en ligne [https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_la_jeunesse_\(Zola\)](https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_la_jeunesse_(Zola)), le 13/01/22.

signes-indices comme les cimetières-temples, on le verra, est la dissymétrie entre le regard du narrateur¹⁰, moins « naturaliste » que celui des romans suivants, et la perspective offerte au lecteur qui est réduite et irréductiblement partielle, entre les « choses vues » et les « choses entendues », entre la mathésis du texte et les conditions de sa production ou, pour le dire autrement, l'« origine du savoir du narrateur¹¹ ». En ce sens, dans la description de Saint-Mittre, à notre avis, davantage que dans d'autres romans de Zola, le narrateur met en scène un comportement sémiotique que l'on pourrait définir comme « indiciaire », dans la mesure où il participe, avec le lecteur, de la quête d'une vérité (visuelle ou cognitive) à jamais parcellaire et non pas « exhaustive »¹². De même, la pratique de lecture à laquelle le narrateur invite par ce dispositif est en quelque sorte plus active et sauvagement « aléatoire », pour reprendre l'adjectif de Ginzburg, que celle à laquelle nous invitaient les signes-marques des blanchisseuses de *L'Assommoir*. Il s'agira ensuite de voir comment ces comportements, celui du narrateur de *La Fortune* et celui du narrateur de *Los Pazos de Ulloa*, traduisent les attitudes auctoriales de Zola et Pardo Bazán, et comment celles-ci orientent la régulation sémiotique dans les romans.

Comme on l'a vu dans le chapitre précédent, si le « signe-marque » était une figure rhétorique, celle-ci pourrait être la synecdoque, car elle envisage une relation quantitative entre détail et milieu. Or, celle de l'indice pourrait être la « métonymie¹³ », car elle transfère la signification de la partie au tout, de la cause à l'effet. Le signe comme « indice », comme c'est le cas de l'aire de Saint-Mittre, tourne « une trace historique du passé, un témoignage de ce qui disparaît, ou qui a déjà disparu¹⁴ » en présage, le sens étant transfiguré et mobilisé au-delà de l'intrigue et de l'intellection ethnographique ou mimétique.

Dans *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, Capuana, se souvenant d'avoir écouté le chant d'amour d'un paysan sicilien, raconte précisément une expérience indiciaire-divinatoire.

E a me, che ascoltavo intensissimo, già non sembrava più la voce d'un povero contadino innamorato, ma quella di altre generazioni di altri tempi; e che non si lamentasse soltanto di amore, ma di altre pene, di altri dolori, eco di speranze, di desiderii indefiniti, qualcosa che mi destava nelle profondità dell'organismo sensazioni ereditate per lunga trafila di esseri, i quali avevano amato, pensato, sperato, sognato, pianto a quel modo... Quando? Non avrei saputo

¹⁰ Claire Borde, « Les marges de Plassans et la figure du narrateur », dans Pierre Glaudes et Alain Pagès (ed.), *Relire La Fortune des Rougon*, op. cit., p. 127-142. On s'inspire largement de l'analyse de Borde sur le rôle du narrateur dans la création de l'aire Saint-Mittre pour étudier le dispositif de production sémiotique.

¹¹ *Ibid.*, p. 130.

¹² Sur le souci d'exhaustivité naturaliste, revendiqué dans le discours théorique et critique des nos auteurs, je renvoie à 1.2.

¹³ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, op. cit., p. 242.

¹⁴ Boris Lyon-Caen et Andrea Del Lungo, *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIXe siècle*, op. cit., p. 13.

PARTIE III. SEMIOSIS

dirlo, ma ero certo di non ingannarmi. E dopo che la voce tacque, la triste melodia continuò a gemere dentro di me, monotona, insistente, lentissimamente cullantesi; e oggi, dopo tant'anni, ricordando, torno a risentirla precisa, monotona, insistente, lentissima; e mi si fa buio nel cuore, come in quella notte in campagna¹⁵.

En accord avec l'analyse de Ginzburg, Capuana accède ici à « la reconnaissance minutieuse d'une réalité sans doute infime, pour découvrir les traces d'événements auxquels l'observateur ne peut pas avoir d'accès direct¹⁶ ». Incidemment, on rappelle que l'incipit de *Come io divenni novelliere*, sorte d'*excursus* retrospectif sur son propre parcours intellectuel, commence par évoquer le « indizii della mia vocazione di novelliere¹⁷ » comme des traces infimes voir trompeuses (« bugie »), en ironisant, presque, sur la « teorica degli indizii¹⁸ » et sur son obstination causaliste. Or, ces « indizii » renvoient bien au sens métalinguistique évoqué par Ginzburg, mais dans une acception négative, relevant les risques de la surinterprétation et du déterminisme fallacieux. Ainsi, l'indice fait signe vers un interprétant impliqué dans une temporalité et un tempo narratif, à l'aune de la remémoration et de la reconstruction.

Bien différent du « je » ethnographe mis en scène par Zola et Pardo Bazán, qui collecte et organise les « choses vues » en « choses sues » dans un pacte de crédibilité narrative proche du « factuel »¹⁹, le « je » clairvoyant de Capuana transfigure, dans *La Sicilia nei canti popolari*, les événements infimes, auxquels il n'a pas assisté, en traces par l'accès aux sens et à la mémoire. « Quando ? Non avrei saputo dirlo, ma ero certo di non ingannarmi » : entre acte de mémoration et *excessus mentis*, Capuana « connaît », en l'interprétant par un ressenti personnel, une hérédité atavique qui le précède et le transcende. En 1894, depuis le séjour à Rome, la distance spatiale, temporelle (« dopo tant'anni ») et sociale entre l'écrivain et « un povero contadino innamorato » s'accroît, alors que la « distance émotive²⁰ » se raccourcit. Il nous semble que Capuana décrit précisément la sémiotisation de l'indice, telle que l'on essaiera de repérer, au niveau narratif, chez Zola et Pardo Bazán, dans les deux prochaines parties. Si, pour

¹⁵ Luigi Capuana, *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, dans *Verga e D'Annunzio*, Mario Pomilio (ed.), *op. cit.*, p. 134-135. [« Et pour moi, en l'écoutant attentivement, elle ne ressemblait plus à la voix d'un pauvre paysan amoureux, mais à celle d'autres générations d'autres temps ; et qu'elle ne se plaignait pas seulement de l'amour, mais d'autres douleurs, d'autres chagrins, un écho d'espoirs, de désirs indéfinis, quelque chose qui éveillait au fond de mon organisme des sensations héritées d'une longue lignée d'êtres qui avaient aimé, pensé, espéré, rêvé, pleuré de cette façon... Quand ? Je ne pouvais pas le dire, mais j'étais sûr que je ne me trompais pas. Et après que la voix se soit tue, la triste mélodie a continué à gémir en moi, monotone, insistante, très lentement bercée ; et aujourd'hui, après tant d'années, en me souvenant, je l'entends à nouveau, précise, monotone, insistante, très lente ; et elle est sombre dans mon cœur, comme cette nuit-là à la campagne »].

¹⁶ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, *op. cit.*, p. 244.

¹⁷ Luigi Capuana, *Come io divenni novelliere*, dans *Homo*, *op. cit.*, p. V.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Je fais référence à 4.2.2.

²⁰ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, *op. cit.*, p. 265.

sa nouvelle *L'ideale di Píula*, le processus de création artistique concernait la métamorphose d'un contenu visuel, qui passe du souvenir du paysan, à travers la contemplation d'une photographie, jusqu'à la préfiguration d'un personnage romanesque dépassant les cadres à la fois de la photo et du souvenir²¹, ici c'est un contenu auditif qui fait l'objet de la sémiotisation indiciare. L'action métonymique commence ici par l'écoute de la *cadenza* d'un paysan comme Lo Sciancato²², écoute plus émotive que sensorielle, puisque la voix disparaît aussitôt que le contenu émotionnel de l'écrivain se cristallise.

Cette action, de substitution ou de déplacement, agit sur deux niveaux : ce chant d'amour est l'indice, pour Capuana, d'autres sensations, de « desiderii indefiniti », ainsi que d'une sorte de généalogie à la fois englobant et dépassant le paysan et l'écrivain lui-même. Lorsque Capuana réveille des sensations ataviques d'ancêtres siciliens, « ereditate per lunga trafila di esseri, i quali avevano amato, pensato, sperato, sognato, pianto a quel modo » [*supra*], il fait de la trace mémorielle un présage, de l'histoire folkloriste d'un groupe social une conscience transindividuelle. En écho avec les thèses en psychologie expérimentale de Gabriele Buccola, auteur de *La dottrina e le leggi dell'eredità* (1879)²³, Capuana envisage le caractère héréditaire de la structure organique du cerveau qui aurait hérité les expériences universelles des générations antérieures.

Si les perceptions sensorielles et imaginatives remontent ici à un passé ancestral, « per eredità, per svolgimento organico²⁴ », elles peuvent aussi se communiquer aux organismes futurs, lorsque, comme le soutient Buccola, l'acte psychique évolue du simple au complexe, du physiologique au psychologique²⁵. Dans des termes similaires, dans une lettre à Luigi Pirandello autour du spiritisme, en 1905, Capuana fait allusion à une évolution perceptive, organique, de l'espèce : « il mondo di là, che può essere anche parte del mondo di qua, di cui ancora i nostri sensi non hanno la percezione immediata [...] un giorno o l'altro, tra qualche

²¹ Nous avons analysé ce procédé dans 4.2.3. Du reportage au « repêchage », du folklore à la vérité mémorielle chez Capuana.

²² Voir 6.2. La boiterie de Gervaise et de Lo Sciancato : trébucher, enjamber des mondes.

²³ Federica Adriano, *Alienazione, nevrosi e follia: esiti della ricerca scientifica nella narrativa italiana tra Otto e Novecento* [thèse], Université de Sassari, p. 18-19. Gabriele Buccola est un prosélyte du fondateur de la *Rivista Sperimentale di Freniatria* fondée par Augusto Tamburini de Reggio Emilia, où il mène de recherches à l'Istituto Psichiatrico. Dans son essai, Buccola suppose la transmissibilité héréditaire des caractères psychiques, à commencer par l'instinct, et il envisage la vie psychique dans sa dimension organique ou matérielle.

²⁴ Luigi Capuana cité par Simona Cigliana, « Introduzione », *Mondo occulto, op. cit.*, p. 9. [« par hérédité, par déroulement organique »].

²⁵ Federica Adriano, *Alienazione, nevrosi e follia: esiti della ricerca scientifica nella narrativa italiana tra Otto e Novecento, op. cit.*, p. 19.

PARTIE III. SEMIOSIS

secolo, tra parecchi secoli – il tempo non fa nulla²⁶ ». L'écrivain verbalise ici l'herméneutique « libre »²⁷ que nous tenterons : il faudra donc lire nos textes comme des terrains des signes où « structure anthropologique et lecture historique se combinent²⁸ » en traces et en présages.

²⁶ Luigi Capuana cité par Simona Cigliana, « Introduzione », *Mondo occulto, op. cit.*, p. 9. [« le monde de l'au-delà, qui peut aussi faire partie du monde de l'au-delà, dont nos sens n'ont pas encore de perception immédiate [...] un jour ou l'autre, dans quelques siècles, dans plusieurs siècles - le temps ne fait rien »].

²⁷ Ou « ludique », en quelque sorte, dans le sens illustré par Ilias Yocaris, *Style et semiosis littéraire, op. cit.*, p. 371.

²⁸ « Mythe », dans Colette Becker et Pierre-Jean Dufief (ed.), *Dictionnaire des naturalismes, I-Z, op. cit.*, p. 672.

7.1. Les aires de Saint-Mittre et de Ulloa : perceptions, divagations

Dans l'entrée « Mythe »¹ du *Dictionnaire des naturalismes*, l'aire de Saint-Mittre est défini comme un « lieu sacré et profané, d'où ne pourra naître qu'un récit de transgression² ». D'emblée, il n'est pas anodin que l'aire de Saint-Mittre soit placée sous cette entrée du *Dictionnaire*, comme lieu originaire du « roman des Origines ». Plus précisément, si l'aire fait l'objet d'une narration mythologique, celle-ci s'apparente, à notre sens, à une mythologie « négative », car la description de ce lieu n'est pas prise en charge par un discours de fondation. En effet, l'aire de Saint-Mittre, comme celle de Ulloa, s'inscrit plutôt dans une poétique de l'anti-fondation (dans la disposition des voix narratives, dans la sémiotisation qu'on appellera indiciaire) marquée par « la translation des morts et la profanation des lieux sacrés³ », qui double le drame de la mort en dramaturgie.

D'un bout à l'autre de *La Fortune*, le narrateur évoque les fonctions de l'aire au fil du temps, de l'époque prérévolutionnaire et prédémocratique jusqu'à celle contemporaine des lecteurs, en multipliant ainsi ses représentations ; en somme, l'aire de Saint-Mittre incarnerait moins une « topique », au sens d'un lieu thématique et symbolique susceptible d'évoquer un imaginaire romanesque, qu'un lieu marginal et insaisissable, voire une « atopie ». En effet, en accord avec Claire Borde, nous n'entendons pas la narration autour de l'aire de Saint-Mittre comme un véritable « mythe des origines⁴ », selon l'expression de Naomi Schor, signifiant, dans une perspective déterministe, le « poids de la fatalité sur ce roman et sur ce cycle⁵ ». Il faudra donc comprendre la description de Saint-Mittre moins comme l'indice de la préfiguration d'une logique romanesque ou d'une logique « savante » (en l'occurrence celle des lois de l'hérédité) que, comme on le verra, l'indice rétrospectif d'une « transgression » vis-à-vis du dispositif textuel plus « naturaliste » que Zola tendra adopter par la suite⁶. De la même

¹ Nous avons déjà précisé, dans la présentation de la Partie III. Sémiotique. Interpréter : enquête des signes, signes d'enquête, comment l'on entend la notion de mythe, que Del Lungo pourtant évoque (à notre sens, avec un peu d'ambiguïté) dans la présentation de sa sémiologie historique. Il s'agit pour nous de s'écarter d'une notion complexe qui appelle à des approches et à des positionnements disciplinaires différents du nôtre, comme la mythocritique. Dans notre perspective, le traitement d'un élément comme le « mythe » mériterait une problématisation supplémentaire qui n'est pas pertinente à notre propos.

² « Mythe », Colette Becker et Pierre-Jean Dufief (ed.), *Dictionnaire des naturalismes, I-Z, op. cit.*, p. 671.

³ *Ibid.*, p. 671-672.

⁴ Voir Naomi Schor, « Mythe des origines et origines des mythes », *Les Cahiers Naturalistes*, n. 52, 1978, p. 124-134.

⁵ Claire Borde, « Les marges de Plassans et la figure du narrateur », art. cit., p. 127.

⁶ *Idem.* C'est la thèse de l'article de Borde.

manière, on y relèvera comment des choses « entrevues », pour ainsi dire, prédominent sur des « choses vues » et des « choses vues », auxquelles Zola adhère davantage, par exemple, dans le récit ethnographique du voyage en locomotive de *La Bête humaine*⁷. D'un point de vue du fonctionnement sémiotique, ces choses entre-vues, comme le suggère l'étymologie (« se voir l'un l'autre »), s'inscrivent dans une relation dynamique, « duale », entre l'objet interprété et la sensibilité de l'interprétant, entre l'objet-indice et le je-enquêteur.

A sign, or representation, which refers to its object not so much because of any similarity or analogy with it, not because it is associated with general characters which that object happens to possess, as because it is in dynamical (including spatial) connection both with the individual object, on the one hand, and with the senses or memory of the person for whom it serves as a sign, on the other hand⁸.

Peirce souligne précisément ici, dans une perspective pragmatique, le rôle de l'interprétant dans l'investissement sémiotique, qui est entendu comme un acteur pris dans un cadre situationnel avec l'objet. En transposant cette perspective sur un niveau narratologique, il s'agit pour nous de comparer les poétiques de transgression des aires de Saint-Mittre et de Ulloa dans *Lo Pazos*, à l'aune des positions d'énonciation d'un narrateur-enquêteur s'engageant « with the senses or memory ».

Comme le montrent Claude Duchet et Chantal Pierre, l'aire de Saint-Mittre nous donne un accès plutôt « paradoxal⁹ » à l'univers des Rougon-Macquart, scellé par une « impasse¹⁰ » (et non pas par une « entrée », plus conforme au « paradigme inaugural canonique de la fiction réaliste¹¹ »). Sur un plan sociologique, nous pourrions dire que Zola lui-même élabore le projet romanesque des *Rougon-Macquart* sur un terrain « glissant ». En effet, bien qu'il soit déjà soutenu par une certaine notoriété auprès du grand public, tel qu'en témoigne *Le Petit journal* de l'époque¹², le jeune Zola fait son entrée dans le champ littéraire sur un terrain « fertile » mais inconnu, à l'image de l'aire de Saint-Mittre : quoiqu'il soit issu d'un *humus* « fertile », « naturel » et « légitime », en s'inspirant, pour sa représentation, de l'univers de l'égout des

⁷ Voir 4.2.2.

⁸ Charles Sanders Peirce cité par Ilias Yocaris, *Style et semiosis littéraire, op. cit.*, p. 127. [« Un signe, ou une représentation, qui se réfère à son objet non pas tant en raison d'une similarité ou d'une analogie avec celui-ci, non pas parce qu'il est associé à des caractéristiques générales que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en relation dynamique (y compris spatiale) à la fois avec l'objet individuel, d'une part, et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part »].

⁹ Chantal Pierre, « Comment commencer ? *La Fortune des Rougon*, un roman contraint », dans Béatrice Laville et Florence Pellegrini (dir.), *La Fortune des Rougon d'Émile Zola. Lectures croisées*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2015, p. 48. Chantal Pierre reprend, sur ce point, l'analyse de Claude Duchet.

¹⁰ *Ibid.*, p. 47. Chantal Pierre reprend, sur ce point, l'analyse de Claude Duchet.

¹¹ *Idem.*

¹² « Bibliographie », *Le Petit journal*, 14 novembre 1871, Neuvième année, n° 3243, p. 3. « On connaît Zola : écrivain sérieux, parfois amer, il aime à fouiller le cœur et les passions humaines, le scalpel à la main ».

*Misérables*¹³, Zola ne sait pas encore où ce terrain pourra le conduire¹⁴. Par les « ajustements » des voix narratives, on devine alors une posture d'énonciation en voie de définition. Dix ans après la parution de *La Fortune*, Paul Alexis revient, dans *Le Figaro*, précisément sur le premier roman du cycle et les « quelques timidités de jeune romancier¹⁵ », qui l'aurait empêché d'appeler Plassans « Aix en Provence ».

Parmi les romans espagnols parus en 1886, Léo Quesnel salue, dans un compte-rendu de *La Nouvelle revue* (1887), *Los Pazos de Ulloa* qui a été écrit par la main d'une « excellente imitatrice de M. Zola¹⁶ ». Quesnel ramène ensuite le « tempérament¹⁷ » galicien à « quelque chose de vigoureux, de sain et de vert, en même temps que d'un peu rude¹⁸ », à l'image de l'« humanidad ruda, atávica¹⁹ » nourrissant la flore du cimetière. Sous l'égide d'une imagerie exotique, *Lo Pazos* (qui en Espagne scelle la consécration d'une écrivaine « justement celebrada²⁰ ») serait perçu par la critique française comme un roman appréciable mais quelque peu inconfortable au « touché », autrement dit, susceptible de brusquer le tact, le sens « moral » du public français, lorsque cette « rudesse » qualifie moins la décadence de la petite noblesse galicienne ou bien l'esthétique « transgressive »²¹ de Pardo Bazán, sur laquelle on se penchera, que la posture de « finesse », de pudeur morale de Léo Quesnel²². Au contraire, Leopoldo García-Ramón, dans la *Revista contemporánea*, associe « soltura, gracia y desenfado²³ » au

¹³ Marie-Sophie Armstrong, « Hugo à l'aire Saint-Mittre : Zola et la problématique de la propriété littéraire », *The French Review*, vol. 76/2, American Association of Teachers of French, 2002, p. 347-348.

¹⁴ En revanche, sur le plan de la préfiguration romanesque des *Rougon-Macquart*, on sait que Zola en avait établi la trame générale et la liste des romans dès 1867-1868. On relèvera cette une sorte d'incertitude davantage sur le plan de la construction d'une poétique et d'un statut d'écrivain, en observant le comportement narratif et métanarratif émergeant des représentations de l'aire.

¹⁵ Paul Alexis, « Nana et l'œuvre d'Émile Zola », *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*, 7^{ème} année, 12 mars 1881.

¹⁶ Léo Quesnel, « Revue des publications espagnoles », *La Nouvelle revue*, Tome quarante-cinquième, avril 1887, p. 744.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, op. cit., p. 328. [« humanité rude, atavique »].

²⁰ A., *Revista contemporánea* [s.a.], año XII, t. LXIV, octobre-novembre-décembre 1886, p. 112. [« justement célébrée »]. Voir aussi Cristina Patiño Eirin, *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1998, p. 60. *Los Apuntes autobiográficos*, qui précèdent la première édition du roman, retracent, en effet, la trajectoire biographique et littéraire de l'auteure, dans un geste rétrospectif de légitimation.

²¹ Voir Benito Varela Jacome, *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, MCMLXXXIII, *Cuadernos de estudios gallegos*, Anejo XXII, p. 11. Dans une acception similaire à la notre, Jacome parle de « inquietud creadora [...] abierta a todas las corrientes, a todos los procedimientos ». [« inquietude créatrice [...] ouverte à tous les courants, à tous les procédés »]. Nous parlons ici volontiers d'esthétique transgressive pour souligner son rapport avec un système de vraisemblance intégré à l'horizon d'attente de l'œuvre.

²² La réception des transferts culturels entre des différents pays relève des forts enjeux politiques concernant la légitimation ou la subversion des normes culturelles et sociales.

²³ Leopoldo García-Ramón, « Cartas de París », *Revista contemporánea* [s.a.], año XII, t. LXIV, octobre-novembre-décembre 1886, p. 479. [« fluidité, grâce et liberté »].

style de Pardo Bazán qui semble donc rencontrer le « système des références²⁴ » du public espagnol : en effet, ce dernier a eu une « expérience préalable²⁵ » de l'écrivaine et de son « style » ou « genre », de même qu'il perçoit une forme de conciliation « entre langage poétique et langage pratique²⁶ » : « con la ilusión de estar oyéndola hablar²⁷ ».

Or, en accord avec l'étymologie latine de « transgression », c'est-à-dire « marcher à travers, au-delà », l'aire de Saint-Mittre est présentée justement, à partir des premières lignes du roman, comme « une place qui ne conduit nulle part et que les promeneurs seuls traversent²⁸ ». C'est sans doute pour cela que le narrateur se hâte, au tout début de *La fortune*, d'évoquer le périmètre de l'ancien cimetière, de délimiter ses confins pour mieux en montrer leurs transgression (qui commence, par ailleurs, par le carré composé de « trois côtés »)²⁹. D'une manière analogue, le narrateur de *Los Pazos* lorsqu'il présente le cimetière de Ulloa, « Era un lugar sombrío³⁰ », évoque, avec équivocité, le mur en pisé, « de una parte », et les trois murailles, « de otra », qui l'entourent : « Limitábanlo de una parte las tapias de la iglesia, de otra tres murallones revestidos de hiedra y plantas parásitas³¹ ».

En outre, sur un plan métalittéraire, les descriptions des cimetières de Saint-Mittre et de Ulloa sont placées, avec pertinence symbolique, dans des lieux liminaires du texte, respectivement au début et à la fin, à l'image des leurs fonctions poétiques, des lieux de passage.

Anciennement, il y avait là un cimetière placé sous la protection de Saint-Mittre, un saint provençal fort honoré dans la contrée. Les vieux de Plassans, en 1851, se souvenaient encore d'avoir vu debout les murs de ce cimetière, qui était resté fermé pendant des années. La terre, que l'on gorgeait de cadavres depuis plus d'un siècle, suait la mort, et l'on avait dû ouvrir un nouveau champ de sépultures à l'autre bout de la ville. Abandonné, l'ancien cimetière s'était épuré à chaque printemps, en se couvrant d'une végétation noire et drue. Ce sol gras, dans lequel les fossoyeurs ne pouvaient plus donner un coup de bêche sans arracher quelque lambeau humain, eut une fertilité formidable. De la route, après les pluies de mai et les soleils de juin, on apercevait les pointes des herbes qui débordaient les murs ; en dedans, c'était une mer d'un vert sombre, profonde, piquée de fleurs larges, d'un éclat singulier. On sentait en dessous, dans l'ombre des tiges pressées, le terreau humide qui bouillait et suintait la sève³².

A esto se reducía todo el ornato del cementerio, mas no se vegetación, que por lo exubertante y viciosa ponía en el alma repugnancia y supersticioso pavor, induciendo a fantasear si en aquellas robustas ortigas, altas como la mitad de una persona, en aquella hierba crasa, en aquellos cardos

²⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 49.

²⁵ *Idem*.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Leopoldo García-Ramón, « Cartas de París », art. cit., p. 479. [« avec l'illusion de l'entendre parler »].

²⁸ Émile Zola, *La fortune des Rougon*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola*, éd. cit., p. 22.

²⁹ Voir *Idem*.

³⁰ Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, III, *Obras completas*, op. cit., 327-328. (PB, *Le Château d'Ulloa*, 343-344: « C'était un endroit sombre »).

³¹ *Idem*. (*Idem* : « D'un côté, il est limité par le mur en pisé de l'église et, de l'autre, par trois murailles de pierres sèches revêtues de lierre et de plantes parasites »).

³² *Idem*.

PARTIE III. SEMIOSIS

vigorosos cuyos pétalos ostentaban matices flavos de cirio, se habrían encarnado, por misteriosa transmigración, las almas vegetativas también en cierto modo de los que allí dormían para siempre, sin haber vivido, sin haber amado, sin haber palpitado jamás por ninguna idea elevada, generosa, puramente espiritual y abstracta, de las que agitan la conciencia del pensador y del artista. Parecía que era sustancia humana – pero de una humanidad ruda, atávica, inferior, hundida hasta el cuello en la ignorancia y en la materia – la que nutría y hacía brotar con tan enérgica pujanza y savia tan copiosa aquella flora lúgubre por su misma lozanía³³.

On peut donc lire en miroir ces descriptions des cimetières de Saint-Mittre et de Ulloa³⁴ qui évoquent l'exubérance d'une « flora lúgubre » (« végétation noire et drue »), en remuant le sacré et le profané, les corps (« lambeau humain ») et les âmes (« almas »). Ainsi, des images de sauvagerie euphorique contrebalancent des images d'obscurité funéraire et de dysphorie (« repugnancia y supersticioso pavor ») dans une esthétique des contrastes³⁵ : « éclat »/« ombre » ; « exubertante y viciosa »/« repugnancia », « espiritual y abstracta »/« ruda, atávica, inferior », « materia »/« enérgica ». Ces oppositions, reposant sur des structures anthropologiques primaires, relèvent de la molécule sémique du naturel et de sa logique anti-culturelle de transgression qui fait naître la vie la plus luxuriante de la mort des hommes. Cette esthétique qui, notamment chez Pardo Bazán, se rapproche de « la manera tétrica y terrorífica³⁶ » de Poe et Hoffmann (le cimetière inspire précisément « repugnancia » et « pavor »)³⁷, rend ainsi « misteriosa » la représentation des aires. Pourtant, le ton et les choix lexicaux de Zola et de Pardo Bazán se différencient par le vocabulaire philosophique et spiritualiste de cette dernière, qui glisse des choses aux idées et aux émotions, posant davantage son narrateur comme interprète (incrédule et effrayé) de la scène. Ce caractère mystérieux est

³³ Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, III, *Obras completas, op. cit.*, p. 327-328. (PB, *Le Château d'Ulloa*, 343-344. « Tout l'ornement du cimetière se réduit à cela mais partout ailleurs, croît spontanément une végétation dont la profusion et la luxuriance sont telles qu'elles inspirent de la répulsion et une crainte superstitieuse. On se prend à demander si dans ces robustes orties qui vont arriver à mi-corps, dans cette herbe épaisse, dans ces chardons vigoureux dont les pétales ont la blondeur des cierges, ne revivent pas, par une mystérieuse transmigración, les âmes – végétatives en quelque sorte – de ceux qui reposent là pour toujours, sans avoir vécu, sans avoir aimé, sans avoir vibré ni avoir été passionnés pour une seule idée élevée, généreuse, purement spirituelle et abstraite comme celles qui agitent la conscience du penseur et de l'artiste. On dirait qu'une substance humaine, mais d'une humanité rude, primitive, inférieure, plongée jusqu'au cou dans l'ignorance et la matière, qu'une telle substance, dans un élan puissant, communique une sève abondante à cette flore lúgubre par son exubérance même »).

³⁴ En raison des fortes résonances intertextuelles, il est probable que Pardo Bazán ait gardé souvenir de la description de Saint-Mittre de Zola.

³⁵ Dans le chapitre précédent, on a relevé ce que Yocaris appelle une « esthétique de l'oxymore » dans *L'Assommoir* et dans *La Tribuna*. Voir Jacques Noiray, « Aspects du grotesque dans *La Fortune des Rougon* », dans Béatrice Laville et Florence Pellegrini (dir.), *La Fortune des Rougon d'Émile Zola. Lectures croisées, op. cit.*, p. 154. Affecté par la conception hugolienne du grotesque, Zola reprend dans *La Fortune* une esthétique d'« antithèses puissantes », caractérisée par « la fusion de deux éléments contraires, le risible et l'horrible, le comique et le difforme, le bouffon et le terrible », ce qui, dans ce passage, est pourtant moins visible.

³⁶ Emilia Pardo Bazán, *La literatura francesa moderna. El Romanticismo*, dans *Obras completas de Emilia Pardo Bazán*, vol. 3, Madrid, V. Prieto y Cía, 1911, consulté en ligne <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-francesa-moderna-el-romanticismo--0/html/>, le 02/10/21.

³⁷ Voir Clark Colahan et Alfred Rodríguez, « Lo "gótico" como fórmula creativa de " Los Pazos de ulloa" », *Modern Philology*, vol. 83 / 4, University of Chicago Press, 1986, p. 398–404.

précisément emphatisé par le rôle du narrateur qui, tâtonnant, suit les traces d'une représentation qui a volé en éclats. Les voix narratives, multiples, de *La Fortune* et de *Los Pazos* font signe vers un énigme.

Or, chez Zola, contrairement à l'attitude « mimétique » du narrateur décrivant la mesure de Saint-Mittre³⁸, qui, par un effet d'illusion référentielle, propose une vision et une connaissance données comme évidentes, la position d'énonciation est plus ambiguë, à la fois surplombante (« savante », ou omnisciente) et, pour ainsi dire, horizontale et incertaine³⁹. D'une manière analogue, Pardo Bazán met en scène un narrateur tantôt omniscient et quelque peu interventionniste qui prend le soin d'intervenir pour résumer (« A esto se reducía... »), tantôt absent et omniprésent, comme un *deus ex machina*, par le gérondif « induciendo a... » et l'impersonnel « Parecía que... ». Dans *La Fortune*, on reconnaît la première position, surplombante, dans « Anciennement, il y avait là un cimetière... » : cette notation mathésique, donnée comme une information à la fois factuelle et érudite, n'engage pas un je-enquêteur. En revanche, de suite, « les vieux de Plassans » prennent en charge l'énonciation, en provoquant ainsi la « restriction⁴⁰ » du « volume informationnel⁴¹ » et, par cela, l'amplification du *tonus* sémiotique : l'énonciation, par la « focalisation interne⁴² », se rétrécit « au niveau du lecteur », à la guise d'une confidence partielle et subjective.

Plus précisément, nous pourrions dire que l'aire, objet d'une sémiotisation, devient indice au moment où la mémoire personnelle, « émotive » (évoquée par Ginzburg) s'accroît (« se souvenaient encore d'avoir vu ») et, à l'envers, l'objet informationnel « se vide, se creuse, pareille à un grand trou noir⁴³ ». Dans la proposition suivante, le discours des vieux de Plassans continue, sans doute en indirect libre, l'*excursus* sur l'aire, comme on le voit avec « l'on avait dû ouvrir » [*supra*], par un geste de mémoration indiciaire. Le dispositif narratif mime donc ici une pratique d'enquêteur « inquiète », pour reprendre le titre de notre thèse. Chez Zola, tantôt,

³⁸ Voir I.1. On s'est penché sur cette description au tout début de notre travail, en commentant le discours critique du « tout dire » et du « tout voir » naturaliste, et le dispositif poétique participant de l'« illusion référentielle ».

³⁹ D'une manière générale, dans *La Fortune des Rougon*, l'évocation du temps antérieur aux faits narrés et de la généalogie familiale des Rougon-Macquart est prise en charge par des modalisateurs du doute, comme par exemple lorsqu'on évoque l'union entre François Mouret et Marthe Rougon : « Peut-être fut-ce à la fois leur ressemblance physique et leur dissemblance morale qui les jetèrent aux bras l'un de l'autre » (Voir Émile Zola, Henri Mitterand (ed.), *La Fortune des Rougon*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola*, éd. cit., p. 125) ; ou bien, lorsqu'Adelaïde relève une ressemblance avec le « braconnier Macquart » chez Silvère : « Peut-être lui trouvait-elle une lointaine ressemblance avec le braconnier Macquart ».

⁴⁰ Ilias Yocaris, *Style et semiosis littéraire*, op. cit., p. 162. Yocaris reprend, sur ce point, Alain Rabatel. (Voir *Ibid.*, p. 208).

⁴¹ *Idem.*

⁴² Claire Borde, « Les marges de Plassans et la figure du narrateur », art. cit., p. 130.

⁴³ Émile Zola, Henri Mitterand (ed.), *La Fortune des Rougon*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola*, tome IV, *La guerre et la Commune (1870-1871)*, op. cit., p. 25.

le narrateur délègue aux « vieux de Plassans » le travail indiciaire de transfiguration des souvenirs en traces, mais sans être « entièrement dépendant[e] d'un ou plusieurs personnages⁴⁴ », tantôt il le prend en charge par un « on » à l'imparfait.

Cet « on » est, pour sa part, pris dans une sorte de dédoublement : le « on » impersonnel des notations historiques cède le pas au « on » d'un reporter quelconque, nous pourrions dire, qui invoque une mémoire sensorielle. « On sentait en dessous le terreau humide » ; « on apercevait les pointes des herbes ». D'une part, la sémiotisation des objets est ici mise en scène de manière similaire à celle ethnographique qui atteste sa légitimité sur les « choses vécues » et sur un passé corporel, comme on l'a vu pour Jacques au bord de la locomotive (« il ne sentait même pas le vent souffler en tempête⁴⁵ »). D'autre part, cet « on » enquêteur de l'aire, fortement dépersonnalisé, évoque un témoin collectif et anonyme (pour reprendre la formule de Ginzburg, « quelqu'un est passé par là⁴⁶ ») dont les perceptions sont davantage médiatisées. En effet, à la différence du je-reporter sur la locomotive, « l'origine du savoir⁴⁷ » de cet « on » est plus incertaine : d'où vient cette mathésis ? Qui parle ? En outre, la sensation d'incertitude s'accroît par les expressions « en dessous » et « on apercevait les points » qui transfigurent les « choses senties » (ou perçues) en « choses pressenties » par une expérience de terrain réduite.

Dans *Los Pazos*, après le narrateur-commentateur qui évoque le ton émotif de la scène (« ponía en el alma repugnancia y supersticioso pavor »), l'impersonnel « on » apparaît dans la traduction de Nelly Clémessy : « On se prend à demander ». Ce narrateur prend en charge une activité indiciaire-spéculative (« fantasear ») concernant la « misteriosa transmigración » des âmes qui, par une sorte de métempsycose, auraient habité les tiges des « robustas ortigas » et des « cardos vigorosos ». Sur le problème de la métempsycose⁴⁸ de dérivation platonicienne⁴⁹, on s'interrogeait déjà, sur un ton quelque peu ironique, en 1877, dans le numéro IV de *La Ciencia cristiana*, où la jeune Pardo Bazán avait publié ses « Reflexiones científicas contra el Darwinismo ». « Consoladora idea, ¿quién ha de dudarlo? la de tener siempre á nuestro alrededor á todos los sabios, á todos los héroes, a todos los conquistadores que han llenado el mundo con su ciencia y sus hazañas, animando nuestro perro de caza, ó graznando en el cuerpo

⁴⁴ Claire Borde, « Les marges de Plassans et la figure du narrateur », art. cit., p. 132.

⁴⁵ Émile Zola, *La Bête humaine*, dans Émile Zola, Henri Mitterand (ed.), *Œuvres complètes d'Émile Zola*, Tome XIV, *Le sang et l'argent (1888-1891)*, op. cit., p. 118.

⁴⁶ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, op. cit., p. 242.

⁴⁷ Claire Borde, « Les marges de Plassans et la figure du narrateur », art. cit., p. 130.

⁴⁸ La philosophie de la métempsycose, se greffant à la fin du XIX^e sur les fantasmagories et les expériences métapsychologiques, est très répandue dans les milieux occultistes et spirites de l'époque.

⁴⁹ Platon en parle en particulier dans le *Phédon*.

de algun pavo real!!⁵⁰ ». Ici, dans le cimetière de Ulloa, ces pauvres âmes, animant des orties et des chardons, se conformeraient donc à l'*éthos* qu'elles ont assumé dans leurs vie humaine « sin haber vividos, in haber amado, sin haber palpitado jamás por ninguna idea elevada, generosa » [*supra*]. Sur un ton proche de celui de *La Ciencia cristiana*, qui pose des interrogatifs (en comparant des positions) sans y répondre de façon résolue, le narrateur-enquêteur de *Los Pazos* semble interpeler ainsi le lecteur intrigué par l'hypothèse de la métempsycose : « Pedir mas fuera mucho pedir⁵¹ ». Comme le résume Barthes à propos du fait divers, « le miracle de l'indice : c'est l'indice le plus discret qui finalement ouvre le mystère⁵² ».

C'est justement par « des sentiers mystérieux⁵³ » que l'on aborde, en tant que lecteur, ces signes. Ces positions d'énonciation incertaines ou fluctuantes, soumises au brouillage des voix narratives et des degrés de connaissance, de même qu'une esthétique des contrastes à l'œuvre, interrogent finalement, sur un plan métalittéraire, la « donnée » naturaliste sur son « origine » et sur ses conditions d'existence (cela n'est pas toujours le cas, comme on l'a vu par exemple dans *La Bête humaine*), qui restent pour autant mystérieuses.

C'est un désert, une bande de verdure d'où l'on ne voit que des morceaux de ciel. Dans cette allée, dont les murs sont tendus de mousse et dont le sol semble couvert d'un tapis de haute laine, règnent encore la végétation puissante et le silence frissonnant de l'ancien cimetière. On y sent courir ces souffles chauds et vagues de voluptés de la mort qui sortent des vieilles tombes chauffées par les grands soleils. Il n'y a pas, dans la campagne de Plassans, un endroit plus ému, plus vibrant de tiédeur, de solitude et d'amour. C'est là où il est exquis d'aimer⁵⁴.

Y, en efecto, en el terreno, repujado de pequeñas eminencias que contrastaban con la lisa planicie del atrio, advertía a veces el pie durezas de ataúdes mal cubiertos, y blanduras y molicias que infundían grima y espanto, como si se pisaran miembros flácidos de cadáver. Un soplo helado, un olor peculiar de moho y podredumbre, un verdadero ambiente sepulcral se alzaba del suelo lleno de altibajos, rehenchidos de difuntos amontonados unos encima de otros [...]. Julián, que sufría la inquietud, el hormigueo en la planta de los pies que nos causa la sensación de hollar algo blando, algo viviente, o que por lo menos estuvo dotado de sensibilidad y vida⁵⁵.

⁵⁰ Bartolomé Feliú, « La Ciencia moderna y el deber de los católicos », *La Ciencia cristiana*, IV, 1877, p. 124-125. [« Idée consolante, qui peut en douter ? Avoir tous les sages, tous les héros, tous les conquérants qui ont rempli le monde de leur science et de leurs exploits, toujours autour de nous, animant notre chien de chasse, ou piaillant dans le corps d'un paon !! »].

⁵¹ *Ibid.*, p. 125. [« En demander plus serait trop demander »].

⁵² Roland Barthes, « Structure du fait divers », art. cit., p. 199.

⁵³ Émile Zola, Henri Mitterand (ed.), *La Fortune des Rougon*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome IV, op. cit.*, p. 25.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, III, *Obras completas, op. cit.*, p. 328. (PB, *Le Château d'Ulloa*, 344-345 : « De fait, dans le terrain bosselé de petites éminences qui contrastent avec la surface plane du parvis, le pied rencontre parfois des duretés de cercueils mal recouverts, des affaissements et des molleses qui vous remplissent d'horreur et d'épouvante comme si on avait marché sur les membres flasques d'un cadavre. Un souffle glacé, une odeur particulière de moisi et de pourriture, une véritable haleine de sépulcre s'élèvent du sol plein d'accidents, gorgé de défunts entassés les uns sur les autres [...]. Julián ressent cette inquiétude, ce fourmillement de la plante des pieds causés par la sensation qu'on éprouve en marchant sur quelque chose de mou, de vivant ou qui, du moins, a été doté de vie et de sensibilité »).

Dans ces extraits, les descriptions des aires se rapprochent davantage dans l'érotisation de la mort (« voluptés de la mort ») et dans les images antithétiques liées à la pulsion de vie et de mort, mais aussi par la dramatisation résolument gothique⁵⁶. On y retrouve même un choix lexical identique, « souffles » et « soplo » des âmes, qui nous rend tangible, notamment chez Pardo Bazán, l'héritage romantique dans lequel elle, femme écrivaine « pionnière », puise plus librement que Zola⁵⁷. Chez ce dernier, en revanche, les images du réconfort s'imposent finalement sur celles de l'effroi et sur l'inquiétante dysphorie qui émanait davantage de la première présentation de Saint-Mittre [*supra*], lorsque, précisément, il en met ici davantage en scène la « fusion⁵⁸ », propre au grotesque. Chez Zola, la mise en scène de l'enquête indiciare passe, encore, par des verbes de « perception limitée » introduits par « on » : « l'on ne voit que » intègre la restriction de la vision à la faible subjectivation du témoignage.

Comme dans l'incipit de *La Fortune*, aux verbes de vision (« on apercevait », v. *supra*) suivent ceux de perception tactile, « On y sent », afin d'incarner davantage le témoignage le plus « mystique », en quelque sorte, situé aux marges de la vraisemblance naturaliste : par ces expressions, l'auteur-narrateur négocie ainsi l'horizon de réception d'une esthétique en voie de définition, ou indéfinie. Si les tombes émanent des « souffles chauds et vagues », ce qui relèverait du fantastique et du gothique, elles sont aussi exposées à la chaleur du soleil : suspendus entre perception physique et suggestion métapsychologique, ces objets, tantôt émanations, tantôt souffles, devenus des traces de la chaleur ou bien des âmes en peine, suscitent une incertitude intellectuelle qui favorise l'adhésion émotive.

Le narrateur du cimetière de Ulloa, pour sa part, étoffe davantage l'esthétique « grotesque » des contrastes (il emploie même le verbe « contrastaban ») en engageant la

⁵⁶ Voir Clark Colahan et Alfred Rodríguez, « Lo " gótico " como fórmula creativa de " Los Pazos de ulloa " », *Modern Philology*, vol. 83 / 4, University of Chicago Press, 1986, p. 398-404. Les auteurs relèvent l'influence du gothique littéraire sur la philosophie naturaliste de la fin du XIX^e dans les motifs et le ton narratif mais aussi dans l'organisation théorique qui peut être résumée par « la destacada percepción de las dimensiones primitivas (brutales y horrorizantes) de la naturaleza humana, y la función, también horrorizante y terrible, de una naturaleza antiidílica ». [« une perception claire des dimensions primitives (brutales et horribles) de la nature humaine, et la fonction, tout aussi horrifiante et terrible, d'une nature anti-idyllique »].

⁵⁷ On pourrait, schématiquement, s'expliquer cette esthétique romantique chez Pardo Bazán par deux raisons. D'une part, elle n'est pas victime du carcan de la théorisation « naturaliste », autolégitimant mais contraignant, envisagé par Zola dans la préface à *La Fortune*, d'autre part, elle est une des premières femmes intellectuelles modernes qui accède à la reconnaissance matérielle et symbolique en Espagne, alors qu'en France, George Sand s'était déjà imposée comme écrivaine romantique : sa stratégie d'affirmation est donc plus « pionnière » ou « expérimentale » dans l'exploration éclectique des formes de connaissance et des modèles littéraires internationaux (ses cours universitaires sur la littérature française en 1910-1911 le témoignent), qu'« avant-gardiste », par rapport à celle de Zola, qui, confronté à Balzac et Hugo, veut apprendre et dépasser les pères littéraires, entre désir iconoclaste et inscription dans le canon traditionnel.

⁵⁸ Jacques Noiray, « Aspects du grotesque dans *La Fortune des Rougon* », art. cit., p. 154.

participation sensorielle et émotive du lecteur, qui est interpellé directement, dans la traduction de Clémessy, avec « vous ». Or, si « grima y espanto » (d'une façon similaire à la description précédente) restitue d'emblée le ton poétique du gothique, il se rapproche également du ton narratif du reportage.

Il sera éclairant, en ce sens, de mettre brièvement en relation ces deux paradigmes d'écriture. Dans le journal fondé par Jules Vallès, précurseur de ce paradigme journalistique⁵⁹, l'article « Le Scandale du boulevard des capucines » paru, par ailleurs, un an avant *Los Pazos*, raconte une bagarre de rue entre un jeune homme et un inspecteur. Le reporter, comme Julián qui marche avec nous sur le terrain poreux du cimetière, donne, d'emblée, au lecteur la sensation d'« épouvante » (« vociférations épouvantables⁶⁰ »). On y reconnaît des marques textuelles de dramatisation, comme le foisonnement d'adjectifs et de connotations, de même que celles du témoignage d'enquête, comme « l'on en voyait⁶¹ ». Le narrateur de *Los Pazos*, en revanche, par les couples d'oppositions sensorielles, « repujado »/« lisa », « durezas »/« molicias », nous introduit progressivement à une inquiétude qui « nos causa » (le texte espagnol utilise bien ici le pronom personnel de complément d'objet) le fourmillement. De la rêverie analogique « como si » jusqu'à ce « nous », le lecteur est alors de plus en plus inclus dans l'investigation indicielle, en une véritable connivence avec le personnage de Julián qui nous invite à transgresser, voire à outrer⁶², la sémiotique du visible naturaliste.

Dans *La Fortune*, le narrateur continue donc d'inviter le lecteur, pris dans le tourniquet de la preuve et du doute, à l'interprétation indicielle, en suggérant les potentialités métanarratives et symboliques de l'aire.

Pendant plusieurs années, le terrain de l'ancien cimetière Saint-Mittre resta un objet d'épouvante. Ouvert à tous venants sur le bord d'une grande route, il demeura désert, en proie de nouveau aux herbes folles. [...] Et, peu à peu, les années aidant, on s'habitua à ce coin vide : on s'assit sur l'herbe des bords, on traversa le champ, on le peupla. [...] Pour mieux effacer tout souvenir répugnant, les habitants furent, à leur insu, conduits lentement à changer l'appellation du terrain ; on se contenta de garder le nom du saint dont on baptisa également le cul-de-sac qui se creuse dans un coin du champ : il y eut l'aire Saint-Mittre et l'impasse Saint-Mittre⁶³.

Comme dans l'*incipit*, la focalisation narrative est « nomade » : elle se déplace d'un narrateur omniscient, à « on » impersonnel, jusqu'aux « habitants », de même que son

⁵⁹ Marie-Ève Thérenty, « Le moment Huret ou le relais agonistique des autorités : sur l'autonomisation et la médiatisation de la littérature », art. cit., p. 27-41.

⁶⁰ Jules Vallès, « Le scandale du boulevard des capucines », *Le Cri du peuple : journal politique quotidien*, 24 décembre 1885, s.p.

⁶¹ *Idem*.

⁶² Voir Jacques Noiray, « Aspects du grotesque dans *La Fortune des Rougon* », art. cit., p. 154. « Le propre du grotesque, c'est d'être visible, et d'outrer autant que possible cette visibilité ».

⁶³ *Ibid.*, p. 23.

« comportement cognitif⁶⁴ » demeure inquiet, comme assis « sur l’herbe des bords ». Ainsi, l’ancien cimetière devient ici, encore plus clairement, l’objet d’une herméneutique « inquiète » mise en scène par les fluctuations narratives. En outre, c’est encore dans une pratique de la mémoration/refoulement que l’aire, à laquelle on n’a pas eu accès direct, peut être connue : se souvenir, ou bien « effacer tout souvenir ». Sur un plan métanarratif, l’aire, ce « coin vide » se prêtant aux usages les plus variés (« on s’assit », « on traversa », « on le peupla »), fonctionne alors comme un signe « ouvert » aux significations et à leurs stratifications diachroniques (« peu à peu », « de nouveau »), de même qu’il met en scène une « réception » (par les « points de vue » sur l’origine et la destinée de l’aire, et donc sur l’usage social de ce signe...). L’aire semble représenter le coin aveugle d’une régulation mimétique encore tâtonnante de la part de l’auteur-narrateur : comment interpréter Saint-Mittre ? Et encore, quel nom lui donner ?

Par la disposition des voix narratives, les aires de Saint-Mittre et de Ulloa se font alors moins connaître que « reconnaître » comme lieux à la fois infimes et révélateurs (mais à jamais révélés). Même dans un sens toponymique, comme le rappelle Paul Alexis dans l’article du *Figaro* [*supra*], la ville de Plassans se dérobe au souci de factualité que Zola manifestera par la suite : « aujourd’hui il aurait nommé carrément Aix⁶⁵ ». D’une façon spéculaire, le lecteur transite à travers ces signes-indices (sans pouvoir « s’y loger » dans une sémiotisation « univoque ») par une focalisation tantôt omnisciente, tantôt externe recueillant des bouts exigus de souvenirs ou de visions, comme « les points des herbes » dépassant les murs de l’aire de Saint-Mittre.

⁶⁴ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, op. cit., p. 244.

⁶⁵ Paul Alexis, « Nana et l’œuvre d’Émile Zola », *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*, art. cit., s.p.

7.2. Imprégnations et empreintes : du rétrospectif au prospectif

C'est donc par la mise en scène d'une poétique « transgressive » (dans le sens qu'on s'est efforcé de préciser) que Zola et Pardo Bazán configurent un mode et un tempo de réception « indiciaire » : par leurs choix stylistiques ils sollicitent, dans *La Fortune* et *Los Pazos*, un effet de décalage même temporel, une hésitation esthétique¹ (entre « gothique » et « naturaliste »), lorsque l'objet « aire » est à la fois perçu et pressenti. Le texte fait paraître, fait connaître, fait reconnaître ce qui surgit comme à la fois trace et présage, comme le *kairos*² d'une perception en « on », intersubjective. Ce « on » avec lequel Zola inaugure son cycle ou, pour mieux dire, cette fluidification des points de vue participe d'une stratégie d'énonciation en voie de définition, encore loin de ce qui constituera, avec *L'Assommoir* et *Nana*, le « pôle naturaliste³ », ainsi que de la systématisation théorique du *Roman expérimental* en 1880. Et pourtant elle est déjà engagée, comme on l'a vu, dans un souci de chronologie et de classement des sources (des « points de vue » et de leurs autorités), posant implicitement « la question de l'écriture de l'Histoire et des choix intellectuels qu'une telle attitude entraîne⁴ ». Dans *Los Pazos*, en revanche, l'orchestration narrative vise, de façon plus explicite, à engager le lecteur dans une expérience phénoménologique « à deux » : ce dernier est appelé à l'aventure herméneutique de l'indice par la mise en scène de la psychologie de Julián, marquée par un sentiment d'inquiétante étrangeté. Dans l'économie narrative de ces romans, l'indice devient alors une fonction-indice (l'indice est toujours *de* quelque chose) faisant transiter le lecteur, on le verra également dans les pages suivantes, par des modes très peu « naturalistes » de relation au texte.

D'une manière similaire, le motif littéraire de l'empreinte et de l'« imprégnation »⁵ chez Capuana et Zola suggère une « révélation » à jamais révélée, mobilisant un regard sur l'objet

¹ Voir Maurice Hemingway, *Emilia Pardo Bazán. The making of novelist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 27. Hemingway qualifie l'esthétique de *Los Pazos de Ulloa* de « hybrid ».

² Voir Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix, op. cit.*, p. 145. On pourrait autrement appeler ce *kairos* comme un « instant », dont Rabaté relève un « statut nouveau » dans le roman occidental de la fin du XIX^e siècle. Il le définit comme « un moment fort, presque un moment de grâce et de fusion entre la conscience d'un personnage et le réel qu'il perçoit comme s'il venait à sa rencontre dans l'éclat, je devrais dire l'aura, de sa manifestation ».

³ Alain Pagès, « La Fortune des Rougon, lectures programmées », Béatrice Laville et Florence Pellegrini (dir.), *La Fortune des Rougon : Émile Zola. Lectures croisées, op. cit.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, J. Corti, 2007, p. 214. Hamon relève justement que parmi les théories de l'héritité, celle de l'imprégnation ou de l'« héritité par influence », selon l'expression de Prosper Lucas, agit puissamment dans l'imaginaire romanesque des naturalistes. On ne se penchera sur ce type d'imprégnation qu'à la fin de cette partie, en observant l'érotisation de l'empreinte prise dans la dialectique entre théorie de la fécondation et mythe de création dans *Le Docteur Pascal* et dans la nouvelle *Creazione* de Capuana.

« trace » qu'on pourrait qualifier d'intempestif, c'est-à-dire comme à la fois rétrospectif et prospectif. À rebours des pratiques d'observation de l'*hic et nunc* ethnographiques sémiotisées dans *La Bête humaine* et *La Tribuna*, en effet, l'« empreinte » s'écarte de la saisie de l'observation et de la sténographie du présent pour rejoindre les théories psychophysiologiques du docteur Lucas mais aussi, dans le cas de Capuana, celles de Frédéric Paulhan et, comme on le verra dans la nouvelle *Forze occulte* (1902), de Stewart et Tait.

Or, comment ces théories qui, malgré leur provenance épistémologique variée, se penchent au fond sur l'empreinte et sur la dialectique du visible et de l'invisible, participent-elles du dispositif sémiotique du texte ? De quelle manière elles sont elles-mêmes interprétées et « fictionnalisées » par les auteurs mêmes en mythes ou en motifs littéraires, tout en étant prises dans le jeu de la réception entre la préoccupation du vraisemblable et de l'acceptable et le souci du vrai et de l'informatif. Dans quelle mesure les empreintes et les imprégnations engagent-elles le lecteur dans le désir de dévoiler un mystère, de connaître le « dessous », au miroir des postures autoriales d'enquêteurs ?

Inscrit précisément dans le champ sémantique du religieux⁶, le thème de l'*impronta* joue, dans *Il marchese di Roccaverdina*, un rôle clé dans la temporalisation du récit et la création d'une raison d'attente « indiciaire ».

In quelle ore, in quei giorni, ogni sua sicurezza di coscienza svaniva, quasi si fosse potuto trovare daccapo col processo riaperto, con la imminente minaccia che qualche indizio sfuggito alle prime indagini del giudice istruttore dovesse rimmetterlo su le peste di lui; quasi le parole rivelatrici, nella confessione, avessero potuto imprimersi con misterioso processo su le pareti imbiancate a calce della cameretta di don Silvio e apparire, tutt'a un tratto, come le bibliche parole di fuoco nel convito di Balthassar, per perderlo irremissibilmente⁷.

Lorsque le *marchese* s'engage dans l'initiative de la Società Agraria, en envisageant son projet entrepreneurial, ses sentiments de confiance s'écroulent. Par un « misterioso processo »,

⁶ Dans les romans de Pardo Bazán « impregnar » revêt volontiers une acception religieuse, ou évoque un mystère spirituel. Voir Pardo Bazán, *Un viaje de novios*, op. cit., p. 272 : « Era un recogimiento de iglesia, impregnado de misterio, un silencio grave, poético, solemne ». [« C'était une sorte d'église, imprégnée de mystère, un silence grave, poétique, solennel »]. Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, éd. cit. 1886, p. 126 : « impregnábala alcoba más misterio religioso que nupcial ». (PB, *Le Château d'Ulloa*, 140 : « l'alcôve était imprégnée d'un mystère plus religieux que nuptial »). Emilia Pardo Bazán, *El rizo del nazareno*, *Cuentos de Marineda*, 4a ed., Madrid, Pueyo, 1892, p. 257. « Entróse a buen paso mi héroe por la iglesia, en cuya nave se espesaba la atmósfera, impregnada de partículas de cera e incienso ». [« Mon héros est entré dans l'église à un rythme soutenu, dans la nef de laquelle l'atmosphère était épaisse, imprégné de particules de cire et d'encens »].

⁷ Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, op. cit., 211. [« En ces heures, en ces jours, toute sa certitude de conscience s'est évanouie, comme s'il avait pu se retrouver à la case départ avec le procès rouvert, avec la menace imminente que quelque indice ayant échappé aux premières investigations du juge d'instruction pourrait le remettre sur ses traces ; comme si les mots révélateurs, dans la confession, avaient pu s'imprimer avec un procédé mystérieux sur les murs blanchis à la chaux de la chambre de don Silvio et apparaître, tout à coup, comme les mots bibliques de feu au Festin de Balthazar, pour le perdre irrémédiablement »].

les peurs de Antonio Schirardi autour de sa culpabilité homicide se matérialisent dans une vision mi-psychologique mi-spirituelle. Dérivée de la théorie de l'imprégnation sublimée en mythe romantique-religieux⁸, la connotation « mystique » de l'empreinte, au-delà de la référence au récit biblique du livre de Daniel, est emphatisée par une subordonnée circonstancielle, à la fois hypothétique et comparative, « quasi » qui la contient, et qui échappe, par le même geste, au régime de crédulité fantastique pour rejoindre la notion de ce qu'on pourrait appeler un « étrange naturaliste »⁹, comme une sorte de contrepoint au principe du fantastique. En effet, l'expérience psychologique de l'empreinte est décrite par une subordonnée « controversée » au niveau grammatical¹⁰, ayant une fonction poétique et symbolique de transition, ou de balancement, entre intérieur et extérieur, entre psychologie et spiritualité, entre sujet et monde. Or, par un « misterioso processo », les confessions « rivelatrici » du *marchese* avouant sa culpabilité à Don Silvio s'impriment sur les murs et ensuite apparaissent « tutt'a un tratto ».

Ce processus mystérieux, scandé en deux temps, celui de l'impression et celui de l'apparition soudaine, semble donc mettre en scène, sur le plan poétique, la tension entre la matérialisation d'une vision étrange comme « simple fantôme », régulée par des cadres, si l'on veut, encore « naturalistes », et la suggestion métapsychologique s'ouvrant à une expérience tout intérieure. En effet, si le moment de l'empreinte relève davantage d'une manifestation mystérieuse, le moment de l'apparition (qui relèverait, *a priori*, encore plus de l'étrange) est circonstancié par « tutt'a un tratto » qui encre soudainement la scène dans le phénoménal en nous renvoyant à l'agression intellectuelle subie par le *marchese*, lorsqu'il est comme marqué « à feu » par les mots bibliques venant matérialiser la vision.

Cette tension entre ces deux pôles poétiques est, par ailleurs, soulignée par la figure de l'ellipse qui intervient de deux manières. La première ellipse, au niveau grammatical, est celle de « come se » qui aurait dû suivre le « quasi » (« quasi come se ») ; elle renforce l'ancrage phénoménologique de la scène en en atténuant la dimension hypothétique qui aurait été davantage suggérée par le « come se ». La deuxième ellipse supprime le moment de l'« imprégnation » entre l'« empreinte » et l'« apparition », en absorbant le décalage temporel

⁸ Voir Hilde Olrik, « La théorie de l'imprégnation », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 15, 1/2, University of Nebraska Press, 1986, p. 128-140.

⁹ Inspirées par la conférence de Éric Lysøe sur *Le Horla* de Maupassant, prononcée à l'Université de Bologne dans le cadre du séminaire DESE, le 02/04/19, nous pourrions reconduire, avec Lysøe, cette notion à l'oxymore de la « transparence opaque » émergeant de *Le Horla*.

¹⁰ Sur la controverse concernant la nature grammaticale de « comme », voir Antoine Gautier, « Le mot *comme* : problèmes et perspectives en synchronie », *Linx*, 58|2008, mis en ligne le 15/02/11, <https://journals.openedition.org/linx/325>, consulté le 06/10/21. Dans notre perspective, cette subordonnée est aussi « controversée » d'un point de vue du pacte de crédulité esthétique concernant l'objectivité naturaliste.

entre le moment de la confession avec don Silvio, qui se produit dans le chapitre IX¹¹, et le moment de l'apparition des mots : entre l'empreinte et l'apparition, le motif de l'imprégnation y semble subjacent. Par ailleurs, cette imprégnation latente nous semble ici déliée de tout ancrage biologisant et mythologique la reliant, comme on le verra pour Zola, à une théorie de la fécondation¹². Or, l'apparition de l'inscription en feu se produit alors soudainement, matérialisée par la marque temporelle ainsi que par une référence culturelle familière aux lecteurs, *Le Festin de Balthazar* (1635) de Rembrandt : dans l'éclat de la révélation, on reconnaît ici le déchiffrement « vertical » de la pratique indiciaire qui fait ressortir le « dessous » du « dessus », le familier de l'étrange.

Le narrateur, par une focalisation interne, met véritablement en scène la sémiotisation d'un fait psychologique à l'aune de l'« indizio » [*supra*]. Si l'on veut reprendre des termes empruntés à la linguistique, nous pourrions entendre ce processus intérieur comme un signe en lui-même composé par trois éléments : la « coscienza » craintive, c'est-à-dire le contenu psychologique et sémantique de la scène correspond au signifié ; l'empreinte au signifiant, à la trace, à la représentation matérielle de la conscience ; et l'apparition de l'inscription des mots révélatrices au symbole¹³, présage de la folie du *marchese*.

Lorsque Antonio Schirardi rentre, dans cet état, dans l'église de Sant'Antonio, il s'effraie de la trace laissée par le crucifix (qui a été volé) devant lequel Agrippina Solmo et Rocco Criscione avaient fait leur jurement : ce signe-crucifix, avec son potentiel symbolique lié au châtiment, conduit le *marchese* du souvenir à la peur, du rétrospectif au prospectif.

Vi era sceso, senza nessun timore che il ricordo del Crocifisso regalato alla chiesa del convento di Sant'Antonio potesse turbarlo. [...] Su la parete ingiallita dal tempo, lo spazio coperto dalla croce e dal Cristo avvolto nel lenzuolo aveva conservato intatto il colore primitivo, e la impronta dei tre bracci della croce e del corpo del Cristo era rimasta così netta, così precisa, da sembrare segnata a contorni sul giallo della parete da l'abile mano di un pittore che non aveva potuto

¹¹ Voir Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, *op. cit.*, p. 92.

¹² Si en France, comme on le verra, la théorisation et la diffusion d'une théorie de l'imprégnation est redevable des études de Prosper Lucas, en Italie Paolo Mantegazza publie « Nota sulla fecondazione artificiale nella donna » sur *Gazzetta degli ospitali*, VIII, n. 11 et 12, le 6 février et le 9 février 1887 (respectivement, p. 81-83, p. 89-90). Le médecin italien le présente comme une propédeutique, un cahier de notes basé sur une observation encore « incrédule » (« voglio sommariamente notare ciò che ho veduto coi miei occhi e che può servire da guida ai miei colleghi »), telle qu'il fait recours au « je » témoin. Il adopte, par ailleurs, une posture d'énonciation bien « positiviste » qui, à la différence de Lucas, vise explicitement à divorcer de l'ascendance littéraire ou religieuse pesant sur la fécondation (« Vinte le ritrosie, scongiurati gli scrupoli religiosi e morali »).

¹³ Dans ce cas, on pourrait d'abord entendre le symbole, en accord avec la pensée de Barthes, comme la sédimentation et la cristallisation de signifiés et de représentations en nœuds imaginatifs (et psychiques, comme on l'observe ici); en d'autres termes, le symbole serait précisément ce qui « apparaît » ici, en quelque sorte, dans une visibilité accrue et percutante, comme l'image de culpabilité, dans sa pertinence narrative et dans sa signification « stable » et continue, ce qui hante le *marchese* tout au long du roman.

PARTIE III. SEMIOSIS

svilupparla e dipingerla. Il marchese si era poi dato piena spiegazione del fatto; ma l'impressione improvvisa era stata così forte che egli aveva potuto vincerla a stento durante la giornata¹⁴.

Il nous semble qu'un processus d'« individuation », du personnage à la personne, une sorte de pratique tâtonnante (« quasi » signale aussi l'approximation) de soi et du monde est ici mis en scène, cette fois, par le schéma d'enquête : le souvenir (« ricordo ») et la participation émotive (« timore », « turbarlo ») de Antonio, l'« impronta » et, finalement, la quête d'une « spiegazione ». Déjà la nuit de la confession à Don Silvio, en effet, Antonio « est vu » par le crucifix d'un regard structurant le « moi », qui évoque, en d'autres termes, la réflexivité psychologique du personnage : « egli rivedeva il gran Crocifisso che lo guardava¹⁵ ». Tout au long du roman, le crucifix fait l'objet de l'aventure indiciaria du *marchese*, qui, transfiguré tour à tour en amulette, présage ou menace, est susceptible de motiver ou d'expliquer à Antonio Schiradi ses états psychologiques ou moraux. Comme on le voit dans cet extrait, le souvenir ou la vision du crucifix semblent être liés à une excitation sensorielle, à une « impressione improvvisa » frôlant la vision psychotique.

Or, sans essayer de réduire naïvement les différences entre la « personne » (psychologique, réelle) et le personnage, ni de traiter le *marchese* comme un « sujet » sans en problématiser la notion¹⁶, il s'agit de s'intéresser davantage à l'intégration d'un paradigme d'écriture psychologique de la part de Capuana : l'étude médicale de Frédéric Paulhan, *Psychologie de l'invention*, conservée dans la bibliothèque personnelle de Capuana¹⁷ et parue, par ailleurs, la même année de *Il marchese di Roccaverdina*, semble en effet avoir fortement inspiré la structure psychique du protagoniste et sa dramatisation romanesque.

Il semble qu'une excitation diffuse, même peu différenciée, apporte un supplément de force utile ou nécessaire ; elle est le coup de fouet qui fait partir l'esprit. [...] Mais alors la tendance déjà organisée ou presque organisée est de beaucoup le plus important facteur du phénomène¹⁸.

¹⁴ Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, op. cit., p. 212. [« Il y était descendu, sans craindre que le souvenir du Crucifix donné à l'église du couvent de Sant'Antonio ne le bouleverse. [...] Sur le mur jauni par le temps, l'espace couvert par la croix et par le Christ enveloppé dans le drap avait conservé intact sa couleur primitive, et l'empreinte des trois bras de la croix et du corps du Christ était restée si nette, si précise, qu'elle semblait marquée en contours sur le jaune du mur par la main habile d'un peintre qui n'avait pas su la développer et la peindre. Le marquis s'était alors donné une explication complète du fait ; mais l'impression soudaine avait été si forte qu'il avait à peine pu la surmonter pendant la journée »].

¹⁵ *Ibid.*, 110. [« il revoyait le grand Crucifix qui le regardait »].

¹⁶ Je renvoie ici aux études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie et sur l'autofiction et, plus récemment, dans une perspective plus structuraliste, à ceux de Philippe Hamon.

¹⁷ On a pu constater la présence du volume lors de notre séjour à la Casa Capuana à Mineo (Catane) du 23 au 25 août 2021. Il en parle aussi Giorgio Forni, « Capuana, Richet e la suggestione », art. cit., p. 23.

¹⁸ Frédéric Paulhan, *Psychologie de l'invention*, Paris, Félix Alcan, 1901, p. 21.

Dans le chapitre « Inventions et excitations », Paulhan relie l'invention « intellectuelle, scientifique ou artistique¹⁹ » à une excitation sensorielle « diffuse, même peu différenciée », en mentionnant des cas d'inspiration comme celui de Gabriel Tarde qui avait ses idées en marchant, ou celui de Jules Massenet qui eut l'idée de sa pièce *Roi de Lahore* en apercevant un coffre indien : une « "révélation"²⁰ ». En ce sens, l'« impressione improvvisa » de Antonio Schiradi qui, déjà hanté par le souvenir du crucifix, est frappée par la vue de la trace jaunie laissée comme par la main d'un artiste, exemplifie, en la dramatisant, la théorie de Paulhan. Par un « effet dynamogénique²¹ », donc, selon la terminologie de Paulhan, les impressions presque délirantes du *marchese* se déclenchent par « analogie²² », n'ayant plus « aucun rapport logique avec les circonstances qui l'amènent²³ », c'est-à-dire avec un crucifix qui n'est plus là.

Par ailleurs, la « piena spiegazione del fatto » [*supra*] est perçue comme une rationalisation positiviste certes convaincante, légitime, mais en contradiction avec le drame intellectuel et moral du *marchese*, qui est irréductibles aux propositions de Taine qu'on a vues mises en scène dans *Un vampiro*²⁴. En écho avec ses recherches de *Spiritismo?* (1884), Capuana semble ici dépasser la préoccupation aristotélicienne de la vraisemblance, de l'acceptabilité mimétique des faits, mais aussi celle du vrai et de l'indexation factuelle qui avait revendiqué pour ses *Paesane* dans *L'isola del sole* en 1882²⁵, pour s'ouvrir puissamment à l'aventure d'une « science du sujet²⁶ » : le personnage devient ainsi l'objet d'un *modus operandi*, d'un art narratif à pertinence heuristique susceptible d'élargir la connaissance des faits psychologiques et leurs conditions de possibilité. « "Interpretare, integrare, compire i dati più immediati della realtà con altri più complessi accumulati nel suo organismo dalle sensazioni inavvertite e [...] con quelli,

¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

²⁰ Jules Massenet cité par Frédéric Paulhan, in *Ibid.*, p. 23.

²¹ *Ibid.*, p. 21.

²² *Ibid.*, p. 25.

²³ *Idem.*

²⁴ Voir Floriano Romboli, « L'arte "impersonale" e l'opera romanzesca di Luigi Capuana », dans Romano Luperini (a cura di), *op. cit.*, p. 111. Sur l'influence de la pensée de Taine sur Capuana, je renvoie à la partie 4.3.1. Sensations et pressentiments. Nous sommes, par ailleurs, en désaccord, sur ce point, avec l'analyse de Annamaria Cavalli Pasini : comme on peut le voir dans ces extraits, *Il marchese* n'aurait pas un registre moins psychologique que celui de *Giacinta* et *Profumo*, ni il mettrait en scène une symptomatologie plus positiviste et lombrosienne dans la description de la folie du protagoniste. (Annamaria Cavalli Pasini, *Letteratura e scienza. Scontri e incontri tra immaginario letterario e sapere scientifico: i casi di D'Annunzio e Capuana*, *op. cit.*, p. 62).

²⁵ On en a parlé dans 4.4.1. Ethnographie, ethnocentrisme : l'inquiétante étrangeté ou le *straniamento*.

²⁶ Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980, p. 36. Cette « science du sujet » constituera le cœur du projet barthésien de *La Chambre claire* : « [...] offrir, la tendre, cette individualité, à une science du sujet, dont peu m'importe le nom, pourvu qu'elle parvienne (ce qui n'est pas encore joué) à une généralité qui ne me réduise ni ne m'écrase ».

più remoti e non meno efficaci, condensati in esso²⁷ ». Sur un plan poétique, on pourra alors sans doute parler, avec Giulio Ferroni, de « naturalismo depurato²⁸ ».

Or, dans ce « “torbido rimescolio di riflessioni e terrori”²⁹ », l’empreinte du crucifix devient alors la représentation visuelle, matérielle de l’impression, qui a avec la première un lien analogique et non pas logique, car cette impression si mystérieuse et bouleversante naît précisément d’associations et de représentations symboliques liées au souvenir de l’objet : comme l’illustrent bien ces passages croisés, dans la psychopathologie des émotions, de même que dans la pratique de l’invention, « chaque perception nouvelle est en somme une invention de notre esprit³⁰ ».

Dans le recueil *Delitto ideale*, paru une année après *Il marchese*, Capuana se penche encore sur le lien entre perceptions, suggestions et données psychiques. Ce lien, comme on le verra, est précisément soumis à l’interprétation indiciaire s’offrant à l’intuition, au souvenir et à l’engagement d’un « je » à la fois narratif et subjectif³¹. Il est intéressant, dans notre perspective, de mettre brièvement en relation ce dispositif narratif, visible dans *Il marchese* ainsi que dans *Delitto ideale*, à la position d’énonciation auctoriale affichée par Capuana dans la dédicace à Édouard Rod en tête du recueil. Ici, Capuana fait une apologie du genre de la nouvelle³² qui serait dominée, d’après lui, par le roman. En réalité, la nouvelle développe, à l’époque, sa véritable « structure de genre » par des nouvelles modalités journalistiques et

²⁷ Luigi Capuana cité par Edwige Comoy Fusaro, « Capuana fotografo », art. cit., <http://www.arabeschi.it/capuana-fotografo/>, le 10/10/21. [« Interpréter, intégrer, prendre en compte les données les plus immédiates de la réalité avec les autres plus complexes accumulées dans son organisme par les sensations inavouées et [...] avec celles, plus lointaines et non moins efficaces, condensées dans celui-ci »].

²⁸ Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 412. [« naturalisme dépuré »].

²⁹ Luigi Capuana cité par Manuela La Ferla, dans Luigi Capuana, Manuela La Ferla (a cura di), *Novelle inverosimili*, Roma, Avagliano Editore, 1999, p. 183. [« sombre mélange de réflexions et de terreurs »].

³⁰ Frédéric Paulhan, *Psychologie de l'invention*, op. cit., p. 26.

³¹ En s’inspirant du langage psychologique, il nous semble que le *marchese* soit mis en scène comme un sujet psychique, lorsqu’il semble traverser une sorte de processus de symbolisation du vécu. D’une certaine manière, en effet, il attribue et il intègre des « trace[s] physique[s] » dans les processus de sa propre représentation et de sa propre pensée. Par l’expérience du *marchese*, Capuana évoque l’herméneutique d’un soi-indice qui n’est pas transparent à lui-même, mais il est fragmenté en traces, données, et croyances à interpréter.

³² Luigi Capuana cité par Gino Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, op. cit., p. 147. En 1864, dans *Il teatro contemporaneo italiano. Saggi critici*, Capuana avait en revanche fait l’éloge du roman, qui portait davantage, à l’époque, les espoirs liés au renouvellement culturel et linguistique de la récente Unificazione. Il se place ici « sans impertinence » (ou bien « *impenitenza* », pour reprendre le mot de *impenitente* qu’il utilise dans la préface à Rod en 1902) dans la lignée de la critique officielle d’inspiration positiviste et progressiste de Tenca, De Sanctis, et de De Meis : « noi possediamo al giorno d'oggi un'opera d'arte non meno difficile dell'epopea e popolare quant'essa al suo tempo, ma più seria, più variata, più efficace, diremmo quasi più eccellente, e questa è il romanzo » ». [« nous possédons aujourd’hui une œuvre d’art non moins difficile que l’épopée et populaire autant que celle-ci à son époque, mais plus sérieuse, plus variée, plus efficace, on dirait presque plus excellente, et celle-là c’est le roman »].

médiatiques de visibilité et de diffusion³³. Dans son discours, il met justement en avance une légitimité confortante, « ormai l'età e l'esperienza mi han guarito da certe fisime³⁴ », tout en la percevant encore comme précaire. Les nombreux retournements rhétoriques et les *excusatio per infirmitatem* semblent justement trahir, à notre sens, une sorte d'« orazione *pro-domo sua*³⁵ », de même que le ton confidentiel et presque sentimental (« ingenua malinconie³⁶ ») d'un auteur bien connu l'autorise à se ranger du côté des raisons de *son art*. En effet, sans prétendre considérer ou analyser les « ragioni puramente letterarie³⁷ » du déclin de la nouvelle, Capuana, bien distant du souci de l'argumentaire de Zola, mais aussi de celui de Pardo Bazán, s'engage dans la présentation du recueil par le biais du souvenir et de l'intuition, par la mise en scène d'un « je » plus passionnel que théorique.

Parmi les « studi di “casi”³⁸ » de *Delitto ideale*, qui problématisent, d'un point de vue à la fois épistémologique et déontologique, des thèses (scientifiques ou philosophiques) par des récits individuels, *Forze occulte* met en scène, à nouveau, le motif de l'empreinte et de l'imprégnation sur des parois jaunies ou, plus généralement, sur des objets vétustes³⁹ par l'expérience demi-hallucinatoire du protagoniste Aldo Sàmara.

En occasion de leur séjour de noces, Aldo et sa femme louent une ancienne villa marquée par une « aria di vecchiezza⁴⁰ » (comme celle des « quadri anneriti e dai quali non si

³³ Voir Marco Borrelli, *L'evoluzione della novella sui giornali e sulle riviste italiane: il caso della « Rassegna Settimanale » (1878-1882)* [thèse], *op. cit.*, p. 230-233. Afin de saisir l'identité esthétique et le rôle social de la nouvelle, Borrelli prend ci l'exemple de la *Gazzetta letteraria* qui se fonde en 1900, pour deux ans, avec *Il Fanfulla della domenica*, dont Capuana est, pour quelque temps, directeur (1882-1883) et collaborateur assidu. La *Gazzetta* prédispose un espace « *en bas de page* » dédié à la nouvelle paraissant selon une temporalité et un format de feuilleton, en participant d'un effet d'autonomie du genre.

³⁴ Luigi Capuana, « A Edoardo Rod », *Delitto ideale*, consulté en ligne http://www.nilalienum.it/Letteratura/Letteraturaitaliana/800/Capuana/delitto_ideale.pdf, le 12/10/21. [« désormais l'âge et l'expérience m'ont guéri des certains caprices »]. L'édition des *Racconti* de Ghidetti ne présente pas cette dédicace.

³⁵ *Idem*, consulté en ligne http://www.nilalienum.it/Letteratura/Letteraturaitaliana/800/Capuana/delitto_ideale.pdf, le 13/10/21. [« oration *pro-domo sua* »].

³⁶ *Idem*, consulté en ligne http://www.nilalienum.it/Letteratura/Letteraturaitaliana/800/Capuana/delitto_ideale.pdf, le 13/10/21.

³⁷ *Idem*, consulté en ligne http://www.nilalienum.it/Letteratura/Letteraturaitaliana/800/Capuana/delitto_ideale.pdf, le 13/10/21 : « ragioni puramente letterarie non ho potuto scoprirne » [« des raisons purement littéraires je n'en pas pu découvrir »]. De même que lorsqu'il essaye de donner des raisons plus « sociologiques », il « se trompe » : « la novella avrebbe dovuto guadagnare terreno invece di perderlo. È avvenuto l'opposto ». [« la nouvelle aurait dû gagner du terrain au lieu de le perdre. Il s'est passé tout à l'envers »].

³⁸ Benedetto Croce, *Luigi Capuana* [1904], dans *La letteratura della Nuova Italia*, vol. III, Bari, Laterza, 1964, p. 114. [« études de “cas” »].

³⁹ La scène de l'hallucination du *marchese* concernant des mots révélateurs [*supra*] s'encadre aussi dans un champ sémantique liée à l'ancien, au dégradé et/ou à la nécessité de le « rejeunir ». Voir Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, *op. cit.*, p. 211 : « vecchie tavole » [« vieilles tables »] ; « rinnovamento » [« renouvellement »].

⁴⁰ Luigi Capuana, *Forze occulte, Delitto ideale*, dans *Racconti, II, op. cit.*, p. 368. [« air de vieillesse »].

è potuto togliere la polvere resa aderente dal tempo e dall'umido⁴¹ », et par « l'impronta caratteristica del tempo⁴² » qui fonctionne comme une sorte de *stimulus* herméneutique : celui-ci semble en effet dynamiser le tempo du récit et structurer des raisons d'attente propres au récit de l'indice. Par ailleurs, on perçoit déjà ici, en filigrane, à travers la description de la chambre des époux, le lien entre défloration et empreinte nourrissant la théorie de l'imprégnation et ses mythes virilistes de création⁴³. Or, très rapidement, la femme d'Aldo ressent une « indefinibile sensazione di malessere, precisamente come pel contatto di persona disagiata, invisibile⁴⁴ », l'empreinte matérielle de l'humidité ou de la poussière devenant empreinte psychique. En écho avec les pratiques métapsychologiques décrites à la première personne dans *Spiritismo?*, l'auteur-narrateur questionne en somme la « *continuité entre le réel, le sensible, le cognitif et le linguistique à l'intérieur de chaque individu* » que les Idéologues emblématisent et dont les naturalistes, en partie, héritent surtout dans certains discours théoriques et critiques⁴⁵ : « *sorge un antagonismo nel mio spirito tra la mia ragione, la quale me ne afferma la impossibilità scientifica, e la testimonianza dei miei due sensi della vista e del tatto [...] i quali affermano di non mentire attestando contro le mie idee preconcepite*⁴⁶ ».

Dans un premier temps, Aldo assume une posture rationaliste, en formulant des hypothèses inductives basée sur l'observation pour expliquer la « strana suggestione » de sa femme :

– Volevo spiegarmi – disse Aldo con qualche imbarazzo – che cosa può mai averti prodotto tale strana suggestione in questo salotto. La vecchia consolle? Lo specchio? [...] Il soffitto troppo alto? La tappezzeria nova delle pareti? I nervi di una giovane signora sono impressionabilissimi, la immaginazione troppo facile ad essere eccitata...⁴⁷.

Aldo éprouve ici un « embarras » épistémologique qui est davantage un trouble « social », si l'on veut, dans la mesure où il traduit son adhérence aux schémas de représentation dominants, qui sont ceux inhérents à la démarche positiviste : cette « suggestione » est, en effet,

⁴¹ *Ibid.*, 370. [« des peintures noircies dont la poussière collée par le temps et l'humidité n'a pu être enlevée »].

⁴² *Ibid.*, 367. [« l'empreinte caractéristique du temps »].

⁴³ Voir Hilde Olrik, « La théorie de l'imprégnation », art. cit., p. 128-140.

⁴⁴ Luigi Capuana, *Forze occulte, Delitto ideale*, dans *Racconti, II, op. cit.*, p. 370. [« sensation indéfinissable de malaise, précisément comme si l'on était en contact avec une personne invisible et désagréable »].

⁴⁵ On a abordé la question de l'influence des Idéologues et de la tradition figurative rhétorique dans le discours et la poétique des naturalistes dans la présentation de la Partie I.

⁴⁶ William Crookes cité par Luigi Capuana, *Spiritismo?, Mondo occulto, op. cit.*, p. 66. [« un antagonisme surgit dans mon esprit entre ma raison, qui m'en affirme l'impossibilité scientifique, et le témoignage de mes deux sens, la vue et le toucher [...] qui affirment qu'ils ne mentent pas en témoignant contre mes idées préconçues »].

⁴⁷ Luigi Capuana, *Forze occulte, Delitto ideale*, dans *Racconti, II, op. cit.*, p. 370. [« Je voulais m'expliquer – dit Aldo avec un certain embarras – ce qui avait pu produire une suggestion aussi étrange dans ce salon. La vieille table console ? Le miroir ? [...] Le plafond est trop haut ? La nouvelle tapisserie sur les murs ? Les nerfs d'une jeune femme sont très impressionnables, son imagination est facilement excitée »].

difficilement acceptable en dehors de ces catégories de légitimité. De plus, la « giovane signora », en tant que femme, est frappée de suspicion, emblème d'une illégitimité « par essence », ce qui redouble le soupçon d'illégitimité qui frappe sans doute la culture spiritiste ou métapsychologique fin de siècle⁴⁸. Les interrogatives itératives, au lieu de conforter la vision rationalisante de Aldo, en épuisent tour à tour l'autorité.

Egli si era rammentato di un libro inglese letto anni addietro, con quale si pretendeva di dare una prova scientifica dell'immortalità dell'anima e dell'esistenza di Dio. L'autore, o gli autori – erano due, se mal non ricordava – credevano di aver dimostrato che fin i più impercettibili movimenti del nostro pensiero, non che gli atti e le parole, vengono registrati e fissati nell'universa materia cosmica come su una lastra fotografica, anzi meglio che su una lastra fotografica⁴⁹.

Le narrateur fait ici référence à l'étude de Stewart et Tait, *The Unseen Universe*, paru en 1875 de façon anonyme, dont l'exergue « the things which are seen are temporal, but the things which are not seen are eternal⁵⁰ » semble inspirer, en contrepoint, celui de *Spiritismo?* (1884) tiré de *Hamlet*: « *There are more things in heaven and earth, Horatio, Than are dreamt of in your philosophy*⁵¹ ». Les deux exergues, dont l'un prône (le sous-titre de l'ouvrage de Stewart et Tait est précisément *Physical Speculations*), l'autre récuse la spéculation philosophique, peuvent pourtant être lus en miroir, à l'aune de la dialectique du visible (« visible universe⁵² ») et de l'invisible (« the whole universe⁵³ ») et de la diatribe intellectuelle opposant les psychophysicologues, auxquels Capuana et les deux philosophes semblent appartenir, et « the extreme school of science⁵⁴ », c'est-à-dire « the extreme materialistic school⁵⁵ ».

⁴⁸ Luigi Capuana, *Mondo occulto*, op. cit., p. 12-13. Comme le rappelle Simona Cigliana, il est aujourd'hui difficile de rendre compte de la querelle entre positivistes et spiritistes et des hiérarchies symboliques opérant à l'époque, car ces pratiques, qui pourtant sont à leur époque largement pratiquées, seront massivement tâchées d'obscurantisme et d'extravagance par la classe critique des années suivantes, *in primis* par Benedetto Croce.

⁴⁹ Luigi Capuana, *Forze occulte, Delitto ideale*, dans *Racconti, II*, op. cit., p. 371. [« Il s'est souvenu d'un livre anglais qu'il avait lu il y a des années et qui prétendait apporter la preuve scientifique de l'immortalité de l'âme et de l'existence de Dieu. L'auteur, ou les auteurs – ils étaient deux, s'il ne s'en souvient pas – croyaient avoir prouvé que même les mouvements les plus imperceptibles de nos pensées, sans parler des actes et des paroles, sont enregistrés et fixés dans la matière cosmique universelle comme sur une plaque photographique, ou plutôt mieux que sur une plaque photographique »].

⁵⁰ Balfour Stewart et Peter Tait, *The Unseen Universe, or Physical Speculations on a Future State*, London, Macmillan, 1875, page de titre. [« les choses qui sont vues sont temporelles, mais les choses qui ne sont pas vues sont éternelles »].

⁵¹ Luigi Capuana, *Spiritismo?*, *Mondo occulto*, dans *Racconti, II*, op. cit., p. 55. [« Il y a plus de choses dans le ciel et la terre, Horatio, que ce dont rêve votre philosophie »].

⁵² Balfour Stewart et Peter Tait, *The Unseen Universe*, op. cit., p. 66. [« l'univers visible »].

⁵³ *Ibid.*, p. 95. [« l'univers tout entier »].

⁵⁴ *Ibid.*, p. 66. [« l'école scientifique extrême »].

⁵⁵ *Ibid.*, p. 46. [« l'école matérialiste extrême »].

Si, comme le dit l'auteur-narrateur de *Forze occulte*, Stewart et Tait soutiennent l'immortalité de l'âme par le biais d'une « prova scientifica » [*supra*], l'exergue de *Spiritismo?* revendique le primat de la preuve des sens sur la philosophie (ou sur la « scienza positiva⁵⁶ », sur les partis pris doctrinaux). « What we have done is to show that immortality is possible and to demolish any so-called scientific objection that might be raised against it⁵⁷ » : comme le précise Hortense De Villaine dans sa thèse, le propos des deux physiciens était, en réalité, moins de démontrer l'immortalité de l'âme que d'en réfuter l'impossibilité⁵⁸. Ainsi, le narrateur de *Forze occulte*, intéressé par les « misteri del magnetismo e dello spiritismo⁵⁹ », comme l'auteur de *Spiritismo?*⁶⁰, vise à retourner le stigmatisme d'une science « raillée »⁶¹ en « libre pensée », la suggestion nerveuse en révélation, le doute en preuve scientifique (celle de Stewart et Tait), en mettant en scène un processus d'apprentissage « initiatique » (« volevano iniziarlo⁶² »), un engagement critique⁶³. En ce sens, Capuana vise moins à contester qu'à déjouer le paradigme du visible et son système des croyances matérialistes.

Grâce à la théorie de « quei due scienziati inglesi⁶⁴ », Aldo, en se plaçant en position des *discipulus* zélant⁶⁵, déduit l'origine de la sensation de « formicolio » (« dappertutto, nelle pareti, nella volta, dietro gli usci, nelle stanze accanto; un formicolio sordo sordo⁶⁶ ») avec une assurance ostentatoire (« certamente »). D'une façon analogue, l'auteur de *Spiritismo?*,

⁵⁶ Luigi Capuana, *Spiritismo?, Mondo occulto*, op. cit., p. 59. [« science positiviste »].

⁵⁷ Balfour Stewart et Peter Tait, *The Unseen Universe*, op. cit., p. 165. [« Ce que nous avons fait consiste à démontrer que l'immortalité est possible, et à démolir toute objection soi-disant scientifique qui peut être avancée à son encontre »].

⁵⁸ Hortense De Villaine, *Peut-on échapper à l'épiphénoménisme? : une immersion dans la psychophysiologie britannique de la seconde moitié du XIX^e siècle* [thèse], Université de Nanterre-Paris X, 2020, p. 791.

⁵⁹ Luigi Capuana, *Forze occulte, Delitto ideale*, dans *Racconti, II*, op. cit., p. 373. « Egli, è vero, si era occupato di fenomeni anormali, ma solamente leggendo quel che ne scrivevano, pro e contro, scienziati d'alto valore. Non si era mai provato a osservare direttamente, quantunque spesso invitato da persone che volevano iniziarlo ai misteri del magnetismo e dello spiritismo ». [« Il s'était occupé, il est vrai, des phénomènes anormaux, mais seulement en lisant les écrits d'éminents scientifiques pour et contre. Il n'avait jamais tenté d'observer directement, bien qu'il ait été souvent invité par des personnes qui souhaitaient l'initier aux mystères du magnétisme et du spiritisme »].

⁶⁰ Pour approfondir la posture de Capuana « spiritiste », je renvoie à Valeria Giannetti, « Capuana e lo spiritismo: l'anticamera della scrittura », art. cit., pp. 268-285; Fabrizio Foni, « Lo scrittore e/è il medium: appunti su Capuana spiritista », op. cit., p. 397-416; Mario Tropea, « Punto (spiritico) su Capuana », dans *Annali della fondazione Verga*, n.s. II, 2009, p. 203-216.

⁶¹ Luigi Capuana, *Spiritismo?, Mondo occulto*, op. cit., p. 59. « È di moda ridere dello Spiritismo [...]. Ridiamo pure; il riso fa buon sangue ». [« C'est à la mode de rire du Spiritismo [...] ; le rire est la meilleure médecine »].

⁶² Luigi Capuana, *Forze occulte, Delitto ideale, Racconti, II*, op. cit., p. 373.

⁶³ *Ibid.*, p. 376. « Da allora in poi, Aldo Sàmara ha riletto più volte il libro di quei due scienziati inglesi, e metterebbe la mano sul fuoco per attestare che essi hanno ragione ». [« Depuis lors, Aldo Sàmara a relu plusieurs fois le livre de ces deux scientifiques anglais, et il mettrait sa main au feu pour attester qu'ils ont raison »].

⁶⁴ *Idem.* [« ces deux scientifiques anglais »].

⁶⁵ Voir *supra*, note 136 : en effet, les « scienziati » dont il lit des études ou qu'il cotoye, sont « d'alto valore » [« éminents »].

⁶⁶ *Ibid.*, p. 371. [« une espèce de fourmillement partout, dans les parois, dans l'arcade, derrière les portes, dans les pièces à côtés ; un fourmillement sourd »].

quelques années auparavant, s'était présenté comme « curioso⁶⁷ » et « dilettante⁶⁸ ». Cet *éthos* d'amateur doit être perçu, à notre sens, dans son ambivalence, à savoir comme un geste précautionné d'auto-consécration, au fond similaire, dans sa stratégie, à l'anonymat de Stewart et Tait : la démarche librement éclectique⁶⁹ de Capuana, marquée par un nomadisme disciplinaire et un rapport passionnément « désintéressé » au savoir, compose avec le prestige d'une autorité dissimulée ou, plus précisément, donnée comme à la fois « marginale » et « transcendante », comme le signifie l'anonymat des auteurs de *The Unseen Universe*. Au miroir de la dialectique du visible/invisible qui est au cœur de ces narrations, le jeu d'énonciation de *Forze occulte* et de *Spiritismo?* recoupe une stratégie de simulation/dissimulation inhérente à une posture auctoriale à la fois inconfortable et exigeante : en tant que positiviste intégral, Capuana mûrit, à partir de ses années florentines, l'ambitionne de « “scientificizzare” tutto lo scibile⁷⁰ ».

« Le pareti di quella casa dovevano essere certamente sature di misteriosi fluidi, di pensieri e di atti là registrati, e con tale forza da produrre terrificanti sensazioni rivelatrici⁷¹ ». Entre résolution d'un cas et révélation d'un mystère, Aldo traque donc des traces « occultes », invisibles, tout en gardant encore un lien avec la matrice indiciaire des signes infimes ou insignifiants pour l'œil ordinaire, mais « rivelatrici ». La formulation de son hypothèse semble reprendre l'image du développement des photographies dans une chambre obscure, de l'empreinte, c'est-à-dire de l'impression photographique, à l'imprégnation de la solution liquide (« misteriosi fluidi »), appelé justement « révélateur »⁷². Parmi les « sensazioni rivelatrici », Aldo perçoit un fourmillement « che l'orecchio non percepiva ma che intanto non gli sembrava meno reale, quantunque percepito dai nervi di tutto il suo organismo quasi per

⁶⁷ Luigi Capuana, *Spiritismo?*, *Mondo occulto*, *op. cit.*, p. 57. [« curieux »].

⁶⁸ *Idem.* [« amateur »].

⁶⁹ Carlo Alberto Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, *op. cit.*, p. 67. Comme nous le suggère Madrignani, si Capuana met en scène sa pensée, comme on le voit aussi dans *Come io divenni novelliere*, comme un « “strano connubio” » [« mélange étrange »], celui-ci est moins la preuve d'une confusion d'autodidacte, qu'il aime pour autant évoquer (« Ma che studi disordinati che fo io ! » : Luigi Capuana cité par Carmelo Musumarra, *Un carteggio giovanile di Luigi Capuana. Lettere all'amico Giovanni Squillaci*, Estratto dall'Archivio Storico per la Sicilia Orientale, Anno LXVIII, Fascicolo III, 1972, p. 423), que du projet sérieux et quelque peu visionnaire de fonder une science positive. Sous le signe de l'organicisme et l'universalisme des sciences du vivant, qu'on a déjà évoqués, Capuana invoque une « pensée globale », (littérature, sciences humaines, sciences dures en synergie), en encourageant (malgré lui ?) une hiérarchisation défavorable aux belles-lettres. En Italie, ces dernières souffraient en effet d'une dévaluation plus importante qu'en France et en Espagne, surtout en raison de l'émergence tardive d'un marché éditorial, qui se desserre à partir des années 1870 de la censure patriotique suite à l'Unification.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 67-68. [« rendre scientifique tout ce qui est connaissable »].

⁷¹ Luigi Capuana, *Forze occulte, Delitto ideale*, dans *Racconti, II*, *op. cit.*, p. 371. [« Les murs de cette maison ont certainement dû être saturés des fluides mystérieux, des pensées et des actes qui y sont consignés, et ce avec une force telle qu'elle a produit des sensations terrifiantes et révélatrices »].

⁷² On s'est penchée sur le procédé de création intermédiaire de Capuana dans 4.2.3. Du reportage au « repêchage », du folklore à la vérité mémorielle.

immediato contatto⁷³ »: il ne s'agit non pas d'une sensation physique mais toute névralgique venant d'un univers *unseen*, en « interaction » avec le monde visible, car pour Stewart et Tait « si l'âme est immortelle, elle passe après la mort du corps dans un autre ordre des choses, cet autre ordre ayant des liens ou interactions avec l'univers visible⁷⁴ ».

Or, tout en évoquant l'étude scientifique de Stewart et Tait, le motif littéraire de l'imprégnation illustré ici se greffe sur une circulation de valeurs sémiotiques et d'imaginaires *a priori* éloignés : de la théorie de l'imprégnation de Prosper Lucas évoquée par les noces et la défloration de la femme d'Aldo, à la pratique de la photographie jusqu'à la physiologie des fluides de Xavier Bichat. La physiologie de Bichat, greffée sur la philosophie classique des passions et des humeurs, nous amène en effet au cœur d'un credo vitaliste, selon lequel des passions (qui dans notre cas sont davantage des suggestions ou des émotions) généreraient des « humeurs » et des « fluides » plus ou moins toxiques⁷⁵ : du *pathos* à la pathologie, de la pathologie au *pathos*, de la suggestion à la preuve scientifique, de la théorie à l'expérience des sens, des spirales de signes se dessinent.

En revanche, la *Giornata quinta* de *Il decameroncino*, intitulée *Creazione*⁷⁶, met en scène, de façon univoque et explicite, le mythe de la création greffé sur la théorie de l'imprégnation, qui est opérante de Aristote aux études sur « l'hérédité d'influence » de Prosper Lucas jusqu'à *La Grande Encyclopédie* de Berthelot en 1885, en tout cas, au moins jusqu'à la découverte de la fécondation en 1875 par Oscar Hertwig⁷⁷. Ainsi, cette théorie inspire un thème narratif très répandu des années 1880 lié à la possession masculine (« Era geloso che altri potessero possederla⁷⁸ »), qui s'inscrit bien souvent dans l'esthétique du merveilleux-scientifique. Dans *Le Docteur Pascal*, en revanche, ce mythe n'est intégré à l'esthétique naturaliste que dans la cadre du jeu combinatoire de l'hérédité, en relation au *Traité* de Prosper Lucas, afin de multiplier les combinaisons narratives et le spectre de caractérisation des

⁷³ Luigi Capuana, *Forze occulte, Delitto ideale*, dans *Racconti, II, op. cit.*, p. 371. [« que l'oreille ne percevait pas mais qui, entre-temps, ne lui paraissait pas moins réelle, même si elle était perçue par les nerfs de tout son organisme par un contact presque immédiat »].

⁷⁴ Hortense De Villaine, *Peut-on échapper à l'épiphénoménisme ? : une immersion dans la psychophysiologie britannique de la seconde moitié du XIX^e siècle* [thèse], *op. cit.*, p. 786-787.

⁷⁵ Xavier Bichat, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*, Brosson, Gabon, Paris, 1799, p. 69.

⁷⁶ Voir Annamaria Pagliaro et Brian Zuccala (dir.), *Luigi Capuana: Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Risorgimento Italy, op. cit.*, p. 204. Par ailleurs, la nouvelle *Dottor Cymbalus* qu'on pourrait voir en dyptique avec *Creazione*, représente un médecin qui a été qualifié de « "frankensteiniiano" », de même que la créature produite par le protagoniste de *Creazione* interroge, dans un geste qu'on qualifierait aujourd'hui de « post-moderne », les frontières et les définitions entre humain et machine, entre *hybris* et crainte du Naturel.

⁷⁷ Hilde Olrik, « La théorie de l'imprégnation », *art. cit.*, p. 129.

⁷⁸ Luigi Capuana, *Giornata quinta. Creazione, Il decameroncino*, dans *Racconti, II, op. cit.*, p. 290. [« Il était jaloux que d'autres puissent la posséder »].

personnages. En outre, cette référence à l'imprégnation, comme on le verra, est évoquée dans un discours rétrospectif qui n'altère pas la vraisemblance naturaliste de la diégèse, mais emphatise l'attrait mimétique de la description. De quelle manière les motifs de l'empreinte et de l'imprégnation infléchissent le tempo narratif de Capuana et Zola, de rétrospectif au prospectif, en façonnant l'horizon d'attente du lecteur ? Il s'agit alors de se demander comment les narrateurs sémiotisent ce motif à l'intérieur d'esthétiques qui paraissent ici divergentes.

Dans *Creazione*, le docteur Maggioli raconte l'histoire d'Enrico Strizzi qui crée une femme artificielle appelée Eva : « Ho conosciuto un uomo singolare a cui la ricchezza, l'ingegno, la forte volontà permisero di cavarsi il capriccio di crearsi una donna...⁷⁹ », ce qui aurait dû constituer sa « felicità suprema⁸⁰ ». Par ailleurs, le nom d'Eva, première femme produite d'un geste démiurgique, fait écho à la femme cybernétique du roman éponyme de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886)⁸¹, dont il n'est pas improbable que Capuana se soit inspiré⁸². Comme c'était le cas de *Forze occulte*, *Creazione* a une séquence narrative en trois temps, coïncidant avec l'attitude herméneutique du docteur Maggioli vis-à-vis du fait, incrédulité⁸³/crédulité/scepticisme⁸⁴, dont la progression est permise grâce à l'échange dialectique avec un autre personnage, qui ici est Enrico. À la différence de Aldo, le docteur Maggioli se convainc ici du « miracolo⁸⁵ » de la femme artificielle par le « testimonianza di tutti i miei sensi⁸⁶ » : « E l'ho veduto! Vi giuro che l'ho veduto. Non è stata un'allucinazione. Ho veduto e toccato con mano!⁸⁷ ». Le témoignage de la vue et du tact intègre le miracle dans l'expérience ordinaire d'un « je » plus ethnographe que celui de *Forze occulte*, dans la mesure

⁷⁹ *Ibid.*, p. 285. [« J'ai rencontré un homme singulier dont la richesse, l'intelligence et la forte volonté lui ont permis le caprice de se créer une femme »].

⁸⁰ *Ibid.*, p. 287. [« bonheur suprême »].

⁸¹ Le roman est d'abord publié en feuilleton sous le titre *L'Ève nouvelle* dans *Le Gaulois* entre le 4 et le 18 septembre 1880, et dans *L'Étoile française* entre le 14 décembre 1880 et le 4 février 1881.

⁸² Voir Michael G. Lerner, « The "Revue Contemporaine" and Fin de Siècle Cosmopolitanism », *Arcadia*, vol. 7 / 2, Berlin, Germany, W. de Gruyter, janvier 1972, p. 281-283. Villiers de l'Isle-Adam et Luigi Capuana écrivent sur *La Revue Contemporaine* (1885-1886), carrefour « cosmopolite » de l'élite intellectuelle présidé par Édouard Rod. Capuana occupe une place assez considérable dans la *Revue* : la nouvelle *Mostruosità* (1881), recueillie dans *Le Appassionato*, est traduite en 1886 sous le titre de *Un Monstre*, ainsi que des études critiques de Vittorio Pica et de Édouard Rod lui-même lui sont dédiées en 1885.

⁸³ Luigi Capuana, *Giornata quinta. Creazione, Il decameroncino*, dans *Racconti, II, op. cit.*, p. 287. [« non sa rendersi ancora conto se ha visto davvero o sognato ». [« il ne peut pas encore savoir s'il a vraiment vu ou rêvé »].

⁸⁴ *Ibid.*, p. 290. Plus précisément, il s'agit d'une forme de crédulité portant de réserves déontologiques. À la fin de la nouvelle, Enrico est finalement persuadé d'avoir violé la nature, charmé par la « vanità della scienza » [« vanité de la science »] et le docteur Maggioli partage son avis.

⁸⁵ *Idem.* [« miracle »].

⁸⁶ *Ibid.*, p. 289. [« témoignage de tous mes sens »].

⁸⁷ *Ibid.*, p. 288. [« Et je l'ai vu ! Je vous jure que je l'ai vu. Ce n'était pas une hallucination. J'ai vu et touché »].

où, tout en flirtant avec le fantastique, il engage l'autorité d'un « je » témoin, impliqué dans une dynamique subjective d'expérimentation.

« Avrà tutte le perfezioni – mi disse Enrico uscendo di là. – Ho voluto incarnare il più alto ideale di donna che mente umana possa concepire. E sarà mia e m'amerà, come io amo me stesso; è parte di me, e la più eletta!⁸⁸ ». Ainsi, Enrico conçoit sa création par imprégnation au miroir de l'imitation, telle que la définit Prosper Lucas, « L'imitation suppose l'existence d'un modèle et la conformité de l'œuvre reproduite à l'original⁸⁹ », et telle que Simone De Beauvoir, environ un siècle plus tard, relèvera comme l'une des facettes de la domination symbolique masculine, celle de l'imprégnation d'une “substance molle”, permettant à l'action masculine de s'éterniser⁹⁰.

Pour sa part, Zola, inspiré précisément par Prosper Lucas, ainsi que par *Amour et Femme* de Michelet⁹¹, note, dans les *Dossiers préparatoires*, le troisième type d'hérédité identifiée par Lucas : « Hérédité d'influence, représentation des conjoints antérieurs⁹² ». Dans le roman, Pascal en reprend la définition : « l'hérédité d'influence, représentation des conjoints antérieurs, par exemple du premier mâle qui a comme imprégné la femelle pour sa conception future, même lorsqu'il n'en est plus l'auteur⁹³ ». Comme on l'a déjà observé, l'imprégnation constitue le moment topique d'un processus de sémiotisation, c'est-à-dire empreinte (repérage), imprégnation (déchiffrement), émanation (révélation), qui mime une pratique d'enquête faite de représentations (« représentation ») et d'analogies (« comme ») : en régime indiciaire, on ne saurait se rapprocher de la « vérité » de l'indice que par un comportement cognitif tendant à la dilatation temporelle, l'hypothèse, l'analogie et l'expansion émotionnelle. Pour sa part, Prosper Lucas avait adopté un registre similaire : « ressemblances étranges de configuration et de physionomie entre personnes de familles sans relation entre elles⁹⁴ ». L'énonciation de son principe s'engage, à son tour, par une voie plus métonymique que logique ; le témoignage de la vue s'impose sur les prémisses nomologiques de sa théorie. Peut-être à son insu, le style de

⁸⁸ *Ibid.*, p. 289. [« Elle aura toutes les perfections – m'a dit Enrico en partant. – Je voulais incarner le plus grand idéal de femme que l'esprit humain puisse concevoir. Et elle sera à moi, et elle m'aimera, comme je m'aime moi-même ; elle fait partie de moi, et c'est la plus belle de toutes »].

⁸⁹ Prosper Lucas, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, t. 1, Paris, Baillière, 1850, p. 61.

⁹⁰ Simone De Beauvoir, *Le deuxième sexe. Les faits et les mythes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1949, p. 378-382.

⁹¹ Hilde Olrik, « La théorie de l'imprégnation », *Nineteenth-Century French Studies*, art. cit., p. 132.

⁹² Émile Zola, Colette Becker (éd.), *La Fabrique des Rougon-Macquart*, vol. I, Paris, Champion, 2003, f° 80/23, p. 108.

⁹³ Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, dans Émile Zola, Henri Mitterand (dir.), *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 390.

⁹⁴ Prosper Lucas, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, op. cit., p. 70.

pensée de Prosper Lucas, issu de la médecine positiviste, rejoint donc une épistémè pré-cartésien, basé moins sur les équivalences et les identités que sur les ressemblances et les similarités, ce qui innerve par ailleurs les nouvelles de Capuana d'*Il dottor Cymbalus* à, comme on l'a vu, *Un vampiro*⁹⁵.

« Anne, la fille de Gervaise et de Coupeau, ressemblait étonnement, surtout dans son enfance, à Lantier, le premier amant de sa mère, comme s'il avait imprégné celle-ci à jamais...⁹⁶ ». La théorie de Prosper Lucas glisse chez Zola en rêverie indiciaire par « comme si », à la fois hypothétique et comparatif⁹⁷, et « jamais », générant une inquiétante étrangeté (« étranges », dit Lucas). Le ton à la fois rétrospectif et prospectif du docteur Pascal qui, depuis le présent, regarde le passé (« surtout dans son enfance ») et le futur (« à jamais »), atténue l'esthétique du fantastique sous le signe de l'« étonnement ». Le narrateur en effet ne s'engage pas dans une dynamique expérientielle déroutante à travers ses sens. « Nous en dirons autant de l'uniformité des individus. Les ressemblances qu'ils offrent ne proviennent point toutes ni exclusivement du principe séminal. Il a de tout temps existé des races où l'on a remarqué de ces analogies extraordinaires du type individuel⁹⁸ ». À fin de soutenir sa théorie, Prosper Lucas, pour sa part, évoque un *status quo* anhistorique par le marquage temporel « de tout temps », qui essentialise les données de l'observation (« l'on a remarqué »). Comme on peut le voir, l'imprégnation fonctionne ici comme un raccourci herméneutique, qui est précisément celui de l'analogie, pour naturaliser les similitudes entre individus d'une même « race[s] » qu'il entend ici comme l'essence folkloriste des États-nations.

⁹⁵ Gabriele Scalessa, « From *Il dottor Cymbalus* to *Un vampiro*: the epistemological revision in Luigi Capuana's work », art. cit., p. 225.

⁹⁶ Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, dans Émile Zola, Henri Mitterand (dir.), *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 431.

⁹⁷ On a déjà analysé la fonction du « comme si » dans la sémiotisation des aires de Saint-Mittre et de Ulloa dans la partie précédente, 7.1. Les aires de Saint-Mittre et Ulloa : perceptions, divagations.

⁹⁸ Prosper Lucas, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, op. cit., p. 69.

CHAPITRE 8. MÉTA-ENQUÊTES : ENQUÊTEURS DANS LA FICTION

Con más atención que ningún novelista de los que se precian de describir con pelos y señales; con más escama que un agente de policía que sigue una pista, dedicase a estudiar y interpretar a su modo los actos de su compañero de viaje, a fin de rastrear algo¹.

Dans les deux chapitres précédents, on a repéré la mise en scène de signes d'enquête, grâce à l'étude des choix stylistiques et narratifs impliquant le lecteur dans une interprétation du texte faiblement « mimétique »² : d'abord des « marques » préfigurant une interprétation « sociologique », puis des « indices » suggérant des démarches indiciaires-divinatoires. Ainsi, on a pu observer une esthétique de la « transparence opaque », si l'on reprend l'expression d'Éric Lysøe³ : les narrateurs, élargissant un savoir incertain et parcellaire, sont tour à tour témoins, enquêteurs et acteurs réflexifs de leur propre démarche. Or, il s'agit ici, dans le cadre de ce dernier chapitre, de se pencher sur la dimension métanarrative de l'enquête. En particulier, trois figures d'enquêteurs, le juge Denizet de *La Bête humaine*, le *cavaliere* Don Tindaro, surnommé le « *marchese contadino* », dans *Il marchese di Roccaverdina*, et la sorcière Micaeliña du conte *Madrugueiro* retiendront notre attention : dans quelle mesure ces personnages enquêteurs composent-ils, respectivement, avec les *éthos* auctoriaux de Zola, Capuana et Pardo Bazán ? Quels modes d'enquête et de quête de soi, entendue dans un sens large de « mouvement de recherche »⁴, sont-ils mis en scène par ces personnages qui dialoguent avec les parcours intellectuels des auteurs et leurs récits de vie ?

¹ Emilia Pardo Bazán, *La madre Naturaleza*, op. cit., p. 38. (PB, *Mère Nature*, 35-36. « Avec une attention digne d'un romancier qui se pique de décrire les plus petites particularités, avec une ruse digne d'un policier suivant une piste, il s'appliqua à étudier et à interpréter à sa façon les moindres actes de son compagnon de voyage, afin de découvrir un indice révélateur »).

² Sur la mimésis, voir Partie I.

³ Voir 7.2.

⁴ On a essayé de montrer, tout au long de cette thèse, le spectre sémantique de la notion d'« enquête », véritable maître-mot des naturalistes, de la « mimétique », à la « mathésique » jusqu'à la « sémiosique » : l'ambition à l'universel (Becker parle d'« enquête universelle », dans Colette Becker et Pierre-Jean Dufief (dir.), *Dictionnaire des naturalismes, A-H*, op. cit., p. 317), le décloisonnement disciplinaire et, partialement, esthétique auxquels les naturalistes eux-mêmes ambitionnent, l'interpénétration, dans le tissu romanesque, entre les « choses crues », les « choses sues » et les « choses vues », désignent bien un mouvement de recherche « totale » sur le langage, sur le monde, sur soi. En effet, si, par une image empruntée à la physique mécanique, l'on s'est intéressées aux « forces » de l'enquête, nous pourrions précisément entendre celle-ci, dans sa globalité, comme un « mouvement » (heuristique, sociale, littéraire).

Il ne s'agit certes pas d'identifier l'auteur avec le personnage, mais de tracer les contours d'une présentation de soi se construisant par les discours et les poétiques d'énonciation relatifs à ces « personnage[s] herméneute[s]⁵ », qui sont à leur tour configurés par des stratégies médiatiques d'affirmation. Or, dans l'économie narrative de ces œuvres, ces personnages apparaissent comme relativement marginaux, et les effets d'analogie avec les auteurs semblent moins évidents que ceux qui intéressent, par exemple, les personnages de Pierre Sandoz dans *L'Œuvre*, du docteur Maggioli dans *Il decameroncino*, ou bien de la compositrice Minia Dumbría dans *La Quimera*⁶. Pourtant, il s'agit précisément, par ces personnages moins connus et moins reconnus, d'éviter le piège de l'identification avec les auteurs respectifs et, par ce fait même, l'écueil de l'illusion biographique⁷ et de sa mise en récit téléologique. Ainsi, on essayera de dissocier le parcours intellectuel d'un récit romanesque gouverné par la vraisemblance et l'enchaînement causal. En outre, le juge Denizet, le *cavaliere* Don Tindaro et la sorcière Micaeliña s'adonnent tous les trois, comme on le verra, à des pratiques spécifiques d'enquête que nous pourrions mettre en relation avec les recherches auctoriales de savoirs, de profits symboliques et d'images médiatiques, ainsi qu'avec les effets de réception qui les concernent.

En effet, comme le suggère Colette Becker, Zola-enquêteur retrouve son personnage dans la « distance critique⁸ », lorsque, comme le juge, il s'adonne, « avec un soin scrupuleux⁹ », aux « notes prises longuement¹⁰ ». Au fil des années, et dans des contextes d'énonciations différents, comme celui des articles politiques de *Une campagne (1880-1881)* ou, bien avant, dans *Mon Salon*, Zola envisage, avec une cohérente lucidité, de faire une œuvre « de justice et de vérité¹¹ » : cet étendard, gage du sérieux et de scientificité, inscrit ces discours théoriques et critiques dans le champ polémique entre idéalistes et naturalistes. Dans *La Bête humaine*, comme on le verra, le juge Denizet, tout en « psychologisant » son combat pour la vérité par

⁵ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La pertinence réaliste. Zola, op. cit.*, p. 29.

⁶ Luisa Sotelo, « *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán: autobiografía y síntesis ideológico-estética », Adolfo Sotelo Vázquez (coord.), Marta Cristina Carbonell (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova (vol. II)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, p. 763-764. Selon Sotelo, Minia Dumbría est le « símbolo de la madurez vital y artística de Emilia Pardo » [« symbole de la maturité personnelle et artistique de Emilia Pardo »], de même que le protagoniste du roman, Silvio Lago, artiste en quête de la *quimera* artistique (qui nous rappelle par ailleurs les personnages de Raimondo Pelli dans *Fatale influsso* et de Claude Lantier de *L'Œuvre* [voir 4.3.4. et 2.3]), en est le « símbolo inequívoco de las inquietudes de juventud » [« symbole évident des inquietudes de jeunesse »] : dans une sorte de dyptique, les âges de l'auteure, représentés par ces personnages, recouperaient des catégories morales et des dispositions culturelles mises en récit.

⁷ Voir Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62 / 1, 1986, p. 69-72.

⁸ Colette Becker, *Le saut dans les étoiles, op. cit.*, p. 114.

⁹ Émile Zola, *Le Roman expérimental, op. cit.*, p. 207.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Émile Zola, *Une campagne (1880-1881), op. cit.*, p. 35 ; Émile Zola, *Mon Salon, op. cit.*, p. 23 et 75.

son obstination singulière et son opiniâtreté, est également pris dans le jeu intéressé de positionnements concernant la magistrature.

De la justesse desséchée de la « fouille » à la justice sociale, la prise de parole publique de Zola entre en résonance avec le personnage du juge, qui semble se placer aux antipodes d'un personnage d'artiste comme Claude Lantier, en proie aux caprices de l'inspiration. En revanche, c'est davantage dans ses lettres privées que Zola évoque, comme un discours second, son *pathos* de créateur¹². En effet, cinq ans avant la parution de *La Bête humaine*, il avait écrit à Henri Céard qui, issu de la bourgeoisie, est sensible au « désintéressement » de l'art : « Je ne suis pas un archéologue qui dissèque les monuments, je ne suis qu'un artiste. Je regarde et j'observe pour créer, non pour copier. Ce qui m'importe ce n'est pas l'exactitude pédante des détails, c'est l'impression synthétique¹³ ». Aux yeux de Céard, qui soupçonne le *Roman expérimental* de « sophisme capital¹⁴ », Zola met en avant l'intuition et l'« impression » en dépit de la pédanterie et de méticulosité de l'archéologue¹⁵.

Dans *Il marchese di Roccaverdina*, nous retrouvons précisément un archéologue amateur, le *cavalier* don Tindaro qui est l'oncle du *marchese*, le protagoniste du roman. Il est surnommé le « *marchese contadino*¹⁶ » (« marquis paysan ») par son neveu : ce dernier évoque ainsi, d'une part, la déchéance de la famille nobiliaire *Maluomini* à laquelle les deux hommes appartiennent¹⁷, d'autre part, les vellétés d'archéologue de l'oncle qui, tout en creusant la terre de Casalicchio « comme un paysan », est persuadé de s'adonner à une chasse au « tesoro¹⁸ » enchanté. Tour à tour archéologue amateur, collectionneur, marchand d'art, entrepreneur ou simple rêveur, le *marchese contadino* affiche un statut symbolique en tension, en quête d'une légitimité toujours à négocier auprès de son neveu (qui à son tour se distingue ainsi de l'oncle). On mettra alors le *cavalier* en rapport avec la posture de Capuana qui, érudit histrionique et

¹² Colette Becker, *Le saut dans les étoiles*, op. cit., p. 115.

¹³ Émile Zola, lettre à Henri Céard, 22 mars 1885, citée par Colette Becker dans *Ibid.*, p. 114.

¹⁴ Henri Céard cité par Colette Becker et Pierre-Jean Dufief (dir.), *Dictionnaire des naturalismes*, A-H, op. cit., p. 191.

¹⁵ À l'époque de cette lettre, le Littré définit l'archéologie, qui est encore une discipline en voie de formation, comme la « Connaissance, l'étude de l'antiquité » : voir Émile Littré et Louis Marcel Devic, *Dictionnaire de la langue française*, A-C, tome premier, Paris Hachette, 1883, p. 186.

¹⁶ Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, op. cit., p. 132.

¹⁷ *Ibid.*, 193. « Non si scherzava neppure con lui [Don Tindaro], come coi suoi antenati, che certamente avevano ricevuto quel soprannome perché forti e potenti!... I tempi però erano cangiati, e la razza si adattava ai tempi. La Società Agricola gli sembrava un atto di potenza e di forza; oggi non era possibile mostrarsi *Maluomini* altrimenti ». [« On ne rigolait non plus avec lui [Don Tindaro], comme avec ses ancêtres, qui certainement avaient reçu ce surnom car ils étaient forts et puissants ! Mais les temps étaient changés, et la race s'adaptait au temps. La Società Agricola lui semblait un acte de puissance et de force ; aujourd'hui il n'était pas possible de se montrer *Maluomini* d'une autre manière »].

¹⁸ *Ibid.*, 188-189.

galantuomo, issu aussi d'une famille aisée, ne cesse de mettre en récit son parcours intellectuel et ses marques d'autorité, même lorsqu'*Il marchese* paraît, en 1901, lorsqu'il est à l'apogée de sa réputation. En effet, Capuana évoque, dans ses lettres privées¹⁹ ainsi que dans ses préfaces, la précarité symbolique et économique liée au métier littéraire qu'il n'entreprend ni par « vocazione²⁰ », ni par intérêt, en élaborant une stratégie d'affirmation, comme on le verra, d'« élu marginal », ni voué au succès commercial et aux idéaux de démocratisation, ni à l'idéal d'un art d'avant-garde. Derrière la démarche d'enquêteur mi-visionnaire mi-débrouillard de Don Tindaro, volontiers enclin au « goût » d'artiste et à l'« intuition », mais persévérant dans la recherche de « sa » vérité, on a l'impression de reconnaître celle de l'auteur du *Spiritismo*?²¹, ou bien celle de ses amis folkloristes Giovanni Pitrè et Salomone Marino. Il s'agit alors de cerner, par le personnage du *marchese contadino*, le motif à la fois littéraire et folkloriste des *tesori incantati* (« trésors enchantés ») qui interroge la tension, chez Capuana, entre un éthos bourgeois et un « engagement »²² ethnographique.

Parmi les *Cuentos de la tierra* (écrits en 1888, et publiés de façon posthume), *Madrugueiro* se penche sur le portrait de Micaeliña, belle fille de Manuel, qui est soupçonnée de sorcellerie. La femme, « lunática, histérica²³ », inspire en effet « miedo²⁴ » pour ses vertus divinatoires lui permettant d'identifier, avec certitude, l'auteur d'un vol ou d'un homicide. Cette faculté, nourrie par la fréquentation de savoirs et de croyances issus de matrices épistémologiques et culturelles variées, comme l'alchimie ou les évangiles, se greffe sur une herméneutique de l'« indicio²⁵ ». Par ailleurs, la pertinence métalinguistique de ce terme inscrit pleinement les pratiques de la sorcière Micaeliña dans le paradigme indiciaire-divinatoire²⁶, qu'on a déjà vu à l'œuvre, quoique de manière différente, dans la représentation du cimetière de Ulloa. Dans le conte, la résolution (ou la révélation) d'un cas inquiétant passe précisément par une mise en scène de l'enquête, lorsque ce « elle » d'enquêtrice, à la fois narratif et

¹⁹ Lors de notre séjour à Casa Capuana à Mineo (Catania), du 23 au 25 août 2021, nous avons pu consulter plusieurs lettres manuscrites de l'écrivain adressées à des amis ou à des connaissances, où Capuana, vivant à la lisière de la pauvreté, sollicite sans cesse des emprunts.

²⁰ Luigi Capuana, *Come io divenni novelliere*, dans *Homo*, *op. cit.*, p. V. [« vocation »].

²¹ Voir en particulier 4.3.4 et 4.4.3.

²² On devra entendre « engagement » dans un sens affaibli : il s'agit davantage d'une curiosité et d'un intérêt, ludique mais authentique, manifesté dès ses expériences juvéniles de transcription d'études folkloristes, au contact de Leonardo Vigo. Cet intérêt, lorsqu'il est mis en récit, est souvent déjà orienté par les logiques du représentable romanesque, comme on l'a vu dans *Le Paesane*.

²³ Emilia Pardo Bazán, *Madrugueiro*, *Cuentos de la tierra (obra póstuma)*, *op. cit.*, p.109. [« lunatique, hystérique »].

²⁴ *Idem*. [« peur »].

²⁵ *Ibid.*, p. 111. [« indice »]

²⁶ Voir Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, *op. cit.*

PARTIE III. SEMIOSIS

névralgique, pour ainsi dire, devient sujet fictionnalisé de mémoire et de raison, s'adonnant au déchiffrement des traces infimes devenues présages. Ainsi, dans le cadre de notre dernière partie, nous repérerons les marques textuelles de ce paradigme pour nous demander finalement dans quelle mesure le portrait de Micaeliña met en scène un autoportrait de Pardo Bazán, intégrant des représentations liées à la réception médiatique de l'écrivaine.

8.1. Zola et le juge Denizet

La Bête humaine, en tant que roman de l'enquête, met en scène, on le sait, l'échec de l'enquête judiciaire. Dans un effet kaléidoscopique de dispersion¹, Zola multiplie les images d'évasion échappant aux intelligibilités juridique, sociologique ou philosophique qui ne peuvent appréhender ni le cadavre du Président Grandmorin, ni la « folie ordinaire »² de Jacques Lantier. En particulier, l'enquête trop *exacte* menée par le juge d'instruction de Rouen, Monsieur Denizet, que Zola qualifie à maintes reprises de « trop fin³ » dans ses *Dossiers préparatoires*, échoue par « excès d'intelligence et de finesse⁴ ». Ainsi, l'« obstination hautaine⁵ » de Denizet dans la fausse piste de Cabuche, amplifiée par les adversités bureaucratiques et les répercussions politiques de l'affaire qu'on veut éviter à tout prix, semblent mettre en œuvre une scénographie de l'échec.

Cette scénographie nous apparaît donc comme une dimension complémentaire de l'échec même, qui double le drame de l'échec d'une « “dramaturgie épistémique”⁶ ». Si l'on reprend le lexique psychanalytique de Lacan, on pourrait dire que l'affaire judiciaire menée par Denizet, à savoir l'intrigue, le récit des « signifiés » se double d'un récit de « signifiants », lorsque celui-ci en met en scène le contrechant symbolique, l'« ironie⁷ », la théâtralité de l'impuissance interprétative, les représentations métalittéraires. Or, de quelle manière Zola qui, à la parution du roman, est à la fois à l'apogée de sa légitimation et dans les abîmes d'une « crise psychologique et morale⁸ » (la « crise de la cinquantaine sans doute⁹ », écrit-il à Jacques van Santen Kolff), investit-il et travestit-il sa vie dans ce personnage ?

¹ Voir Muriel Louâpre, « Lignes de fuite. *La Bête humaine* évadée du naturalisme », *Romantisme*, vol. 126, n° 4, 2004, p. 65-79.

² D'un point de vue social, en effet, l'intégration socio-professionnelle de Lantier est « ordinaire », ce qui occulte et atténue, en principe, la visibilité de sa folie féminicide.

³ Émile Zola, Colette Becker (éd.), *La Fabrique des Rougon-Macquart : Le Rêve, La Bête humaine*, vol. VII, 2, 2017, f° 68, p. 860 ; *Ibid.*, f° 69, p. 862 ; *Ibid.*, f° 76, p. 868 ; *Ibid.*, f° 80, p. 872, et *passim*.

⁴ *Ibid.*, f° 266, f° 267, p. 1068-1069.

⁵ Francisque Sarcey, « Chronique », *Le XIX^e siècle : journal quotidien politique et littéraire*, 16 mars 1890, s. p.

⁶ Philippe Hamon, « Le juge Denizet dans *La Bête humaine* », dans Philippe Hamon, Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand (ed.), *Mimesis et semiosis : littérature et représentation : miscellanées offertes à Henri Mitterand*, *op. cit.*, p. 143. On a déjà parlé de « dramaturgie », en empruntant, cette fois, le terme à Laurent Demanze, lors de la présentation des gestes d'enquête de nos auteurs participant au rituel démocratique du déchiffrement, dans 4.1.

⁷ Émile Zola, Colette Becker (éd.), *Le Rêve. La Bête humaine*, *op. cit.*, f° 279, p. 1080.

⁸ Voir Henri Mitterand, « Préface », Émile Zola, B.H. Bakker (dir.), *Correspondance, VI, 1887-1890*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 10. Entre 1888 et 1890, Zola rencontre Jeanne Rozerot, de qui il aura des enfants, ce qui affectera énormément ses habitudes, ses pratiques, voire sa physionomie, d'abord en sombrant dans l'inertie et la culpabilité puis en « rejeunissant » par ce nouvel amour. (*Ibid.*, p. 14).

⁹ Émile Zola, lettre à Jacques van Santen Kolff, 6 mars 1889, in *Ibid.*, p. 376.

Denizet incarne « un type d’anatomiste moral¹⁰ » faisant écho au romancier positiviste dix ans plus tôt¹¹, qui avoue, comme le suggère Thorel-Cailleteau¹², l’échec de son enquête, lorsqu’il « n’avance qu’avec une extrême prudence¹³ » sur la voie de la « logique¹⁴ » et de l’objectivité naïve. Ainsi, il cherche à savoir « sans comprendre ». Il n’est, peut-être, pas hasardeux d’entendre « déni » dans « Denizet ». Il nous semble toutefois un peu trop schématique de le qualifier de « positiviste obtus¹⁵ » (il est défini, par ailleurs, comme un personnage « Très intelligent¹⁶ ») alors que Zola ne cesse d’appeler, comme on le voit dans les *Dossiers*, à la nuance, à l’éclaircissement, à la redéfinition de ce personnage : « Je ne veux pas faire de lui un sot, mais je veux montrer les erreurs de l’abus de finesse, et répondre par un type vrai [à] au type consacré du juge d’instruction [trop] perspicace, merveilleux de flair, qu’on trouve dans les romans¹⁷ ».

Lors de la parution du roman, un journaliste du *XIX^e siècle* s’aperçoit aussi de la complexité du personnage, dont Zola n’aurait point « chargé le portrait et poussé à la caricature¹⁸ », en représentant un « homme qui a le goût de l’intégrité, qui a de la finesse et qui sait son métier ; seulement, il est sujet à la prévention¹⁹ ». Intellectualiste et têtu²⁰, le juge nous rappelle plutôt le personnage de Monsieur Teste, créé par Paul Valéry dans *La Soirée avec Monsieur Teste* (*teste* en italien est le pluriel de « tête ») qui paraît à peine six ans après la parution de *La Bête humaine* : certes moins symbolique et inquiétant que Monsieur Teste, Denizet affiche aussi une conscience hypertrophiée. En ce sens, ils se rejoignent, d’une certaine manière, dans l’entêtement de la répétition²¹ (« Il veillait à la répétition de certaines idées²² »)

¹⁰ Émile Zola, *La Bête humaine*, dans *Œuvres complètes d’Émile Zola, Tome XIV : Le sang et l’argent (1888-1891)*, Nouveau Monde, 2005, p. 86.

¹¹ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 128. « Nous ne sommes que des savants, des analystes, des anatomistes, je le dis une fois encore, et nos œuvres ont la certitude, la solidité et les applications pratiques des ouvrages de science. Je ne connais pas d’école plus morale, plus austère ».

¹² Sylvie Thorel-Cailleteau, *La pertinence réaliste. Zola*, *op. cit.*, p. 110-111.

¹³ Émile Zola, Colette Becker (éd.), *Le Rêve. La Bête humaine*, *op. cit.*, f° 67, p. 860. Dans 4.3.2, Nous avons précisément parlé de « prudence » épistémologique à propos de la méthode expérimentale de Claude Bernard, mise en scène par l’attitude du docteur Pascal.

¹⁴ *Ibid.*, f° 288, p. 1088.

¹⁵ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La pertinence réaliste. Zola*, *op. cit.*, p. 141.

¹⁶ Émile Zola, Colette Becker (éd.), *Le Rêve. La Bête humaine*, *op. cit.*, f° 68, p. 860.

¹⁷ *Ibid.*, f° 562, f° 563, p. 1366-1367.

¹⁸ Francisque Sarcey, « Chronique », *art. cit.*, s. p.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Émile Zola, *La Bête humaine*, dans *Œuvres complètes d’Émile Zola*, *op. cit.*, p. 95. « Mais M. Denizet s’entête, car il désirerait en finir avec le soupçon sur le sous-chef ».

²¹ Voir Béatrice Laville, *Une poétique des fictions autoritaires. Les voies de Zola, Barrès, Bourget, Bordeaux*, Presses universitaires de Bordeaux, 2020, p. 284. À propos de Zola, Laville parle d’« écriture de la répétition », relevée dans *Les Quatre Évangiles*.

²² Paul Valéry, *La Soirée avec Monsieur Teste*, dans *Monsieur Teste, nouvelle édition augmentée de fragments inédits*, Paris, Gallimard, 1946, p. 20.

et dans la pédanterie de l'exercice intellectuel (« il faut raisonner, s'écria-t-il²³ »), en tenant, comme on le verra, un discours de l'« excès » sous la forme de la mesure, un discours de la « folie » anesthésié par la répétition et le murissement d'une pensée ruminante.

Zola et Denizet : cinquante ans, avec un parcours biographique comparable, caractérisé par la « faillite » du père et l'élaboration d'une stratégie d'ascension sociale (un « avancement ») de longue haleine²⁴. « Lui, était d'une intelligence très vive, très déliée, honnête même, ayant l'amour de son métier²⁵ ». Sans doute conscient des effets de réverbération médiatique par lesquels ce personnage aurait pu orienter, par affinité biographique, la présentation de soi auprès du public, Zola prend position, par cette poétique de l'enquête échouée²⁶, « dans la recherche et dans l'affirmation du vrai²⁷ » : s'il problématise, avec *La Bête humaine*, le savoir et l'autorité du savant ou du « paladin justicier²⁸ », il semble aussi nuancer, rétrospectivement, ses stratégies d'affirmation auctoriale en lien avec le « programme », la « préfiguration », l'« anticipation » (« prévention ») d'un horizon d'attente, pour leur préférer l'élan de l'intuition ou la « simplicité » de la vie²⁹. Dans quelle mesure, à rebours du programme théorique et critique de Zola, présenté une dizaine d'années plus tôt dans *Le Roman expérimental* et *Documents littéraires*³⁰, la « vérité simple³¹ » déjoue-t-elle ici la logique et les « procès-verbaux³² », en configurant une pratique joyeuse, intempestive, de la vie³³ et de l'œuvre ?

²³ Émile Zola, *La Bête humaine*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 87.

²⁴ *Ibid.*, 81. (Les termes entre guillemets se réfèrent à des mots paraissant dans la même page). En 1890, année de la parution du roman, Zola a cinquante ans ; son père, ingénieur renommé (Denizet est « Fils d'un gros éleveur normand »), décède dès son jeune âge ; le désir d'« avancement » caractérise une carrière d'écrivain relativement tardive.

²⁵ *Idem.*

²⁶ Voir Mathieu Laarman, *Fictions du naufrage, Naufragés de la fiction (Mary Shelley, Giovanni Verga, Thomas Hardy, Alain-Fournier, Louis Guilloux, Vitaliano Brancati) : poétiques du roman de l'échec*, [thèse], op. cit. Nous avons déjà mentionné, dans notre Introduction, la thèse en littérature comparée de Laarman sur les figurations de l'échec dans certaines narrations, investissant le champ métaphorique, poétique ou sémantique.

²⁷ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 202.

²⁸ Jacques Migozzi, « Postures d'écrivains. Deux jeunes chroniqueurs littéraires de la presse lyonnaise en 1864-1865 : Jules Vallès et Émile Zola », dans Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde, 2004, p. 61.

²⁹ Émile Zola, « Le journalisme », art. cit. Dans cet article paru dans *Le Figaro* en novembre 1888, lors de la préparation de *La Bête humaine*, Zola insiste sur la « bonne confraternité » entre romanciers et journalistes « reporters » émergents, en mettant en valeur une conception poétique (« Un style simple, clair et fort ») et existentielle proche des valeurs de la « vie » et de la « simplicité ». Cette posture est opérante dans ses nombreuses préfaces-patronages aux journalistes des années 1888-1890.

³⁰ Émile Zola, *Documents littéraires*, op. cit., p. 61. « Tout cela est mensonger, voilà ce qui exaspère les esprits nets et logiques ». Ici, on le voit bien, le vrai équivaut au logique.

³¹ Émile Zola, *La Bête humaine*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 98.

³² Émile Zola, *Le Roman expérimental*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 273.

³³ Entre 1889 et 1890, en pleine élaboration de *La Bête humaine*, Zola fait parfois allusion à un désir d'insouciance et d'hédonisme, assez inhabituel de sa part, favorisé sans doute par la rencontre avec Jeanne, comme l'évoque

PARTIE III. SEMIOSIS

À l'image de l'homicide, sa figure par excellence, le crime apparaît souvent comme un événement obscur, souvent inintelligible, aux circonstances et aux mobiles rarement transparents. C'est par le travail de l'enquête judiciaire, et son processus d'élucidation progressive, qu'il devient peu à peu maîtrisable, qu'il advient comme "réalité" sociale³⁴.

Selon Dominique Kalifa, l'enquête judiciaire au XIX^e siècle, dont « l'essentiel était que le résultat soit explicitement tenu pour "vrai"³⁵ », fait advenir le réel : en éclairant les ombres jetées sur un meurtre, cette pratique redonne « corps » à l'anonyme et à l'anémique, à savoir un corps social, en lui assignant des représentations symboliques, voire un degré d'intelligibilité, qui orientent en retour les représentations de l'enquête elle-même. Ainsi, il semble que Denizet vise à restituer une vérité sociale, qui pose le problème de l'accès à la connaissance, des positionnements des acteurs, des implications politiques, comme si elle était une « vérité absolue³⁶ », théorique, celle sur laquelle Zola prétendait fonder son projet romanesque dans « Notes générales sur la nature de l'œuvre ».

« La vérité pas admise, parce qu'elle est trop simple³⁷ ». Comme la lettre-signifiante d'Edgar Allan Poe³⁸, qui passe de main en main inaperçue et pourtant visible aux yeux de tous, la « vérité » de l'affaire, qui est « matérielle » et symbolique (celles des corps assassinés), mais non pas « réelle », pour reprendre l'analyse de Lacan³⁹, peine à advenir comme « réalité sociale » aux yeux de Denizet. Elle échappe en effet à sa rationalité et à sa méthode. « [-Et Denizet] On cherche la vérité, pour pouvoir la mieux cacher, s'il est nécessaire⁴⁰ ». Pour reprendre des catégories poétiques déjà utilisées⁴¹, on pourrait dire que Denizet s'intéresse au « vrai », mais surtout au « vraisemblable », en soumettant son analyse aux logiques de l'utile et du raisonnable : « puis la grande raison, cet homme était l'amant de cette femme, il l'aimait, il

Mitterand dans la « Préface » (Émile Zola, B.H. Bakker, *Correspondance, 1887-1890*, t. VI, *op. cit.*, p. 9-16). On le voit, par exemple, dans cette lettre à Antoine Guillemet du 2 janvier 1889. « Je ne travaille pas beaucoup ici, mais j'avais vraiment besoin de repos, de distraction, et j'ai bien gagné quelques mois de paresse ». (*Ibid.*, 363) ; ou bien dans celle adressée à Huysmans, le 6 mars 1889 : « Moi, je continue de flâner. Toute ma paresse refoulée s'épanouit ». (*Ibid.*, 376).

³⁴ Jean-Claude Farcy, Dominique Kalifa, Jean-Noël Luc (dir.), *L'enquête judiciaire en Europe au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 5-6.

³⁵ *Ibid.*, p. 8.

³⁶ Émile Zola, *La Fortune des Rougon* (avec préface de Maurice Agulhon), *op. cit.*, p. 483.

³⁷ Émile Zola, Colette Becker, *Le Rêve. La Bête humaine*, *op. cit.*, f° 358/21, p. 1162. C'est Zola qui souligne.

³⁸ Voir Célestin Pierre Cambiaire, *The Influence of Edgar Allan Poe in France*, New York, Haskell House Publishers, 1970, p. 308. Il n'est pas improbable que Zola connaisse la nouvelle de Poe dont il atteste, dans ses écrits, l'influence dans la littérature française moderne.

³⁹ Voir Jacques Lacan, « Séminaire sur "La lettre volée" », *Écrits*, *op. cit.*, p. 12. On s'appuie sur la célèbre interprétation psychanalytique de Lacan de *La Lettre volée* (1844) de Poe, ouvrant *Les écrits* du médecin psychanalyste.

⁴⁰ Émile Zola, Colette Becker (éd.), *Le Rêve. La Bête humaine*, *op. cit.*, f° 68, p. 860. Dans le roman, la phrase apparaît presque à l'identique : « On voulait connaître la vérité, pour la cacher mieux, s'il était nécessaire ». (Z, *La Bête humaine*, 81).

⁴¹ Voir 3.

n'avait aucun intérêt à la tuer, pourquoi l'aurait-il tuée : ce serait absurde – Et il ne va pas plus loin⁴² ». De cette manière, Denizet rejette, voire refoule, le « vivant », le reste, le « ça », comme le dirait encore Lacan, à savoir l'exception ordinaire de Jacques Lantier, avec lequel il s'entretient pourtant lors des interrogatoires. « Non ! non ! il n'y avait qu'un assassin possible, un assassin évident⁴³ ». Ou encore, « Seulement, que d'in vraisemblances, que d'impossibilités matérielles et morales !⁴⁴ ». Sur un plan métapoétique, si Zola-Denizet fonde ses schémas de représentation sur les catégories du « possible » et de l'« évident » (« Est-ce vraisemblable ?⁴⁵ »), voire du « nécessaire⁴⁶ », il ne peut qu'intégrer le mécanicien-personnage d'un point de vue esthétique, sans s'en convaincre d'un point de vue ontologique.

L'enquête de Denizet s'appuie donc sur l'élaboration d'un récit rhétoriquement vraisemblable, susceptible de reconstruire une réalité « acceptable » : ce réel doit donc se conformer à la légitimité symbolique et morale du bon sens « raisonné », ignorant la *bête humaine* au fond de nous, de même qu'il permet à l'enquêteur, comme on le verra, de « *se faire accepter* » par ses pairs.

Rien que sur cet homme, disparu, évanoui ainsi qu'un rêve, il y avait au dossier trois cent dix pièces, d'une confusion telle, que chaque témoignage y était démenti par un autre. Et le dossier se compliquait encore des pièces judiciaires [...] Mais, de ce nouvel amas de paperasses, demeuraient seulement deux ou trois points importants⁴⁷.

Le dossier de l'enquête judiciaire, tel qu'il est décrit ici par un narrateur omniscient, s'augmente par une accumulation « aérophagique » d'indices contradictoires, qui ne font que compliquer l'accès au savoir en dépit de la « vérité simple » [*supra*]. Cela pourrait refléter, sur un plan métalittéraire, la boulimie documentaire de Zola, revendiquée dans *Le Roman expérimental*, véritable antidote à l'« éducation romantique⁴⁸ » : « seulement, nous préparons l'avenir en rassemblant le plus de documents humains que nous pourrions⁴⁹ ». Mais, après la phase de la collecte qui, par la suite, sera davantage présentée comme une simple « caution scientifique », lors des témoignages et des entretiens de Zola sur sa méthode⁵⁰, l'enquête naturaliste, comme l'enquête judiciaire, nécessite de « classer » (« deux ou trois points importants » [*supra*]) le matériau sur la base du projet romanesque et des attentes de réception :

⁴² Émile Zola, Colette Becker (éd.), *Le Rêve. La Bête humaine*, op. cit., f° 279, p. 1080.

⁴³ Émile Zola, *La Bête humaine*, op. cit., p. 236.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Émile Zola, *La Bête humaine*, op. cit., p. 85.

⁴⁸ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 94.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ Frédérique Giraud, « Quand Zola mène l'enquête : le terrain comme caution scientifique », art. cit., p. 147-153.

« il me faut classer, corriger, et dont quelques-uns [parmi les papiers] apporteront des choses curieuses⁵¹ », affirme Zola lors de la préparation de *La Débâcle*.

Comme on le voit dans les *Dossiers préparatoires*, la caractérisation du juge est illustrée par des verbes prescriptifs ou à intention programmatique, préfigurant déjà la vision d'une *dispositio* : « – Puis, généraliser par lui, dire un mot de toute la magistrature⁵² » ; « Denizet, tel que je le veux⁵³ ». Mais ces verbes d'intention ouvrent aussi à une imagination scénique, « par portraits », remettent à plus tard (« puis », « dire un mot ») l'« élan de l'écriture »⁵⁴, laissant deviner la charge émotionnelle dont Zola investit ce personnage. Dans le roman, le juge Denizet range, trie, classe l'« amas de paperasses » en accord avec une pensée nomo-logique, pourrait-on dire, à savoir conforme à des prémisses générales de rationalité et d'acceptabilité. Pour esquisser la carrière et le métier de Denizet lui-même, Zola se limite⁵⁵ à rencontrer Thyébaud qui lui offre des renseignements sur un juge d'instruction à Rouen et sur un simple juge au tribunal de la Seine⁵⁶. D'une manière analogue à Zola voyageant vers Le Havre à bord de la locomotive⁵⁷, Denizet discute avec le personnel ferroviaire : « J'ai questionné des mécaniciens, des conducteurs⁵⁸ ».

Si le juge tente, par ailleurs, de mettre en place une démarche indicielle, fondée sur l'interprétation de témoignages et de documents (« tout au moins, il y aurait des indices de leur hâte, je trouverais ailleurs des traces⁵⁹ »), il cède à la déduction et à la recherche d'une étiologie qui lui échappe, s'agitant sur les bords de l'échec. « Rien ne s'éclairait, la grande clarté centrale, la cause première, illuminant tout, manquait⁶⁰ ». Contre-figure de l'inspecteur, Phasie (*fǃtǃor* en latin est « manifester ») émane, en revanche, d'une sorte de clarté messianique, elle qui « ne sait rien », car elle plonge dans la parfaite obscurité de la démence.

⁵¹ Émile Zola, entretien avec Georges Bertal, *Le Rappel*, 18 juin 1891, *Articles et entretiens*, dans Émile Zola, Henri Mitterand (éd.), *Œuvres complètes d'Émile Zola, Le sang et l'argent (1889-1891)*, op. cit., p. 601.

⁵² Émile Zola, Colette Becker (éd.), *Le Rêve. La Bête humaine*, op. cit., f° 69, p. 862.

⁵³ *Ibid.*, f° 80, p. 872.

⁵⁴ C'est le titre de la conférence inaugurale prononcée par Colette Becker au centre Émile Zola de Paris, le 19/11/21, à laquelle j'ai eu l'honneur d'assister.

⁵⁵ À l'aune des *Dossiers préparatoires* et des *Correspondance* (1887-1890), la documentation de *La Bête humaine* semble davantage s'appuyer sur les échanges oraux avec Gabriel Thyébaud et sur le « terrain » de la locomotive Paris-Mantes, que sur une véritable recherche documentaire qui est plus visible dans les deux volumes suivants, *L'Argent* (1891) et *La Débâcle* (1892).

⁵⁶ Émile Zola, H.B. Bakker (dir.), *Correspondance, 1887-1890*, VI, op. cit., p. 419.

⁵⁷ Voir 4.2.3.

⁵⁸ *Ibid.*, 87.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ Émile Zola, *La Bête humaine*, op. cit., p. 82.

Dans sa démarche et dans son *éthos*, Denizet semble alors interpeler Zola, ce Zola du triomphalisme théorique, celui du « système » des années 1880-1881, qui est pour autant doté d'une « ironie qui pointe⁶¹ » : entre Zola et Denizet, une sorte d'espace dialectique de confrontation, sous le signe de la « finesse » intellectuelle et de l'« (auto)ironie », semble se dessiner. En effet, d'une part, Denizet « tient à son système⁶² », de même que Zola du *Roman expérimental* redoute les « limites de la vraisemblance⁶³ », limites renvoyant aux distinctions et aux classements symboliques qu'il essaye de redéfinir au profit d'un « ordre supérieur⁶⁴ », celui du roman naturaliste s'opposant ici à l'idéalisme de Alexandre Dumas et Eugène Sue. La même année, dans ses chroniques théâtrales, l'écrivain blâme, en revanche, la « puérité dans la vraisemblance⁶⁵ », celle du mélodrame feuilletonesque, pour se parer des profits de la scientificité, ceux inhérents à l'« enquête sérieuse⁶⁶ », et à la « base sérieuse d'observation⁶⁷ ». En effet, Denizet « tient à son système⁶⁸ » : il s'agit d'une *forma mentis*, que l'on pourrait entendre pas seulement comme mode de connaissance mais aussi comme *éthos*, celui du conformiste de bonne volonté pris dans l'*illusio* du champ juridique par « trop de finesse professionnelle⁶⁹ ». Le juge est saisi, en effet, par un « engourdissement professionnel⁷⁰ » et par une « passion tenace⁷¹ », s'efforçant également de « se faire prendre au sérieux⁷² », tel que Zola en tant que théoricien.

Ainsi, désireux d'ascension sociale, Denizet « était emporté par le besoin de trouver la vraie piste, par la gloire d'être le premier à l'avoir flairée, quitte à l'abandonner, si on lui en donnait l'ordre⁷³ ». À rebours des profits de « désintéressement » du savant, la *libido sciendi* du juge recoupe un « désir d'avancement⁷⁴ » et de reconnaissance, celui d'être décoré à Paris, qui motive son opiniâtreté : si Denizet s'adonne à une herméneutique en dialogue avec l'enquête de Zola, il s'inscrit lui-même dans un champ des signes sociaux, de distinctions, de classements, qu'il tente de déchiffrer à son compte. « Donc, Denizet [...] sent l'affaire très

⁶¹ Émile Zola, Henri Mitterand (éd.), « Introduction », *Nana* (1880), tome IX, *op. cit.*, p. 511.

⁶² Émile Zola, Colette Becker (éd.), *Le Rêve. La Bête humaine*, *op. cit.*, f° 277, p. 1078.

⁶³ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 259.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ Émile Zola, Henri Mitterand (éd.), *Revue dramatique et littéraire, Nana* (1880), Tome IX, *op. cit.*, p. 524.

⁶⁶ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 375.

⁶⁷ *Ibid.*, 385.

⁶⁸ Émile Zola, Colette Becker (éd.), *Le Rêve. La Bête humaine*, *op. cit.*, f° 277, p. 1078.

⁶⁹ Émile Zola, *La Bête humaine*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 98.

⁷⁰ *Ibid.*, 106.

⁷¹ *Idem.*

⁷² Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 302 et 409.

⁷³ Émile Zola, *La Bête humaine*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 81-82.

⁷⁴ Émile Zola, Colette Becker, *Le Rêve. La Bête humaine*, *op. cit.*, f° 98, p. 890.

importante : c'est toute sa carrière qui se joue, il a une ambition et il espère qu'on la comblera, s'il mène cette difficile affaire à bien⁷⁵ ». Or, ce n'est pas un hasard si, entre 1888 et 1889, Zola, comme jamais auparavant⁷⁶, est en quête de reconnaissance symbolique et de consécration institutionnelle. En effet, à la suite de la remise de la Légion d'honneur le 13 juillet 1888, Zola déclare dans *La Presse* quelques jours plus tard : « "Il est bien naturel que je rêve d'assister, avant ma mort, à la consécration définitive de mon œuvre"⁷⁷ ». En décembre 1889, par ailleurs, il pose sa première candidature académique. Dans sa correspondance privée, en revanche, l'acceptation de la Légion est présentée comme un choix plus controversé (« j'avais cédé⁷⁸ » ; « après de longues réflexions⁷⁹ »), comme le montre bien une lettre à Maupassant du 14 juillet, entre l'*excusatio* et l'*argumentatio*⁸⁰.

« Sur Denizet, toute l'ironie en finesse⁸¹ » : cette notation des *Dossiers*, équivoque dans sa formulation, nous fait percevoir une connivence distanciée avec le personnage. Qui est fin ? Qui est ironique ? Zola semble préfigurer un ton narratif de « fine ironie » pour un personnage « trop fin ». En effet, l'évocation d'un « ton » régule la distance « émotive » (mais aussi idéologique et culturelle) de l'auteur avec son personnage. Dans le roman, l'utilisation fréquente des formes verbales réflexives ou suggérant l'autoréflexion à propos de Denizet est sans doute la trace d'une régulation privilégiée du ton narratif : « pour mettre en lumière les hautes qualités de perspicacité et d'énergie qu'il s'accordait⁸² » ; « Mais toute la sagacité, toute l'adresse qu'il croyait avoir, s'étaient réfugiées dans la bouche⁸³ ». Un espace dialogique semble alors se configurer entre auteur, narrateur et personnage, lorsque Denizet devient « romancier ». Dans les *Dossiers*, en effet, Zola emploie précisément la métaphore de l'écriture romanesque pour signifier l'obstination aveugle de l'activité du juge et la solidité artificielle de son « système » : « Donc le roman qu'il bâtit⁸⁴ ». Ou encore, « Il continue son roman, frappant au hasard, bêtement en somme⁸⁵ ». La logique convertie en « hasard », la finesse en bêtise, le juge essaie de se frayer un chemin inconnu par la force de sa finesse, d'une manière analogue

⁷⁵ *Idem*, f° 68.

⁷⁶ Il avait précédemment refusé la croix de la Légion d'honneur deux fois, en 1884 et en 1886.

⁷⁷ Émile Zola cité par Owen Morgan et James B. Sanders, « Introduction biographique », Émile Zola, H.B. Bakker, *Correspondance, 1887-1890*, t. VI, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁸ Lettre de Émile Zola à Guy de Maupassant, 14 juillet 1888, dans *Ibid.*, p. 306.

⁷⁹ *Idem*.

⁸⁰ Voir *Idem*. Selon l'argumentation de Zola, par le fait même que l'Académie, jugée rétrograde par Maupassant, lui a remis ce titre, elle manifesterait une tendance réformiste appréciable.

⁸¹ Émile Zola, Colette Becker (éd.), *Le Rêve. La Bête humaine*, *op. cit.*, f° 279, p. 1080.

⁸² Émile Zola, *La Bête humaine*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 81.

⁸³ *Ibid.*, p. 85-86.

⁸⁴ Émile Zola, Colette Becker (éd.), *Le Rêve. La Bête humaine*, *op. cit.*, f° 266, f° 267, p. 1068-1069.

⁸⁵ *Ibid.* f° 284, p. 1084.

PARTIE III. SEMIOSIS

au Zola du *Roman expérimental* : ici l'« ironie » de l'auteur entretient l'ambivalence du personnage, son identité composite, composant en quelque sorte une posture de Zola différée, dynamisée par un regard diachronique.

8.2. Capuana et le *marchese contadino*

Dans *Il marchese di Roccaverdina*, le narrateur met en scène, par la figure de don Tindaro, un enquêteur archéologue « *in cerca del Tesoro*¹ ». Il est impliqué dans une quête indiciaire-divinatoire qui se place, comme on le verra, aux antipodes de la démarche judiciaire de Denizet. Le *cavalier* don Tindaro, surnommé « *marchese contadino*² » par le *marchese* de Roccaverdina, cherche un trésor enchanté devenu indice, si l'on fait encore allusion à Ginzburg, dans la mesure où il est soumis aux fluctuations sémantiques de son « *intenso e costante desiderio*³ », d'une quête tout passionnelle et erratique. Le trésor enchanté, pour la poésie romanesque ainsi que pour le discours folkloriste de Salomone Marino et de Giuseppe Pitrè, est, en effet, le vecteur d'une aventure transhistorique travaillant la lisière entre démarche scientifique et pratique culturelle, entre passé mythifié et atavisme. En Sicile, la pratique de la « *Trovatura*⁴ » se fonde, entre histoire et légende, sur le prestige conféré aux anciennes civilisations grecques et arabes qui avaient occupé l'île, respectivement, au VIII siècle av. J.-C. et entre 831 et 1091: « *Là dove sono ruderi di antichità greche o avanzi della dominazione araba, o resti d'un vecchio edificio qualunque, si è certi di trovare siffatti tesori, nascostivi dai padroni che li possedettero e che non poterono trafugarli in un'altra terra o portarli all'altro mondo*⁵ ».

Lorsque Capuana met en scène un enquêteur pratiquant cette activité, il semble évoquer, sur un plan métanarratif, sa propre démarche intellectuelle lui permettant de « *veder bene e di poter fare confronti fra la Sicilia e il continente, ma anche (pur troppo!) tra la Sicilia di quasi mezzo secolo fa e la Sicilia di due lustri addietro, tra questa e la Sicilia odierna*⁶ ». En effet,

¹ Salvatore Salomone Marino, *Costumi ed usanze dei contadini di Sicilia*, Palermo, Remo Sandron, 1879, p. 226. [en quête du Trésor]. Salomone Marino dédie un chapitre de son ouvrage à cette pratique culturelle, en continuant d'une certaine manière, par hommage intertextuel, l'étude de Giuseppe Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, dont la première édition paraît en 1870.

² Luigi Capuana, *Il marchese*, *op. cit.*, p. 187.

³ Salvatore Salomone Marino, *Costumi ed usanze dei contadini di Sicilia*, *op. cit.*, p. 226. [« désir intense et constant »].

⁴ *Ibid.*, p. 230. Et il ajoute « *ossia il tesoro nascosto, con o senza incantazione* » [« *Trovatura*, à savoir le trésor caché, avec ou sans enchantement »].

⁵ Giuseppe Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. IV, *op. cit.*, p. 369. [« Partout où l'on trouve des ruines d'antiquités grecques ou des vestiges de la domination arabe, ou encore les restes de n'importe quel bâtiment ancien, on est sûr de trouver de tels trésors, cachés par les propriétaires qui les possédaient et qui ne pouvaient pas les voler vers une autre terre ou les emmener dans l'autre monde »].

⁶ Luigi Capuana, *La Sicilia nei canti popolari*, dans *L'Isola del sole*, *op. cit.*, p. 165-166. [« de bien voir et de pouvoir faire des comparaisons entre la Sicile et le continent, mais aussi (malheureusement) entre la Sicile d'il y a presque un demi-siècle et celle d'il y a deux décennies, entre celle-ci et la Sicile d'aujourd'hui »].

c'est par l'agilité diachronique et géographique de l'« imagination » indiciaire⁷ que Capuana observe et reconstruit, compare et réunit plusieurs « Sicile » en une seule, lorsqu'il la représente par une coupe synchronique laissant deviner sa stratification. Trois ans avant la parution de *Il marchese*, Capuana pose donc, dans ces termes, un regard « préhensile », presque ethnologique, sur la Sicile des trésors (celle des *Paesane*⁸, mais qui est aussi celle de *Il marchese*, sur le plan du dispositif référentiel)⁹, en encourageant la comparaison entre des cultures différentes à des époques différentes, à l'intérieur et en dehors de la Sicile. De quelle manière Capuana configure-t-il la pratique de la *trovatura*, attestée dans les traités folkloristiques de Pitre et de Salomone Marino, en motif littéraire ? Dans quelle mesure la mise en scène de l'archéologue-paysan don Tindaro en enquêteur de l'indice recoupe-t-elle, sur un plan métanarratif, la posture intellectuelle de Capuana ?

L'oxymore entre marquis (*marchese*) et paysan (*contadino*) nous fait d'emblée percevoir une identité sociale en tension. Le *cavalier* don Tindaro « travaille la terre » en quête d'un trésor, tout en portant un titre nobiliaire d'origine féodale. Il se trouve donc dans une condition de relative précarité économique, tout en gardant la marque d'un prestige symbolique en voie d'épuisement, à cause de l'irruption du capitalisme dans la société féodale sicilienne qui peine à se conformer au progrès socio-économique à la suite de l'Unification. Dans la diatribe entre le *marchese* et le *cavalier* concernant la fouille de Casalichio¹⁰, qui est convoitée par don Tindaro, celui-ci évoque le décadence sociale et symbolique des « *Malauomini*¹¹ », c'est-à-dire la « *razza*¹² » à laquelle lui-même et le *marchese* appartiennent. « Ora siamo una

⁷ Sur la base des études de Ginzburg qu'on a évoquées à plusieurs reprises et du motif d'imprégnation traité dans 7.2., nous pourrions alors parler d'« imagination » indiciaire, dans le sens précisé par Jérôme David (« Littérature et science sociale au XIXe siècle (note sur un parcours de recherche) », art. cit., consulté en ligne <https://epistemocritique.org/litterature-et-science-sociale-au-xixe-siecle-note-sur-un-parcours-de-recherche/>, le 11/11/21). Par rapport à la notion d'« imaginaire », celle d'« imagination » met, à notre sens, plus étroitement en contact avec des processus de création et des dispositifs textuels avec des systèmes de représentations sociales.

⁸ Dans une nouvelle de *Le Paesane*, *Gli scavi di Maestro Rocco*, nous retrouvons par ailleurs le personnage du paysan-archéologue, de même que dans la nouvelle pour enfants *Cardello*. Voir Luigi Capuana, *Cardello*, Palermo, Palumbo, 1990, notamment chapitres VII « Una scoperta archeologica » et VIII « Il capolavoro di Cardello », p. 66-71, et p. 76-80.

⁹ Cela recoupe, par ailleurs, sur le plan idéologique, son prudent réformisme. Même s'il n'agit pas ici d'élucider le rapport entre l'enquête littéraire de Capuana et sa position idéologique dans le cadre de la *questione siciliana*, on a essayé, au fil de la thèse, d'évoquer, dans les limites de la « généralisation » comparatiste, cette question fondamentale pour comprendre la genèse du vérisme en Italie.

¹⁰ Le chapitre XVIII d'*Il marchese*, dont il est question ici, nous introduit, *in medias res*, au cœur de cette diatribe, qui est ici enfin résolue : le *marchese*, après de longues années de silence et de ressentiment, autorise finalement le *cavalier* à la fouille.

¹¹ Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, op. cit., p. 192.

¹² *Idem*. [« race »]. Voir Nelson Moe, *The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question*, op. cit., p. 23-24. À rebours de l'analyse de Moe, il nous semble qu'il ne faudra pas entendre ici, dans le terme de « *razza* », un « moral discours of climate » qui, dominant tout au long du XIX^e siècle, est notamment tenu par Ernest Renan

razza incarognita ; tu, agricoltore ; io... almeno!¹³ ». En se comparant au *marchese*, le *cavalier* tente de requalifier sa position sociale notamment par des attributs moraux de « droiture » et d'« honneur » d'héritage féodale¹⁴, mais il laisse toutefois son statut indéterminé.

Dans *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Giuseppe Pitrè avait, en revanche, précisé l'origine sociale des chercheurs du trésor, de même qu'il avait mis en évidence l'origine « mythique », nullement épistémologique, d'une pratique pourtant présentée, implicitement, comme « scientifique » par les acteurs mêmes qui la mettent en œuvre. « L'innato desiderio di arricchirsi, in una fantasia grandemente esaltata come quella del volgo ignorante e credulo, ha creato tesori in ogni più riposto angolo della Sicilia¹⁵ ». Selon Pitrè, ce sont donc des masses ignorantes et crédules en proie aux passions (« innato desiderio ») qui attribuent un fondement historique à la légende du trésor, en sublimant ainsi leur avidité en raison scientifique et en engagement « civique » pour le patrimoine.

Si l'on devait lire aujourd'hui le propos de Pitrè¹⁶, on pourrait le reconduire à une pathologisation des classes populaires, qui retourne précisément une détresse économique en *pathos* (Salomone Marino parlera, par ailleurs, d'« intenso e costante desiderio » [*supra*]¹⁷), à leur essentialisation, lorsque cette détresse « innée » est conçue comme un fait de nature, et à une tendance au « mépris de classe », en refoulant les conditions sociales liées à l'ignorance et, encore une fois, à l'asservissement économique des classes populaires siciliennes. Si l'on doit employer ces définitions avec vigilance historique, Pitrè affiche, tout de même, un scepticisme conservateur, s'inscrivant dans des enjeux d'affrontement vis-à-vis du gouvernement en place de la *Sinistra storica* et des intellectuels du « continent ». Ses recherches ethnologiques, se

dans *Histoire* (1855) et dans *L'uomo bianco e l'uomo di colore* (1871) par Cesare Lombroso, dont on a déjà montré les relations avec Capuana dans 4.3.4. Il s'apparente ici davantage au terme de « famille ».

¹³ *Idem*. [« Maintenant nous sommes une race déchue ; toi agriculteur ; moi... du moins !... »].

¹⁴ *Idem*. Par exemple, « *Franger non flectar !* ».

¹⁵ Giuseppe Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. IV, *op. cit.*, p. 369. [« Le désir inné de s'enrichir, dans une imagination aussi exaltée que celle des masses ignorantes et crédules, a créé des trésors dans tous les coins et recoins de la Sicile »].

¹⁶ On se sert ici des concepts empruntés à la sociologie contemporaine pour interpréter le propos de Pitrè de façon délibérément anachronique, car le traité du folkloriste n'était pas perçu à l'époque, par ses contemporains, dans les termes que nous allons employer.

¹⁷ Salvatore Salomone Marino, *Costumi ed usanze dei contadini di Sicilia*, *op. cit.*, p. 228. Ici Salomone Marino le définit encore comme « la costante aspirazione, il desiderio intenso, il sogno di tutte le notti, il pensiero che non lo lascia un minuto mentre nel campo volge le zolle o raccoglie i prodotti ». [« l'aspiration constante, le désir intense, le rêve de chaque nuit, la pensée qui ne le quitte pas une minute, pendant que dans le champ il retourne les mottes ou ramasse les produits »].

distinguant à l'époque par leur rigueur, aboutissent à la fondation de la *demopsicologia*¹⁸ en Italie.

En revanche, par la figure du *cavalier*, Capuana semble invoquer, d'une façon plus « pittoresque » que celle de Pitrè¹⁹, la « mitizzazione dei bisogni primordiali e l'esaltazione della cultura contadina e popolare²⁰ » : en nuancant le statut social de don Tindaro, qui n'est pas issu de la paysannerie mais qui pratique la *trovatura*, le narrateur utilise, pourrions-nous dire, un matériau culturel dans un sens plus anthropologique qu'historique, faisant l'impasse sur les acteurs qui « cultivent » la *trovatura*. Et pourtant, Capuana revendique une expérience directe des « gens » des Pitrè, par l'observation de terrain d'autrefois, le témoignage et le souvenir, comme il le rappelle dans *La Sicilia nei canti popolari*: « un siciliano che, per ragioni del suo mestiere – fa il letterato non avendo saputo far altro di meglio – ha potuto studiare i canti popolari non nelle raccolte del Vigo, del Pitrè, del Salomone Marino, ma in mezzo al popolo²¹ ». Tout en connaissant les études de Pitrè, ayant eu des échanges intenses, intellectuels et amicaux, avec le chercheur²², et en lui empruntant aussi une tendance à la « théorisation ethnologique »²³ [*supra*], Capuana revendique ici une *praxis par infirmitatem*, celle du « littéraire ».

Par le personnage de Don Tindaro, *marchese contadino* (et, d'une certaine manière, ni *marchese*, ni *contadino*), Capuana réinvestit donc le motif folklorique et son épaisseur documentaire d'une représentation moins « misérabiliste », qui travaille, en retour, les références folkloristiques de Pitrè, bien connues du public. Si la reconstruction sociologique du *trovatore* semble être moins fidèle que celle de Pitrè, le narrateur invite, en quelque sorte, le

¹⁸ Piero Di Giovanni, *Filosofia e psicologia nel positivismo italiano*, op. cit., p. 180. Il faudra nuancer, avec Di Giovanni, l'idéologie « misérabiliste » de Pitrè qui, de façon générale et en dehors des notations sur les *trovatori*, élabore, au fil des années, une ethnohistoire riche et complexe des coutumes et des usages propres aux classes populaires ainsi qu'aux classes hégémoniques, en comparant (« fare confronti », comme le dit Capuana), en veillant à en montrer les contaminations réciproques.

¹⁹ Voir 2.3.2. On a déjà fait référence au passage de l'étude de Nelson Moe concernant les deux images spéculaires de la Sicile, celle « pittoresque » et celle « misérable », véhiculées bien souvent par les véristes eux-mêmes.

²⁰ Michelangelo Picone, « La Sicilia come mito in Capuana », dans Michelangelo Picone e Enrica Rossetti (a cura di), *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana. Atti del Convegno di Montréal. 16-18 marzo 1989*, op. cit., p. 74. [« [Capuana semble] mythifier les besoins primordiaux et exalter la culture paysanne et populaire »].

²¹ Luigi Capuana, *La Sicilia nei canti popolari*, dans *L'Isola del sole*, p. 165-166. [« un Sicilien qui, de par son métier – il est un homme de lettres n'ayant pas connu mieux – a pu étudier les chansons populaires non pas dans les recueils de Vigo, Pitrè, Salomone Marino, mais parmi le peuple »].

²² Giuseppe Pitrè est le « maître » de Capuana. Ils publient dans la même maison d'édition Pedone-Lauriel, et lorsque Pitrè publie en 1872 *Le lettere, le scienze, le arti in Sicilia negli anni 1870-1871*, à la fin du volume on annonce la prochaine publication de Capuana, c'est-à-dire *Teatro contemporaneo*.

²³ On pourrait la définir comme un ensemble de savoirs et d'idéologies essayant de sonder une histoire globale de l'humanité, greffée sur l'« organicisme » dérivé des sciences « dures », et sur des fondamentaux anthropologiques inchangés: c'est effectivement la leçon de Pitrè qui, à la suite de la formalisation et de la consécration de ses études, enseignera la *demopsicologia* à l'Université de Palerme de 1910 à 1916.

public à raccourcir les « distances » avec le personnage, présenté comme un passionné avare presque attendrissant. Salomone Marino, disciple de Pitrè, se positionne, sur un plan à la fois narratif et idéologique, d'une façon plus près de Capuana que de son maître, « se situant » au niveau d'un « onesto e povero lavoratore del suolo » :

Ei sa che antichi Re e Principi e gran ricconi, o per invasione di nemici, o per sicurtà dai ladri, o per partenza più o meno forzata, o per avarizia, o per altre ragioni, sotterrarono i loro tesori, che poi rimasero in grembo alla terra ignorati a tutti [...] essendo opera meritoria anzi santa il seppellire un tesoro che un giorno arricchirà un onesto e povero lavoratore del suolo²⁴.

Par une sorte de focalisation interne, Salomone Marino reconstruit la mathésis (« Ei sa ») du paysan-archéologue sans ironie. D'une façon analogue au *trovatore*, pour lequel la « tradizione, gli esempj uditi narrare o veduti, gli stan sempre innanzi la mente²⁵ », Capuana met en scène, dans *La Sicilia nei canti popolari*, le « contact » mémoriel avec les *trovatori* à l'aune d'une représentation littéraire faiblement « misérabiliste », comme adoucie par la nostalgie de l'exotique, susceptible de rentrer en syntonie avec son propre public²⁶.

Don Tindaro se consacre donc fiévreusement à sa « collezione di vasi antichi, di statuette e di monete²⁷ ». Salomone Marino, dans sa démarche, pourrait-on dire, plus ethnographique qu'ethnologique, plus compréhensive qu'organiciste, se démarque, en partie, du « mobile passionnel » et « inné » de Pitrè pour intégrer, dans son interprétation, le savoir du *trovatore*. Il est, pour le chercheur, un savoir sans doute « marginal » ou « pittoresque » du point de vue de la légitimation culturelle, mais digne de compréhension. « Or, sapendo esso questo, e sapendo come in tutta l'Isola le *Trovature* siano infinite e l'una più ricca dell'altra, come volete che non se ne occupi di continuo e non le cerchi affannosamente?²⁸ ». La quête déraisonnée d'un « abruti » devient alors, en quelque sorte, une enquête inquiète motivée par une *libido sciendi*. « Egli non usciva dall'albergo un istante, per farle la guardia, e anche per

²⁴ Salvatore Salomone Marino, *Costumi ed usanze dei contadini di Sicilia*, op. cit., p. 228. [« Il sait que les anciens rois et princes et les grands riches, soit à cause de l'invasion des ennemis, soit pour se protéger des voleurs, soit à cause d'un départ plus ou moins forcé, soit par avarice, soit pour d'autres raisons, enterraient leurs trésors, qui restaient alors dans le giron de la terre, à l'insu de tous [...] car c'est une œuvre méritoire et même sainte que d'enterrer un trésor qui enrichira un jour un honnête et pauvre travailleur de la terre »].

²⁵ *Idem*. [« tradition, les exemples qu'il a entendus raconter ou vus, restent toujours dans son esprit »].

²⁶ Daniela Bonanzinga, *La Sfinge di Luigi Capuana. Lettura del romanzo e analisi delle varianti* [tesi di laurea], Università degli studi di Messina, 1983-1984, p. 44. « Capuana entra in sintonia con il suo probabile pubblico utilizzando materiali antropologici ben noti al sistema della collettività ». [« Capuana rentre en syntonie avec son public potentiel en utilisant des matériaux anthropologiques bien connus au système de la collectivité »].

²⁷ Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, op. cit., p. 187. [« collection de vases anciens, de petites statues et de monnaies »].

²⁸ Salvatore Salomone Marino, *Costumi ed usanze dei contadini di Sicilia*, op. cit., p. 228. [« Or, sachant cela, et sachant que dans toute l'île il y a d'innombrables *Trovatures*, toutes aussi riches les unes que les autres, comment voulez-vous qu'il ne s'en occupe pas sans cesse, et qu'il ne les cherche pas fiévreusement ? »].

riempirsene gli occhi l'ultima volta²⁹ ». Dans *Il marchese*, don Tindaro contemple sans cesse ses « preziosissimi oggetti che formavano, da trent'anni, la sua consolazione e il suo orgoglio!³⁰ ». Le confort devenu réconfort, l'intérêt économique devenu passion, le *cavalier* s'adonne ici à une pratique sociale « désintéressée ». Il exprime ainsi un attachement tout psychologique (« consolazione ») aux œuvres d'art qu'il estime avoir trouvées, lorsque sa *libido sciendi* se ressaisit d'un art consolatoire ou « réparateur », susceptible de soigner des blessures symboliques. En effet, il ne faudra pas, pour autant, oublier l'investissement d'une *libido dominandi* (« orgoglio »), pour reprendre la triade de Saint-Augustin, dans ces objets précieux servant un geste de requalification. Sur un plan narratif, on relève un registre similaire à celui de Salomone Marino, qu'on pourrait appeler une ironie à « double-fond » : la focalisation zéro, les connotations, la création d'une emphase pathétique, qui chez Salomone Marino passe aussi par l'apostrophe (« come volete... ?»), participent d'un jeu de positions et de visions qui tantôt raccourcit, tantôt creuse la distance entre le narrateur et le personnage « pittoresque » et entre ce dernier et les lecteurs.

On voit bien cette régulation narrative apparaître lorsque l'on observe le *cavalier* par la focalisation interne du *marchese* :

Lo vedeva andare da un vaso all'altro, soffiare diligentemente sopra uno per mandar via qualche granellino di polvere che gli pareva lo deturpasse; rivoltare un altro per ammirarne ancora, mentr'era in tempo, le bellissime figure con contorni neri su fondo rossiccio; e palpava una statuetta, una patera con dolce carezza di amatore³¹.

Il nous semble intéressant de mettre brièvement en rapport l'opiniâtreté d'« amateur » de don Tindaro pratiquant la *trovatura*, qui est entravé pendant de longues années par le *marchese*, avec l'alacrité d'un Capuana « dilettante³² » en voie d'affirmation, aux prises avec le monde éditorial milanais des années 1870, et confronté aux *fiasco* auprès de la critique et des lecteurs. « D'allora in poi, si capisce, il demonio della novella e del romanzo fu in pieno possesso di me; né tutti gli esorcismi e tutta l'acqua santa dei critici e del pubblico valsero a scacciarmelo via!³³ ». Dans *Come io divenni novelliere*, Capuana reconstruit, en effet, son éthos

²⁹ Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, op. cit., p. 187. [« Il ne quittait pas l'hôtel un seul instant, pour la surveiller, et aussi pour s'en remplir les yeux une dernière fois »].

³⁰ *Idem*. [« des objets très précieux qui, depuis trente ans, représentaient son réconfort et sa fierté »].

³¹ Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, op. cit., p. 135-136. [« Il le voyait passer d'un vase à l'autre, souffler avec diligence sur l'un pour enlever quelques grains de poussière qui semblaient le défigurer ; retourner un autre pour admirer encore, lorsqu'il en avait le temps, les belles figures aux contours noirs sur un fond rougeâtre ; et toucher une statuette, une patera avec la douce caresse d'un amateur »].

³² Luigi Capuana, *Spiritismo?*, *Mondo occulto*, op. cit., p. 57. [« amateur »].

³³ Luigi Capuana, *Come io divenni novelliere*, dans *Homo*, op. cit., p. XXVIII. [« Dès lors, bien évidemment, le démon de la nouvelle et du roman était en pleine possession de moi ; et aucun exorcisme et aucun eau bénit des critiques et du public n'ont aidé à le chasser ! »].

de romancier « impenitente³⁴ » à l'aune du hasard et de la médiocrité, en revenant sur sa formation culturelle tardive et désordonnée et sur les peines d'une « povera vita letteraria³⁵ ». De façon analogue au *cavalier*, Capuana est pris d'une passion esthétique, mais aussi d'une volonté acharnée de distinction (ce qui pour don Tindaro était « orgoglio »), en dépit ou en raison des critiques qui semblent raviver son « demonio ». La métaphore du « demonio » distrait en quelque sorte de cette volonté en réalité toute sociale, en dissimulant une stratégie consciente de qualification qui se consolide sans doute à Milan, lorsqu'il publie ses premiers recueils, comme *Profili di donne* (1877), et ses premiers romans, comme *Giacinta* (1879).

La quête de reconnaissance, matérielle et symbolique, de don Tindaro recoupe son enquête d'archéologue amateur. Tour à tour chercheur, entrepreneur et charlatan, le *cavalier* exhorte le *marchese* à reconnaître le prix et la valeur d'un vase, en invoquant le prestige de la civilisation grecque. « Intanto osserva : questo solo vaso, sei mila lire! Della più bell'epoca greca! Sisifo che spinge in alto un masso... Mitologia!... Prima della venuta di Gesù Cristo!³⁶ ». La référence à Sisyphe n'est sans doute pas un hasard (si l'on se permet, par mimétisme, cette herméneutique « indiciaire-fantaisiste »), faisant écho aux travaux pénibles d'une « povera vita letteraria » [*supra*], celle de Capuana, relégué toute sa vie à la précarité économique et à la demande inépuisable de prêts à de nombreuses connaissances.

L'enquête du paysan-archéologue dans le terrain de Casalicchio, enfin autorisée par le *marchese*, se place sous le signe du *nomen omen*, puisque le nom du terrain de Casalicchio est la trace d'un *casale* (une villa) devenue présage d'un trésor (le *casale* est devenu précieux au fil des siècles) : « Casalicchio! Ora là non c'è casale né grande né piccolo. Ma in antico doveva esservi; i nomi non si danno a caso. Nè a caso si dice: a Casalicchio c'è il tesoro!³⁷ ». Don Tindaro mobilise ensuite un proverbe, comme deuxième preuve de l'existence du trésor, en s'appuyant, comme le disait Pitrè, sur la « tradizione, gli esempj uditi narrare o veduti » [*supra*] : il fait ainsi appel à une mathésis à la fois chorale et impersonnelle léguée par « on dit » (« si dice »), qui s'apparente à celui qui racontait la légende de l'aire de Saint-Mittre³⁸. Les dimensions de l'oralité et du savoir communautaire, entendus comme des « faits expérimentaux

³⁴ *Ibid.*, XXXIV. [« impénitent »].

³⁵ *Ibid.*, X. [« pauvre vie littéraire »].

³⁶ Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, *op. cit.*, p. 189. [« Maintenant, observe : ce vase seul, six mille lire ! De la plus belle époque grecque ! Sisyphe poussant un rocher... Mythologie... Avant la venue de Jésus-Christ ! »].

³⁷ *Ibid.*, 188. [« Casalicchio ! Maintenant, il n'y a plus de villa à cet endroit, ni grande ni petite. Mais dans les temps anciens, il devait y en avoir un ; les noms ne sont pas donnés par hasard. Ce n'est pas non plus un hasard si l'on dit : le trésor se trouve à Casalicchio ! »].

³⁸ Voir 7.1.

apparemment négligeables³⁹ » et marginalisés, peuvent sans doute s'inscrire dans la sémiologie indiciaria parce qu'ils renvoient à une « réalité complexe qui n'est pas directement expérimentable⁴⁰ ». Et encore, le *cavalier* ébauche un « code » par inférence : « Quando di un posto si dice: "C'è il tesoro" significa...⁴¹ ». Don Tindaro rapporte alors un discours direct, fonctionnant à la fois comme appui référentiel et caution d'autorité. Celui-ci est aussi un expédient narratif relevant de l'impersonnalité, de l'effet naturaliste des dialogues « en prise directe »⁴² qui sont très utilisés par Capuana.

Salomone Marino, pour sa part, retranscrit la séquence sémiotique, qui est d'abord une « séquence narrative⁴³ » (énumération), mise en ordre par un paysan faisant ici figure d'autorité. « Ma eccovi qui i segni certi che indicano il sito preciso di una Trovatura, secondochè me li enumerava un villico di Borgetto che alla ricerca de' tesori nascosti attese assiduamente⁴⁴ ». Or, le chercheur interroge d'emblée le statut de la sémiosis du paysan, mais surtout de celle du folkloriste, du savant légitime confronté indirectement à l'ambiguïté des signes. La primauté du désir, de l'expérience, de l'engagement personnel pour la vérité semble primer sur le scepticisme érudit qu'avait affiché Pitre : « onde i Greci sì per la speranza di dover ritornare in Sicilia: come pure molti per far guadagno nella loro ritirata in Costantinopoli, posero in iscritto il luogo, e i segni de' loro nascosti tesori, o tutti, o la maggior parte, vani e fallaci⁴⁵ ».

Sur un plan métanarratif, on peut finalement mettre en relation le paysan-archéologue de Capuana ou celui de Salomone Marino, avec l'auteur de *Spiritismo?*, engagé dans une lutte de redéfinition (sans pour autant y répondre, au nom d'une recherche *in fieri*) questionnant le certain et le douteux, le vrai et le faux et, en général, les limites gnoséologiques de l'humain. Capuana avait, par ce fait, mis en avance un « je », en revendiquant une démarche herméneutique du corps-témoin et de l'indice. Par une posture similaire, Salomone Marino

³⁹ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, op. cit., p. 242.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, op. cit., p. 189. [« Lorsqu'à propos d'un endroit on dit "Il y a un trésor", cela veut dire... »].

⁴² Voir Luigi Capuana, *Come io divenni novelliere*, dans *Homo*, op. cit., p. XI. L'usage fréquent des dialogues provient probablement de ses essais juvenils en tant qu'écrivain des pièces de théâtre, « drammi storici in versi sciolti » [« drames historiques en vers libres »]. Ces directs libres, inscrit dans un tout autre forme de discours, n'avaient évidemment pas la même fonction mimétique, celle de l'impersonnalité, qu'on peut percevoir ici.

⁴³ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, op. cit., p. 242.

⁴⁴ Salvatore Salomone Marino, *Costumi ed usanze dei contadini di Sicilia*, op. cit., p. 230. [« Mais voici les signes évidents qui indiquent l'emplacement précis d'une *Trovatura*, tels qu'ils m'ont été énumérés par un villageois de Borgetto qui, à la recherche des trésors cachés, a attendu assidûment »].

⁴⁵ Giuseppe Pitre, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. IV, op. cit., p. 369-370. [« C'est pourquoi les Grecs, dans l'espoir de retourner en Sicile, ainsi que beaucoup d'autres, dans l'espoir de gagner leur retraite à Constantinople, ont écrit le lieu et les signes de leurs trésors cachés, qui sont tous, ou la plupart vains et trompeurs »].

PARTIE III. SEMIOSIS

renonce, du moins partialement, à sonder la vérifiabilité des signes, qui ne sont ni « vani » ni « fallaci » (ni inutiles, ni faux), mais « certi » *pour* quelqu'un, en historisant ainsi davantage les conditions de possibilité de ce récit sémiotique : l'ébauche d'une contre-histoire, par rapport à celle du maître Pitrè, s'esquisse.

8.3. Pardo Bazán et la *bruja* Micaeliña

L'année de la parution de *Come io divenni novelliere*, en 1888, Pardo Bazán écrit *Cuentos de la tierra*, où elle met également en scène, de façon détournée¹, sa posture auctoriale, glissée parmi la paysannerie galicienne de *brujas* et *zahorí*² : pour le dire avec Éléonore Reverzy, le narrateur des *Cuentos* met en scène un « je qui avance masqué³ ». Autrement dit, il s'agit de saisir tantôt un « je » dissimulé par le dispositif narratif de l'impersonnalité ou d'effets éclissant la voix de l'auteur au profit d'une voix chorale, tantôt un « je » feuilleté, pourrait-on dire, par les discours multiples de la presse définissant et connotant la carrière de la femme écrivaine. Parmi les *Cuentos*, c'est précisément *Madrugueiro* qui semble mieux faire ressortir les contours d'une visibilité médiatique controversée, donnée à voir par la réception des critiques et des journalistes contemporains espagnols et étrangers: la mise en scène de l'enquêteuse-sorcière Micaela, aux « anchos y negrísimos ojos escudriñadores⁴ », renvoie aux images de « magia⁵ », de « miedo⁶ », de « contre-nature » ou d'« exceptionnalité » liées à une auctorialité féminine impétueuse⁷, en pleine affirmation, comme celle de Pardo Bazán à la fin des années 1880.

Il s'agit donc de se demander dans quelle mesure le conte aborde, de façon détournée, la question féminine⁸ et les enjeux d'émancipation et d'affirmation que celle-ci implique dans le champ littéraire, à la lisière du naturaliste et du fantastique. En nous inspirant de l'article de

¹ Par ailleurs, nous rappelons que le recueil est publié un an après la mort de Pardo Bazán, à savoir en 1922. Même s'il était destiné à la publication, l'auteure n'a pas pu en orienter consciemment la stratégie de visibilité.

² Emilia Pardo Bazán, *Madrugueiro, Cuentos de la tierra, op. cit.*, p. 109. C'est Micaela, protagoniste du conte qu'on va analyser, que « tenía fama de bruja y zahorí ». [« sorcière et radiesthésiste »].

³ Éléonore Reverzy, « Zola pour tous », dans Alain Pagès (dir.), *Les Cahiers naturalistes*, 65^e Année, n° 93, *Lectures de La Terre*, 2019, p. 278.

⁴ Emilia Pardo Bazán, *Madrugueiro, Cuentos de la tierra, op. cit.*, p. 109. [« grands yeux noirs qui cherchent »].

⁵ *Idem.* [« magie »].

⁶ *Idem.* [« peur »].

⁷ Voir Farnanflor [Isidoro Fernández Flórez], « Madrid. Cartas a mi prima », *La Ilustración Ibérica*, n° 225, 23 avril 1887, p. 258. Farnanflor virilise le statut de Pardo Bazán pour le rendre acceptable, voire digne d'éloge : « Por desgracia, en mi opinión, la Pardo Bazán no es una excepción como algunos creen; puesto que no es una escritora: es un escritor más. Literariamente, explora, describe, analiza y domina con su pensamiento el mundo de los hombres. Su pluma es viril y sus adjetivos tienen bigotes [...] como escritora, digámoslo por última vez, gasta barba corrida ». [« Malheureusement, à mon avis, Pardo Bazán n'est pas une exception comme certains le pensent ; car elle n'est pas un écrivain : c'est un écrivain comme les autres. En termes littéraires, elle explore, décrit, analyse et domine le monde des hommes avec ses pensées. Sa plume est virile et ses adjectifs ont des moustaches [...] en tant qu'écrivain, disons-le pour la dernière fois, elle porte une barbe complète »].

⁸ Dans le cadre de notre perspective, nous n'avons pas l'ambition d'aborder la question du point de vue des *gender studies*, qui dépassent notre propos, mais simplement de l'historiciser en observant la réception de l'œuvre de Pardo Bazán dans quelques articles de presse.

Beatriz Trigo, on mettra en relation le portrait de la protagoniste Micaela de *Madrugueiro*, marqué par l'ambivalence⁹, avec deux articles journalistiques, espagnol et français décrivant Pardo Bazán, qui sera donc saisie dans un spectre diachronique¹⁰. Ces articles, relevant précisément d'une « poétique largement littéraire adaptée aux exigences du journal¹¹ », retracent en effet la parabole du parcours de l'écrivaine (en 1879 pour espagnole et en 1899 pour la française). Tantôt conformes à la prise de parole publique et aux discours de revendication de l'auteure elle-même, tantôt réceptives à un « effet de scandale » alimenté par les journaux ou par les autres personnages intra-diégétiques, Pardo Bazán et Micaeliña négocient et renégocient un statut en tension, d'enquêteuse et de visionnaire, de femme victime d'« ataques nerviosos¹² » et de chercheuse en « química elemental¹³ » et « alquimia¹⁴ ».

« Con husmear de gata fina; con sigilo de vulpeja cazadora; con maña de ratoncillo que busca la entrada de una despensa, empezó Micaela a investigar¹⁵ ». D'une façon analogue au *cavalier* don Tindaro, le paysan-archéologue, la policière Micaela est en quête d'un « tesoro¹⁶ ». « Y Micaela se quedaba sola frente al problema: averiguar dónde se ocultaba una riqueza de cuya existencia no le quedaba ni la menor duda, pero cuyo paradero sólo Dios...¹⁷ ». En faisant écho aux paysans pratiquant la *trovatura* décrits par Pitrè et Salomone Marino, qui, emportés par un désir « visionnaire », sont certains de l'existence des trésors inestimables, Micaela commence sa quête par une intuition divinatoire de sorcière. Et pourtant, elle poursuit son enquête par une démarche indiciaria, « rationaliste », basée sur l'inférence¹⁸, la découverte d'objets, le témoignage¹⁹ susceptible de la conduire à l'emplacement du trésor et au voleur. « Y

⁹ Beatriz Trigo, « El Espacio Fantástico en Tres Cuentos de Emilia Pardo Bazán o la Reafirmación de la Sociedad Patriarcal », *Cuaderno Internacional de Estudios Hispánicos y Lingüística*, vol. 2, 2002, p. 109. Plus précisément, Trigo met en évidence l'écart idéologique entre un discours d'émancipation féminine et intellectuelle, et la poétique des trois contes, *Vida nueva*, recueilli dans *Cuentos de Navidad y Año Nuevo*, *Vampiro*, paraissant parmi les *Cuentos del terruño* et *Madrugueiro*. Ces contes dégageraient une position conservatrice, voire patriarcale. Il s'agit pour nous de mettre en évidence cette (in)définition auctoriale en tension dans le conte lui-même.

¹⁰ Voir Marie-Ève Thérenty, « Poétiques journalistiques », dans Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, op. cit., p. 367-369.

¹¹ *Ibid.*, p. 367.

¹² Emilia Pardo Bazán, *Madrugueiro*, *Cuentos de la tierra*, op. cit., p. 113. [« ataques nerveux »].

¹³ *Ibid.*, p. 110. [« chimie élémentaire »].

¹⁴ *Idem.* [« alchimie »].

¹⁵ *Ibid.*, 111. [« Avec la fouine d'un bon chat, avec la furtivité d'un renard en chasse, avec la ruse d'une petite souris cherchant l'entrée d'un garde-manger, Micaela commença à enquêter »].

¹⁶ *Idem.* [« trésor »].

¹⁷ *Ibid.*, p. 112. [« Et Micaela s'est retrouvée seule face au problème : découvrir où était cachée la richesse dont elle n'avait pas le moindre doute sur l'existence, mais dont Dieu seul connaissait l'emplacement... »].

¹⁸ On s'est penchées sur la démarche analogue de Don Tindaro dans 7.2.

¹⁹ Emilia Pardo Bazán, *Madrugueiro*, *Cuentos de la tierra*, op. cit., p. 111. « Angustias, interrogada capciosamente, fué soltando retazos de lo probable, mezclados con mil fábulas ». [« Angustias, interrogée avec ruse, déversait des bribes du probable, mêlées à mille fables »].

en el altar mayor... ¡Imposible! Otro era el escondrijo. ¿Cuál?²⁰ ». Cependant, si la séquence sémiotique inhérente à l'interprétation des signes est proche de celle mise en scène par le juge Denizet²¹, le trésor, objet de l'enquête, est lui-même l'« indicio²² » d'une enquête archéologique à rebours, une enquête des Origines, familiales en l'occurrence. En effet, cet « oro²³ », comme « el amor de la madre²⁴ », a été volé à Micaeliña : une fois découverte l'identité du voleur, qui est le beau-père, la quête semble donc progressivement s'orienter par un désir de vengeance et, encore une fois, par un « orgoglio²⁵ » (qui était intellectuel pour Denizet, psychologique pour don Tindaro et « passionnel » pour Micaela). « Y no pudo la muchacha dudar ni un instante de quién fuese el *ladrón*²⁶ ». Comme le juge Denizet, en effet, Micaela, persuadée de la culpabilité de son beau-père, fait preuve d'une obstination tenace concernant l'identité du criminel, sur laquelle, en revanche, le juge se trompe.

Il s'agit donc ici d'évoquer la manière dont le statut de la mathésis que Micaela conquiert progressivement est mis en question par le narrateur, et celle dont le chemin d'interprétation métatextuelle, autrement dit, l'ébauche d'une « sémio-logie », est tracé par l'enquêtrice-sorcière. Dans l'*incipit* de *Madrugueiro*, par ailleurs, comme on l'a déjà évoqué pour le narrateur de *Il decameroncino*²⁷, le cadrage narratif contient d'emblée ce qui va être narré, en situant le degré mathésique du conte « à la hauteur » des personnages : « Llamaban así en Baizás al cohetero, por su viveza de genio característica²⁸ ». Faisant écho à l'*incipit* de *Rosso Malpelo* de Verga²⁹ que Pardo Bazán n'avait pourtant, sans doute, pas à l'esprit lorsqu'elle rédigeait le conte, *Madrugueiro*, dans son ensemble, interroge aussi, par son *straniamento*, le régime d'identification entre le narrateur et les personnages (notamment Micaela et son beau-père) et entre ces derniers et le lecteur. En particulier, la protagoniste Micaela, reine histrionique et malheureuse par son passé familial, tend un miroir brisé au lecteur

²⁰ *Idem*. [« Et dans l'autel principal... Impossible ! La cachette devait être une autre »].

²¹ Voir 8.1.

²² Emilia Pardo Bazán, *Madrugueiro, Cuentos de la tierra, op. cit.*, p. 111. [« indice »].

²³ *Ibid.*, p. 113. [« or »].

²⁴ *Idem*. [« l'amour de la mère »].

²⁵ Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina, op. cit.*, p. 187. [« orgueil »].

²⁶ Emilia Pardo Bazán, *Madrugueiro, Cuentos de la tierra, op. cit.*, p. 113. [« Et la jeune fille ne pouvait douter un instant de l'identité du voleur »].

²⁷ Voir en particulier 4.3.1.

²⁸ Emilia Pardo Bazán, *Madrugueiro, Cuentos de la tierra, op. cit.*, p. 109. [« À Baizás, c'est comme ça qu'on l'appellait, l'"explosif", pour la vivacité foisonnante de son génie »].

²⁹ Giovanni Verga, Carla Riccardi (ed.), *Rosso Malpelo, Vita dei campi*, Firenze, Le Monnier, 1987, p. 49. [« Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone ». [« *Malpoil* s'appellait comme ça parce qu'il avait les cheveux roux ; et il avait les cheveux rouges car il était un garçon malicieux et méchant, qui avait toutes les chances de devenir un grand coquin »].

qui sympathise avec elle, la suivant dans son enquête indiciaire-divinatoire, par les effets de dramatisation qui lui sont offerts (comme, par exemple, sa mort tragique dans l'*explicit*), alors que la sorcière est connotée d'une façon très négative par le narrateur. Souvent en discours indirect libre ou en focalisation interne, le narrateur donne, en effet, la parole à la *doxa* des villageois, ou bien au beau-père. Celui-ci, l'auteur du vol, est aussi, par ailleurs, « El único escéptico que había en Baizás, respecto a las artes de Micaelina, era su padrastra...³⁰ ». À la différence du docteur Maggioli dans *Il decameroncino*, qui met en scène, par une séquence narrative en trois temps, son processus d'intégration du surnaturel ou du métapsychologique dans son champ des possibles, le beau-père se présente comme un sceptique irréductible qui paie, à la fin du conte, son incrédulité à un prix élevé. Toutefois, on ne saurait deviner la position idéologique et morale du narrateur qui, par ces jeux d'écart et d'écartèlements, donne à voir l'ambiguïté « naturaliste », soulève de l'« incertidumbre³¹ », sur un plan narratif et métanarratif, jusqu'au bout de l'enquête de Micealiña.

¿Y quiénes—dirá el que leyere—ol autor de esta maravilla? ¿Algún docto académico cargado de años y de lacturas, ó alguno de esos varone insignes en las letras que tras luengos años do apartamiento y estudio han dado á luz el fruto sazonado de tenaz cultivo? Nada de oso; el autor so nombra Emilia Pardo Bazán; es una mujer, una noble dama coruñesa, que lleva honesta y prudente vida de casada; que atiende con cariñosísimo esmero á sus hijos, á lo que sirve do madre y de nodriza, por ser madre dos veces; que no desatendiendo ciertos deberes sociales, recibe sociedad selecta en su casa y asiste de vez en cuando á los saraos de las ajenas; en una palabra, que cumple con las múltiples atenciones de ama do casa, de madre de familia y de señora de rango, hallando á la mezcla, tiempo y fuerzas bastantes para estudiar mucho y con provecho, así ciencias como letras, y para componer versos, inventar novelas y disponer historias como la da San Francisco de Asis³².

À l'occasion de la parution de *San Francisco de Asis (siglo XIII)*, en 1882, lorsque Pardo Bazán est encore relativement peu connue, le journaliste se charge ici de la présenter au public de *La Epoca*. Le caractère performatif de la présentation, s'adressant directement au lecteur (« el que leyere »), amplifie le *pathos* narratif en créant, surtout par la série des questions

³⁰ Emilia Pardo Bazán, *Madrugueiro, Cuentos de la tierra, op. cit.*, p. 110. [« Le seul sceptique qu'il y avait à Baizás, par rapport aux arts de Micaelina, était son beau-père »].

³¹ *Ibid.*, p. 114. « A partir de este momento, la incertidumbre envuelve el episodio ». [« À partir de ce moment, l'incertitude enveloppe l'épisode »]. Il faudra souligner que cette incertitude intellectuelle n'est pas soulevée implicitement par un « je » protagoniste faisant expérience du surnaturel, d'un « étrangété » fantastique, mais du narrateur omniscient qui prend en charge, encadre, explicite les tâtonnements de l'enquête de Micaela.

³² Alguien, « Cronica Madrileña », *La Epoca*, 14/8/1882, n.º 10.812, p. 3. [« Et qui, dira le lecteur, est l'auteur de cette merveille : quelque savant chargé d'années et de lectures, ou l'un de ces hommes de lettres distingués qui, après de longues années de réclusion et d'étude, ont donné le fruit mûr d'une culture tenace ? L'auteur s'appelle Emilia Pardo Bazan ; c'est une femme, une noble dame de La Corogne, qui mène une vie conjugale honnête et prudente ; qui s'occupe avec le plus grand soin de ses enfants, à qui elle sert de mère et de nourrice, puisqu'elle est deux fois mère ; qui, sans négliger certains devoirs sociaux, reçoit dans sa maison une société choisie et assiste de temps en temps aux réunions sociales des autres. En bref, elle remplit les nombreux devoirs d'une femme au foyer, d'une mère de famille et d'une dame de rang, trouvant assez de temps et de force pour étudier beaucoup et avec profit, tant les sciences que la littérature, et pour composer des vers, inventer des romans et arranger des histoires comme celles de Saint François d'Assise »].

rhétoriques évoquant des références culturelles (des « types ») bien connues, une forme de connivence avec le lecteur. Par la médiatisation de l'écriture journalistique, du type de journal, *La Epoca*, qui est très répandu à l'époque, et du dispositif textuel, le journaliste dresse, à nouveaux frais, le portrait d'une écrivaine amateur (« de vez en cuando », « tiempo y fuerzas bastantes para estudiar »). Toutefois, le journaliste ne fait pas proprement référence à la formation autodidacte de Pardo Bazán, que l'auteure évoquera quelques années plus tard dans *Apuntes autobiográficos*³³, mais au caractère velléitaire attribué *a priori* à l'écriture et aux études d'une *mujer*.

Dans ce portrait, la délégitimation de l'auteure passe d'emblée par la mise en scène d'un étonnement (« maravilla ») qui évoque l'image d'un *monstrum*, au double sens étymologique de « prodige » et de « menace ». Mais cette « maravilla » est très vite nuancée et édulcorée pour la circonscrire dans le périmètre de l'acceptable et du vraisemblable : si le journaliste dévalorise la trajectoire exceptionnelle de Pardo Bazán, il la valorise comme *mujer*, en lui assignant une légitimité d'amateur ou d'éclectique amusé. Si le journaliste de *La Epoca* essaie de réduire le « scandale » par le pittoresque paternaliste d'une mère de famille prenant la plume, le personnage du beau-père, le grand sceptique du conte, affiche toute l'ironie féroce de l'incompréhension vis-à-vis des *artes* de Micaela : « Reía con risa maliciosa e irónica, que se convirtió en carcajada³⁴ ». Dans l'article de *La Epoca*, les images de l'audace, de la virilité, de la carrière publique sont finalement contrecarrées par celles de la convenance, de la prudence féminine (« prudente ») du devoir familial, dessinant un personnage *bifrons*, sorte d'hermaphrodite hors nature, suscitant « maravilla ».

Micaela est aussi un personnage liminaire, entre « deux corps », celui de femme et de voyante, de policière et de sorcière (ou, plus précisément, entre deux « visions », comme on le verra) : elle est, en effet, incomprise par la *doxa* du village qui croit à sa « virtud desconocida³⁵ » sans pouvoir s'en convaincre d'un point de vue rationnel ou ontologique, d'une façon similaire au journaliste étonné de *La Epoca*. Sur un plan métalittéraire, les villageois de Baizás, à la fois craintifs et crédules (qui précisément ont « miedo » [*supra*]), pourraient

³³ Emilia Pardo Bazán, *Apuntes*, dans *Los Pazos de Ulloa*, *op. cit.*, p. 14. « Era yo de esos niños que leen cuanto cae por banda, hasta los cucuruchos de especias y los papeles de rosquillas ; de esos niños que se pasan el día quietecitos en un rincón cuando se les da un libro, y á veces tienen ojeras y bizcan levemente á causa del esfuerzo impuesto á un nervio óptico endeble todavía ». [« J'étais l'un de ces enfants qui lisaient tout ce qui tombait sur leur chemin, même les cornets d'épices et les papiers de beignets ; l'un de ces enfants qui passent la journée assis immobile dans un coin quand on leur donne un livre, et qui ont parfois des cernes sous les yeux et plissent légèrement les yeux à cause de l'effort imposé à un nerf optique encore faible »].

³⁴ Emilia Pardo Bazán, *Madrugueiro*, *Cuentos de la tierra*, *op. cit.*, p. 114.

³⁵ *Ibid.*, p. 112. [« vertu inconnue »].

représenter un narrateur traditionnellement « naturaliste ». En ce sens, le journaliste de *La Epoca*, par sa médiatisation et ses précautions « mimétiques », demeure, d'une façon similaire, relégué au sentiment de *thaumazo* face au « surnaturel » de l'émancipation féminine qui n'est pas encore explicable, représentable ou symbolisable pour les lecteurs du journal.

Au physique, c'est Gyp et Séverine : Gyp pour la courbe des lignes, Séverine pour la hardiesse de leur expression. [...] l'ensemble est peut-être un peu rude, presque viril. Mais le regard où flotte une caresse répand, sur ce visage énergique et ardent, je ne sais quel rayonnement de grâce, de grâce toute féminine, qui charme et captive. Et ce regard est si étrangement profond, éveillé, ou plutôt en éveil et scrutateur ; il dégage de lui-même un tel esprit critique et curieux que l'on ne voit ni la couleur des yeux, ni leur forme, ni rien – que cette flamme qui s'en échappe et qui précise ces visions larges auxquelles M^{me} Pardo Bazan doit de compter parmi les écrivains d'observation les plus remarquables de ce temps³⁶.

Dans la presse française, les dimensions d'érotisation et de sacralisation (bien réunies par la métaphore de la « flamme ») du portrait de Pardo Bazán s'accroissent, lorsqu'elles sont offertes à l'« exotisme » de la femme espagnole. Ici, à la différence de l'article de *La Epoca*, il s'agit moins de la présenter, par des informations, au public des *Annales* que de la représenter par des références culturelles bien connues intégrées à un portrait de fiction. En effet, la dramatisation romanesque de l'auteur-personnage en sorcière se dessine d'abord par une description à valeur d'*éthopée*, lorsque les traits physiques deviennent des attributs moraux et inversement. Le journaliste exalte donc les traits « saillants » par un lexique esthétisant très proche de celui du conte : « captive » (« capciosamente³⁷ »), « charme » (« encantamiento³⁸ »), « ce regard est si étrangement profond, éveillé, ou plutôt en éveil et scrutateur » (« anchos y negrísimos ojos escudriñadores » [*supra*]).

Plus précisément, la métaphore du regard dans l'article du journaliste correspond, dans le conte, au motif littéraire principal, celui du visible et de l'invisible, autour duquel s'articule l'enquête de Micaela. En effet, si l'observation est la première vertu attribuée à la policière-sorcière par l'image initiale de ses yeux noirs pénétrants, Micaela mobilise aussi une « virtud desconocida » [*supra*], une sorte de « vue intérieure » pour découvrir l'*adivinanza* : « A ciegas, creía sentir mejor la corriente de esa extraña inspiración que se resuelve en adivinanza³⁹ ». D'un part, donc, elle est « écrivaine d'observation », enquêtrice à la vision aigüe : « Notaba en su

³⁶ Sergines, « Les Échos de Paris », *Les Annales politiques et littéraires : revue populaire paraissant le dimanche*, 23 avril 1899, p. 262. Dans ces *Annales*, Pardo Bazán, qui « est en ce moment à Paris », publie par ailleurs un petit conte intitulé *Linda*, traduit par Henri Charriaut : *Ibid.*, p. 261.

³⁷ Emilia Pardo Bazán, *Madrugueiro, Cuentos de la tierra, op. cit.*, p. 111.

³⁸ *Ibid.*, 110.

³⁹ *Idem.* [« À l'aveugle, il pensait pouvoir mieux sentir le courant de cette étrange inspiration qui se résout en énigme »].

padrastra algo de singular⁴⁰ »; « Sus asombrados ojos miraban, miraban con ansia, recorrían el recinto⁴¹ ». D'autre part, sa démarche d'investigation passe par une vision seconde complémentaire à la première : « andaba Micaela sin ver..., tropezando en los conocidos senderos⁴² » ; « La encantación es llegare antes y tenere el ojo abierto⁴³ ». Micaela devient ainsi une contre-figure d'elle-même, diffusant une sorte de clarté messianique, elle qui « ne voit rien » au milieu des crises de nerf bien « naturalistes ». Pour reprendre le langage psychanalytique de Lacan, nous pourrions dire que, lorsqu'elle plonge dans l'hystérie, ce n'est pas qu'elle *ne voit rien*, mais qu'elle voit *rien*, où ce « rien » entre dans l'ordre symbolique (et non pas « réel ») du signifiant. Il n'est plus alors un objet de vision ou de connaissance, mais un objet *a*. D'une manière similaire au personnage zolien de Phasie, la sorcière Micaela devient alors le symbole d'une clairvoyance vide et transgressive.

Micaela devient donc à la fois le représentant d'une enquête policière et la voyante d'une « vérité absolue ». Comme le roman, l'article de *La Epoca* fait ressortir, au début du texte, des éléments de « duplicité », de contradiction et de dérangement associés à l'enquêteur-sorcière, qui semblent se nuancer un peu par la suite. Les allusions à Gyp, à savoir Sibylle Riquetti de Mirabeau, et à Séverine, qui est Caroline Rémy, rapprochent des images antithétiques de douceur et de « hardiesse », en créant une tension narrative, un étonnement de mélodrame. Cependant, la conjonction « Mais » semble rétablir l'acceptable, la « grâce toute féminine ». Il nous semble, par ailleurs, que la tendance à la métaphorisation, celle du « rayonnement » et de la « flamme », qui sont par ailleurs des métaphores consacrées de la tradition de l'*amor cortese*, médiatisent l'« acceptation » d'une féminité auctoriale et de sa quête de légitimation, qui ne semble accessible, pour le journaliste ainsi que pour le lecteur, que par la voie « poétique » et le portrait littérisé.

⁴⁰ *Ibid.*, 113. [« Elle remarquait quelque chose de singulier chez son beau-père »].

⁴¹ *Idem.* [« Ses yeux étonnés regardaient, ils regardaient longuement, ils scrutaient l'enceinte... »].

⁴² *Ibid.*, p. 112. [« Micaela marchait sans voir..., trébuchant sur les sentiers bien connus »].

⁴³ *Ibid.*, p. 114. [« Le sortilège est d'arriver avant et garder un œil ouvert »].

CONCLUSION

Una parola, un accenno... e mi sento costretto a raccontare. Che cosa? Non lo so neppure io cominciando [...]. Spesso, quel che mi dà la spinta è un concetto astratto, un principio morale, o anche una nozione scientifica. [...] Voi immaginate, senza dubbio, che io dovetti soltanto sedermi a un tavolino e prendere un quaderno di carta e la penna per scrivere [...]. Lo credevo anch'io, caro amico! [...]. Ero stato assalito da scrupoli letterari, dalla paura del pubblico [...]. E imbastii, faticosamente, sí, il piano della mia novella; infine! E non meno faticosamente scrissi le prime cartelle. [...] Intanto non pensavo ad altro [...] tracciai con mano convulsa la parola: "Fine!"¹.

Par la structure non linéaire de notre plan, nous avons abordé les poétiques et les discours de l'enquête en usant de points de vue analytiques différents, en faisant émerger, en parabole, l'imbrication des différents dispositifs à l'œuvre (« mimésis », « mathésis », « sémiosis ») pour donner à voir l'épaisseur conceptuelle et historique des œuvres de Zola, Capuana et Pardo Bazán. Sans réduire le fonctionnement du texte naturaliste à l'une de ces dimensions (ni « copie de la réalité », ni « pur référent », ni « exacte métonymie du réel »), s'exposant dès lors au risque de simplification, on a essayé, par le même geste, de ne pas les hiérarchiser par la mise en progression, mais seulement d'organiser les volets de la réflexion. En revanche, au fil de la lecture, on a pu sans doute s'apercevoir de deux progressions au cours de la thèse, du « littéraire » au « métalittéraire », qui fait de plus en plus l'objet de nos analyses textuelles, et de la *doxa*, celle de laquelle nous sommes partie au début de la thèse sur le naturalisme², à l'analyse.

En effet, la partie I sur la mimésis commence par une lecture « littérale » (et un peu rapide) des œuvres et de l'histoire littéraire du naturalisme, qui est celle que l'on pouvait adopter au début d'un parcours à la fois d'érudition et de maîtrise des codes sociaux liés à l'écriture académique : on pourra, à juste titre, nous reprocher un traitement trop descriptif et séquentiel

¹ Luigi Capuana, *Conclusioni, Il decameroncino*, dans *Racconti*, II, *op. cit.*, p. 320-326. [« Un mot, une allusion... et je me sens appelé à raconter. Qu'est-ce que c'est ? Moi-même je ne le sais pas quand je commence [...]. Souvent, ce qui m'anime est un concept abstrait, un principe moral ou même une notion scientifique. [...] Vous imaginez sans doute que je n'ai eu qu'à m'asseoir à une table et à sortir un cahier et un stylo pour écrire [...]. Je le pensais aussi, cher ami ! [...]. J'avais été assailli par des scrupules littéraires, par la peur du public [...]. Et j'ai dessiné, avec difficulté, oui, le plan de mon roman ; enfin ! Et c'est non moins laborieusement que j'ai écrit les premières pages. [...] Entre temps, je n'ai pensé à rien d'autre [...] je traçai, d'une main convulsive, le mot : "Fin !" »].

² Auparavant, lors de notre mémoire de recherche à l'Université Lumière Lyon 2 (2016-2018), nous nous étions penchée sur l'idée d'Europe culturelle élaborée par l'élite intellectuelle française, italienne et allemande des années 1960. À ce propos, voir Valeria Tettamanti, *Il viaggio di Gulliver verso una (im)possibile cultura europea*, *op. cit.*

de notions et de références déjà connues, comme l'*ex-cursus* sur la réception critique « positiviste » de l'illusion mimétique, de De Sanctis à Lukács³, sorte de déviation, au sens littéral du terme, par rapport à une position de thèse encore en cours d'élaboration. Par un effet mimétique avec notre propre étude, encore tâtonnante, nous avons précisément commencé par discuter trois idées centrales de la *vulgata* sur le naturalisme, impersonnalité, exhaustivité, objectivité, en les inscrivant dans le débat critique du champ. Notre propos a été ici de voir de quelle manière ces idées étaient traitées *via* une « rhétorique d'enquête », mobilisant un questionnement à part entière sur les moyens expressifs pour parvenir à une juste adéquation avec le réel : Zola, Capuana et Pardo Bazán réfléchissent ainsi, de manière différente, à une littérature susceptible de rendre le monde intelligible et habitable, lorsque, dans un certain sens, il ne l'est plus. Ces auteurs mêmes qui répudient, dans le sillage de la culture positiviste, la rhétorique, mènent finalement une enquête sur la « bonne manière » de parler du réel, sur l'*elocutio* d'une « écriture vraie » : la pertinence heuristique, en affinité avec les recherches modernes sur le monde social, se greffe sur une pertinence morale. En d'autres termes, il s'est agi, dans cette première partie, de donner un aperçu des figurations mimétiques, composées par Zola, Capuana et Pardo Bazán, qui interrogent des niveaux d'intelligibilité différents, le « général », le « typique » et le « particulier » : par des dispositifs rhétoriques et stylistiques spécifiques, les narrateurs donnent ainsi le « sens du réel » ou le « sens du social », en proposant des systèmes de lisibilité en accord avec les dispositions, les représentations et les perceptions de leurs lecteurs. Nous avons essayé alors de cerner les formes d'une enquête « rhétorique », qui n'est nullement synonyme de repli autoréférentiel ou d'impuissance heuristique, mais d'un mouvement de régulation, greffé sur la tradition de la mimésis, entre ce que l'on croit et ce que l'on connaît, ce qu'il convient de montrer et ce qui est invraisemblable : les débats sur la mimésis et les figurations romanesques d'un « réel tel qu'il est » visent à une « vérité », résultat ultime de toute enquête, régulée (par) et régulant des représentations sur un monde social qui « ne va plus de soi ». Pour conclure la partie, dans un schéma ternaire recoupant celui du chapitre 2, nous avons parcouru les significations métalinguistiques attribuées au « vrai », au « vraisemblable » et au « vivant ».

Si le mot « vivant » s'inscrit, sous la plume de Capuana et Pardo Bazán, dans la continuité de l'esthétique « impressionista⁴ », il introduit sous la plume de Zola une rupture

³ Je fais référence au chapitre 2.

⁴ Luigi Capuana, *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, op. cit., p. 3. [« impressionniste »].

phénoménologique, un goût subjectif prolongeant la vie dans l'art⁵. Du vivant aux sciences du vivant, la partie II vise à aborder la mise en scène des savoirs « scientifiques » entre transmission et apprentissage : Zola, Capuana et Pardo Bazán, à la fois *discipuli* (la mathésis est d'abord le « désir d'apprendre ») et *magistri*, adoptent des gestes d'enquête, des pratiques, des principes narratifs, des contaminations de genres à la lisière d'une légitimité « inquiète ». En mûrissant la démarche critique envisagée, nous avons fait ressortir les degrés de transdisciplinarité⁶ à l'œuvre chez nos auteurs, en montrant dans quelle mesure ils écrivent dans l'intérêt à la fois de la littérature et de la science.

Si Capuana et Pardo Bazán déplorent la stratégie publicitaire du *Roman expérimental*, en blâmant, par ailleurs, dans le cas de la comtesse, le « contenido filosófico⁷ », ils n'accusent pas Zola, pour autant, d'avoir instrumentalisé la science ou, au contraire, désacralisé la littérature (ce qui bien évidemment lui est reproché par ses nombreux détracteurs). Entre élan lyrique d'intuition et projet scientifique, lettres privées et manifestes théoriques, Zola aborde finalement, en miroir, la science par la littérature, en se positionnant dans le champ « à la faveur » de l'une et de l'autre, ce qui a participé sans doute à la fois du succès commercial, inédit de son vivant, et de l'approbation de certains de ses pairs.

Lorsque, en 1876-1877, Emilia Pardo Bazán publie *La ciencia amena* sur *La Revista Compostelana*, elle popularise des notions de physique concernant la chaleur, l'air et l'électricité, en s'inspirant du scientifique italien Pietro Angelo Secchi. Pardo Bazán met en scène un savoir « dialogique », dans la mesure où celui-ci se construit par la diatribe avec le scientifique Octavio Lois Amado, qui conteste, dans la même revue, la légitimité de certaines de ses idées. Au prisme de ce geste de requalification auctoriale, il s'est agi de voir comment la recommandation naturaliste (et « savante » aussi) d'accepter le réel « tel qu'il est », dans son exceptionnalité ordinaire, glisse, dans cette œuvre de divulgation comme dans son roman *Pascual López*⁸, vers celle de l'accepter « comme réel » : Pardo Bazán fonde alors la vraisemblance de son discours sur sa capacité à entrer en résonance avec les autres discours savants et médiatiques, qu'elle fréquente assidûment. Par *La ciencia amena*, elle rend visible la façon dont le discours médiatique rythme le *tempo* social, en intégrant des formes discursives issues du journal, du roman et des ouvrages savantes. À l'épreuve de l'épistémocritique, la

⁵ Voir chapitre 3.

⁶ Dans la présentation du chapitre 4, nous avons davantage parlé, dans le cas de Pardo Bazán, d'interdisciplinarité.

⁷ Emilia Pardo Bazán, « El Doctor Pascal : ultima novela de Emilio Zola », art. cit., p. 121. [« contenu philosophique »].

⁸ Voir 4.4.2.

comparaison entre *Un vampiro* de Capuana et *De l'intelligence* de Taine⁹ nous a fait précisément percevoir la mise en place d'une médiation discursive entre texte savant et roman s'empruntant des motifs, des métaphores et des dispositifs, favorisant de nouveaux pactes de lecture.

Dans la troisième partie sur les sémiotiques d'enquête, nous avons cerné ce savoir réfléchissant sur lui-même, lorsqu'une mathésis prend en compte les conditions de production d'elle-même par l'action réflexive de l'écriture et de la posture auctoriale. Même si nos auteurs n'ont pas formulé une théorie de la lecture, une sémosis, qui aurait sans doute contredit les prémisses de transparence mimétique et d'adhésion au document, ils mettent en scène un dispositif narratif interrogeant les « places » narratives (narrateur, lecteur, personnages¹⁰) et les placements sociaux : qui parle ? que dit le texte ? Du détail à la marque¹¹, de la trace au présage¹², nos auteurs sémiotisent et interprètent, en faisant place à un lecteur ou à des effets de lecture qui problématisent la lisibilité des conduites et, sur un plan métalittéraire, l'assignation du « genre » réaliste ou naturaliste, le tempo narratif, les lectures « indiciaires » des œuvres. Les narrateurs mènent en somme une « enquête des signes », lorsqu'ils proposent au lecteur, par les voix narratives tâtonnantes de *La Fortune*, le brouillage générique de *Los Pazos*, ou les motifs mi-scientifiques, mi-mythologiques d'*Il marchese*, des détails et des motifs figuratifs, nullement « transparents », à interpréter. Des enquêtes aux méta-enquêtes, nous nous sommes finalement intéressée aux représentations d'enquêteurs (le juge pour Zola, l'archéologue-amateur pour Capuana et la sorcière pour Pardo Bazán), recoupant partialement des postures médiatiques ou des parcours biographiques, à un moment donné des trajectoires de nos auteurs.

À l'aune des éléments que nous avons parcourus, trois propos majeurs émergent de notre travail de recherche : mettre en question les distinctions hiérarchisées entre enquête et narration, littéraire et scientifique, discours et poétique ; réhabiliter les spécificités nationales de Capuana et Pardo Bazán entre dépendance du modèle zolien et autonomie esthétique ; proposer une première étude comparée de long format sur Zola, Capuana, Pardo Bazán.

⁹ Voir 4.3.1.

¹⁰ Voir Luigi Capuana, *Conclusioni, Il decameroncino*, dans *Racconti*, II, *op. cit.*, p. 320. « Il maggior pregio di essa non consisteva tanto nel soggetto e nella forma, quanto, e soprattutto, nell'espressione del viso, nell'efficacia dell'accento e del gesto, che avevano trasformato il narratore in attore e, direi quasi, in protagonista ». [« La plus grande qualité de celle-ci [la petite histoire du docteur Maggioli] ne consistait pas tant dans le sujet et dans la forme, que dans l'expression sur le visage, dans l'efficacité de l'accent et du geste, qui avaient transformé le narrateur en acteur, et pourrions-nous dire, en protagoniste »].

¹¹ Voir chapitre 6.

¹² Voir chapitre 7.

Si l'on devait envisager un prolongement ou, plus exactement, une dérivation de ce travail, la partie III autour du paradigme indiciaire nous a semblé la plus féconde d'un point de vue analytique. Il serait intéressant, à notre sens, de tracer une sorte de généalogie des postures littéraires, au XIX^e et au XX^e siècles, liées à la mise en scène de ce qu'on pourrait appeler une « sémiologie démystificatrice » du monde contemporain : si l'on devait s'en tenir à la France, par exemple, notre hypothèse de travail prendrait en considération Émile Zola comme le précurseur d'une certaine posture d'enquêteur que l'on pourrait retrouver, dans les années 1960, chez Maurice Blanchot, Louis-René des Forêts et Michel Butor. Cette « triade du silence »¹³ mène, comme Zola, la croisade du « tout dire¹⁴ », certes dans des formes et des discours de déchiffrement et de démystification différents qui restent à cerner. Alors qu'on aurait sans doute tendance à placer Émile Zola et Maurice Blanchot aux antipodes de l'histoire littéraire, par orientation idéologique et esthétique, nous pourrions du moins, lors d'un prochain travail, les mettre en dialogue, dans un effort diachronique, pour saisir le discours et les présentations de soi comme enquêteur-révéléateur du « dessous » du réel, des « bas-fonds », ou des « doubles-fonds ».

Comme l'évoquait le docteur Maggioli dans sa *Conclusione [supra]*, revenant sur son propre processus de création des nouvelles, nous avons finalement envisagé d'écrire une méta-thèse, de mener notre « enquête inquiète » qui prend acte de la démesure de la production de ces auteurs et de leurs critiques pour affiner, par *contrappasso*, un style de plus en plus dégagé au cours de l'écriture, tout en évitant, autant que possible, l'assertivité ou la prescription (doctrinale, générale). Penser dans les termes d'une méta-thèse signifie en somme penser la transivité de la recherche et de la création littéraire. La « métathèse » est par ailleurs une figure linguistique qui signifie déplacement, erreur de prononciation¹⁵, en participant ainsi à l'évolution des mots : il s'est agi ici précisément de se déplacer, errante, pour poser une voix gardant une forme de doute, se positionner et se repositionner, circuler sur le « terrain de doute et de l'enquête¹⁶ ».

¹³ Voir Marta Temperini (a cura di), "*Gulliver*". *Carte Vittorini e Leonetti in Europa del Sessanta*, Lecce, Piero Manni, 2000, p. 48. Nous paraphrasons Francesco Leonetti qui définit Blanchot comme un « théoricien du silence » dans le cadre de l'élaboration d'un projet de revue interculturelle appelé *Gulliver* entre 1960 et 1965.

¹⁴ *Textes préparatoires, lignes, définitions de la "Revue internationale"*, *op. cit.*, p. 185.

¹⁵ Je remercie mon collègue Yves Schulze pour cette suggestion orale (Schulze est l'auteur d'une thèse *Poétiques de la médecine, entre modernité et avant-garde, France et Allemagne 1909-1937. Une étude comparée de l'œuvre d'Artaud, Benn, Céline et Döblin*, soutenue à l'ENS de Lyon, le 17/12/21).

¹⁶ Émile Zola, « À la jeunesse » [discours au Banquet de l'Association générale des étudiants], 18 mai 1893, cité par Léon Tolstoï, *Zola, Dumas, Maupassant*, *op. cit.*, consulté en ligne [https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_la_jeunesse_\(Zola\)](https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_la_jeunesse_(Zola)), le 13/01/22.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Textes du XIX^e

Corpus

Émile Zola

Œuvres littéraires

- *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome I : Les débuts (1858-1865)*, MITTERAND, Henri (éd.), Paris, Nouveau Monde, 2002.
- *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome IV : La guerre et la Commune (1870-1871)*, MITTERAND, Henri (éd.), Paris, Nouveau Monde, 2003.
-
- *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome VII : La République en marche (1875-1876)*, MITTERAND, Henri (éd.), Paris, Nouveau Monde, 2003.
-
- *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome VIII : Le scandale de L'Assommoir (1877-1879)*, MITTERAND, Henri (éd.), Paris, Nouveau Monde, 2004.
-
- *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome IX : Nana (1880)*, MITTERAND, Henri (éd.) Nouveau Monde, 2004.
-
- *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome X : La critique naturaliste (1881)*, MITTERAND, Henri (éd.), Nouveau Monde, 2004.
-
- *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome XII : Souffrance et révolte (1884-1885)*, MITTERAND, Henri (éd.), Nouveau Monde, 2011.
-
- *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome XIV : Le sang et l'argent (1888-1891)*, MITTERAND, Henri (éd.), Nouveau Monde, 2005.
-
- *Œuvres complètes d'Émile Zola, Tome XV : La clôture des Rougon-Macquart (1892-1893)*, MITTERAND, Henri (éd.), Paris, Nouveau Monde, 2007.
- *La bête humaine*, Paris, Charpentier, [1890] 1893.
- *La bête humaine*, MITTERAND, Henri (éd.), Paris, Gallimard, [1890] 2017, (« Collection Folio ») [autre édition consultée].
- *La Fortune des Rougon*, Onzième édition, Paris, Charpentier, [1871] 1879.
- *La Fortune des Rougon* (préface de Maurice Agulhon), Paris, Gallimard, 1981 [autre édition consultée].

- *La Fortune des Rougon*, MITTERAND, Henri (éd.) Paris, Gallimard, [1871] 2018, (« Collection Folio Classique 1290 ») [autre édition consultée].
- *L'Assommoir*, Paris, Charpentier, 1877.
-
- *L'Ammazzatoio. Il romanzo che esplora la vita del proletariato francese ai tempi di Napoleone III*, Roma, Newton Compton editori, 1995.
- *Le Docteur Pascal*, Paris, Charpentier, 1893.
- *Le Docteur Pascal*, dans ZOLA, Émile, MITTERAND, Henri (ed.), *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, t. V, Paris, Gallimard, 1967 [autre édition consultée].
- *Le Docteur Pascal*, MITTERAND, Henri (éd.), Paris, Gallimard, [1893] 2018, (« Folio classique ») [autre édition consultée].

Ouvrages non fictionnels

- *Émile Zola. Correspondance*, BAKKER, Bard, MITTERAND, Henri (dir.), vol. I, III, IV, VI, VII, Montréal, les Presses de l'Université de Montréal et les éditions du CNRS, 1978-1989.
-
- *Documents littéraires. Études et portraits (Nouv. éd.)*, Paris, Charpentier, 1926.
-
- « Le journalisme », *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*, 14 année, n° 47, 24 novembre 1888, p. 185.
- *Le Roman expérimental*, 5 édition, Paris, Charpentier, 1881.
- *Les romanciers naturalistes : Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet, les romanciers contemporains*, Deuxième édition, Paris, Charpentier, 1881.
- « Notes parisiennes. Une exposition : les peintres impressionnistes », *Le Sémaphore de Marseille*, 50^e, 15085, 19 avril 1877, p. 1.
-
- *Une campagne, 1880-1881*, Paris, Fasquelle, 1903.
- *Zola journaliste : articles et chroniques*, WRONA, Adeline (éd.), Paris, GF Flammarion, 2011, (« GF 1280 »).
- *Écrits sur le roman*, MITTERAND, Henri (éd.), Paris, Libr. générale française, 2004, (« Le Livre de Poche »).

Luigi Capuana

Œuvres littéraires

- *Giacinta (con dedica a Zola)*, Milano, Cervieri, 1889.
- *Giacinta, secondo la 1^a edizione del 1879*, PAGLIERI, Marina (a cura di), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1994 [autre édition consultée].

- *Homo. Nuova edizione riveduta dall'autore con l'aggiunta di due racconti (con Come io divenni novelliere)*, Milano, Fratelli Treves, 1888.
- *Il marchese di Roccaverdina*, Milano, Fratelli Treves, 1901, (« Classici »).
- *Racconti, I*, GHIDETTI, Enrico (a cura di), Roma, Salerno editrice, 1973.
- *Racconti, II*, GHIDETTI, Enrico (a cura di), Roma, Salerno, 1973, (« I novellieri italiani 83 »).
- *Racconti, III*, GHIDETTI, Enrico (a cura di), Roma, Salerno, 1974, (« I novellieri italiani 83 »).

Ouvrages non fictionnels

- *Di alcuni usi e credenze religiose della Sicilia*, FINOCCHIARO, Giovanna (ed.), Catania, C.U.E.C.M, 1994.
- *Gli "ismi" contemporanei: verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo e altri saggi di critica letteraria e artistica*, Catania, Giannotta, 1898.
- *Gli "ismi" contemporanei: verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Milano, Fratelli Fabbri, 1973 [autre édition consultée].
- *La scienza della letteratura. Prolusione letta nella R. Università di Catania il 5 giugno 1902*, Catania, Giannotta, 1902.
- *L'Isola del sole (la Sicilia)*, Catania, Giannotta, 1898.
- *Spiritismo?, Mondo occulto*, CIGLIANA, Simona (éd.), Catania, Italie, Ed. del prisma, 1995.
- *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola, 1880.
- *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, Catania, Giannotta, 1882.
- *Studii sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, AZZOLINI, Paola (a cura di), Liguori, Napoli, [1881] 1988. [autre édition consultée].

Emilia Pardo Bazán

Œuvres littéraires

- *Cuentos de la tierra (obra póstuma), Obras completas*, t. 43, Madrid, Editorial Atlantida Fuentes, 1922.
- *La Tribuna*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2019, (« Letras Hispánicas 24 »).
- *Le Château d'Ulloa*, CLEMESSY, Nelly (trad.), Paris, Viviane Hamy, 1991.
- *Los pazos de Ulloa, III, Obras completas*, Madrid, Administración, Calle de la princesa 27, ~ 1910.
- *Los pazos de Ulloa : novela original, precedida de unos apuntes autobiográficos*, Barcelona, Daniel Cortezo y C. Editores, 1886 [autre édition consultée].

- *Obras completas. I. Novelas*, VILLANUEVA, Darío [et al.] (éd.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999, (« Biblioteca Castro »).
- *Obras completas. II. Novelas*, VILLANUEVA, Darío [et al.] (éd.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999, (« Biblioteca Castro »).
- *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, tercera edición, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1889.

Ouvrages non fictionnels

- « Crónicas. La prensa amarilla », *El Liberal*, 11-VI, 11 de junio de 1898, p. 1.
- *La cuestión palpitante*, GONZÁLEZ, HERRÁN, José Manuel (ed.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1989.
- *La cuestión palpitante*, Madrid, Pérez Dubrull, 1891 [autre édition consultée].
- « La vida contemporánea. Desde el extrajero », *La Ilustración Artística*, 905, 1-V-1899, p. 285.
- « La vida contemporánea. El teléfono á domicilio », *La Ilustración Artística*, 9-VIII, 22 de febrero de 1897, p. 130.
- « La vida contemporánea. Embajadas – Un libro argentino – Núñez de Arce », *La Ilustración Artística*, n° 1.005, 1 de abril 1901, p. 218.
- *De mi tierra*, La Coruña, Tipografía de la Casa de la Misericordia, 1888.
- « El Doctor Pascal : ultima novela de Emilio Zola », *Nuevo Teatro Critico*, III, n° 29, noviembre de 1893, p. 118-136.
- « La cigarrera », dans Doña Faustina Saez de Melgar (dir.), *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas. Tomo primero*, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Juan Pons, Barcelona, 1881, p. 797-802.
- « La Femme espagnole », *La Revue des revues : un recueil des articles paraissant dans les revues françaises et étrangères*, 01 février 1896, p. 305-318.
- *La madre naturaleza*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1887, (« Horreo »).
- *Le naturalisme* (trad. Albert Savine), Paris, E. Giraud et C. Éditeurs, 1886, (« Nouvelle Librairie Parisienne »).
- *Lecciones de literatura*, Madrid, Editorial Iberico, 1906.
- *Por la España pintoresca : viajes*, Barcelona, López Editor, 1895.
- « Reflexiones científicas contra el darwinismo », *La Ciencia Cristiana*, IV, 1877, p. 481-493.

Autres textes

Des auteurs du corpus

CAPUANA, Luigi, « A Edoardo Rod », *Delitto ideale*, consulté en ligne http://www.nilalienum.it/Letteratura/Letteraturaitaliana/800/Capuana/delitto_ideale.pdf [l'édition de Ghidetti de *Delitto ideale* ne présente pas cette dédicace].

- *Cardello*, Palermo, Palumbo, [1907] 1990.
- *Fausto Bragia e altre novelle*, Catania, Giannotta, 1897.
- *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1872.
- *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, Bologna, Zanichelli, 1894.
- *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, dans POMILIO, Mario (ed.) *Verga e D'Annunzio*, Bologna, Cappelli, 1972, (« Biblioteca dell'Ottocento italiano ») [autre édition consultée].
- *Libri e teatro*, Catania, Giannotta, 1892.
- *Novelle inverosimili*, LA FERLA, Manuela (a cura di), Roma, Avagliano Editore, 1999.
- *Nuove paesane*, Torino, Roux Frassati, 1898.
- *Per l'arte*, SCRIVANO, Riccardo (ed.), Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1994.
- *Profumo*, AZZOLINI, Paola (ed.), VI édition, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996.
- *Scurpiddu*, Torino, Paravia, 1947, (« Collana "Azzurra" »).
- DE ROBERTO, Federico, ZAPPULLA MUSCARÀ, Sarah (ed.), *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta, S. Sciascia, 1987.
- VERGA, Giovanni, RAYA, Gino (ed.), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1984.

PARDO BAZÁN, Emilia, CASTRO, Carmen (ed.), *Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Ediciones Fe, 1945, (« Breviarios del pensamiento español »).

- *Cuentos de Amor* [1898], dans *Obras Completas*, t. III, Madrid, Aguilar, 1973.
- *Cuentos de Marineda*, 4a ed., Madrid, Pueyo, 1892.
- *Cuentos nuevos*, dans *Obras Completas*, vol. II, 4ª edición, Madrid, Aguilar, 1964, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-nuevos--0/html/fee33708-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_9.
- *Crónicas en La Nación de Buenos Aires (1909-1921)*, DECOSTER Cyrus (ed.), Madrid, Editorial Pliegos, 1994.

- « De la tierra al cielo », *La Ilustración Artística*, n° 962, XIX, 4 de junio 1900, p. 362.
- *La dama joven*, Barcelona, Biblioteca « Arte y letras », 1907.
- *La literatura francesa moderna. El Romanticismo*, dans *Obras completas de Emilia Pardo Bazán*, vol. 3, Madrid, V. Prieto y Cía, 1911, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-francesa-moderna-el-romanticismo--0/html/>.
- *Emilia Pardo Bazán. Cuentos Completos, vols. I-IV*, PAREDES NÚÑEZ, Juan (éd.), Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 1990.
- « Pedro Antonio de Alarcón. Los viajes, los artículos de costumbres, la crítica, las poesías, el drama », *Nuevo Teatro Critico*, n° 13, janvier 1892, p. 20-54.
- *Por Francia y por Alemania (Crónicas de la exposición)*, Madrid, La España Editorial, 1890.
- *Polémicas y estudios literarios*, Madrid, Agustín Avrial, 1891.
- *Por Francia y por Alemania*, Madrid, La Espana editorial, 1890.
- *Por la Europa católica*, dans *Obras completas*, t. XXVI, Madrid, Est. tip. de I. Moreno, p. 17.
- *Retratos y apuntes literarios*, dans *Obras completas*, tomo 32, Primera serie, Madrid, De bello luce, 1908.
- SINOVAS MATE, Juliana (éd.), *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en la Nación de Buenos Aires 1879-1921*, t. 2, SINOVAS MATE, Juliana (éd.), A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1999.
- *Un poco de crítica: artículos en el « ABC » de Madrid, 1918-1921*, SOTELO VÁZSQUEZ, Marisa (éd.), San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006, (« Monografías »).
- *Un viaje de novios*, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernandez, 1881.
- *Vida contemporánea (Costumbres)*, Barcelona, Lopéz editor, 1896.

ZOLA, Émile, CAMERONI, Felice, TORTONESE, Paolo (ed.), *Cameroni e Zola: lettere*, Paris-Génève, Champion-Slaktine, 1987.

- *Correspondance. Les lettres et les arts*, Paris, Charpentier, 1908, <https://www.gutenberg.org/files/56622/56622-h/56622-h.htm>.
- *Correspondance*, PAGÈS, Alain (choix des textes et présentation), Paris, Flammarion, 2012.
- *Germinal*, Paris, Charpentier, 1885.
- *Germinal*, BECKER, Colette (ed.), Paris, PUF, 1984 [autre édition consultée].

- *La curée*, 16^{ème} édition, Paris, Charpentier, 1879.
- « La démocratie », *Figaro : journal non politique*, 27, 3^e série, n° 248, 5 septembre 1881, p. 1.
- *La Fabrique des Rougon-Macquart : édition des dossiers [i.e. dossiers] préparatoires*, BECKER, Colette (éd.), vol. I, IV, VII, Paris, Honoré Champion, 2003, 2009, 2017.
- *La joie de vivre*, Paris, Charpentier, 1884.
- « Les réalistes du salon », *Mon Salon*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, éditeurs, 1893, p. 299-307.
- *L'Œuvre*, Paris, Charpentier, 1886.
- *L'Œuvre*, Paris, Gallimard, 1983 [autre édition consultée].
- *Mes haines*, Paris, Flammarion, [1866] 2012.
- *Mon Salon ; augmenté d'une dédicace [à Paul Cézanne] et d'un appendice*, Paris, Librairie centrale, 1866 [autre édition consultée].
- *Mes haines : causeries littéraires et artistiques ; Mon salon (1866) ; Édouard Manet, étude biographique et critique (Nouv. éd.)*, Paris, Charpentier, 1879 [autre édition consultée].
- *Autodictionnaire Zola*, MITTERAND, Henri (éd.), Paris, Omnibus, 2012, (« Omnibus »).
- *Carnets d'enquêtes : une ethnographie inédite de la France*, MITTERAND, Henri (éd.), Paris, Plon, 1987, (« Terre humaine 44 »).
- *Nouvelle campagne*, Paris, Charpentier, 1897.
- « Œuvres. Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart », 1872, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100898650>.

D'autres auteurs

Œuvres littéraires

D'ANNUNZIO, Gabriele, *Il Trionfo della Morte*, Milano, Mondadori, [1894] 1995.

DE ROBERTO, Federico, MADRIGNANI, Carlo A. (a cura di), *Romanzi novelle e saggi*, Milano, Mondadori, 1993, (« Meridiani »).

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Au Sans-Pareil, 1924.

MAUPASSANT, Guy de, *Pierre et Jean*, Paris, P. Ollendorff, 1888.

OLLER, Narcís, *Le papillon* (trad. par Albert Savine, préface par Émile Zola), Paris, E. Giraud et C. Éditeurs, 1886.

SERAO, Matilde, *Il ventre di Napoli*, Avagliano Editore, Napoli, [1884] 2002, (« Melograno »).

VERGA, Giovanni, RICCARDI Carla (ed.), *Rosso Malpelo, Vita dei campi*, Firenze, Le Monnier, 1987.

- *Tutte le novelle. Volume Primo*, Milano, Mondadori, 1974.

Critiques, chroniques et correspondances littéraires

Alguien, « Cronica Madrileña », *La Epoca*, 14/8/1882, n.º 10.812, p. 3.

A., *Revista contemporánea*, año XII, t. LXIV, octobre-novembre-décembre 1886, p. 112.

ALEXIS, Paul, « Nana et l'œuvre d'Émile Zola », *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*, 7, 12 mars 1881, p. 41-43.

ALFONSO, Luis, « Literatura catalana », *La Época*, 12.046, XXXVIII, 1 febrero 1886.

« Bibliographie », (s.a.), *Le Petit journal*, 3243, 14 novembre 1871, p. 3.

BOUDET, Édouardo, « Sicilia verista e Sicilia vera », *Don Chisciote di Roma*, 7 gennaio 1894, dans CAPUANA, Luigi, POMILIO, Mario (ed.), *Verga e D'Annunzio*, Bologna, Cappelli, 1972, (« Biblioteca dell'Ottocento italiano »), p. 117-120.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1883.

CAMERONI, Felice, *Interventi critici sulla letteratura francese*, ed. Glauci Viazzi, Napoli, Guida, 1975.

CHAMPFLEURY, Jules, *Le réalisme*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Editeurs, 1857.

CHARRIAUT, Henri, « Notes parisiennes : Mme Pardo Bazán à Paris », *L'Événement*, 18, n.º 9884, 13 avril 1899, p. 1.

CROCE, Benedetto, *Alessandro Manzoni. Saggi e discussioni*, Bari, Laterza, 1930.

- *Luigi Capuana* [1904], dans *La letteratura della Nuova Italia*, vol. III, Bari, Laterza, 1964.

- *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Luigi Capuana – Neera*, «La Critica», 3, 1905.

DE SANCTIS, Francesco, *L'arte, la scienza e la vita: nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, Maria Teresa Lanza (a cura di), Torino, Einaudi, 1972.

- *Saggi critici*, Napoli, A. Morano, 1888.

DESCHAMPS, Gaston, « La vie littéraire. Giovanni Verga », *Le Temps*, Trente-Cinquième année, n.º 12631, Paris, 29 décembre 1895, s. p.

DESPREZ, Louis, *L'évolution naturaliste*, Paris, Tresse Éditeur, 1884.

DURAND, Marguerite, « Quelques aperçus sur la Littérature Italienne », *La Fronde*, n° 474, troisième année, 27 mars 1899, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k67035936>.

FARNANFLOR [Isidoro Fernández Flórez], « Madrid. Cartas a mi prima », *La Ilustración Ibérica*, n° 225, 23 avril 1887, p. 258-259.

GARCÍA-RAMÓN, Leopoldo, « Cartas de París », *Revista contemporánea [s.a.]*, año XII, t. LXIV, octobre-novembre-décembre 1886, p. 478-489.

GOMEZ CARRILLO, Enrique, « Intimidades madrileñas. Una visita a E. Pardo Bazán », *Madrid Cómico*, 792, 1898, p. 317-319.

HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire : conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès*, Paris, Charpentier, 1891.

QUESNEL, Léo, « Revue des publications espagnoles », *La Nouvelle revue*, Tome quarante-cinquième, mars-avril 1887, p. 736-753.

LABORDE, Jules, « Pardo Bazan : *Los Pazos de Ulloa*, *La cuestion palpitante*, *La madre naturaleza* », *Comoedia* (rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski), 17^{em} année, n° 4269, 30 août 1924, p. 3.

LANG, Georges-Emmanuel, « Le prétendu naturalisme de Guy de Maupassant. D'après une lettre inédite », *Le Figaro. Supplément littéraire*, n° 202, 18 février 1923, p. 1.

LE CARDONNEL, Georges et VELLAY, Charles, *La littérature contemporaine, 1905. Opinions des écrivains de ce temps*, Paris Société du Mercure de France, 1905.

LIONNET, Jean, *L'évolution des idées chez quelques-uns de nos contemporains. Ire série : Zola, Tolstoï, Huysmans, Lemaître, Barrès, Bourget, le roman catholique*, t. 1, Paris, Perrin, 1903.

MONTVERT de, M. Abbé, *Préceptes élémentaires de littérature : composition, style, poétique (2e édition)*, Paris, Poussielgue frères, 1894.

MAUPASSANT, Guy de, « Le roman », *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*, n° 1, 14^{em} année, 7 janvier 1888, p. 2-3.

NÉRON, Marie-Louise, « Dona Emilia Pardo Bazán », *La Fronde*, 495, 3/1899, p. 1.

RICCA, Vincenzo, *Emilio Zola. Seconda edizione interamente rifatta*, Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron, 1910.

ROD, Édouard, « De l'avantage des mœurs "pittoresques" », *Journal des débats politiques et littéraires*, 110^{em} année, 285, 14 octobre 1898, p. 1.

- « L'évolution actuelle de la littérature italienne. M. A. Fogazzaro » *Revue des deux mondes : recueil de la politique, de l'administration et des mœurs*, LXIII, juillet 1893, p. 341-363.

- « Luigi Capuana », *La Revue hebdomadaire : romans, histoire, voyages*, 8^{em} année, n° 31, juillet 1899, p. 670-676.

SARCEY, Francisque, « Chronique », *Le XIX^e siècle : journal quotidien politique et littéraire*, 16 mars 1890, s. p.

SERGINES, « Les Échos de Paris », *Les Annales politiques et littéraires : revue populaire paraissant le dimanche*, 23 avril 1899, p. 262-264.

TANNENBERG, Boris de, *L'Espagne littéraire : portraits d'hier et d'aujourd'hui : Manuel Tamayo y Baus, Marcelino Menéndez y Pelayo, José María Pereda, Doña Emilia Pardo Bazán*, Paris, Alphonse Picard, 1903.

TOLSTOÏ, Léon, *Zola, Dumas, Maupassant*, (trad. par Ely Halpérine-Kaminsky), Paris, Léon Chailley, 1896.

VERGA, Giovanni, RAYA, Gino (dir.), *Lettere a Luigi Capuana*, Firenze, Le Monnier, 1975.

- ROD, Édouard, LONGO, Giorgio (introduzione e note), *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga, 2004.

VIGO, Leonardo, PASQUINI, Luciana (ed.), *Risorgimento e Antirisorgimento. Carteggio inedito Lionardo Vigo – Giannina Milli (1852-1875)*, Carabba, Lanciano, 2003.

Philosophie

BARZELLOTTI, Giacomo, *La philosophie de H. Taine*, Paris, Felix Alcan, 1900.

BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine. Tome 1*, Paris, Librairie Plon, 1920.

COMTE AUGUSTE, *Cours de philosophie positive. Philosophie première : leçons 1 à 45*, Paris, Hermann, 1975.

- *Discours sur l'esprit positif*, Paris, Carilian-Goeury et V. Dalmont, 1844.

- *Système de politique positive ou Traité de sociologie, instituant la religion de l'humanité. Tome premier, contenant le discours, et l'introduction fondamentale*, t. I, Osnabrück, Otto Zellen, 1967.

FELIÚ, Bartolomé, « La Ciencia moderna y el deber de los católicos », *La Ciencia cristiana*, IV, 1877, p. 123-132.

FERRAZ, Marin, *Le socialisme, le naturalisme et le positivisme : Saint-Simon, Ch. Fourier, Pierre Leroux, Jean Reynaud, Gall, Broussais, Aug. Comte, Proudhon, etc.*, (2e éd.), Paris, Hachette, 1877.

LEROUX, Pierre, *De l'humanité, de son principe et de son avenir : où se trouve exposée la vraie définition de la religion, et où l'on explique le sens, la suite et l'enchaînement du mosaïsme et du christianisme*, t. 1, Paris, 1840.

- *Œuvres de Pierre Leroux (1825-1850)*, II, Paris, Louis Netré, 1851.

MEIS, Angelo Camillo De, *Dopo la laurea*, Bologna, Stab. tip. di G. Monti, 1868.

RENAN, Ernest « Discours de réception d'Ernest Renan », le 3 avril 1879, <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-dernest-renan#:~:text=Rh%C3%A9torique%20excellente%20que%20celle%20du,bas e%20%C3%A9ternelle%20du%20bon%20style>.

- *Essais de morale et de critique*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859.
- *L'avenir de la science : pensées de 1848*, Paris, Calmann Lévy, 1890.

STEWART, Balfour, TAIT, Peter, *The Unseen Universe, or Physical Speculations on a Future State*, London, Macmillan, 1875.

TAINE, Hippolyte-Adolphe, *De l'idéal dans l'art : leçons professées à l'École des Beaux-arts*, Paris, Germer Baillière, 1867.

- *De l'Intelligence*, vol. 1 et 2, Paris, Librairie Hachette, 1870.
- *Histoire de la littérature anglaise. Tome 2, Sixième*, Paris, Hachette, 1886.
- *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1866
- *Philosophie de l'art. T. 1*, Paris, Hachette, 1909.

TOMMASI, Salvatore, « Il naturalismo moderno » [discours académique], Università di Napoli, Stamperia del Fibreno, 15 novembre 1866, p. 1-26.

TREZZA, Gaetano, *Il Pessimismo e l'Evoluzione*, Roma, Edoardo Perino, 1890.

WEBER, Max, *Essais sur la théorie de la science. Quatrième essai (1917)*, trad. Julien Freund, Librairie Plon, Paris, [1917] 1965.

Biomédical et sciences « dures »

BERNARD, Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Baillière, [1865] 1898.

- *Leçons de physiologie expérimentale appliquée à la médecine, faites au Collège de France. T. 1, Cours du semestre d'hiver 1854-1855*, éd. Henri Lefèvre, Paris, Baillière, 1855.

BERTHELOT, Marcellin, *Thermochimie : données et lois numériques*, Paris, Gauthier-Villars, 1897.

- *Science et philosophie*, Paris, Calmann Lévy, 1886.

BICHAT, Xavier, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*, Brosson, Gabon, Paris, 1799.

DARWIN, Charles, *De l'origine des espèces par sélection naturelle, ou Des lois de transformation des êtres organisés (3e édition) ; traduction de Mme Clémence Royer avec préface et notes du traducteur*, Guillaumin et Cie V. Masson et Fils, Paris, 1870.

- *The Origin of species, by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle of life*, London, John Murray, Albemarle street, 1872,
<http://darwin-online.org.uk/content/frameset?pageseq=2&itemID=F391&viewtype=side>.

DE AMICIS, Edoardo, « Osservazioni psicologiche sulle espressioni del viso », *Gazzetta Letteraria*, V, n° 19, 7-14 mai 1881, s. p.

DESCHANEL, Émile, *Physiologie des écrivains et des artistes, ou Essai de critique naturelle*, Paris, Hachette, 1864.

ESTAUNIÉ, Édouard, *Souvenirs*, CESBRON, Georges (éd.), *Append. IV*, « Description sommaire de l'agenda de 1895 », Genève, Droz, 1973.

LETOURNEAU, Charles-Jean-Marie, *Physiologie des passions (2e édition revue et augmentée)*, Reinwald Libraires-Editeurs, 1878.

LOMBROSO, Cesare, « *La bête humaine* secondo l'Antropologia criminale », *Il Fanfulla della domenica*, XII, n. 24, 15 juin 1890, p. 1 et 2.

- « Il delinquente e il pazzo nel dramma e nel romanzo moderno », *Archivio di psichiatria antropologia criminale e scienze penali*, vol. XXII, 1901, p. 114-121.

- *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale*, Torino, Fratelli Bocca, 1903.

- *L'homme criminel: criminel-né, fou moral, épileptique: étude anthropologique et médico-légale; précédé d'une préf. du Dr Ch. Létourneau*, Paris, Félix Alcan, 1887.

- *L'homme criminel: criminel-né, fou moral, épileptique: étude anthropologique et médico-légale. Volume ATLAS*, Paris, Félix Alcan, 1887.

- *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Torino, Fratelli Bocca, 1894.

- « Una famiglia di delinquenti-nati (i Tozzi di Monterotondo) », *Il Fanfulla della domenica*, VII, n. 52, 27 décembre 1885, p. 2-3.

LUCAS, Prosper, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, Premier, Paris, Baillière, 1850.

MANTEGAZZA, Paolo, « Nota sulla fecondazione artificiale nella donna » *Gazzetta degli ospitali*, VIII, n. 11 et 12, le 6 février et le 9 février 1887, p. 81-83 et p. 89-90.

MOREL, Benedict-Auguste, *De la Formation du type dans les variétés dégénérées, ou Nouveaux éléments d'anthropologie morbide pour faire suite à la théorie des dégénérescences dans l'espèce humaine* (précédé d'une lettre à M. le professeur Flourens), Paris, J.-B. Baillière, 1864.

PAULHAN, Frédéric, *Psychologie de l'invention*, Paris, Félix Alcan, 1901.

RICHARD, Gaston, « Review of La morale primitiva e l'atavismo del delitto (La Morale primitive et l'atavisme du délit) », *Archivio di Psichiatria, Scienze penali et Antropologia criminale*, série II, fasc. I, II, Ferrero », *L'Année sociologique (1896/1897-1924/1925)*, vol. 1, Presses Universitaires de France, 1896, p. 417-419.

TOULOUSE, Édouard, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie: Émile Zola, I: Introduction générale*, Paris, Sté. d'éd. scientifiques, 1896.

Chroniques et études sociologiques, folkloristiques, reportages

CHINCHOLLE, Charles, *Les mémoires de Paris ; préface par Émile Zola*, Paris, Librairie moderne, 1889.

DURKHEIM, Émile, *Les règles de la méthode sociologique*, Alcan, Paris, 1895.

FRANCHETTI, Leopoldo, ZANOTTI BIANCO Umberto (dir.), *Mezzogiorno e colonie*, Firenze, La Nuova Italia, [18..] 1950.

GASTINEAU, Benjamin, *Histoire de la folie humaine, le Carnaval ancien et moderne*, Poulet-Malassis, 1862.

LE PLAY, Frédéric, *Les Ouvriers européens, études sur les travaux, la vie domestique et la condition morale des populations ouvrières de l'Europe, précédées d'un exposé de la méthode d'observation*, Paris, Imprimerie impériale, 1855.

LÉVY, Michel, *Traité d'hygiène publique et privée*, tome second, 4, Paris, Baillière, 1862.

PARISIS (Émile Blavet), *La vie parisienne (1880) [préface d'Émile Zola]*, Paris, Paul Ollendorff, 1889.

PITRÈ, Giuseppe, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, I, Palermo, L. P. Lauriel di C. Clausen, 1889.

POULOT, Denis, *Le sublime, ou Le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être : question sociale (2e édition)*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven et C, 1872.

QUETELET, Adolphe, *Du système social et des lois qui le régissent*, Paris, Guillaumin, 1848.

ROMAIN, Adolphe, *Nouveau manuel complet du plombier, zingueur, couvreur et de l'appareilleur à gaz*, Paris, Librairie Encyclopédique de Roret, 1883.

SALOMONE MARINO, Salvatore, *Costumi ed usanze dei contadini di Sicilia*, Palermo, Remo Sandron, 1879.

SIMONIN, Louis-Laurent, *La vie souterraine, ou Les mines et les mineurs (2e éd.)*, Paris, Hachette, 1867.

VALLÈS, Jules, « Le scandale du boulevard des capucines », *Le Cri du peuple : journal politique quotidien*, n° 787, 24 décembre 1885, s.p.

VILLERMÉ, Louis René, *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers employés dans les manufactures de coton, de laine et de soie*, Tome premier, Paris, Jules Renouard et C. Libraires, 1840.

Œuvres littéraires et philosophiques en dehors du XIX^e

ARISTOTE, *Poétique et Rhétorique* (trad. Ch.-Em. Ruelle), Paris, Garnier frères, 1922.

- *La Poétique*, (J. Hardy, texte établi et traduit), Paris, Les Belles Lettres, 1969.

- *Metafisica*, REALE, Giovanni (a cura di), IX, 6, Milano, Rusconi, 1993 [autre édition consultée].

VALÉRY, Paul, *La Soirée avec Monsieur Teste*, dans *Monsieur Teste, nouvelle édition augmentée de fragments inédits*, Paris, Gallimard, 1946.

Corpus secondaire

Études sur les naturalismes en Europe

ARRIGHI, Paul, *Le verisme dans la prose narrative italienne*, Paris, Boivin, 1937, (« Etudes de littérature étrangère et comparée »).

BAGULEY, David, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995.

BALDI, Guido, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1983.

BARILLI, Renato *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana contemporanea*, Milano, Mursia, 1964.

BEILLACOU, Florence, *Tuer l'idéal. L'anti-romantisme de Zola et des naturalistes* [thèse], Littérature, Sorbonne Paris Cité, 2018.

BESER, Sergio, *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972, (« Ediciones de bolsillo Literatura. Ensayo 221 »).

BIGAZZI, Roberto, *I colori del vero: vent'anni di narrativa: 1860-1880*, 1969. (« Saggi di varia umanità. Nuova serie »),

CARNAZZI, Giulio, *Verismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1996.

CHEVREL, Yves, *Le Naturalisme dans les littératures de langues européennes. Actes du Colloque international tenu à l'Université de Nantes (21-23 septembre 1982)*, Nantes, Université de Nantes, 1983.

- *Le Naturalisme en question. Actes du Colloque tenu à Varsovie (20-22 septembre 1984)*, Paris, PUPS, 1986.

- *Le naturalisme : étude d'un mouvement littéraire international*, Paris, PUF, 1993.

COGNY, Pierre (éd.), *Le naturalisme. Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Édition, 1978.

- *Le naturalisme : communications... interventions... [colloque, 30 juin-10 juillet 1976]*, Paris, Hermann, 2014 Paris, Union générale d'éditions, (« 10-18 1225 »), 1978.

COVRIG, Daniela-Ionela, « Une hantise de l'écrivain naturaliste : la documentation », *Journal of Romanian Literary Studies*, Editura Arhipelag XXI, 2016, p. 670-677.

CRISTALDI, Sergio, ALFIERI, Gabriella, MANGANARO Andrea, CASTELLI, Rosario (ed.), *Rappresentazioni narrative: realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento: sperimentazione italiana e cornice europea: atti del Convegno internazionale di studi: Catania, 3-5 ottobre 2019*, Catania, Leonforte, Fondazione Verga ; Euno, 2020.

DEBENEDETTI, Giacomo, *Verga il naturalismo. La narrativa del primo Verga e l'esplosione naturalistica in Europa nelle lezioni di un critico veramente europeo*, Aldo Garzanti Editore, 1976.

Fondazione Verga et Association internationale de littérature comparée, *Naturalismo e verismo: i generi poetiche e tecniche* (atti del congresso internazionale di studi, Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga, 1988, (« Biblioteca della Fondazione Verga Serie convegni 5 »),

IERMANO, Toni, *Positivismo naturalismo verismo: questioni teoriche e analisi critiche*, Roma, Vecchiarelli, 1996.

LISSORGUES, Yvan, « Benito Pérez Galdós: la novela tendenciosa de fin de siglo (Realidad, Ángel Guerra, Nazarín, Halma, Misericordia, El Abuelo) », *Benito Pérez Galdós. Camins creuats 11. Homenatge a Victor Siurana*, 1997, p. 177–96.

- *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988.

LUKÁCS, György, *Balzac et le réalisme français*, Paris, F. Maspéro, 1969.

LUPERINI, Romano, *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, Lecce, Manni, 2007, (« Studi »).

MARZOT, Giulio, *Battaglie veristiche dell'Ottocento*, Milano-Messina, Giuseppe Principato, 1941.

PAGÈS, Alain, « L'espace littéraire du naturalisme », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°107-108, 2000. p. 89-114.

PATTISON, Walter Thomas, *El naturalismo español: historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos, 1965, (« Biblioteca románica hispánica 2 Estudios y ensayos 86 »).

PELLINI, Pierluigi, *In una casa di vetro: generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier università, 2004, (« Le Monnier università. Lingue e letterature »).

- *Naturalismo e verismo*, Firenze, La nuova Italia, (« Biblioteca »), 1998.

PETRONIO, Giuseppe, *Romanticismo e verismo: due forme della modernità letteraria*, Milano, Mondadori, 2003, (« Oscar saggi 743 »).

POMILIO, Mario, *Dal naturalismo al verismo*, Napoli, Liguori, 1962.

PRILL, Ulrich, « El Naturalismo Español: Tres Decenios De Investigación (1963-1993) », *Notas: Reseñas Iberoamericanas. Literatura, Sociedad, Historia*, vol. 2, no. 1 (4), 1995, p. 13–23.

RAIMOND, Michel, *La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, J. Corti, 1966.

SAUVAGEOT, David, *Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art*, Paris, Calmann Lévy, 1890.

SOBEJANO, Gonzalo, MITTERAND, Henri, ANDREU, Alicia G., [et al.], *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX: Actas del Congreso internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-Le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987*, Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, (« Autores, textos y temas Literatura 2 »), 1988.

SPITZER, Leo, *Studi italiani*, Milano, Vita e pensiero, 1976, (« Letteratura e cultura dell'Italia unita »),

TELLINI, Gino, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, (« Sintesi »).

THIBAUDET, Albert, *Histoire de la littérature française : de 1789 à nos jours*, Paris, Editions Stock, 1936.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *Splendeurs de la médiocrité : une idée du roman*, Genève, Librairie Droz, 2008, (« Histoire des idées et critique littéraire »).

VÁZQUEZ, SOTELO, Adolfo, *El naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Ediciones Almar, 2002.

Études sur Émile Zola

ARMSTRONG, Marie-Sophie, « Hugo à l'aire Saint-Mittre : Zola et la problématique de la propriété littéraire », *The French Review*, vol. 76 / 2, American Association of Teachers of French, 2002, p. 346-357.

BARJONET, Aurélie, MACKÉ, Jean-Sébastien (éd.), *Lire Zola au XXI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2018, (« Colloques de Cerisy - Littérature », 5).

BECKER, Colette, « Zola et Lombroso. À propos de la Bête humaine », *Les Cahiers naturalistes : bulletin officiel de la Société littéraire des amis d'Emile Zola*, vol. A52 / N80, 2006, p. 37-49.

- *Zola : le saut dans les étoiles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

BERTRAND, Jean-Pierre, « 15. Quand le roman se fait enquête (Goncourt, Zola, Huysmans) », dans Éric Geerkens (éd.), *Les enquêtes ouvrières dans l'Europe contemporaine*, Paris, La Découverte, « Recherches », décembre 2019, p. 238-253.

BORIE, Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

BROWN, Frederick, *Zola. Une vie*, Belfond, Paris, 1996.

CHARLE, Christophe, « Le romancier social comme quasi-sociologue entre enquête et littérature : le cas de Zola et de L'Argent », in Eveline Pinto, (éd.). *L'écrivain, le savant et le philosophe : La littérature entre philosophie et sciences sociales*, Éditions de la Sorbonne, 2019, (« Philosophie »), <https://books-openedition-org.ezproxy.uca.fr/psorbonne/19798>.

COGNY, Pierre, « Zola évangéliste », *Europe*, vol. 46 / 468, Editions Rieder, 1968, p. 147-151.

COLIN, René-Pierre, *Tranches de vie. Zola et le coup de force naturaliste*, Paris, Éditions du lérot, 1991.

DELEUZE, Gilles, « Zola et la fêlure », dans *Logiques du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 424-436.

DEZALAY, Auguste, *Zola sans frontières. Actes du Colloque international de Strasbourg, mai 1994*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1996.

DUBOIS, Jacques, *L'assommoir de Zola : société, discours, idéologie*, Paris, Librairie Larousse, 1973, (« Thèmes et textes »).

EIRÍN, Cristina Patiño, « La couleur en tant que symbole impressionniste dans l'écriture d'Emile Zola », *Estudios de lengua y literatura francesas*, Servicio de Publicaciones, 1993, p. 101-122.

GEAT, Marina (ed.), *Émile Zola : aux racines des valeurs européennes*, Roma, Italie, Anicia, 2010.

GRENAUD-TOSTAN, Céline, « Le rayonnement épistolaire de Zola à l'étranger », dans Alain Pagès (dir.), *Les Cahiers naturalistes*, 66^e année, n° 94, *Les mondes naturalistes*, 2020, p. 183-198.

GIRAUD, Frédérique, *Émile Zola, le déclassement et la lutte des places : Les Rougon-Macquart, condensation littéraire d'un désir d'ascension sociale*, Paris, Honoré Champion, 2016.

- « Quand Zola mène l'enquête : le terrain comme caution scientifique », *Ethnologie française*, (vol. 43), 2013/1, p.147-153.

GLAUDES, Pierre, PAGÈS (éd.), *Relire La Fortune des Rougon*, Paris, Classiques Garnier, 2015, (« Études dix-neuviémistes, n° 31 in Rencontres », 150).

GONON, Laetitia, « “ Comment vivre ensemble ” : Communautés de lecteurs dans la littérature naturaliste (Goncourt, Huysmans, Maupassant, Zola) », 2012, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00872922>.

GURAL-MIGDAL, Anna et KÁLAI, Sándor, « Introduction », dans *Émile Zola et Octave Mirbeau. Regards croisés*, Paris, Classiques Garnier, 2020, (« Études dix-neuviémistes, n° 48 in Rencontres »), p. 7-18.

- SNIPES-HOYT, Carolyn, *Zola et le texte naturaliste en Europe et aux Amériques. Généricité, intertextualité et influences*, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2006.

HAMON, Philippe (dir.), *Le signe et la consigne : essai sur la genèse de l'oeuvre en régime naturaliste, Zola*, Genève, Librairie Droz, 2009, (« Histoire des idées et critique littéraire 451 »).

- « Zola, romancier de la transparence », *Europe ; Paris*, vol. 46 / 468, Paris, France, Paris, Editions Rieder, avril 1968, p. 385-391.

LAVILLE, Béatrice, PELLEGRINI, Florence (dir.), *La Fortune des Rougon d'Émile Zola. Lectures croisées*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2015.

LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, « Dossiers préparatoires et genèse scénarique chez Zola », *Manuscritica. Revista de Crítica Genética*, vol. 0 / 7, 1998, p. 60-68.

- MITTERAND, Henri (éd.), *Lire/Dé-lire Zola*, Paris, Nouveau monde, 2004.

LOUÂPRE, Muriel, « Lignes de fuite. La Bête humaine évadée du naturalisme », *Romantisme*, vol. 126, n° 4, 2004, p. 65-79.

MARIN, Mihaela, *Le livre enterré : Zola et la hantise de l'archaïque*, Grenoble, ELLUG, 2007.

MCNEIL ARTEAU, Guillaume, *Le Relevé des jours. Émile Zola écrivain-journaliste*, Paris, Classiques Garnier, 2018, (« Zola, n° 5 in Études romantiques et dix-neuviémistes »).

MÉNARD, Sophie, *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste*, Paris, Classiques Garnier, 2014, (« Zola, n° 2 in Études romantiques et dix-neuviémistes », 40).

MENICHELLI, Gian Carlo, *Bibliographie de Zola en Italie*, Firenze, Institut français de Florence, 1960, (« Publications de l'Institut français de Florence. 4. sér., Essais bibliographiques »).

MITTERAND, Henri, *Zola et le naturalisme*, 4e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

MONTI, Silvana, « La ricezione di Zola in Italia », dans *Le due sponde del mediterraneo. L'immagine riflessa, Quaderni del dipartimento di lingue e letterature dei paesi del Mediterraneo*, 2, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 1999, p. 123-135.

MOURAD, François-Marie, *Zola critique littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2003, (« Romantisme et modernités 65 »).

- « Zola critique littéraire, entre Sainte-Beuve et Taine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, décembre 2007, p. 83-103.

PATIÑO EIRÍN, Cristina, « La couleur en tant que symbole impressionniste dans l'écriture d'Émile Zola », *Estudios de lengua y literatura francesas*, Servicio de Publicaciones, 1993, p. 101-122.

PELLINI, Pierluigi, *Naturalismo e modernismo: Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016.

PITON-FOUCAULT, Émilie, « Territoire de la mémoire, territoire du réel dans *La Faute de l'abbé Mouret* d'Émile Zola : le récit d'une transgression impossible », Susan Harrow and Andrew Watts (ed.), *Mapping Memory in Nineteenth-Century French Literature and Culture*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2012, p. 295-314.

- *Zola ou La fenêtre condamnée : la crise de la représentation dans les Rougon-Macquart*, Presses universitaires de Rennes, 2015.

REFFAIT, Christophe, « De Balzac à Zola : la dette », *Un matérialisme balzacien ?* [colloque], Paris, l'Université Paris Diderot, mai 2008, http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/wa_files/Mat_C3_A9rialisme_20balzacien_20texte_205.pdf.

REVERZY, Éléonore, « Zola pour tous », Alain Pagès (dir.), *Les Cahiers naturalistes*, 65^e Année, n° 93, *Lectures de La Terre*, 2019, p. 277-284.

RIOU, Lucie, *Les arts visuels dans les romans, l'oeuvre critique et la correspondance d'Émile Zola*, Paris, Honoré Champion, 2020, (« Romantisme et modernités 191 »).

RIPOLL, Roger, *Réalité et mythe chez Zola*, Atelier reproduction des thèses Univ. Lille 3 diff. H. Champion, 1981.

-« Zola et le modèle positiviste », *Romantisme*, vol. 8 / 21, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1978, p. 125-135.

ROSTAND, Jean Rostand, « Zola homme de vérité », *Les Cahiers naturalistes*, 3^{me} année, n° 8-9, 1957, p. 359-366.

ROY-REVERZY, Eléonore, *La chair de l'idée : poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 2007, (« Histoire des idées et critique littéraire », 430).

SABATIER, Claude, « Les chroniques parisiennes et politiques de Zola (1865-1872), au confluent de l'histoire, du journalisme et de la littérature », *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, APEF - Association Portugaise d'Études Françaises, novembre 2014, <http://journals.openedition.org/carnets/1331>.

SASPORTAS, Valéry, « *Germinal* : coup de théâtre aux enchères pour la pièce tirée du roman de Zola », *Le Figaro*, <https://www.lefigaro.fr/culture/encheres/germinal-coup-de-theatre-aux-encheres-pour-la-pièce-tirée-du-roman-de-zola-20211111>.

SCARPA, Marie, *Le carnaval des Halles : une ethnocritique du « Ventre de Paris » de Zola*, Paris, CNRS Editions, 2000, (« CNRS littérature »).

SCHOR, Naomi, *Zola's Crowds*, London, Johns Hopkins University Press, 1978.

SÉGINGER, Gisèle, « Transmission ou trahison ? La circulation triangulaire des savoirs du vivant (Michelet, Flaubert, Zola) », *Littérature française et savoirs biologiques au XIX siècle. Traduction, transmission, transposition*, vol. 77, 2019, (« Mimesis. Romanische literaturen der Welt »), p. 79-93.

- « Zola et la machine vivante. Les apories d'un modèle mixte », *Épistémocritique*, vol. 7, automne 2010, <https://epistemocritique.org/zola-et-la-machine-vivante-les-apories-dun-modele-mixte/>.

TERNOIS, René, *Zola et ses amis italiens, Documents inédits*, Paris, les Belles Lettres, 1967.

- « Zola et Verga », Société littéraire des amis d'Émile Zola, *Les Cahiers naturalistes : bulletin officiel de la Société littéraire des amis d'Émile Zola*, 6, n° 14, 1960, p. 541-554.

TETTAMANTI, Valeria, « (Dis)simuler l'enquête ethnographique en régime naturaliste. Le cas de *La Bête humaine* », Florence Puech et Régine Battiston (dir.), *Dialogues Mulhousiens*, n° 5, (Dis)Simulation : Journées Doctorales des Humanités 2020, mai 2021, p. 35-43.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *La pertinence réaliste : Zola*, Paris, Champion, 2001, (« Romantisme et modernités », 47).

VAN BUUREN, Maarten, « *Les Rougon-Macquart* » d'Émile Zola. *De la métaphore au mythe*, Paris, Librairie José Corti, 1986.

VERRET, Arnaud, *Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Émile Zola* [thèse], Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2015.

VIEIRA, Célia, « De l'influence à la théorie du système-monde : le cas de la réception de Zola dans la Péninsule ibérique », <http://aizen.zolanaturalismassoc.org/excavatio/articles/v31/Vieira.pdf>.

VOISIN-FOUGÈRE, Marie-Ange, *L'Ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Honoré Champion, 2001.

ZIERGER, Karl, *Zola l'Européen* [Pèlerinage de Médan, 2013], *Les Cahiers naturalistes*, n°88, 2014, p. 313.

Études sur Luigi Capuana

BELLINI, Davide, « Capuana lettore di Taine. Ambivalenze di una fonte del verismo », *Annali della Fondazione Verga*, 4, 2011, p. 127-144.

BONANZINGA, Daniela, *La Sfinge di Luigi Capuana. Lettura del romanzo e analisi delle varianti* [tesi di laurea], Università degli studi di Messina, 1983-1984.

Capuana verista: atti dell'incontro di studio, Catania, 29-30 ottobre 1982, Catania, Fondazione Verga, 1984 (Biblioteca della Fondazione Verga. Serie convegni ; 4).

CIBALDI, Aldo, *Capuana scrittore per l'infanzia*, Brescia, La Scuola, 1969.

COLIN, Mariella, « Les romans siciliens de Luigi Capuana », in *id.*, *L'âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne*, p. 180-194.

COMOY FUSARO, Edwige, « Capuana fotografo », *Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, n° 11, 2018, p. 93-105.

- *Forme e figure dell'alterità: studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Ravenna, Pozzi, Giorgio, 2009, (« Gallica-Italica »).

DAVIES, Judith, *The Realism of Luigi Capuana: theory and practice in the development of late nineteenth century Italian narrative*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Modern humanities research association, 1979.

DI BLASI, Corrado, *Luigi Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta Niccoló, 1968.

- *Luigi Capuana: vita, amicizie, relazioni letterarie*, Mineo, Biblioteca Capuana, 1954.

FONI, Fabrizio, « Lo scrittore e'è il medium. Appunti su Capuana spiritista », *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati - Contributi della Classe di Scienze umane e della Classe di Lettere ed Arti*, n° 7, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, p. 397-416.

FORNI, Giorgio, « Capuana, Richet e la suggestione », *Annali della fondazione Verga. Centro nazionale di studi su Verga e il verismo*, n°2, 2019, p. 7-28.

GIABAKGI, Isabel, « "Né in cielo né in terra". Il Decameroncino di Luigi Capuana fra scienza, pseudoscienza e letteratura », *Amedit Rivista*, 23, marzo 2011, <https://amedit.me/2011/03/23/%C2%ABne-in-cielo-ne-in-terra%C2%BB-il-decameroncino-di-luigi-capuana-fra-scienza-pseudoscienza-e-letteratura/>.

GIANNETTI, Valeria, « Capuana e lo spiritismo: L'anticamera della scrittura », *Lettere Italiane*, vol. 48 / 2, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 1996, p. 268-285.

GRAVINA, Valeria, *Les personnages de médecins et hommes de science dans la littérature narrative de Luigi Capuana : une approche morale* [thèse], Université Côte d'Azur; Università degli studi di Napoli Federico II, 2018.

GUSSAGO, Luigi, ZUCCALA, Brian, « Tradurre in forma viva il vivo concetto: verismo e traduzione intersemiotica nella teoria capuaniana », *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 11, mai 2019, p. 237- 264.

LORIA, Annamaria, « "La voluttà di creare": teoria dell'arte e spiritismo nell'ultimo Capuana », Carmela Reale (a cura di), *Filologia antica e moderna*, n° 30-31, 2006, p. 255-272.

MADRIGNANI, Carlo Alberto, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, (« Biblioteca di cultura moderna »).

MASUMARRA, Carmelo, *Un carteggio giovanile di Luigi Capuana. Lettere all'amico Giovanni Squillaci*, Estratto dall'Archivio Storico per la Sicilia Orientale, Anno LXVIII, Fascicolo III, 1972.

MENEGHEL, Luca, « Luigi Capuana critico letterario del «Corriere della Sera» », *ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, LXIV, II, maggio-agosto 2011, p. 157-179.

MONACO, Salvinia Rosaria Agrippina, « "É dunque vano il tuo nome, patria?" Luigi Capuana, uno scrittore politico [thèse], soutenue à l'Université de Catana, 2011.

NAVARRIA, Aurelio, « Lettere del Capuana e del Verga a Renato Fucini », *Belfagor*, vol. 15 / 4, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 1960, <https://www.jstor.org/stable/26112262>.

PAGLIARO, Annamaria, ZUCCALA, Brian, *Luigi Capuana: Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Risorgimento Italy*, Firenze University Press, 2019.

PASQUINI, Luciana, *I diletti del vero: Capuana e altri studi tra Otto e Novecento*, Lanciano, Italie, R. Carabba, 2012.

PETRONIO, Giuseppe, SANTANGELO, Giorgio (dir.), *Capuana verista. Atti dell'Incontro di Studio, Catania, 29-30 ottobre 1982*, Catania, Fondazione Verga, 1984.

RAYA, Gino, *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968)*, Edizione Ciranna, Roma, 1969.

ROSSETTI, Enrica, « Capuana e l'impersonalità », *Quaderni d'italianistica*, vol. 2 / 1, 1981, p. 78-90.

SCARANO, Emanuella, LORENZI, Lorenza, FERRARA, Francesca, [et al.], *Novelliere impenitente: studi su Luigi Capuana*, Pisa, Nistri-Lischi, 1985.

SORSA, Cardello La, *Luigi Capuana: siciliano o europeo?*, Roma, Centro stampa, 1977.

SORBELLO, Giuseppe, « Luigi Capuana: la fotografia e i fantasmi della scrittura », dans LONGO, Giorgio, TORTONESE, Paolo (a cura di), *L'occhio fotografico. Naturalismo e Verismo*, Cuneo, Nerosubianco, 2014, p. 90-106.

SPINAZZOLA, Vittorio, « Scurpiddu va in città », dans *id.*, *Pinocchio & C. La grande narrativa italiana per ragazzi*, Milano, Il Saggiatore, 1997, p. 132-154.

STORTI ABATE, Anna, *Introduzione a Capuana*, Bari, Laterza, 1989.

TANTERI, Domenico, « Lettura delle Paesane di Luigi Capuana », *Siculorum Gymnasium*, a. XXIV n.1 - Catania, gennaio-giugno 1971, p. 1-60.

TROPEA, Mario, « Punto (spiritico) su Capuana », dans *Annali della fondazione Verga*, n.s. II, 2009, p. 203-216.

VIRGA, Anita, *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*, Firenze, Firenze University Press, 2017.

Études sur Emilia Pardo Bazán

AXEITOS VALIÑO, Ricardo, CARBALLAL MIÑÁN, Patricia, « Nuevos cuentos de Emilia Pardo Bazán recuperados de la prensa madrileña », *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 7, 2016, p. 387-432.

BAQUERO GOYANES, Mariano, « La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazan », *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía*, Publicaciones de la Universidad, Murcia, 1955, p. 157-234.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *Vida y Obra de Emilia Pardo Bazán con varias ilustraciones*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.

- *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Magisterio Español, 1973.

BONO, Emilia Di, « Huellas italianas de Emilia Pardo Bazán: epistolario, prensa y viaje », *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, vol. 0 / 9, mars 2016.

CHARNON-DEUTSCH, Lou, « Naturalism in the short fiction of Emilia Pardo Bazan », *Hispanic Journal*, vol. 3 / 1, Indiana University of Pennsylvania, 1981, p. 73-85.

CHARQUES GÁMEZ, Rocío, *Emilia Pardo Bazán y su Nuevo Teatro Crítico*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011.

CLÉMESSY, Nelly, *Emilia Pardo Bazán como novelista : de la teoría a la práctica*, trad. Irène Gamba, Madrid, Fundación universitaria española, 1981. 2 vol., (« Biblioteca de hispanismo », 5).

- *Emilia Pardo Bazán : romancière (la critique, la théorie, la pratique)*, Paris, Centre de recherches hispaniques, 1973.

COLAHAN, Clark et RODRÍGUEZ, Alfred, « Lo " gótico " como fórmula creativa de " Los pazos de ulloa " », *Modern Philology*, vol. 83 / 4, University of Chicago Press, 1986, p. 398–404.

CONTADINI, Luigi, « Un romanzo del naturalismo spagnolo: *Un viaje de novios* di Emilia Pardo Bazán », *Studi urbinati*, Scienze umane e sociali, anno LXX, Università degli studi di Urbino, 2000, p. 469-496.

COSTA, Eva, *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla. Biografía*, Barcelona, Lumen, 2007.

DUPONT, Denise, *Whole Faith: The Catholic Ideal of Emilia Pardo Bazan*, Washington, CUA Press, 2018.

FAUS SEVILLA, Pilar, *Emilia Pardo Bazán: su época, su vida, su obra, I et II*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.

FREIRE LOPEZ, Ana María, « La obra periodística de Emilia Pardo Bazán », Ana María Freire López (ed.) *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, p. 115-132

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «Apuntes de un viaje. De España a Ginebra (1873)», http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/un-indito-de-emilia-pardo-bazn---apuntes-de-un-viaje-de-espaa-a-ginebra-1873-0/html/ffbb9666-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html.

- *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1997.

- *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2009.

- LOPEZ QUINTANS, Janvier, THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (dir.), *En el escritorio de Emilia Pardo Bazán. La Tribuna*, Binges, Orbis Tertius, 2020.

- PATIÑO EIRÍN, Cristina, PENAS VARELA, Ermitas (ed.), *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*, A Coruña, 2, 3, 4 xuño 2004, Fundación Caixa Galicia, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2005.

GUARINO, Augusto, « L'università nel romanzo realista spagnolo. Il caso di "Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina" di Emilia Pardo Bazán », *Across the University. Linguaggi, narrazioni, rappresentazioni del mondo accademico*, Napoli, Editoriale Scientifica s.r.l, 2020, p. 19-32, https://unora.unior.it/handle/11574/191927#.Xwh_WigzBIU.

HAMON, Pascaline, « Les hybridations naturalistes d'Emilia Pardo Bazán », Société littéraire des amis d'Emile Zola, *Les Cahiers naturalistes*, n° 95, *Zola et les médecins. Le naturalisme au féminin*, 2021, p. 175-192.

HEMINGWAY, Maurice, *Emilia Pardo Bazán. The making of novelist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

HERRERO FIGUEROA, Araceli, « Un relato carnavalesco de Emilia Pardo Bazán », Universidade da Coruña, 1994, <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7939>.

HILTON, Ronald, « Emilia Pardo-Bazán and Italy », *Italica*, vol. 29 / 1, American Association of Teachers of Italian, 1952, p. 43-48.

- « A spanish francophile : Emilia pardo-bazán », *Revue De Littérature Comparée*, 26, 1952, consulté en ligne <https://search.proquest.com/scholarly-journals/spanish-francophile-emilia-pardo-bazan/docview/1293150209/se-2?accountid=9652>.

KIRBY, Harry L., « Pardo Bazán, Darwinism and “La Madre Naturaleza” », *Hispania*, vol. 47 / 4, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 1964, p. 733-737.

LAGE, Santiago Díaz, « Dos versiones de “La cigarrera”, texto olvidado de Emilia Pardo Bazán », *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, n° 4, 2016, p. 355-384.

LÓPEZ, Ana María Freire, « La primera redacción, autógrafa e inédita, de los apuntes autobiográficos de Emilia Pardo Bazán », *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, Fundación Universitaria Española, 2001, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-primera-redaccion-autografa-e-indita-de-los-apuntes-autobiograficos-de-emilia-pardo-bazan/html/ffbb8ec8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

MUNOZ-MARTIN, Maria Gloria, *In search of the promised land: the travels of Emilia Pardo Bazán* [these], Spanish and Latin-American Studies, University College London, 2000.

OROBON, Marie-Angèle, « La Tribuna, une illusion lyrique ? », *NARRAPLUS. Narrativa Española Contemporánea*, 2, 2018, p. 24-54.

OTIS, Laura, « Science and Signification in the Early Writings of Emilia Pardo Bazán », *Revista de Estudios Hispánicos; University, Alabama*, vol. 29 / 1, University, Alabama, University of Alabama Press, etc., janvier 1995, p. 73-106.

PARDO AMADO, Diego, « As cigarreiras na literatura: La Tribuna (1883) de Emilia Pardo Bazán », dans RODRÍGUEZ-GONZÁLEZ Olivia, CARBALLO PIÑEIRO CARBALLO, [et al.], *Novas achegas ao estudo da cultura galega II. Enfoques socio-históricos e lingüístico-literarios*, 2012, p. 235-242.

PEREIRA-MURO, Carmen, *Género, nación y literatura. Emilia Pardo Bazán en la literatura gallega y española*, West Lafayette, Purdue University Press, 2012.

PATIÑO EIRÍN, Cristina, « Émile Zola en la obra teórico-crítica de Pardo Bazán (1887-1921) », dans José Luis Couceiro Pérez, Teresa García-Sabell Tormo, Manuel Míguez Ben, Emilio Montero Cartelle, Manuel Enrique Vázquez Buján, José María Viña Liste (coord.), *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, v. 1, 1999, p. 450-456.

- « El "Souvenir X" de Émile Zola y "Pascual López" de Emilia Pardo Bazán un juego intertextual de fantasía científica », dans *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, n° 2, 1996, p. 539-548.

- *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1998.

- « Últimas Publicaciones Críticas Sobre Emilia Pardo Bazán (1993-2003) », *Iberoamericana*, vol. 4, n° 15, 2004, p. 179-90.

PEREDA, José Maria de, « Pardo Bazán », dans Domingo Ynduráin, (éd.). *Historia de la Literatura Española Moderna y Contemporánea, Unidad Didáctica 2*, Madrid, UNED/Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/pereda-pardo-bazan/>.

PEREIRA-MURO, Carmen, *Género, nación y literatura. Emilia Pardo Bazán en la literatura gallega y española*, West Lafayette, Purdue University Press, 2012.

PÉREZ ROMERO, Emilia, *El periodismo de Emilia Pardo Bazán*, Vigo, Espagne, Academia del Hispanismo, 2016.

ROMERO LÓPEZ, Alicia, *Lo fantástico « hoffmaniano » en ocho cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Bern, Peter Lang, 2019.

SOTELO, Luisa, « *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán: autobiografía y síntesis ideológico-estética », Adolfo Sotelo Vázquez (coord.), Marta Cristina Carbonell (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova (vol. II)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, p. 763-764.

TETTAMANTI, Valeria, « La poétique du vivant ou la défaite du scientisme dans *La Tribuna* d'Emilia Pardo Bazán », dans Xavier Escudero, Nathalie Noyaret, Pascale Peyrega (dir.), *Réalisme(s) dans la fiction espagnole contemporaine (XIX^e-XX^e-XXI^e siècles)*, Binges, Édition Orbis Tertius, 2020, p. 57-70.

THION SORIANO-MOLLÀ, Dolores, « Emilia Pardo Bazán, ambassadrice des Goncourt en Espagne », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, vol. 1 / 19, 2012, p. 87-99.

TRIGO, Beatriz, « El Espacio Fantástico en Tres Cuentos de Emilia Pardo Bazán o la Reafirmación de la Sociedad Patriarcal », *Cuaderno Internacional de Estudios Hispánicos y Lingüística*, vol. 2, 2002, p. 109-134.

VARELA JACOME, Benito, *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, MCMLXXIII, *Cuadernos de estudios gallegos*, Anejo XXII.

Études de poétique (notamment du XIX^e)

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, 1968/11, p. 84-89.

CABANÈS, Jean-Louis, REVERZY, Éléonore, « Allégories réelles », *Romantisme*, n°152, Armand Colin, juillet 2011, p. 39-60.

CARNEVALI, Barbara, AUDEGEAN, Philippe, « Mimèsis littéraire et connaissance morale. La tradition de l'« éthopée » », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 65 / 2, avril 2010, p. 291-322.

CHARLES, Michel, « Le sens du détail », *Revue Poétique*, n° 116, Paris, Seuil, 1998, p. 387-424.

FAIRCLOUGH, Norman, JESSOP, Bob et SAYER, Andrew, « Critical Realism and Semiosis », *Alethia*, vol. 5 / 1, Routledge, juillet 2002, p. 2-10.

GEFEN, Alexandre (textes choisis et présentés par), *La mimèsis*, Paris, Flammarion, 2002.

GHERARDUCCI, Isabella, GHIDETTI, Enrico, *Guida alla lettura di Verga*, Scandicci, Firenze, Nuova Italia, 1994, (« Biblioteca di cultura », 192).

GIGLIOLI, Daniele « Il personaggio in lotta con l'autore: 'Ntoni ed Étienne », dans Riccardo Castellana, Andrea Manganaro, Pierluigi Pellini (a cura di), *Annali della Fondazione Verga*, 9, *Verga e noi. La critica, il canone, le nuove interpretazioni (Siena, 16-17 marzo 2016)*, Catania, Fondazione Verga, 2016, p. 155-168.

GLINOER, Anthony, « L'impensable référence au réel. À propos de Latham (Sean), *The Art of Scandal. Modernism, Libel Law, and the Roman a Clef*, New York, Oxford University Press, 2009 », *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, Groupe de contact F.N.R.S, janvier 2014, <http://journals.openedition.org/contextes/5861>.

GONON, Laetitia, « De l'influence d'un style du fait divers criminel sur le roman au XIXe siècle », *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 7, 2011, p. 63-80.

GOYET, Florence, *La nouvelle, 1870-1925 : description d'un genre à son apogée*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, (« Écriture »).

GULLÓN, Germán, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976, (« Persiles 91 »).

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, (« HU recherches littéraires »).

- *La description littéraire : Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.

- *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, 2e édition corrigée., Genève, Droz, 2011, (« Titre courant 12 »).

LAVILLE, Béatrice Laville, *Une poétique des fictions autoritaires. Les voies de Zola, Barrès, Bourget*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2020.

LEE, Rensselaer Wright, *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture XVe-XVIIIe siècles*, Paris, Macula, 1991, (« La Littérature artistique »).

MACÉ, Marielle, « “Le comble” : de l'exemple au bon exemple », dans BOUJOU, Emmanuel, GEFEN, Alexandre, HAUTCOEUR, Guiomar (éd.). *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, (« Interférences »), p. 25-37.

MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, (« Écriture »).

MONTESINOS, José Fernandez, *Costumbrismo y novela : ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia, 1965, (« Lupa y el escalpelo »).

ORLANDO, Francesco (dir.), *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni Editore, 1993.

PERRIN, Anne, *Le Carnaval d'une fin de siècle : recherche sur les aspects carnavalesques de la littérature de la fin du XIXe siècle* [thèse], Université de Nancy-II, 1997.

PERRONI, Lina e Vito, « Storia de “I Malavoglia” », *Nuova Antologia*, 1° aprile 1940, p. 237-251.

PETITJEAN, André, « Fonctions et fonctionnements de la description représentative : l'exemple des paysages », *Pratiques*, vol. 55 / 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1987, p. 61-88.

PICONE, Michelangelo, « Lettura simbolica », *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 30 / 3, Accademia Editoriale, 2001, p. 553-562.

RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

SCHOR, Naomi, CAMUS, Luce, *Lectures du détail*, Paris, Nathan, 1994, (« Le texte à l'oeuvre »).

- « Mythe des origines et origines des mythes », *Les Cahiers Naturalistes*, n. 52, 1978, p. 124-134.

STIÉNON, Valérie, « Mimèsis », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/66-mimèsis>.

TORTONESE, Paolo, *L'homme en action : la représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2013, (« Théorie de la littérature 6 »).

VAILLANT, Alain, *L'Art de la littérature. Romantisme et modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2016, (« Études romantiques et dix-neuviémistes », 60).

WATT, Ian, BERSANI, Leo, BARTHES, Roland, [et al.], *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, (« Points Littérature 142 »).

Études sur l'histoire socio-culturelle du XIX^e

ANDREANI, Marco, PAZZAGLIA, Nicoletta, *Photography as Power: Dominance and Resistance through the Italian Lens*, Cambridge Scholars Publishing, 2019.

ARSLAN, Antonia, RAFFAELE, Mariagrazia (ed.), *Fanfulla della domenica*, Treviso, Canova, 1981, (« Le riviste dell'Italia moderna e contemporanea »).

BENJAMIN, Walter, LACOSTE, Jean, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, 3^e édition, Paris, Éd. du Cerf, 1997, (« Passages »).

BORRELLI, Marco, *L'evoluzione della novella sui giornali e sulle riviste italiane: il caso della « Rassegna Settimanale » (1878-1882)* [thèse], Université de Lyon ; Università degli studi Roma Tre. Dipartimento di Studi Umanistici, 2020.

CASTELLANI, Arrigo, « Quanti erano gli italofoeni nel 1861? » *Studi linguistici italiani*, VIII, 1982, p. 3-26.

CHEVALIER, Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Librairie Plon, 1958, (« Civilisations d'hier et d'aujourd'hui »).

CIRESE, Alberto Maria, « Lo studio delle tradizioni popolari », dans BRIOSCHI, Brioschi, DI GIROLAMO, Costanzo, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. Dall'unità d'Italia alla fine del Novecento*, vol. IV, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 921-941.

COLIN, Mariella, « Les soldats et l'armée nationale vus par les livres d'école et la littérature enfantine de l'Italie libérale (1860-1900) », *Italies. Littérature - Civilisation - Société*, 20, Université de Provence, décembre 2016, p. 173-185.

DIAZ, Brigitte, *L'auteur et ses stratégies publicitaires au XIX^e siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2019, (« Symposia »).

GONON, Laetitia, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

GUERENA, Jean-Louis, « Les enquêtes sociales en Espagne au XIX^e siècle : la Commission des réformes sociales », *Le Mouvement social*, n° 148, Association Le Mouvement Social, 1989, p. 99-104.

JACINI, Stefano, *I risultati della inchiesta agraria Relazione pubblicata negli Atti della Giunta per la Inchiesta agraria*, Torino, Einaudi, 1976.

KALIFA, Dominique, « Enquête et « culture de l'enquête » au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 149, Armand Colin, octobre 2010, p. 3-23.

- RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève, [et al.], *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, (« Opus magnum »).

LEONE DE CASTRIS, Arcangelo, « I Siciliani e la letteratura », dans *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, Palermo, Palumbo, 1977, p. 307-340.

LERNER, Michael G., « The “Revue Contemporaine” and Fin de Siècle Cosmopolitanism », *Arcadia*, vol. 7 / 2, Berlin, Germany, W. de Gruyter, janvier 1972, p. 281-285.

LILLO, Gaston, « De quelques modulations et usages du fait divers », *Tangence*, 37, 1992, p. 16-28.

LUC, Jean-Noël, KALIFA, Dominique, FARCY, Jean-Claude, [et al.], *L'enquête judiciaire en Europe au XIX^e siècle : acteurs, imaginaires, pratiques*, Paris, Creaphis, 2007.

MOE, Nelson, *The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question*, University of California Press, 2002.

MOLINA PORRAS, Juan, « Introducción : del inicio a la naturalización », *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, 44, Iberoamericana, 2018, p. 47-69.

PERROT, Michelle, *Enquêtes sur la condition ouvrière en France au 19^e siècle : étude, bibliographie, index*, Paris, Hachette, 1972.

PROCHASSON, Christophe, *Les années électriques 1880-1910*, Paris, Éditions La Découverte, 1991.

RICHER, Laurence, *Le dialogue des arts : Tome 2, Littérature et peinture aux XIX^e et XX^e siècles*, Lyon, Université Lyon III-CEDIC, 2003.

RIQUER I PERMANYER, Borja DE, BREY, Gérard et RIQUER Y PERMANYER, Borja, « La faiblesse du processus de construction nationale en Espagne au XIX^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)*, vol. 41 / 2, Societe d'Histoire Moderne et Contemporaine, 1994, p. 353-366.

SIMARD-HOUDE, Mélodie, *Le Reporter, médiateur, écrivain et héros : un répertoire culturel (1870-1939)* [thèse], Montpellier 3, 2015.

SOUBEYROUX, Jacques, « L'alphabetisation dans l'Espagne moderne : bilan et perspectives de recherche », *Bulletin hispanique*, vol. 100 / 2, 1998, p. 231-254.

TEMIME, Emile et CHASTAGNARET, Gérard, « “Classes médias” et concept de bourgeoisie dans la société espagnole du XIX^e siècle », *Cahiers de la Méditerranée*, vol. 3 / 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1978, p. 101-113.

Études sur l'histoire intellectuelle du XIX^e

ASCOLI, Graziadio Isaia, GRASSI, Corrado (a cura di), *Scritti sulla questione della lingua*, Torino, Einaudi, 2008.

- BOUCHARENC, Myriam, *L'écrivain-reporter au coeur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, (« *Objet Lettres et arts* 888 »).
- CANGUILHEM, Georges, *Ideologie et rationalite dans l'histoire des sciences de la vie : nouvelles etudes d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1977, (« *Problèmes et controverses* »).
- CABANÈS, Jean-Louis, *La fabrique des valeurs dans la littérature du XIX^e siècle*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017.
- CASTELLANTI, Arrigo, *Consuntivo della polemica Ascoli-Manzoni*, «*Studi Linguistici Italiani*», XII, 1986, p. 105-129.
- CHARLE, Christophe, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique, essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Presses de l'École normale supérieure, 1979.
- JEANPIERRE, Laurent, RENAUT, Sophie, *La vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.
- *Naissance des « intellectuels » : 1880-1900*, Paris, les Éditions de Minuit, 1990, (« *Le sens commun* »).
- COMPAGNON, Antoine, « *La rhétorique à la fin du XIX^e siècle (1875-1900)* », dans Marc Fumaroli (ed.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 1215-1216.
- CONTE, Domenico, MAZZARELLA, Eugenio (ed.), *Il concetto di tipo tra Ottocento e Novecento. Letteratura, filosofia, scienze umane*, Napoli, Liguori, 2001.
- CRÉMIEUX, Benjamin, *Essai sur l'évolution littéraire de l'Italie de 1870 à nos jours* [thèse], Faculté des lettres de l'Université de Grenoble, 1928.
- DE MAURO, Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma, Editori Laterza, 1976, (« *Universale Laterza* »).
- DEMANZE, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Editions Corti, 2019, (« *Les Essais* »).
- DE VILLAINÉ, Hortense, *Peut-on échapper à l'épiphénoménisme ? : une immersion dans la psychophysiologie britannique de la seconde moitié du XIX^e siècle* [thèse], Université de Nanterre-Paris X, 2020.
- DI GIOVANNI, Piero, *Filosofia e psicologia nel positivismo italiano*, Bari, Laterza, 2003.
- DURAND, Pascal, « *Crise de presse. Le journalisme au péril du "reportage" (France 1870-1890)* », *Quaderni*, n° 24, automne 1994, p. 123-152.
- FERRONI, Giulio, *Storia della letteratura italiana. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- FONTAINE, Philippe, « *Qu'est-ce que la science ? De la philosophie à la science : les origines de la rationalité moderne* », *Recherche en soins infirmiers*, n° 92, Association de recherche en soins infirmiers, 2008, p. 6-19.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, (« *Bibliothèque des sciences humaines* »).

- GRIMOULT, Cédric, « Le fixisme paradoxal (1830-1870) », *Travaux de Sciences Sociales*, n° 193, Librairie Droz, 2001, p. 77-137.
- LOMBROSO, Gina, *Cesare Lombroso. Storia della vita e delle opere*, Bologna, Zanichelli, 1921.
- MARCHAND, Jean Jacques, *Édouard Rod et les écrivains italiens*, Genève, Droz, 1980.
- MARQUER, Bertrand (éd.), *Savants et écrivains : portraits croisés dans la France du XIX^e siècle*, Arras, Artois Presses Univ, 2015, (« Artoithèque »).
- MUCCHIELLI, Laurent, *La découverte du social : naissance de la sociologie en France (1870-1914)*, Paris, Éditions La Découverte, 1998, (« Textes à l'appui Série sociologie »).
- MUHLMANN, Géraldine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme : XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, « Partage du savoir », p. 58.
- NICOLAS, Serge, MARCHAL, Anne, ISEL, Frédéric, « La psychologie au XIX^e siècle », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n° 2, Éditions Sciences Humaines, 2000, p. 57-103.
- NORDMANN, Jean-Thomas, « Taine et le positivisme », *Romantisme*, vol. 8 / 21, 1978, p. 21-33.
- OLRIK, Hilde, « La théorie de l'imprégnation », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 15 / 1/2, University of Nebraska Press, 1986, p. 128-140.
- PAPA, Emilio R., BOBBIO, Norberto (ed.), *Il positivismo e la cultura italiana*, Milano, Franco Angeli, 1985.
- PROCHASSON, Christophe, *Les années électriques 1880-1910*, Paris, Éditions La Découverte, 1991.
- POIRIER, Jean, *Histoire de l'ethnologie*, 3e édition revue et corrigée, Paris, Presses universitaires de France, 1984, (« Que sais-je ? 1338 »).
- RAGGHIANI, Renzo, SAVORELLI, Alessandro (ed.), *Francia/Italia: le filosofie dell'Ottocento*, Pisa, Italy, Edizioni della Normale, 2007.
- SBERLATI, Francesco, *Filologia e identità nazionale. Una tradizione per l'Italia unita (1840-1940)*, Palermo, Sellerio, 2011.
- SERIANNI, Luca, *Il secondo Ottocento. Storia della lingua italiana*, Bologna, il Mulino, 1990.
- THÉRENTY, Marie-Ève, « Dante reporter. Naissance d'un paradigme journalistique », *Autour de Vallès*, n° 38, 2008, p. 57-72.
- *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Editions du Seuil, 2007, (« Poétique »).
- « Le moment Huret ou le relais agonistique des autorités : sur l'autonomisation et la médiatisation de la littérature », *Polémicas e manifestos, Revista Interfaces*, n°25, II, 2016, p. 27-41.
- « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 103, Presses Universitaires de France, 2003, p. 625-635.
- VAILLANT, Alain (dir.), *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde, 2004.

VAILLANT, Alain, BERTRAND, Jean-Pierre et RÉGNIER, Philippe, *Histoire de la littérature française du XIXe siècle*, Paris, Nathan, 1998, (« Collection "réf." Histoire littéraire »).

VALADE, Bernard, *Durkheim, l'institution de la sociologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, (« Débats philosophiques »).

VILLAINÉ, Hortense De, *Peut-on échapper à l'épiphénoménisme ? : une immersion dans la psychophysiologie britannique de la seconde moitié du XIX^e siècle* [thèse], Paris, Université de Nanterre - Paris X, 2020.

Approches critiques *de et sur*

Épistémocritique

ADRIANO, Federica, *Alienazione, nevrosi e follia: esiti della ricerca scientifica nella narrativa italiana tra Otto e Novecento* [thèse], Sassari, Università degli studi di Sassari, 2009.

- *La narrativa tra psicopatologia e paranormale: da Tarchetti a Pirandello*, Pisa, Edizioni ETS, 2014.

ÁLVAREZ, María Rodríguez, « Les mécanismes du Naturalisme à l'épreuve: la télégonie dans Madeleine Férat », *Çédille, revista de estudios franceses*, n° 18, 2020, p. 113-141.

CABANÈS, Jean-Louis, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes, 1856-1893*, Paris, Klincksieck, 1991.

- « Les valeurs du vivant au tournant des XIX^e et XX^e siècles », *Romantisme*, n°154, Armand Colin, 2011, p. 105-122.

- PHILIPPOT, Didier, TORTONESE, Paolo (éd.), *Paradigmes de l'âme : littérature et aliénisme au XIXe siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012.

- « Zola et le modèle bernardien », *Romantisme*, vol. 23 / 82, 1993.

CAMARERO, Jesus, *Epistemocritica*, s.l., Editorial Academica Espanola, 2015.

CANGUILHEM, Georges, *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie : nouvelles études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1977, (« Problèmes et controverses »).

CAVALLI PASINI, Annamaria, *La scienza del romanzo: romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, Patron, Bologna, 1982, (« Esperienza critica »).

CITTON, Yves, QUEFFÉLEC, Lise, *Le moment idéologique : littérature et sciences de l'homme*, Lyon, ENS éd, 2013, (« La croisée des chemins »).

CONTARINI, Silvia, *La coscienza prima di Zeno: Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, Firenze, Franco Cesati, 2018, (« Resoconti di letteratura italiana »).

COURANT, Elsa, ENRIQUEZ, Romain, *Un territoire en partage. Littérature et sciences au XIXe siècle*, Paris, Editions Epistemocritique, 2018.

D'ANDREA, Patrizia, *Le spiritisme dans la littérature de 1865 à 1913 : perspectives européennes sur un imaginaire fin-de-siècle*, Paris, H. Champion, 2014.

DASTON, Lorraine, « Une histoire de l'objectivité scientifique », dans R. Guesnerie, & F. Hartog (Eds.), *Des sciences et des techniques : un débat*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, p. 115-126.

FRINGESSI, Delia, « Scienza e letteratura : Cesare Lombroso e alcuni scrittori di fine secolo », dans MARQUER Bertrand (a cura di), *Cesare Lombroso e la fine del secolo: la verità dei corpi*, *Publifarum*, 1, 2005, p. 1-11.

GAILLARD, Françoise, « Le discours médical pris au piège du récit », *Études françaises*, vol. 19 / 2, 1983, p. 81-95.

GALLINI, Clara Gallini, « Giuseppe Pitrè, La *Medicina popolare siciliana*. Etnografia e scrittura », *Lares : rivista quadrimestrale di studi demo-etno-antropologici*, LXXII, 3, 2006, p. 769-784.

GAMONEDA LANZA, Amelia, GONZÁLEZ, Fernández (ed.), *Epistemocrítica: análisis literario y saber científico*, n° 18, Monografías 11, *Cédille: revista de estudios franceses*, otoño 2020.

HALLYN, Fernand, *Les structures rhétoriques de la science : de Kepler à Maxwell*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, (« Des Travaux »).

LOUÂPRE, Muriel, « Avant-propos », *Fictions modèles, Romantisme*, n° 138, Armand Colin, 4/2007, p. 3-9.

- « Une fiction non euclidienne. Vérité et modélisation en régime naturaliste », *Fictions modèles, Romantisme*, n° 138, Armand Colin, 4/2007, p. 89-102.

MANSUY, Daniel, « Machiavel et la rhétorique des humeurs », *Kriterion: Revista de Filosofia*, vol. 57 / 134, Departamento de Filosofia da UFMG, août 2016, p. 565-586.

MARQUER, Bertrand, « De l'idéologie scientifique La maladie comme métaphore : littérature et médecine de l'esprit dans la seconde moitié du XIXe siècle », dans *Littératures et sciences*, n° 2, *Perspectives comparatistes*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 215-246.

- « Nosographies fictives. Le récit de cas est-il un genre littéraire ? », dans WEBER, Anne-Gaëlle Weber (éd), *Belles lettres, sciences et littérature*, 2015, <https://epistemocritique.org/nosographies-fictives-le-recit-de-cas-est-il-un-genre-litteraire/>.

NAY, Laura, *Fantasma del corpo fantasma della mente: la malattia fra analisi e racconto: 1870-1900*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, (« Contributi e proposte »).

PERCY SHOW, Charles, *Les Deux Cultures*, Paris, Jean Jacques Pauvert, 1968.

PIERSSENS, Michel, *Savoirs à l'œuvre : essais d'épistémocritique*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires de Lille, 1990.

POLANYI, Michael, *Personal knowledge: towards a post-critical philosophy*, London, Routledge & Kegan Paul, 1962.

RENAUDET, Isabelle, « Introduction : Médecine et presse médicale en Espagne : entre les savoirs et les pouvoirs (XIXe siècle-premier tiers du XXe siècle) », *El Argonauta*

español [en ligne], 8, UMR Telemme, janvier 2011, <http://journals.openedition.org/argonauta/81>.

RODLER, Lucia, « L'homme criminel de Cesare Lombroso : entre science et littérature », *Criminocorpus, Histoire de la criminologie. Autour des Archives d'anthropologie criminelle 1886-1914*, 4. L'anthropologie criminelle en Europe, mai 2012, <http://journals.openedition.org/criminocorpus/1893>.

SÉGINGER, Gisèle, « Introduction », *Romantisme*, 1, *Épistémocritique*, n° 183, 2019, p. 5-14.

SCHULZE, Yves, *Poétiques de la médecine, entre modernité et avant-garde, France et Allemagne 1909-1937. Une étude comparée de l'œuvre d'Artaud, Benn, Céline et Döblin* [thèse], Lyon, ENS de Lyon, 2021.

STIBLER, Lola, *L'encrier, cristal de la conscience : Style et psychologie dans le roman français vers 1880* [thèse], Paris, Paris 3, 2014.

TORTONESE, Paolo (éd.), *Le Cas médical. Entre norme et exception*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

TRAMA, Paolo, « Verso una nuova soggettività. Psicologia e romanzo tra Otto e Novecento », dans *Il romanzo in Italia*, Roma, Carocci Editore, 2018, p. 177-198.

Sociologie de la littérature, sociocritique, esthétique sociale

AMOSSY, Ruth, « La “socialité” du texte littéraire : de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de *L'Acacia* de Claude Simon », d'Anthony Glinoe (dir.), *Carrefours de la sociocritique*, <http://ressources-socius.info/index.php/reÉditions/24-reÉditions-de-livres/carrefours-de-la-sociocritique/126-la-socialite-du-texte-litteraire-de-la-sociocritique-a-l-analyse-du-discours-l-exemple-de-i-l-acacia-i-de-claude-simon>.

BARRIÈRE, Anne, *Le roman comme laboratoire : de la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

BEAUD, Stéphane et WEBER, Florence, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2010.

BOURDIEU, Pierre, « Décrire et prescrire [Note sur les conditions de possibilité et les limites de l'efficacité politique] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 38, Éditions du Seuil, 1981, p. 69-73.

- *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Librairie Droz, 1972, (« Travaux de Sciences Sociales »).

- *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, France, Les Éditions de minuit, 1979.

- *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, (« Liber »).

- « Le champ littéraire », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 89 / 1, 1991, p. 3-46.

- *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Points, 2015.
- « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62 / 1, 1986, p. 69-72.
- CARNEVALI, Barbara, « Aisthesis et estime sociale. Simmel et la dimension esthétique de la reconnaissance », *Terrains/Théories*, Presses universitaires de Paris Nanterre, juillet 2016, <https://journals.openedition.org/teth/686>.
- « L'esthétique sociale, entre philosophie et sciences sociales », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 13, 2013, p. 29-48.
- CHAPOULIE, Jean-Michel, « Le travail de terrain, l'observation des actions et des interactions, et la sociologie », *Sociétés Contemporaines*, vol. 40 / 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2000.
- COAVOUX, Samuel, « Habitus », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/36-habitus>.
- DAVID, Jérôme, « Avez-vous lu Le Play ? », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n° 15, Éditions Sciences Humaines, 2006, p. 89-102.
- DUBOIS, Jacques « Analyse de l'institution littéraire : quelques points de repères », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 32, 1981, p. 122-130.
- *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, (« Points Essais 434 »).
- DURAND, Pascal, « Illusio », <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/41-illusio>.
- GIRAUD, Barbara, « Le savon et la propreté dans la littérature du XIXe siècle », *Material Culture Review / Revue de la culture matérielle*, 86, 2017, <https://doi.org/10.7202/1062471ar>.
- GRIGNON, Claude et PASSERON, Jean-Claude, *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard le Seuil, 1989, (« Hautes études »).
- LUPERINI, Romano, « Lettura storico-sociologica », *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 30, n° 3, Da "Rosso Malpelo" à "Ciàula scopre la luna": Sei letture e un panorama di storia della critica, settembre/dicembre 2001, p. 543-551.
- MARTINET, Jean-Luc, « Le romanesque légitimé par l'histoire. », *Acta Fabula*, Équipe de recherche Fabula, janvier 2009, <https://www.fabula.org:443/revue/document4796.php>.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur essai*, Genève, Slatkine érudition, 2007, (« Postures littéraires 1 »).
- MOLÉNAT, Xavier, « Les dilemmes du savant et du populaire », https://www.scienceshumaines.com/les-dilemmes-du-savant-et-du-populaire_fr_5739.html.
- PASSERON, Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation*, Nouvelle édition revue et Augmentée., Paris, Albin Michel, 2006, (« Bibliothèque de l'évolution de l'humanité 50 »).

POPOVIC, Pierre, « De la semiosis sociale au texte : la sociocritique », *Signata. Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics*, n° 5, Université de Liège, décembre 2014, p. 153-172.

SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, « À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », *Annales*, vol. 49 / 2, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1994, p. 395-406.

USSEL, Julio Iglesias De, FLAQUER, Lluís, « Familia y análisis sociológico: el caso de España », *Reis*, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1993, p. 57-75.

VANDENBERGHE, Frédéric, « La notion de réification. Réification sociale et chosification méthodologique », *L'Homme et la société*, vol. 103 / 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1992, p. 81-93.

WOLF, Nelly, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, (« Pratiques théoriques »).

- *Le roman de la démocratie*, Paris Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2003.

- « Littérature et politique : le roman contractuel », *A contrario*, vol. 5, n° 1, 2007, p. 24-36.

- *Proses du monde : les enjeux sociaux des styles littéraires*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, (« Perspectives »).

Sémiologie historicisée et histoire des représentations

AGULHON, Maurice, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

- *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

DAVID, Jérôme, *Balzac, une éthique de la description*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2010, (« Romantisme et modernités 127 »).

- *Éthiques de la description : naissance de l'imagination topologique en France dans le roman et la sociologie (1820-1860)* [thèse], Paris, EHESS, 2006.

- « Littérature et science sociale au XIX^e siècle (note sur un parcours de recherche) », *Belles lettres, sciences, littérature*, éd. Anne-Gaëlle Weber, 2015, (« Coll.«Ouvrages en ligne» »), <https://epistemocritique.org/litterature-et-science-sociale-au-xixe-siecle-note-sur-un-parcours-de-recherche/>.

- « Une « réalité à mi-hauteur » Exemplarités littéraires et généralisations savantes au XIX^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 65 / 2, avril 2010, p. 261-290.

DEL LUNGO, Andrea, *La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2014.

DEMARTINI, Anne-Emmanuelle, KALIFA, Dominique (éd.), *Imaginaire et sensibilités au XIXe siècle : études pour Alain Corbin*, Paris, Créaphis, 2005.

GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, (« Nouvelle bibliothèque scientifique 144 »).

HAMON, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, J. Corti, 2007.

- LEDUC-ADINE, Jean-Pierre (éd.), *Mimesis et semiosis : littérature et représentation: miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Paris, Nathan, 1992.

KALIFA, Dominique, *Les bas-fonds : histoire d'un imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, (« L'univers historique »).

LYON-CAEN, Boris, DEL LUNGO, Andrea (dir.), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIXe siècle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2007, (« Essais et savoirs »).

MAMATSASHVILI, Tina, « La Symbolique du Jaune : le temps délimité et la vie précaire », *Sens public*, Département des littératures de langue française, 2008, <https://www.erudit.org/fr/revues/sp/2008-sp04857/1064402ar/>.

MITTERAND, Henri, *Le Regard et le signe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

VERÓN, Eliseo, *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Eliseo Verón, Editorial GEDISA, 1998.

YOCARIS, Ilias, *Style et semiosis littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2016, (« Investigations stylistiques 4 »).

Études de et sur la littérature comparée et théories de référence

ALFANI, Maria Rosaria, BIANCHI, Patricia, DISEGNI, Silvia (a cura di), *La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo (Francia, Italia, Spagna)*, Grumo Nevano, Marchese editore, 2010.

BALDON PERROT, Jocelyne, *Les différents visages du désir dans l'œuvre de Maupassant et de Verga* [thèse], littérature comparée, sous la direction de F. Caudon, Université de Dijon, 1991.

BARTHES, Roland, *Critique et vérité : essai*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1966.

- « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966, p. 1-27.

- *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions Points, 2014, (« Points Essais 35 »).

- « Littérature / Enseignement. Entretien avec Roland Barthes », *Pratiques linguistique, littérature, didactique*, vol. 5 / 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1975, p. 15-21.

BENÍTEZ, María Muñoz, *El artista como sujeto alienado en la novela española del entresiglos XIX-XX (1885-1913) y una aproximación a sus homólogos europeos* [thèse], déposée le 8 avril 2021, [2021000002247.pdf \(uco.es\)](https://www.uco.es/~1021000002247.pdf).

CAMBIAIRE, Célestin Pierre, *The Influence of Edgar Allan Poe in France*, New York, Haskell House Publishers, 1970.

CAUDET, Francisco, *Zola, Galdós, Clarín: el naturalismo en Francia y España*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1995.

CHEVREL, Yves, BRUNEL, Pierre (éd.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

- *La littérature comparée*, 6^{ème} édition mise à jour, Paris, Presses universitaires de France, 2009, (« Que sais-je ? », 499).

CORNET, Martine, « “La société comme matière romanesque” ». *Convergences naturalistes dans les romans de Zola, Clarín, Pérez Galdós et Emilia Pardo Bazán* [thèse], Université Bordeaux III – Michel de Montaigne, 2004.

DESANTI, Jean-Toussaint, « Réflexion sur le concept de Mathesis », *Figures de la psychanalyse*, n° 12, ERES, 2005.

EOFF, Sherman H., *El Pensamiento moderno y la novela española Ensayos de literatura comparada: la repercusión filosófica de la ciencia sobre la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1965, (« Biblioteca breve 206 »).

FOURNIER-FINOCCHIARO, Laura, LONGO, Giorgio (ed.), *Traductions, adaptations, réceptions de l'œuvre de Giovanni Verga*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2019.

HÖLZL, Eva, *Le vérisme italien en France et dans les pays germanophones : une étude de réception* [thèse], littérature comparée, sous la direction d'Yves Chevrel, Université Paris 4, 2005.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, (« Collection Tel 169 »).

LAARMAN, Mathieu, *Fictions du naufrage, Naufragés de la fiction (Mary Schelley, Giovanni Verga, Thomas Hardy, Alain-Fournier, Louis Guilloux, Vitaliano Brancati) : poétiques du roman de l'échec* [thèse], littérature comparée, sous la direction de K. Haddad-Wotling, Université de Paris 10, 2010.

LUKÁCS, György, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965.

MAINGUENEAU, Dominique, « Instances frontières et angélisme narratif », *Langue Française*, n° 128, Armand Colin, 2000, p. 74-95.

MARKIEWICZ, Henrik, « Le naturalisme dans les recherches littéraires et l'esthétique du XX », *Revue de littérature comparée*, 47, 1973, p. 256-272.

PAVEL, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, (« NRF essais »).

PRIOUX, Virginie, *Naturalisme français et naturalisme espagnol : esthétiques croisées* [thèse], Tours, Université de Tours, 2007.

QUENTEL, Jean-Claude, « Le général et l'universel », dans QUENTEL, Jean-Claude, *Les fondements des sciences humaines*, Toulouse, Érès, 2007, p. 81-103.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000.

- *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, (« La philosophie en effet »).

SCARPA, Marie, « Les poissons rouges sont-ils solubles dans le réalisme ? », *Poétique*, n° 133, Le Seuil, 2003, p. 61-72.

Autres critiques, théories littéraires et philosophiques du XX^e et du XXI^e

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

- *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard, Seuil, 1980.

- *Le Neutre. Cours et séminaires au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, 2002.

- *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

BERGSON, Henri, WORMS, Frédéric (dir.), *La Conscience et la vie*, Paris, PUF, 2001.

- *L'évolution créatrice*, WORMS, Frédéric (dir.), Paris, PUF, « Quadrige », [1907], 2009.

CACCIARI, Massimo, *Il lavoro dello spirito*, Milano, Adelphi Edizioni, 2020.

DASTON, Lorraine et GALISON, Peter Louis, *Objectivité*, Dijon, les Presses du réel, 2012, (« Fabula »).

DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe. Les faits et les mythes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1949.

DELTEL, Danielle, « Critique et vérité de Roland Barthes : stratégie d'un manifeste », *Littérature*, vol. 40 / 4, 1980, p. 122-127.

DILTHEY, Wilhelm, *Le Monde de l'esprit* (trad. M. Rémy), t. II, Paris, Aubier, [1947].

ECOEUR, Mathias, « Barthes Alchimiste », *Littérature*, N° 186, Armand Colin, octobre 2017, p. 96-111.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)* (trad. de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1933), Chicoutimi, Québec, Les classiques des sciences sociales, p. 17, http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquiet_ante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf.

GAUTIER, Antoine, « Le mot *comme* : problèmes et perspectives en synchronie », *Linx*, 58|2008, <https://journals.openedition.org/linx/325>.

GENETTE, Gérard, *Figures III. Discours du récit. Essai de méthode*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

GIOVANNETTI, Paolo, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015.

JAQUET, Chantal, *Les transclasses ou la non-reproduction*, Paris, PUF, 2014.

LACAN, Jacques, « Séminaire sur "La lettre volée" », *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

MILNER, Max, PICHOSIS, Claude, *Le Romantisme*, vol. 13, Paris, Arthaud, 1979.

MORETTI, Franco, *La letteratura vista da lontano* (con un saggio di Alberto Piazza), Torino, Einaudi, 2005.

NANNONI, Catia, *Traduzione intersemiotica ed altri saggi*, Torino, L'Harmattan Italia, 2002.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre ?*, Paris, Seuil, 1989.

TEMPERINI, Marta (a cura di), "Gulliver". *Carte Vittorini e Leonetti in Europa del Sessanta*, Lecce, Piero Manni, 2000.

TETTAMANTI, Valeria, *Il viaggio di Gulliver verso una (im)possibile cultura europea*, Bologna, Pendragon, 2021.

Textes préparatoires, lignes, définitions de la "Revue internationale", Lignes, Éditions Hazan, 1990/3 n° 11, p. 179 à 216.

TODOROV, Tzvetan (a cura di), Roman Jakobson (pref.), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968.

- *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, (« Poétique »).

TOURY, Gideon, *Descriptive translation studies and beyond*, Nouvelle édition., Amsterdam Philadelphia, Pa, John Benjamins, 2012, (« Benjamins translation library. EST subseries 100 »).

TRILLING, Lionel, « Freud and Literature » [1940], in *The Liberal Imagination*, New York, The Viking Press, 1951, trad. Gallino L., (« La letteratura e le idee »), Torino, Einaudi, 1962.

Instruments de travail (dictionnaires, outils...)

AMBRIÈRE, Madeleine (dir.), *Dictionnaire du XIX^e siècle européen*, Paris, PUF, 1997.

BECKER Colette, DUFIEF, Pierre-Jean, *Dictionnaire des naturalismes*, I et II, Paris, Honoré Champion éditeur, 2017, (« Dictionnaires & références 43 »).

BOCCARDO, Gerolamo, *Nuova Enciclopedia Universale, ovvero Dizionario generale di scienze, lettere, industrie, ecc. Sesta edizione*, vol. XIX, Torino, U.T.E.T, 1885.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, t. 1, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866.

LITTRÉ, Emile, DEVIC, L. Marcel, *Dictionnaire de la langue française, A-C*, Tome premier, Paris Hachette, 1883.

- DEVIC, Louis Marcel, *Dictionnaire de la langue française, I-P*, Paris Hachette, 1883.

- *Dictionnaire de la langue française*, t. 1 et 4, Hachette, Paris, 1873.

WURTZ, Adolphe, *Dictionnaire de chimie pure et appliquée: comprenant la chimie organique et inorganique, la chimie appliquée à l'industrie, à l'agriculture et aux arts de la chimie analytique, la chimie physique et la minéralogie*, Paris, Hachette, 1869.

ANNEXES

I. Tableau synoptique des œuvres « naturalistes » en France, Italie, Espagne

	France	Italie	Espagne
1870-1875	<i>La Fortune des Rougon</i> (1871) <i>La Tentation de Saint Antoine</i> (1874)	<i>Storia di una capinera</i> (1871) <i>Eva</i> (1873)	<i>La Fontana de Oro</i> (1870) <i>Apuntes de un viaje. De España a Ginebra</i> [1873]
1876-1880	<i>L'Assommoir</i> (1877) <i>Le Roman expérimental</i> (1880)	<i>Giacinta</i> (1879) <i>Vita dei campi. Nuove novelle</i> (1880)	<i>Doña Perfecta</i> (1876) <i>Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina</i> (1879)
1881-1885	<i>Les Romanciers naturalistes</i> (1881) <i>Germinal</i> (1885)	<i>I Malavoglia</i> (1881) <i>Per l'arte</i> (1885)	<i>La Tribuna</i> (1882) <i>La cuestión palpitante</i> (1883)
1886-1890	<i>L'Œuvre</i> (1886) <i>La Bête humaine</i> (1890)	<i>Documenti umani</i> (1888) <i>Mastro-don Gesualdo</i> (1889)	<i>Los Pazos de Ulloa</i> (1886) <i>La madre Naturaleza</i> (1887)
1891-1900	<i>L'Argent</i> (1891) <i>Le Docteur Pascal</i> (1893)	<i>Studi sulla letteratura contemporanea</i> (1890-1892) <i>Le Paesane</i> (1894)	<i>Cuentos de Marineda</i> (1892) <i>Por la España pintoresca: viajes</i> (1896)
1901-1905	<i>Travail</i> (1901) <i>L'Oblat</i> (1903)	<i>Il decameroncino</i> (1901) <i>Il marchese di Roccaverdina</i> (1901)	<i>Novelas ejemplares</i> (1901) <i>La Quimera</i> (1905)

II. Résumés des œuvres littéraires du corpus¹

Émile Zola

La Fortune des Rougon

Le roman raconte le coup d'État du prince Louis-Napoléon Bonaparte et la naissance du Second Empire, le 2 décembre 1851. L'action se situe à Plassans, une ville fictive que Zola a imaginée sur le modèle d'Aix-en-Provence. Sur le fond de la guerre civile entre républicains et orléanistes, l'histoire d'amour « virginal » entre Silvère Mouret, fils d'Ursule Macquart, jeune idéaliste républicain en proie à d'exaltations généreuses, et Miette, naît dans l'ancien cimetière de Saint-Mittre. Les vicissitudes familiales des Rougon-Macquart se croisent aux vicissitudes politiques, dont la chronique des événements, reconstruite par les habitants de Plassans, est marquée par l'opacité de voix contradictoires, de suppositions de sceptiques et de charlatans. En miroir, le narrateur met en scène une focalisation narrative « incertaine », par l'usage fréquent du pronom impersonnel et des modalisateurs de doute.

L'Assommoir

Le roman met en scène la trajectoire sociale, d'abord ascendante, puis descendante, de Gervaise Macquart, blanchisseuse du quartier de la Goutte-d'Or à Paris. D'abord accompagnée par Auguste Lantier, chapelier paresseux et infidèle, Gervaise se marie avec Coupeau, ouvrier zingueur habitué de *L'Assommoir*, le cabaret du Père Colombe. Grâce au travail et aux économies de Gervaise, qui ouvre une boutique à son compte, le ménage connaît provisoirement du bonheur et de la prospérité, de plus que l'arrivée d'une petite fille, Nana. Lorsque Coupeau se casse la jambe en tombant d'un toit, la fortune de la famille commence à décliner. Coupeau et Gervaise plongent progressivement dans l'alcoolisme, qui conduit le premier à Sainte-Anne, où il trouve la mort, et la deuxième à la misère et à la prostitution. L'insistance du narrateur sur les détails « misérables », qu'il observe et interprète en signes sociaux des classes populaires en état d'exploitation, trouble l'identification du lecteur, en engageant un propos polémique, voire « détaché » et « scientifique ».

Germinal

C'est l'histoire d'une grève de mineurs, qui se déroule dans le Nord de la France en 1866, menée par le « prophète révolutionnaire » Étienne Lantier, fils de Gervaise Macquart. Lorsque la Compagnie des Mines décrète une baisse de salaire, Lantier pousse en effet les mineurs à la grève au nom d'une société plus juste et plus égalitaire. Face à l'intransigeance de la Compagnie des Mines, les mineurs se résignent à reprendre le travail. À ce moment-là, Souvarine, un ouvrier anarchiste, sabote la mine. De nombreux

¹ Ces résumés se sont en partie inspirés de sources en ligne et d'introduction d'ouvrages.

mineurs meurent dans l'effondrement des galeries, auquel Étienne survit. Il part vivre à Paris pour s'engager dans des organisations syndicales et politiques en défense des ouvriers. En enquêteur-journaliste, le narrateur mobilise un récit de reportage, la descente d'un voyage émotionnel d'images et de fresques évoquant un enfer social.

La Bête humaine

Roman d'une enquête judiciaire parisienne sur des meurtres et des crimes consommés dans le milieu ferroviaire, au carrefour de la Croix-de-Maufrais. Entre roman policier et roman des mœurs naturaliste, l'intrigue questionne, par ailleurs, par la figure de Jacques Lantier, les lois de l'hérédité : le mécanicien de locomotive est la victime d'un *ça* (« ça tue », « ça viole »), comme s'il était dépossédé par une fêlure innommable. L'enchaînement de meurtres qui se succèdent au long du roman, commence par celui de Roubaud, le sous-chef de gare au Havre, au détriment de Grandmorin, qui avait eu une liaison avec son épouse Séverine. Fou de jalousie, il tue le président avec la complicité de Séverine. Le juge d'instruction Denizet, qui mène une enquête scrupuleuse mais inadéquate, fait finalement arrêter Cabuche, accusé de meurtre, et Roubaud, accusé d'avoir commandité les crimes, mais pas d'avoir tué les victimes. Le narrateur met en scène une logique échouée, celle de Denizet romancier-expérimental, prisonnier d'une méthode « trop exacte » pour pénétrer les abîmes de la « bête humaine ».

Le Docteur Pascal

Le Docteur Pascal, dernier roman du cycle de Zola, met en scène la pensée « scientifique », « optimiste » et « progressiste » du médecin Pascal Rougon. Fils de Pierre Rougon, le docteur Pascal mène, depuis trente ans, un travail sur les lois de l'hérédité en jeu dans sa propre famille, en accumulant de nombreux dossiers. Ceux-ci sont convoités par les trois femmes composant le foyer de Pascal, sa mère, Martine, sa servante, et sa nièce Clotilde. Au fur et à mesure, Pascal se rend compte de la passion qu'il éprouve pour Clotilde, avec laquelle il entretient finalement un amour incestueux, marqué par un bonheur absolu mais aussi par la douleur de la séparation. Resté seul et indigent avec la servante, Pascal, rongé par le chagrin, meurt deux mois plus tard du départ de Clotilde, qui porte un enfant de lui. Si les documents du docteur, simulacres du progrès et de la science, sont enfin brûlés par Félicité et Martine, le roman se termine par un hymne à la vie, symbolisé par la naissance de l'enfant.

Luigi Capuana

Giacinta

Intrigué par les « aberrazioni di uno strano carattere femminile », Capuana écrit le roman de Giacinta, victime d'un viol pendant son enfance, et de ses émois avec Andrea Gerace, jeune homme inepte. Fille d'un « bon père », et d'une mère dominatrice et

dépourvue de sentiments, la Signora Marulli, Giacinta est confiée à Teresa et à son serviteur Beppe qui abuse d'elle, à la campagne. Bien que Giacinta soit mariée avec Giulio Grippa di San Gelso, elle entretient une relation d'adultère avec Andrea, duquel elle a une petite fille. Suite à la morte de cette dernière, Giacinta se tue, affligée par l'indifférence et l'ineptie d'Andrea. Roman dédié à Zola, il entretient par ailleurs des rapports étroits mais controversés avec les portraits et les cas de l'école de Cesare Lombroso, en questionnant l'herméneutique de l'« évident » et la correspondance entre apparence physique et structure morale.

Storia fosca

Dans la notice « Ai lettori » datée le 5 avril 1883, le recueil est défini comme une étude psychologique, tout en se démarquant des analogies avec *La Curée* de Zola. En effet, si ces nouvelles étaient déjà parues dans des revues et des recueils précédents entre 1867 et 1880, Capuana en fait, dans l'édition de 1883, une révision linguistique attentive. Capuana, de plus en plus réceptif à la médiation critique de De Sanctis, tempère ici l'admiration et l'enthousiasme pour le roman naturaliste français, comme l'on relève déjà dans *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, paru l'année précédente. Selon les intentions de Capuana, la révision avait contribué à réduire les « cruautés » naturalistes et accroître l'« objectivité ».

Le Paesane

Le recueil des *Paesane* comprend vingt nouvelles, écrites entre 1882 et 1892, dont une partie était déjà parue dans *Homo et Fumando*. Elles seront ensuite rassemblées dans les *Nuove paesane* (1898), et dans les *Ultime paesane*, parues posthumes. Ces nouvelles, inspirées par la vie provinciale de Mineo où Capuana grandit et, à un âge avancé, recouvre le rôle de maire, reproduisent un réalisme de *bozzetto*. Celui-ci est rendu par la documentation majoritairement « orale » de Capuana folkloriste interviewant les gens de Mineo, qui lui racontent des histoires et des légendes, et par la reconstruction à la fois médiatique, par l'aide de la photographie, et intellectuelle par le biais des souvenirs et d'images.

Il decameroncino

Ce recueil est divisé, à l'instar du *Décameron* de Boccace, en « dix journées » et une « conclusion ». Il s'agit donc de onze nouvelles reliées entre elles par le narrateur-personnage, l'ancien docteur Maggioli, qui raconte ces histoires dans le salon aristocratique de la baronne Lanari. Ce personnage recoupe, en partie, le docteur Follini de *Giacinta*, et le dottor Mola de *Profumo*, dont il partage l'intérêt pour les cas de psychopathologie et le refus du scientisme matérialiste. Il adopte pourtant un *éthos* plus

détaché et ironique, presque amusé. Maggioli se penche donc, dans ses nouvelles, sur la métapsychologie, le spiritisme et les avancées technologiques qui sont pourtant questionnées d'un point de vue déontologique, voire moralisateur. Dans l'intertexte du *Decameroncino*, les contes fantastiques de Hoffmann, Gautier et Poe sont relus par le roman d'anticipation scientifique de Jules Verne.

Il marchese di Roccaverdina

Considéré comme le premier roman spiritiste du siècle, *Il marchese* raconte l'histoire d'un marquis qui, obsédé par son amante Agrippina, d'origine paysanne, finit par tuer le mari de celle-ci. Le motif du délit passionnel est réinvesti d'une couleur dramatique, étrangères aux atmosphères feuilletonesques. Les vicissitudes privées du *marchese*, tourmenté par l'atroce dilemme moral, peinent à être éclairées par la pensée de Taine ou par la dialectique de Hegel, familières à Capuana. Les prétentions de la science, qui ambitionne de clarifier et d'ordonner les phénomènes, échouent face à la vitalité obscure et inconsciente du marquis. En effet, la matrice narrative de l'hérédité et de la dégénérescence, qui devrait motiver la personnalité corrompue du marquis, se trouve affaiblie au profit d'un drame tout psychologique.

Delitto ideale

Les nouvelles du recueil, écrites entre 1901 et 1902, sont dédiées à Édouard Rod, traducteur de Verga et critique de Capuana. Les sujets traités, sous la forme d'études de cas, coïncident avec les intérêts de Capuana autour de la psychopathologie liée bien souvent à des crimes passionnels, du spiritisme, et du processus de la création artistique. D'une manière analogue au *Decameroncino*, le début de nouvelles présente un problème ou une thèse qui seront discutés par l'illustration d'un récit de cas. Sous la forme de confession, le narrateur relate les épisodes racontés par le personnage protagoniste, en commentant les ressorts idéologiques. Le final souvent « ouvert » problématise l'adhésion aux gestes du protagoniste souvent « malchanceux », comme à la voix narrative en position de surplomb.

Un vampiro

Le recueil, dédié à Cesare Lombroso, entre en résonance avec l'essai *Spiritismo ?*, publié quelques années plus tôt. Dans la deuxième nouvelle, *Fatale influsso*, l'ancrage biographique, celui d'un jeune Capuana pratiquant l'hypnotisme sur l'amante Beppa, dans la Florence de 1864, est dramatisé en cas clinique. Ce thème s'entremêle à celui de l'infidélité conjugale, que Capuana lui-même voulait sonder par ses pratiques d'hypnotisme. La première nouvelle, *Un vampiro*, paru dans *La lettura* de juillet 1904, se penche sur la tradition populaire qui relate l'existence des vampires. La légende est

abordée par un médecin positiviste, qui semble d'abord attribuer l'expérience de revenants à des phénomènes d'hystérie. En doutant au fur et à mesure des ressources de la science, il recommande finalement à l'ami de faire brûler le cadavre du prétendu vampire, en accord avec la coutume populaire. Le motif fantastique du vampire, d'héritage préromantique, est donc inscrit dans le positivisme ambiant, mais déjà déclinant, du début du XX^e siècle.

Emilia Pardo Bazán

Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina

Premier roman de Pardo Bazán, *Pascual López* raconte les aventures d'un professeur excentrique de chimie et de son élève Pascual, serviable, mais quelque peu étourdi. L'histoire se passe à Santiago de Compostelle, ville étudiante sinistre et grotesque qui tourne en ironie les codes romantiques. Le professeur, pratiquant l'alchimie, ambitionne de transformer le charbon en or par l'aide de son disciple. L'entreprise est pourtant rapidement amenée à l'échec, lorsque le laboratoire du savant brûle dans un incendie où le professeur trouve la mort. La dialectique entre science et superstition, mise en scène par le genre du merveilleux-scientifique auquel le roman appartient, interroge la réception populaire des pratiques savantes, des traditions, et des croyances. Entre « vrai » et « acceptable », les discours dominants sont interrogés aux miroirs des représentations sociales.

La Tribuna

Premier roman *obrero* espagnol, publié en 1883, *La Tribuna* témoigne de l'introduction récente des poétiques de Zola en Espagne. La vie ouvrière suburbaine, dont le travail dans l'usine de tabac constitue le noyau narratif principal, se déroule sur le fond de l'effervescence politique des épisodes de 1868. Amparo, protagoniste *cigarrera*, provenant d'un milieu défavorisé, entretient un jeu de séduction avec le bourgeois Baltasar Sobrado, tout en se consacrant à l'activisme politique. Amparo est un personnage itinérant qui se déplace dans des milieux variés, de ceux plus populaire à ceux bourgeois, mimant, par la passion pour Baltassar, une tentative d'ascension sociale. Par cela, Amparo est aussi un personnage-témoin, sorte d'ambassadeur introduisant le lecteur dans les milieux dégradés. Le roman se termine par la scène naturaliste de l'accouchement de Amparo, qui donne naissance, symboliquement, à la République.

Los Pazos de Ulloa

Le jeune prêtre Julián Álvarez arrive aux *Pazos de Ulloa* afin de s'occuper de l'administration de la demeure, en nous introduisant, avec lui, dans le milieu de l'aristocratie galicienne en pleine déchéance. Ici, Julian parvient à convaincre le marquis

Don Pedro Moscoso de Cabrieira d'épouser sa cuisinière Marcelina, surnommée Nucha, qui a été éduquée dans le milieu urbain de Saint-Jacques-de-Compostelle. Mais la jeune épouse, victime de la brutalité et de la vie dépravée de son mari, ne trouve de réconfort que dans ses conversations avec Julián. Les deux jeunes se lient ainsi d'un amour spirituel. Dans le cadre des compétitions électorales, les clergés locaux présentent le marquis comme candidat à des élections, qui perd à cause des méfaits de ses adversaires et du « double jeu » de son domestique Primitivo. À l'arrière-plan, le paysage de la Galice, émanant du « caractère » du peuple, est minutieusement décrit, à la fois au niveau biologique (botanique) et sociologique (coutumes rurales). La langue hybride, marquée par *variatio*, riche en régionalismes et gallicismes, est en accord avec l'europhisme critique de Pardo Bazán et avec son *éthos* d'aristocrate, dédaigneux de la pédanterie institutionnelle.

La madre Naturaleza

Formant un diptyque avec *Los Pazos*, ce roman représente les mêmes personnages et inscrit l'intrigue dans la continuité chronologique avec le premier, autour des années 1880. Comme Julián, Gabriel arrive au *pazos*, plongé dans une nature sauvage et périlleuse, pour porter la civilisation de Saint-Jacques-de-Compostelle. Pourtant, si *Los Pazos* se présente comme l'étude du processus social de déclassement et de déqualification de l'aristocratie de Galice, *La madre* met en avant le contraste entre culture et nature par l'amour incestueux entre Perucho et Manuela. La nature est, à son tour, décrite par deux visions spéculaires, celle de la *Natureleza-madre* et la *Natureleza imposable*, qui ne relèvent pas de la description gratuite mais d'images symboliques. En accord avec l'auteur-personnage de Julián, qui s'exprime ainsi à la fin du roman, la *Natureleza-madre* doit être finalement modérée par la culture, l'instruction et la religion.

Cuentos de la tierra (obra póstuma)

Les contes de ce recueil posthume (1922) privilégient les études psychologiques des personnages et de leurs structures morales, tout en gardant une allure *costumbrista*. Les discours et les mœurs populaires de la Galice sont restitués par un effort mimétique d'inspiration naturaliste, insistant, par ailleurs, sur les thèmes de la misère et de la violence. À la faveur d'une nouvelle appréhension du réel qui n'est plus organique et intégral, comme dans les romans, mais fragmenté, ces contes saisissants, parfois proches des récits policiers, invitent à la consommation rapide et inassouvie de ses lecteurs. Cet effet de réception est produit par les *explicit* ouverts, l'usage du *medias res* et des ellipses temporelles fréquentes. La structure narrative de ces contes répond en effet à un équilibre instable, dynamisé par les contrastes de tons et d'intensités.

III. Photos des séjours de recherche

a. Casa Museo Capuana, Mineo (23/08/21-25/08/21)



Vue depuis Casa Capuana



Mobilier avec miroir



Bureau avec photos de son épouse Adelaide Bernardini et bibliothèque



Atelier de photographie

Emilia Pardo Bazán



Chi legge Viage de Novos (Viaggi di nave) e Los Baros, da Ulloa (da Casimiro di Ulloa) due romanzi fenici, iraci e che possono sporgersi dalla pena dell'autrice, senza neppure forza, aveva per dira quasi arrivando, non sospetta affatto che alle altre passate i migliori anni della una gioventù a studia Krause, Fichte, Kant, Hegel, San Tommaso, Bacante, Platone, Aristotele, Socrate, i misteri paganesi, e che fin a oggi, non abbia letto altri romanzi che il Don Christoforo del Cervantes, e Notre Dame de Saint Hubert del Hugo, capitolate in nome per cosa quando era quasi bambina.

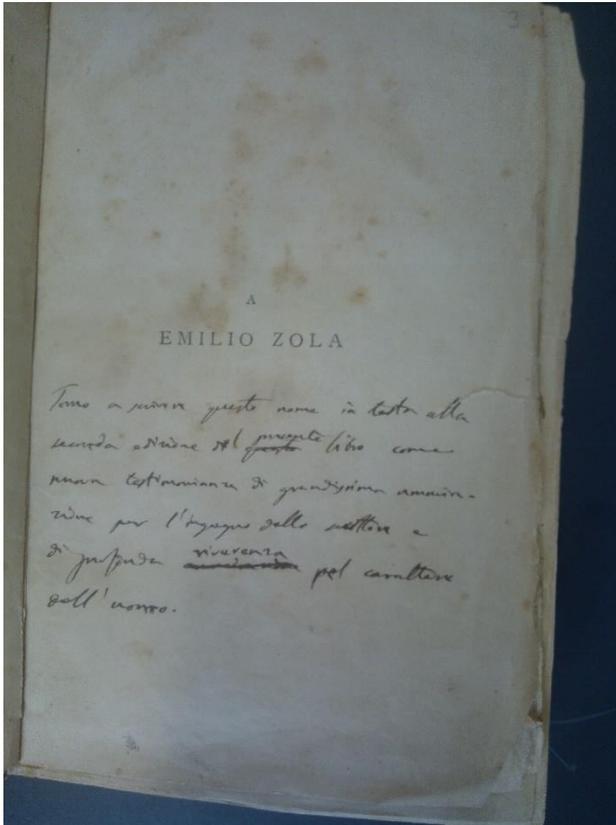
Avava già pubblato il suo saggio critico intorno al D. Galdós e gli studi intorno al Derrainismo e ai libri epici mitici e non solamente ignorava i salotti romanzeschi francesi, ma non sapeva neppure il nome del gran romanziere spagnolo suo contemporaneo Sever Galdós, e appena conosceva l'esistenza degli altri due romanzi di Galdós.

Si può dire che la Pardo Bazán non romanziava per caso.

Manuscrit de « Emilia Pardo Bazán » dans *Gli "ismi" contemporanei*

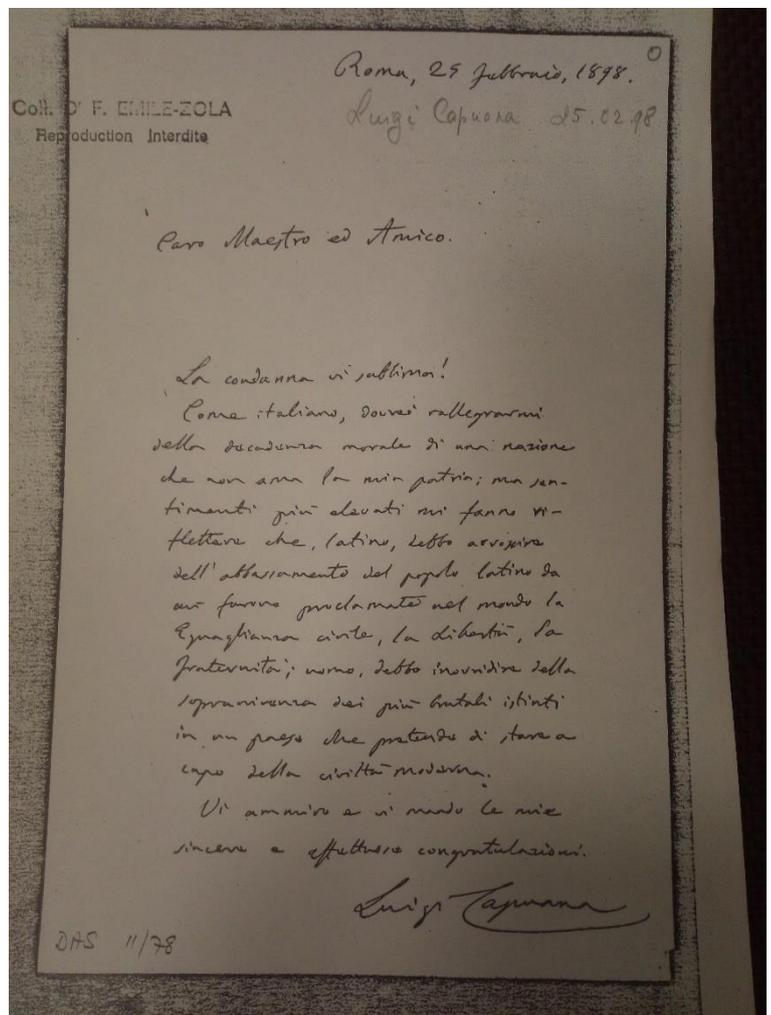
b. Centre Émile Zola, Paris (05/09/21-08/08/21 et 16/11/21-24/11/21)

Dédicace manuscrite de *Giacinta* (1889)



« A EMILIO ZOLA. Torno a scrivere questo nome in testa alla seconda edizione del presente libro come nuova testimonianza di grandissima ammirazione per l'ingegno dello scrittore e di profonda riverenza per il carattere dell'uomo ».

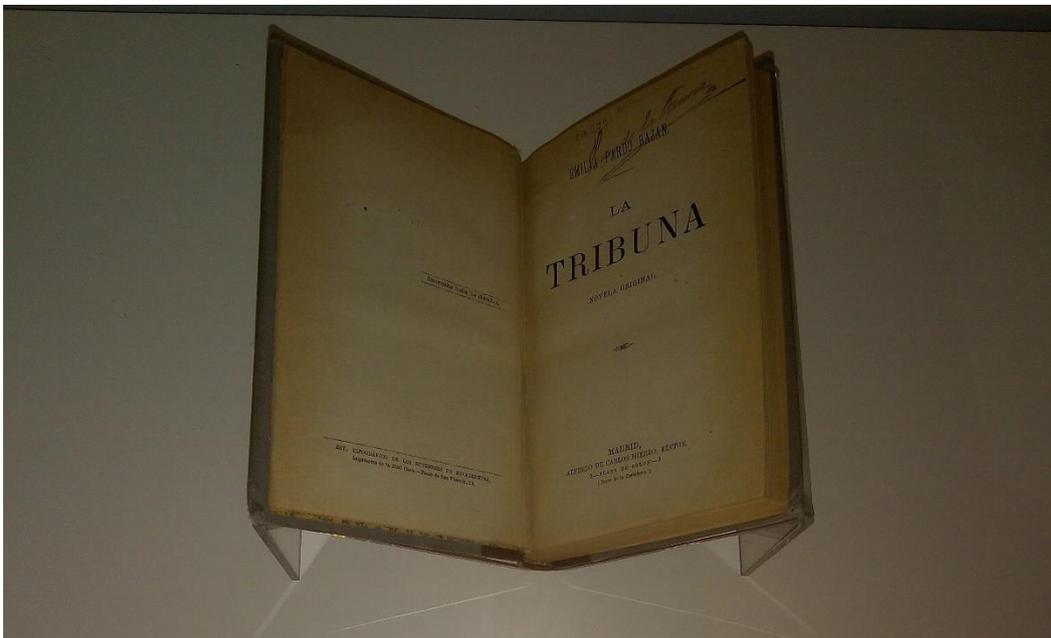
Caro Maestro ed Amico, la condanna vi sublima! Come italiano, dovrei rallegrarmi della decadenza morale di una nazione che non ama la mia patria; ma sentimenti più elevati mi fanno riflettere che, latino, debbo arrossire dell'abbassamento del popolo latino da cui furono proclamate nel mondo la Eguaglianza civile, la Libertà, la Fraternità; uomo, debbo inorridire della sopravvivenza dei più brutali istinti in un paese che pretende di stare a capo della civiltà moderna. Vi ammiro e vi mando le mie sincere e affettuose congratulazioni.



Lettre de Capuana à Zola 25 février 1898

- c. Exposición BNE, « Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad » (20/09/21-23/09/21)





La Tribuna avec signature (1883)



Galeria de retratos de mujeres notables, *La Ilustracion de la mujer*, II, n° 28, 23 de julio de 1884



« Muerte de una escritora insigne », *La Esfera*, 21 de maio de 1921

INDEX

Auteurs du XIX^e et œuvres du corpus

A

Alexis, Paul..... 122; 159; 367; 375
Amador, Octavio 226
Ardigò, Roberto..... 178; 314
Arrighi, Paul 21; 22; 82; 105; 233

B

Baille, Jean-Baptistin..... 357
Balzac, Honoré de ...17; 28; 32; 41; 56; 68; 75; 80; 81; 87;
107; 112; 113; 115; 122; 129; 131; 141; 142; 144;
152; 159; 203; 204; 205; 206; 241; 248; 250; 258;
269; 272; 273; 310; 322; 373; 431; 444; 447; 462; 463
Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée 352
Barrès Maurice 115; 306; 307; 308; 309; 438
Barzellotti, Giacomo.....147; 171; 242
Béliard, Edouard..... 134
Benito Jerónimo Feijoo 194
Benjamin, Walter . 26; 112; 139; 348; 350; 351; 354; 355;
442; 457
Bergson, Henri..... 169; 276
Bernard, Claude.... 69; 110; 111; 120; 184; 185; 196; 204;
208; 243; 248; 251; 252; 253; 254; 255; 256; 265;
299; 300; 308; 398; 459
Berthelot, Marcelin288; 289; 290; 291; 292; 388
Bettinelli, Saverio 270
Bichat, Xavier258; 260; 388
Blavet, Émile (Parisis)..... 219; 222; 226; 442
Bonghi, Ruggiero 233
Boucicaut, Aristide 148
Bourget, Paul35; 131; 133; 244; 245; 398; 438; 454
Brisson, Adolphe (Sergines)..... 420
Broussais, François..... 307; 439

Brunetière, Ferdinand.... 40; 114; 159; 297; 299; 301; 302
Buccola, Gabriele 363

C

Calcaño, Eduardo 65
Cameroni, Felice 29; 113; 435
Camus, Fabre-Luce..... 112
Cánovas del Castillo, Antonio..... 65
Cantani, Arnaldo 251
Capuana
Di alcuni usi e credenze religiose della Sicilia..... 233
Capuana, Luigi.....9; 16; 21; 27; 28; 29; 33; 34; 35; 36; 38;
40; 41; 42; 43; 45; 46; 47; 48; 49; 50; 52; 53; 56; 57;
60; 62; 63; 64; 68; 69; 70; 71; 72; 73; 74; 75; 76; 77;
78; 79; 80; 81; 82; 83; 84; 85; 89; 93; 94; 95; 98; 101;
103; 104; 105; 106; 107; 109; 117; 120; 121; 122;
126; 127; 128; 131; 132; 136; 137; 139; 141; 142;
143; 144; 145; 149; 150; 152; 153; 154; 156; 157;
158; 160; 161; 162; 163; 165; 166; 167; 169; 171;
172; 173; 174; 176; 178; 180; 181; 183; 184; 185;
187; 190; 191; 192; 194; 195; 196; 197; 198; 199;
204; 205; 206; 210; 211; 213; 231; 232; 233; 234;
235; 236; 237; 238; 240; 242; 243; 244; 245; 246;
247; 248; 249; 250; 253; 254; 255; 256; 267; 269;
270; 271; 272; 273; 274; 275; 276; 278; 279; 280;
281; 282; 283; 284; 285; 290; 293; 294; 295; 296;
297; 298; 299; 300; 301; 304; 306; 307; 310; 311;
312; 313; 314; 315; 316; 320; 321; 322; 323; 327;
329; 334; 336; 337; 339; 340; 341; 342; 344; 345;
346; 347; 354; 361; 362; 363; 364; 376; 377; 379;
380; 381; 382; 383; 384; 385; 386; 387; 388; 389;
391; 392; 394; 395; 406; 407; 408; 409; 410; 411;

- 412; 413; 417; 423; 424; 425; 426; 431; 434; 437;
438; 439; 448; 449; 450; 472; 478
- Cardello* 41; 43; 407; 434; 450
- Coscienze*
- In vino veritas* 212
- Lettera di uno scettico* 244
- Dalla terra natale* 131
- Delitto ideale* ... 80; 382; 383; 384; 385; 386; 387; 388;
434; 474
- Forze occulte* 82; 323; 377; 383; 384; 385; 386;
387; 388; 389
- Di alcuni usi e credenze religiose della Sicilia* ..80; 161;
196; 232; 281; 283; 432
- Fumando* 131
- Giacinta* 9; 21; 69; 74; 75; 78; 79; 80; 81; 196; 248;
249; 253; 254; 255; 256; 275; 381; 412; 431; 470
- Gli* 21; 77; 80; 94; 106; 120; 139; 144; 161; 180; 191;
232; 234; 275; 276; 297
- Homo* 41; 311; 432
- Come io divenni novelliere* 41; 79; 80; 167; 233;
311; 313; 314; 362; 387; 395; 411; 413; 415;
432
- Il decamerincino*
- Presentimento* 245
- Il decameroncino* 80; 152; 153; 233; 245; 248; 388;
389; 393; 417; 423; 426; 449; 470; 474
- Creazione* 376; 388; 389
- Il marchese di Roccaverdina* 80; 81; 141; 239; 245;
323; 339; 377; 379; 380; 381; 382; 383; 392; 394;
406; 407; 410; 411; 412; 413; 417; 426; 432; 470;
474
- Il teatro contemporaneo italiano. Saggi critici* 284;
382; 409; 434
- L'Isola del sole*
- La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica
contemporanea* ... 190; 191; 192; 278; 283; 361;
362; 406; 409; 410; 424; 434
- L'Isola del sole (La Sicilia)*
- La Sicilia e il Brigantaggio* 234; 270; 279; 282
- La scienza della letteratura. Prolusione letta nella R.
Università di Catania il 5 giugno 190280*; 243; 250;
301; 314; 315; 316; 432
- La voluttà di creare* 82; 153; 198; 290; 449
- I microbi del signor Sferlazzo* 154; 198; 199
- La scimmia del prof. Schitz* 154
- Le Appassionate*
- Mostruosità* 389
- Le Paesane* 98; 131; 136; 165; 171; 234; 275; 279;
340; 347; 381; 407; 450
- Gli scavi di Maestro Rocco* 62; 80; 98; 131; 165;
172; 232; 281; 282; 334; 337; 339; 340; 341;
342; 344; 345; 346; 347; 395; 407; 470; 473
- Il canonico Salamanca* 281; 282; 283
- Lo Sciancato* 167; 322; 334; 339; 340; 341; 342;
343; 344; 345; 346; 347; 348; 363
- Lotta sismica* 245
- Le Ultime Paesane (novelle postume)* 98
- Libri e teatro* 234; 434
- Mondo occulto* 149; 184; 269; 271; 297; 363; 364;
384; 385; 386; 387; 411; 432
- Spiritismo?* 56; 80; 149; 184; 242; 243; 269; 271;
297; 381; 384; 385; 386; 387; 395; 411; 413;
432
- Nostra Gente* 131
- Nuove paesane* 78; 136; 137; 143; 144; 434
- Per l'arte* . 29; 103; 105; 106; 196; 296; 306; 307; 311;
313; 314; 434; 470
- Profili di donne* 79; 412
- Profumo* 101; 117; 196; 381; 434
- Scurpiddu* 149; 150; 296; 434; 450
- Storia fosca* 75; 80; 237; 238; 473
- Gelosia* 237
- Studi sulla letteratura contemporanea* . 42; 46; 64; 75;
80; 93; 127; 128; 195; 236; 240; 242; 322; 432;
470
- Un vampiro*
- Fatale influsso* 270; 271; 275; 393
- Un vampiro* 56; 69; 80; 243; 248; 270; 275; 381;
391; 426; 474
- Verga e D'Annunzio*
- La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica
contemporanea* ... 190; 191; 361; 362; 424; 434
- Céard, Henri 327; 394
- Céard, Henry 31; 159; 394

Champfleury, Jules 24; 146
 Charcot, Jean-Martin 158
 Checchia, Giuseppe 301
 Chincholle, Charles 222; 224; 225
 Clarín, Leopoldo Alas 83; 84; 96; 105; 180; 443; 465
 Comte, Auguste 27; 45; 46; 130; 158; 178; 194; 195; 213;
 214; 300; 307; 316; 326; 342; 360; 439
 Coppino, Michele 161
 Crispi, Francesco 42; 167
 Croce, Benedetto 82; 127; 128; 232; 383; 385
 Crookes, William 384
 Cuénot, Lucien 239
 Curmer, Léon 162

D

D'Annunzio, Gabriele 45; 94
 Danjou, Henri 219
 Darwin, Charles 27; 169; 195; 198; 199; 301; 303; 305;
 312; 313; 316
 Daudet, Alphonse 80; 107; 113; 122; 204; 431
 Daumier, Honoré 141
 De Amicis, Edmondo 139; 157; 265; 266; 282; 283; 449
 De Goncourt, Edmond 259; 321
 De Meis, Angelo Camillo 46; 103; 105; 127; 312; 313;
 314; 315; 316; 382
 De Roberto, Federico 21; 106; 120; 235; 270; 434
 De Sanctis, Francesco 26; 29; 46; 64; 103; 104; 105; 108;
 126; 127; 128; 156; 197; 236; 268; 298; 300; 382; 424
 Delacroix 138
 Depretis, Agostino 161; 167
 Deschanel, Émile 268; 306
 Desprez, Louis 122; 301; 302; 305
 Devic, Louis Marcel 185; 277; 315; 394
 Dickens, Charles 28; 270
 Dilthey, Wilhelm 20
 Du Bois-Reymond, Paul David Gustave 60; 61
 Dumas, Alexandre 250; 403
 Durand, Marguerite 143; 228; 309

E

Eliot, George, ved. Evans, Mary Ann 124

Estaunié, Édouard 192

F

Farina, Salvatore 78; 149; 269
 Fattori, Giovanni 28
 Ferraz, Marin 307
 Ferri, Enrico 280
 Finot, Jean 36
 Flaubert, Gustave 18; 27; 28; 59; 75; 80; 97; 98; 106; 107;
 110; 113; 130; 145; 146; 176; 177; 204; 207; 214;
 228; 240; 272; 319; 431; 448
 Fourier, Charles 307; 439
 France, Anatole 115; 305; 306; 307; 308; 309; 438
 Franchetti, Leopoldo 165; 279; 280; 282; 283
 Freud, Sigmund 158; 278; 286; 467

G

Galton, Francis 169
 García-Ramón, Leopoldo 367; 368
 Gastineau, Benjamin 348; 350; 351; 354; 355; 357
 Gautier, Théophile 64; 310; 378
 Giovanni, Verga 16; 18; 21; 22; 28; 30; 43; 47; 57; 58; 64;
 71; 72; 73; 74; 75; 76; 78; 81; 83; 85; 103; 104; 105;
 106; 107; 108; 109; 112; 120; 121; 123; 127; 131;
 139; 142; 143; 144; 150; 157; 158; 166; 172; 191;
 211; 228; 231; 232; 233; 235; 238; 240; 242; 278;
 284; 298; 327; 328; 344; 362; 386; 417; 434; 437;
 439; 443; 444; 447; 448; 449; 450; 453; 464
 Goethe 105; 138; 139
 Goethe, Johann Wolfgang von 105; 138; 139
 Gómez Carrillo, Enrique 287; 358
 Goncourt, Edmond et Jules de 38; 39; 57; 72; 75; 80; 107;
 113; 115; 129; 131; 145; 146; 147; 152; 160; 176;
 200; 214; 215; 251; 258; 259; 301; 306; 307; 308;
 309; 431; 438; 445; 446; 453
 Graf, Arturo 269
 Guizot, François 59

H

Haeckel, Ernst 169; 289; 301; 304
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 27; 103; 127; 257; 291

Heinrich von, Kleist 270
 Hennique, Léon 31; 159
 Hériot, Auguste 148
 Hertwig, Oscar 388
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 369
 Hugo, Victor 28; 35; 150; 192; 193; 310; 367; 373; 445
 Huret, Jules ... 13; 115; 301; 302; 305; 306; 307; 308; 309;
 374; 458
 Huxley, Thomas Henri 199; 201
 Huysmans, Joris-Karl .31; 57; 65; 115; 133; 159; 160; 214;
 215; 306; 307; 308; 309; 400; 438; 445; 446

I

Ibsen, Henrik 18
 Ippolito, Francesco 242

J

Jaurés, Jean 122
 Jentsch, Ernst 286

K

Kessel, Joseph 219
 Kirchmann, Julius [von] 27

L

Lamarck, Jean-Baptiste 200; 308
 Lamartine, Alphonse de 310
 Larousse, Pierre 155; 445
 Le Cardonnel, Georges 305
 Le Play, Frédéric . 134; 208; 212; 213; 214; 215; 217; 218;
 462
 Leroux, Pierre 307; 308; 439
 Letourneau, Charles-Jean-Marie 257; 258; 260; 261; 263;
 265; 266
 Lévy, Michel 24; 169; 333; 437; 440
 Lionnet, Jean 133; 301
 Littré, Émile 152; 155; 185; 253; 254; 263; 277; 315; 321;
 322; 323; 331; 349; 360; 394

Lombroso, Cesare 52; 58; 69; 154; 241; 263; 264; 265;
 266; 267; 268; 269; 270; 272; 275; 280; 408; 445;
 458; 460; 461
 Londres, Albert 35; 219
 Lucas, Prosper 69; 239; 297; 340; 376; 377; 379; 388;
 390; 391
 Lukács, Georg 19; 87; 89; 108; 126; 129; 139; 159; 424

M

Mallarmé, Stéphane 18
 Mantegazza, Paolo 58; 154; 156; 194; 195; 265; 379
 Manzoni, Alessandro ..41; 45; 46; 64; 104; 127; 128; 204;
 311; 437; 457
 Marino, Salomone 190; 283; 322; 354; 395; 406; 407;
 408; 409; 410; 413; 416
 Marx, Karl 360
 Massenet, Jules 381
 Maupassant, Guy de .18; 31; 46; 60; 70; 85; 95; 110; 115;
 122; 123; 124; 159; 160; 172; 219; 306; 307; 308;
 309; 360; 378; 404; 427; 438; 439; 446; 464
 Michel, Louise 193
 Michelet, Jules 176; 177; 240; 297; 310; 390; 448
 Mirbeau, Octave 16; 159; 446
 Montvert, abbé J. 174
 Moreau, Jacques-Joseph (Moreau de Tours) 239
 Morel Benedict-Auguste 142; 156; 239; 305
 Morel, Benedict-Auguste 142
 Musset, Alfred de 150; 203; 310

O

Ojetti, Ugo 94; 144; 234; 307

P

Pardo Bazán, Emilia ..9; 15; 22; 23; 28; 29; 32; 33; 34; 35;
 36; 37; 38; 39; 40; 41; 42; 43; 47; 48; 49; 50; 52; 53;
 56; 57; 58; 60; 61; 62; 63; 64; 65; 66; 67; 68; 70; 71;
 72; 73; 76; 77; 78; 79; 80; 81; 83; 84; 85; 87; 89; 94;
 96; 98; 100; 109; 110; 111; 114; 115; 116; 117; 124;
 125; 126; 128; 131; 133; 134; 135; 136; 137; 138;
 140; 142; 144; 146; 147; 150; 151; 152; 153; 155;
 156; 157; 158; 163; 164; 165; 169; 173; 174; 176;

177; 178; 180; 181; 183; 185; 186; 187; 188; 190; 191; 192; 194; 197; 198; 199; 200; 202; 204; 206; 207; 208; 211; 214; 218; 220; 221; 222; 223; 224; 225; 226; 229; 230; 231; 232; 234; 239; 243; 249; 250; 256; 257; 261; 262; 263; 268; 273; 275; 276; 278; 286; 287; 288; 289; 290; 291; 292; 293; 294; 299; 300; 303; 304; 320; 321; 323; 327; 328; 330; 331; 332; 334; 335; 336; 337; 338; 348; 349; 353; 354; 355; 356; 358; 360; 362; 367; 368; 369; 370; 371; 372; 373; 376; 377; 383; 392; 393; 395; 396; 415; 416; 417; 418; 419; 420; 423; 424; 425; 426; 432; 434; 435; 437; 438; 439; 450; 451; 452; 453; 465; 475	<i>La cuestión palpitante</i> ... 23; 28; 39; 61; 64; 65; 72; 77; 78; 80; 87; 99; 114; 124; 134; 146; 152; 173; 181; 197; 204; 206; 249; 250; 257; 262; 263; 299; 328; 332; 335; 336; 433; 470
<i>Al pie de la torre Eiffel</i> 163	<i>La dama joven</i> 300; 435
<i>Apuntes autobiográficos</i> ... 22; 23; 28; 37; 73; 80; 114; 136; 207; 208; 220; 262; 330; 354; 367; 419; 451; 470	<i>La literatura francesa moderna. El Romanticismo</i> 369; 435
<i>Apuntes de un viaje. De España a Ginebra</i> 38; 220; 451; 470	<i>La madre Naturaleza</i> . 29; 80; 109; 110; 137; 180; 187; 199; 239; 257; 261; 262; 336; 392; 433; 438; 470
<i>Cuarenta días en la Exposición</i> 81	<i>La nueva cuestión palpitante</i> 181
<i>Cuentos de Amor</i> 275; 434	<i>La piedra angular</i> 268; 331
<i>Cuentos de carnaval</i> 353	<i>La Quimera</i> 303; 393; 453; 470
<i>El mascarón</i> 353; 354	<i>La Tribuna</i> .. 34; 47; 53; 58; 70; 75; 78; 80; 98; 99; 100; 131; 135; 138; 140; 151; 173; 194; 199; 200; 206; 207; 208; 221; 222; 229; 230; 232; 268; 287; 322; 329; 330; 331; 332; 334; 335; 338; 349; 353; 354; 355; 356; 360; 369; 377; 432; 450; 451; 452; 453; 470; 475
<i>La aventura</i> 353; 354	<i>Lecciones de literatura</i> 80; 192; 206; 304; 353; 433
<i>Travesura</i> 354	<i>Los Pazos de Ulloa</i> ... 71; 73; 76; 77; 80; 115; 116; 117; 136; 187; 207; 208; 239; 284; 286; 323; 330; 354; 361; 367; 368; 369; 370; 371; 372; 373; 374; 376; 377; 419; 426; 438; 470; 476
<i>Cuentos de la tierra (obra póstuma)</i> . 80; 98; 275; 353; 377; 395; 415; 416; 417; 418; 419; 420; 432; 434; 435; 453; 470; 476	<i>Mi romería (recuerdos de viaje)</i> 330; 356
<i>El invento</i> 98	<i>Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina</i> .80; 81; 83; 155; 156; 194; 262; 275; 288; 289; 290; 292; 293; 425; 433; 451; 452; 470; 475
<i>Magrueiro</i> 392; 395; 415; 416; 417; 418; 419; 420	<i>Polémicas y estudios literarios</i> 173; 221; 435
<i>Cuentos de Marineda</i>	<i>Por Francia y por Alemania</i> 110; 328; 435
<i>El rizo del nazareno</i> 377	<i>Por Francia y por Alemania (Crónicas de la exposición)</i> 110; 328; 435
<i>Cuentos de Navidad y Año Nuevo</i>	<i>Por la España pintoresca viajes</i> 40; 62; 80; 164; 186; 220; 221; 433; 470
<i>Vida nueva</i> 416	<i>Por la Europa católica</i> 35; 163; 435
<i>Cuentos del terruño</i>	<i>Retratos y apuntes literarios</i> 294; 435
<i>Vampiro</i> 243; 416	<i>Un viaje de novios</i> .. 111; 165; 206; 225; 262; 294; 377; 435; 451
<i>Cuentos nuevos</i> 434	<i>Vida contemporánea (Costumbres)</i> 300; 435
<i>De mi tierra</i> 80; 185; 186; 187; 190; 229; 433	Paulhan, Frédéric 377; 380; 381; 382
<i>Cancionero popular gallego</i> 190	Peirce, Charles Sanders 366
<i>Feijoo en el siglo XIX</i> 194	Pelayo, Marcelino Menéndez 181
<i>La Ciencia amena</i> 66; 289	Pérez Galdós, Benito 23; 72; 83; 84; 110; 156; 444; 465

Pica, Vittorio 73; 78; 389
 Pirandello, Luigi 45; 158; 363
 Pitrè, Giuseppe... 190; 194; 210; 277; 281; 282; 321; 322;
 350; 351; 354; 357; 395; 406; 407; 408; 409; 410;
 412; 413; 414; 416; 460
 Poe, Edgar Allan 127; 369; 400; 465
 Polanyi, Michael 120
 Pouchet, Félix Archimède 73; 134; 239
 Poulot, Denis 190; 213; 215
 Proudhon, Pierre-Joseph 111; 170; 307; 439

Q

Quesnay de Beaurepaire, Jules..... 328
 Quesnel, Léo 269; 367
 Quételet..... 134; 156; 196; 213
 Quételet, Adolphe..... 134; 156; 196; 213

R

Rémy, Caroline (Séverine)..... 420; 421
 Renan, Ernest . 31; 55; 115; 125; 126; 169; 185; 213; 251;
 252; 306; 307; 308; 309; 326; 407; 438; 439
 Revilla Moreno, Manuel de la..... 275; 288
 Reynaud, Jean 307; 439
 Richard, Gaston 280
 Richet, Charles..... 243; 270; 298; 380; 449
 Riquetti de Mirabeau, Sibylle (Gyp) 420; 421
 Rivet, Gustave 307
 Robida, Albert..... 193
 Rod, Édouard.... 72; 73; 76; 109; 143; 145; 313; 314; 382;
 389
 Romain, Adolphe..... 216
 Ros de Olano, Antonio 164
 Rousseau, Théodore 130; 170
 Ruiz Aguilera, Ventura 275; 288
 Russo, Luigi 43; 82; 105

S

Saco y Arce, Juan Antonio..... 275; 288
 Sainte-Beuve, Charles Augustin..... 106; 178; 247; 447
 Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy de...152; 307; 439
 Salomone Marino, Salvatore 406; 408; 410; 413

Sand, George 250; 310; 351; 352; 373
 Sarcey, Francisque 397; 398
 Sauvageot, David 121; 133
 Scott, Walter 141
 Secchi, Pietro Angelo 226; 425
 Serao, Matilde..... 29; 128
 Sergi, Giuseppe 195
 Signorini, Telemaco..... 28; 232
 Simonin Louis-Laurent 142
 Simonin, Louis Laurent 190
 Simonin, Louis-Laurent 142
 Smith, Ernest William 36
 Sonnino, Sidney..... 165; 279; 280; 282; 283
 Specer, Herbert..... 213; 304
 Spina, Michele 296
 Stendhal, ved. Beyle, Henri 32; 80; 107; 113; 122; 129;
 130; 160; 310; 431
 Stewart, Balfour 377; 385; 386; 387; 388
 Sue, Eugène..... 403
 Svevo, Italo 158

T

Taboada, Luis 221
 Taine, Hippolyte-Adolphe.... 35; 39; 40; 41; 56; 126; 130;
 147; 150; 156; 161; 170; 171; 172; 178; 194; 214;
 240; 242; 243; 244; 245; 246; 247; 277; 293; 294;
 314; 315; 381; 426; 439; 447; 448; 458
 Tait, Peter 377; 385; 386; 387; 388
 Tamburini, Augusto 363
 Tannenber, Boris de..... 194
 Tarde, Gabriel..... 381
 Tenca, Carlo..... 382
 Thibaudet, Albert 144; 146
 Thyébaud, Gabriel 402
 Tommasi, Salvatore 26; 251; 274
 Torraca, Francesco..... 191
 Toulouse, Édouard 133
 Trezza, Gaetano 47; 139; 301; 314; 315; 316; 328

V

Valabrègue, Antony 279; 295

Valéry, Paul..... 398
 Vallès, Jules.....330; 374; 399
 Van Casteel de Mollenstem, Marie 267
 Vázquez Núñez, Arturo 222
 Vellay, Charles 305
 Verga, Giovanni.....21; 29; 45; 71; 72; 73; 74; 75; 76; 85;
 104; 105; 107; 108; 109; 122; 128; 131; 157; 166;
 172; 228; 231; 232; 233; 238; 240; 284; 327; 328;
 336; 337; 399; 417; 437; 450; 465
 Vigo, Leonardo 72; 190; 210; 223; 232; 277; 283; 321;
 395; 409; 439; 453
 Villari, Pasquale 29; 46; 156; 178; 313; 314
 Villermé, Louis-René 215; 217
 Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de 389
 Von Schiller, Friedrich 103

W

Weber, Max..... 54; 55; 56; 129; 132; 251; 277; 460; 463
 Wurtz, Adolphe 153

Y

Yonge, Charlotte Mary 124

Z

Zola, Émile .. 12; 13; 14; 16; 17; 18; 19; 21; 22; 25; 26; 27;
 28; 29; 30; 31; 32; 33; 34; 35; 36; 37; 39; 40; 41; 42;
 43; 45; 46; 47; 48; 49; 50; 52; 53; 55; 56; 57; 60; 61;
 63; 64; 65; 66; 68; 69; 70; 71; 72; 73; 74; 75; 76; 77;
 78; 79; 80; 81; 83; 84; 85; 87; 88; 89; 90; 91; 92; 93;
 94; 97; 99; 103; 105; 106; 107; 108; 110; 111; 112;
 113; 114; 115; 116; 117; 118; 119; 120; 121; 122;
 123; 125; 126; 128; 129; 130; 131; 133; 134; 135;
 136; 137; 138; 139; 140; 142; 143; 145; 146; 147;
 148; 149; 150; 152; 153; 154; 155; 156; 157; 158;
 159; 160; 161; 162; 163; 165; 167; 168; 169; 170;
 171; 172; 173; 174; 176; 177; 178; 180; 181; 183;
 185; 187; 188; 189; 190; 191; 192; 193; 194; 196;
 197; 198; 200; 202; 203; 204; 206; 207; 208; 210;
 211; 214; 215; 216; 217; 218; 219; 221; 222; 223;
 224; 225; 226; 227; 228; 232; 233; 234; 239; 240;
 241; 242; 244; 246; 247; 248; 249; 250; 251; 252;

253; 255; 256; 257; 258; 259; 260; 261; 263; 264;
 265; 266; 267; 268; 269; 273; 274; 278; 279; 284;
 285; 286; 292; 293; 295; 298; 299; 300; 302; 304;
 305; 306; 307; 308; 309; 310; 311; 316; 320; 321;
 322; 323; 324; 327; 328; 329; 330; 331; 333; 334;
 335; 336; 337; 338; 339; 340; 341; 342; 343; 344;
 345; 346; 348; 349; 351; 352; 353; 354; 355; 356;
 357; 358; 360; 362; 365; 366; 367; 368; 369; 370;
 371; 372; 373; 375; 376; 379; 383; 389; 390; 391;
 392; 393; 394; 397; 398; 399; 400; 401; 402; 403;
 404; 415; 423; 424; 425; 426; 427; 430; 431; 433;
 435; 436; 437; 438; 439; 441; 442; 443; 445; 446;
 447; 448; 451; 452; 454; 455; 459; 463; 465; 471; 481
Au Bonheur des dames..... 148; 168
Documents littéraires 64; 80; 193; 250; 251; 259; 295;
 302; 310; 342; 351; 399; 431
Documents littéraires. Études et portraits 64; 250;
 295; 310; 342; 351; 431
Edouard Manet, étude biographique et critique... 111;
 436
Germinal . 22; 25; 76; 79; 80; 138; 142; 217; 309; 322;
 329; 330; 331; 333; 334; 335; 435; 447; 470
La Bête humaine63; 66; 69; 80; 136; 137; 218; 222;
 226; 227; 263; 264; 267; 366; 371; 372; 377; 392;
 393; 394; 397; 398; 399; 400; 401; 402; 403; 404;
 446; 448; 470; 472
La Curée 75; 336
La Débâcle..... 402
La Fortune des Rougon.. 32; 69; 71; 80; 116; 126; 134;
 138; 140; 208; 239; 246; 247; 248; 255; 256; 257;
 259; 260; 261; 263; 307; 323; 340; 341; 346; 352;
 360; 361; 365; 366; 367; 369; 370; 372; 373; 374;
 376; 400; 426; 430; 431; 446; 470
La Joie de vivre..... 55; 145; 298
La Terre77; 114; 167; 415; 447
Le Docteur Pascal 76; 80; 110; 135; 148; 169; 193;
 194; 202; 239; 307; 323; 376; 388; 390; 391; 431;
 470; 472
Le Roman expérimental. 14; 45; 46; 48; 61; 64; 80; 94;
 110; 111; 113; 120; 121; 122; 123; 125; 127; 133;
 138; 139; 146; 160; 167; 176; 180; 202; 204; 214;
 224; 228; 256; 273; 274; 309; 316; 327; 328; 342;

376; 393; 394; 398; 399; 401; 403; 405; 425; 431; 470	<i>Mes Haines</i> 300
<i>Le Ventre de Paris</i>30; 65; 322; 348; 349; 352; 353; 448	<i>Mon Salon</i>93; 170; 172; 393; 436
<i>Les Quatre Évangiles</i>308; 398	<i>Nana</i> 13; 75; 76; 308; 310; 367; 375; 376; 403; 430; 437
<i>Les Romanciers naturalistes</i>	<i>Pot-Bouille</i> 114; 148
<i>Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond et</i>	<i>Revue dramatique et littéraire</i> 310; 403
<i>Jules de Goncourt, Alphonse Daudet, les</i>	<i>Thérèse Raquin</i> 14; 79; 268
<i>romanciers contemporains</i> 80; 107; 113; 470	<i>Une campagne (1880-1881)</i> 41; 49; 80; 160; 310; 352; 393; 431
<i>Les Trois Villes</i> 308	<i>Une page d'amour</i> 75; 339
<i>Madeleine Féral</i>240; 459	Zuccari, Anna Maria (Neera) . 79; 196; 232; 233; 248; 437

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	7
NOTICE ET GUIDE À LA LECTURE	9
Corpus : table des traductions et des abréviations utilisées	9
PROLÉGOMÈNES	12
LE NATURALISME EUROPÉEN : UNE CATÉGORIE ESTHÉTIQUE ET HISTORIQUE EN QUESTION	12
Aporie définitionnelle et réception critique controversée	12
Pour un mouvement transhistorique et transnational : tentatives de périodisation et transferts (France, Italie, Espagne)	20
Un cadrage esthétique et idéologique flexible	30
Zola, Capuana, Pardo Bazán : européens ?	35
INTRODUCTION	45
Un objet à construire : jeu des forces	47
La pertinence des termes de « poétique » et « enquête » : saisir une singularité historique	49
Penser la littérature « scientifique », penser l'idéologie	53
Lire un corpus décloisonné	57
Pour une mécanique de l'œuvre naturaliste : la métaphore des « forces » d'enquête	59
Représenter, connaître, interpréter	67
Les personnalités intellectuelles de Zola, Capuana et Pardo Bazán: un dialogue inédit à creuser	71
Corpus et état de l'art : le choix de resserrement et les affinités critiques	79
PARTIE I. AU BORD DE LA MIMÈSIS. RE-PRÉSENTER	87
Chapitre 1. L'illusion référentielle ou la rhétorique de l'évidence	95
1.1. <i>Lacrimae rerum</i>	103
1.2. Souci d'exhaustivité	112
1.3. Exigence d'objectivité	119

Chapitre 2. Faire général, faire typique, faire particulier	125
2.1. Généraliser	133
2.1.1. Modélisations	135
2.1.2. Maximes	136
2.1.3. Allégories	137
2.2. Typifier	141
2.2.1. Synecdoques	147
2.2.2. Anecdotes	151
2.3. Particulariser	157
2.3.1. Exception	159
2.3.2. Pittoresque	162
Chapitre 3. Vrai, vraisemblable, vivant	169
PARTIE II. MATHÉSIS. MISE EN SCÈNE DU SAVOIR ENTRE TRANSMISSION ET APPRENTISSAGE	176
Chapitre 4. Science dans l'art	180
4.1. Gestes d'enquête : étapes, phases, codes à (dé)jouer	183
4.1.1. Explorer, reconstruire	184
4.1.2. S'approprier des sciences biomédicales entre connaissance et <i>docta ignorantia</i>	192
4.1.3. Le « témoin impersonnel » : décrire ou prescrire ?	203
4.2. Pratiques et esthétiques croisées	210
4.2.1. Écriture de terrain entre monographies et microsociologies : <i>in vivo veritas</i> ?	212
4.2.2. Le reportage comme matrice générique : le je « intenable » du reporter et de l'écrivain naturaliste (Zola, Pardo Bazán)	218
4.2.3. Du reportage au « repêchage », du folklore à la vérité mémorielle chez Capuana	231
4.3. Principes narratifs : le « vraisemblable épistémologique »	239
4.3.1. Sensations et pressentiments	242
4.3.2. Le modèle syndrome-diagnostic	248
4.3.3. Logiques des appétits	257
4.3.4. Prédestination romanesque et physiognomonie	263
4.4. Torsions : les savoirs possibles	273
4.4.1. Ethnographie, ethnocentrisme : l'inquiétante étrangeté ou le <i>straniamento</i>	277
4.4.2. Merveilleux scientifique et chimie : <i>Pascual López</i> à l'épreuve de Berthelot	288
4.4.3. Savoirs indirects : le coup d'œil, la pratique de l'intuition, le concret	293
Chapitre 5. Science de l'art	301
5.1. Zola et les (r)évolutions des formes	305

5.2. L'Œuvre-organisme de Capuana	311
PARTIE III. SÉMIOSIS. INTERPRÉTER. ENQUÊTE DES SIGNES, SIGNES D'ENQUÊTE	319
Chapitre 6. Du détail au classement social : la « marque »	326
6.1. Usure et dégradation des couleurs	330
6.2. La boiterie de Gervaise et de Lo Sciancato : trébucher, enjamber des mondes	339
6.3. Les carnavalisations des <i>cigarreras</i> et des blanchisseuses	348
Chapitre 7. De la trace au présage : l'« indice »	360
7.1. Les aires de Saint-Mittre et de Ulloa : perceptions, divagations	365
7.2. Imprégnations et empreintes : du rétrospectif au prospectif	376
Chapitre 8. Méta-enquêtes : enquêteurs dans la fiction	392
8.1. Zola et le juge Denizet	397
8.2. Capuana et le <i>marchese contadino</i>	406
8.3. Pardo Bazán et la <i>bruja</i> Micaeliña	415
CONCLUSION	423
BIBLIOGRAPHIE	430
Corpus primaire	430
Émile Zola	430
Luigi Capuana	431
Emilia Pardo Bazán	432
Autres textes	434
D'autres auteurs	436
Œuvres littéraires et philosophiques en dehors du XIX ^e	442
Corpus secondaire	443
Études sur les naturalismes en Europe	443
Études sur Émile Zola	445
Études sur Luigi Capuana	448
Études sur Emilia Pardo Bazán	450
Études de poétique (notamment du XIX ^e)	453
Études sur l'histoire socio-culturelle du XIX ^e	455
Études sur l'histoire intellectuelle du XIX ^e	456
Approches critiques <i>de et sur</i>	459
Études de et sur la littérature comparée et théories de référence	464
Autres critiques, théories littéraires et philosophiques du XX ^e et du XXI ^e	466

Instruments de travail (dictionnaires, outils...)	467
ANNEXES	470
I. Tableau synoptique des œuvres « naturalistes » en France, Italie, Espagne	470
II. Résumés des œuvres littéraires du corpus	471
Émile Zola	471
Luigi Capuana	472
Emilia Pardo Bazán	475
III. Photos des séjours de recherche	478
a. Casa Museo Capuana, Mineo (23/08/21-25/08/21)	478
b. Centre Émile Zola, Paris (05/09/21-08/08/21 et 16/11/21-24/11/21)	481
c. Exposición BNE, « Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad » (20/09/21-23/09/21)	482
INDEX	486
Auteurs du XIX ^e et œuvres du corpus	486
TABLE DES MATIÈRES	495

