

LA REPRÉSENTATION DU MALHEUR DANS LES PREMIERES NOUVELLES PAYSANNES DE VERGA

Je tremble toujours de n'avoir écrit qu'un
soupir quand je crois avoir noté une vérité.

Stendhal, *De l'Amour*

A mon père

Prologue

Avec une régularité inégale Verga aura écrit des nouvelles pendant plus de quarante ans : de *Nedda*, en 1874, à *Una capanna e il tuo cuore*, en 1919. Les éditions récentes les plus soignées en présentent un total de 88.

Si l'on met à part le long récit *Dal tuo al mio*, publié en 1905 et tiré d'une pièce de théâtre (environ 70 pages dans la collection B.M.M. de Mondadori¹), ce sont toutes, par leur volume, des nouvelles au sens strict,

¹ Giovanni VERGA, *Tutte le novelle*⁷, Milano, Mondadori, 1967, 2 vol. Coll. B.M.M. n°414 et n° 435. Cette septième édition, non signée, reprend les choix faits par Lina et Vito Perroni pour la première édition de 1940. *Dal tutto al mio* occupe, dans le deuxième volume, les pages 309 à 379. Le volume est sensiblement le même (75 pages) dans une édition récente des deux textes, celui de la pièce et celui du texte présenté comme roman (Giovanni VERGA, *Dal tuo al*

c'est-à-dire de courts récits : certaines font à peine quelques pages (moins de cinq pages pour *La Lupa* dans l'édition de Carla Riccardi² et les plus longues une quarantaine (44 pour *Le storie del Castello di Trezza*, 36 pour *Jeli il pastore*, dans cette dernière édition) : mais la moyenne tourne autour d'une quinzaine de pages.

Si l'on en croit sa correspondance, Verga a pratiquement toujours écrit ses nouvelles dans le cadre d'un contrat commercial ou, à tout le moins, sur commande. Ce fut le cas pour *Nedda* (Verga avait été sollicité par Treves) et pour *Una capanna e il tuo cuore* (écrite pour une revue que son ami De Roberto projetait de créer). Presque toutes parurent dans des journaux ou des revues avant d'être recueillies en volume (seules échappent à la règle celles qui, précisément, furent écrites pour étoffer un recueil à paraître). Certaines furent publiées à part en volume (*Nedda*, *Pane Nero*).

Les éditions en volume furent nombreuses déjà du vivant de Verga. La composition de chacun des recueils varia d'une fois à l'autre. Mais en simplifiant un peu, on peut dire que Verga prit la responsabilité, avec ses éditeurs, de faire paraître huit recueils : le premier comportait cinq nouvelles (*Primavera ed altri racconti*, en 1876 ; puis en 1877 avec *Nedda*), le dernier douze (comme le troisième, le quatrième et le sixième).

Verga a beaucoup travaillé stylistiquement et narrativement certaines nouvelles avant de les publier. Il en a repris et modifié plusieurs avant leur publication en recueil. Enfin, il a pratiqué de nouvelles corrections, parfois très importantes, à l'occasion d'ultérieures éditions (vers la fin de sa vie, alors que retiré sur ses terres il n'écrivait pratiquement plus rien). La controverse sur le "meilleur" état (1ère, 2ème ou 3ème rédaction) de ces textes a été lancée dès 1923 par Luigi Russo³. À sa suite, la critique penche majoritairement pour l'état des premières éditions en recueil. C'est le cas pour Carla Riccardi,

mio dramma e romanzo, a cura di Giuseppe Lo Castro, Catania, Centro Editoriale e Libreria Università degli Studi della Calabria, 1999).

² Giovanni VERGA, *Tutte le novelle*, introduzione, testo e note a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, coll. "I Meridiani". C'est l'édition à laquelle nous nous référons et qui reprend l'état des textes selon l'édition de 1874 (voir, p.1002 l'explication de ce choix par la curatrice). Par la suite, Carla Riccardi a également donné l'édition critique de *Vita dei campi* dans le cadre de l'*Edizione nazionale delle opere di G.V.*, Firenze, Le Monnier/Banco di Sicilia, 1987, vol.XIV. À notre connaissance, le volume suivant – XV, *Novelle rusticane*, a cura di Gianvito Resta – n'est toujours pas sorti (2004).

³ Luigi RUSSO, *I narratori*, Roma, Fondazione Leonardo, 1923.

notamment (en polémique avec G. Tellini et en opposition avec V. et L. Perroni).

Les images de la mémoire

Les premières nouvelles réalistes de Verga furent écrites entre 1874 et 1882 (Verga avait de 34 ans à 42 ans). Les dernières furent écrites après *I Malavoglia*, à une époque où l'écrivain avait en chantier un roman bourgeois d'analyse psychologique (*Il marito di Elena*), tandis que la première fut suivie de nombreux travaux dits "bourgeois" : *Tigre Reale*, *Eva* et quatre, au moins, des nouvelles de *Primavera*.

En fait, si l'on met de côté *Nedda*, Verga a écrit l'ensemble de ces nouvelles en moins de deux ans, et on peut aisément fondre en un seul groupe les huit nouvelles du premier recueil et les douze du deuxième. On obtient alors une série de récits qui ont en commun d'être des témoignages sur certains aspects de la vie paysanne autour de la plaine de Catane, à l'époque de l'auteur. Verga y a peut-être songé lors de la composition du deuxième volume alors qu'il se trouvait à Milan et écrivait les nouvelles citadines de *Per le vie* qui allaient paraître presque en même temps (elles mettent en scène des personnages d'un milieu social un peu supérieur, pour l'essentiel le bas de la petite bourgeoisie plus ou moins démunie). En effet, il a disposé en ouverture et en fermeture de ces vingt nouvelles deux courts récits (dont l'un écrit à la première personne est susceptible d'une lecture autobiographique parce que le narrateur y est aussi protagoniste en qualité d'écrivain témoin) dans lesquels les personnages types des autres nouvelles sont présentés au public à travers la médiation d'une jeune et élégante interlocutrice⁴. Car Verga qui, d'après ce que l'on sait, ne renia jamais ses origines siciliennes a écrit ces nouvelles sur le continent, à une ou plusieurs journées de train ou de bateau des lieux de sa première jeunesse et des siens. Ce sont donc des nouvelles d'un exilé volontaire et, somme toute, heureux, mais que l'émotion nostalgique saisit.

⁴ Voir dans la revue *Sigma* [1977, p.3-11] la lecture proustienne de *Fantasticheria* faite par Sciascia qui voit dans la jeune femme une allégorie de la mémoire. *Fantasticheria* est de 1879 tandis que *Di là del mare* date probablement de 1883.

Dans une lettre du 19 mars 1874, il écrivait : « Salutatemmi tutti gli amici e particolarmente lo zio Giovanni di Battiati, e ditegli che l'ho messo nelle novella – *Bozzetti siciliani* – che stamperò nella *Nuova Rivista Italiana*. »

Voilà donc l'un des moteurs de l'écriture : la remémoration que Verga s'impose pour avoir une matière narrative mais dont il tire vraisemblablement quelque profit intime non seulement du point de vue esthétique mais aussi sur les plans intellectuel, affectif et, plus largement, psychique. Car la remémoration est aussi une anamnèse et Verga se livre à cet exercice confortablement calé entre deux femmes : sa mère, à qui il envoie régulièrement des lettres, et son égérie, plus ou moins symbolique, à qui il s'adresse amoureusement et agressivement.

Il importe de ne pas négliger les titres de ces deux nouvelles coronaires (elles sont comme la *cornice* des autres nouvelles). Verga y signale, honnêtement pourrait-on dire, que le monde dont il parle est loin de lui, non pas certes dans le temps puisque rien n'a changé et que, du reste, rien ne peut ni ne doit changer, mais dans l'espace objectif de la géographie ; et loin, encore plus loin, dans l'espace social, même s'il a conscience (voir *I galantuomini*) qu'il existe une continuité bien réelle entre lui et les misérables qu'il décrit et qui le font vivre. C'est donc par l'élaboration littéraire (le dialecte est pratiquement absent de ces nouvelles publiées dans les métropoles septentrionales, Milan et Turin, du Royaume unifié d'Italie) et, auparavant, par les associations imaginaires du souvenir, que l'homme et l'écrivain vont se rendre maîtres de ce qui, un jour, a été perçu et qu'il s'agit maintenant de *représenter*. Le narrateur de *Fantasticheria*, pour justifier ou seulement expliquer son désir d'écrire un livre sur les laissés-pour-compte du système économique insulaire, dit à sa compagne : « Potete anche immaginare che il mio pensiero siasi raccolto in quel cantuccio ignorato del mondo, perché il vostro piede vi si è posato, – o per distogliere i miei occhi dal luccichio che vi segue dappertutto, sia di gemme o di febbri –... »⁵.

Il est donc probable que Verga a éprouvé le besoin, à un certain moment, de rendre des comptes, en sa qualité d'écrivain que le public aide à vivre, à sa classe d'origine⁶. Il faut s'excuser de *fantasticare* – « Andar vagando

⁵ *Tutte le novelle*, cit., p.132.

⁶ Et si, pour des raisons de chronologie, on tient à voir dans la jeune femme une figure symbolique – comme le propose Sciascia –, pourquoi ne pas y apercevoir précisément l'incarnation idéale des congénères sociaux de l'auteur, auxquels étaient due une explication en forme d'hommage sur le choix de la matière.

con la fantasia per trovare o inventare qualche cosa», dit Rigutini, contemporain de l'auteur – sur la misère inextricable du sous-prolétariat marin et paysan lorsqu'on est aristocrate, plus exactement un rentier qui a une vie mondaine bien occupée. Ou plutôt, il faut souligner que cette idée est, dans une telle situation, proprement *fantastique*. Cela vous met un peu en marge et vous fait voir également vos compagnons habituels de loin – de là, sans doute le ton agressif du narrateur et la relative brutalité de son plaidoyer qui démarre sur une prolepse : « Insomma l'ideale dell'ostrica ! direte voi. – Proprio l'ideale dell'ostrica, e noi non abbiamo altro motivo di trovarlo ridicolo che quello di non esser nati ostriche anche noi⁷. » Et après avoir salué chez les humbles « la rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti » (précieuse garantie pour le statu quo économique et social auquel Verga tenait tant), le narrateur souligne par le choix de ces termes qu'il a vu en spectateur et en dramaturge ce qu'il entend montrer à ses égaux et qui sont des réalités « serenissime e rispettabilissime anch'esse » : «... e ho cercato di decifrare il dramma modesto e ignoto che deve aver sgominati gli attori plebei che conoscemmo insieme⁸. »

On ne trouve pas le même esprit d'explication justificative un peu polémique dans l'autre nouvelle⁹ didactique marquée essentiellement par la nostalgie¹⁰ des paysans et de petites réalités insignifiantes qui, au cours d'un voyage, se sont fixées dans la mémoire. « Lontano lontano, molto tempo dopo, nella immensa città nebbiosa e triste, egli si ricordava ancora qualche volta di quei due nomi umili e sconosciuti, in mezzo al via vai affollato e frettoloso¹¹,...». On y retrouve, en revanche, exprimée dans des termes semblables, la même notion de la réalité perçue comme un spectacle qu'il s'agira de transcrire sous une forme vivante et juste afin qu'il donne le sentiment du Vrai au lecteur. « Alle volte, quando lo assaliva la dolce mestizia di quelle memorie, egli ripensava agli umili attori degli umili drammi con un'aspirazione vaga e incosciente di pace e d'oblio¹², ...».

Dans les deux cas, Verga a respecté le principe d'authenticité et de vérité de ses personnages et des drames qu'ils connaissent. Dans la nouvelle

⁷ *Tutte le novelle*, cit., p.135.

⁸ *Ibid.*, p.136.

⁹ *Di là del mare*.

¹⁰ Et la mélancolie élégiaque. « Addio viottole profumate dove era così bello passeggiare tenendosi abbracciati. Addio povera gente ignota che sgranavate gli occhi a veder passare i due felici. » *Tutte le novelle*, cit., p.355.

¹¹ *Ibid.*, p.354.

¹² *Ibid.*, p.355.

qui ouvre le premier recueil, il les annonce et les présente sous la forme d'une fiche biographique brève et sèche. Dans celle qui ferme le deuxième recueil il reprend au contraire, très logiquement, certains cas exposés dans les divers textes du volume et les replace rapidement dans une nouvelle temporalité, plus récente et plus abstraite à la fois, qui les rapetisse, les éloigne encore une fois et finalement les renvoie au néant d'où les avaient tirés la volonté et la science d'un poète – mais son désir aussi : « desiderio dei paesi del sole¹³ ». « Nessuno sapeva più di Cirino, di compare Carmine, o di altri. Le larve erano passate. Solo rimaneva solenne e immutabile il paesaggio, colle larghe linee orientali, dai toni caldi e robusti¹⁴. »

Ainsi la vision théâtrale du monde se trouve-t-elle soigneusement définie et rappelée par le style même de ces deux nouvelles. L'une annonçait le lever de rideau (sans cacher la profonde tristesse du drame qui allait être montré) et l'autre rappelle que les lumières se sont éteintes. Le travail de l'écrivain a consisté, précisément, à éclairer des zones du réel qu'il n'est pas d'usage d'exposer au plus large public. Les raisons ont été d'ordre personnel, intime même, et sentimental. Mais il n'en éprouve ni honte ni regret car il a fait preuve de lucidité dans son étude de milieux qu'il ne connaissait pas directement et sur lesquels « il se penchait »¹⁵. Si l'on accepte l'idée que le narrateur et le personnage de ces deux nouvelles manifestent avec une certaine exactitude les sentiments et les positions de Verga, on admettra cependant que l'intérêt porté aux êtres décrits se ressent, au moins par une certaine froideur, de la distance qui séparait la parole de la matière du discours. On peut parfois y sentir l'arrogance ou, du moins, l'indifférence du regard de l'entomologiste sur les vies qu'il observe (et certaines comparaisons renforcent, chez le lecteur, ce sentiment. « Vi siete mai trovata, dopo una pioggia di autunno, a sbaragliare un esercito di formiche¹⁶. » C'est un intérêt qui se veut objectif et scientifique, comme s'il relevait de l'histoire, de la sociologie et de l'ethnologie, mais qui garde le souci, assez didactique, de ne pas ennuyer. « Lo spettacolo vi parrà strano, e perciò forse vi diventerà¹⁷. »

¹³ *Ibid.*, p.354.

¹⁴ *Ibid.*, p.351.

¹⁵ « Où était-il donc ? En l'air ? ». Jean-Paul SARTRE, *Présentation des temps modernes* in *Situations*, II, Paris, Gallimard, 1948, p.10.

¹⁶ *Fantasticheria*, in *Tutte le novelle*, cit., p.131.

¹⁷ *Ibid.*, p.131.

Il faut donc, lorsqu'on lit ces nouvelles, garder présent à l'esprit deux données fondamentales. Ce sont des raisons subjectives qui ont permis à Verga de retrouver en lui des émotions liées à des connaissances, dont il a su faire l'aliment de ses récits. Mais ce sont des raisons objectives qui lui ont dicté d'écrire ces textes en fonction du seul public – bourgeoisie aisée et aristocratie cultivée et, en partie, éclairée – qui pût alors les lire et les apprécier (mais selon quels critères ? et parce qu'ils correspondaient à quelle attente, à quelle vision du monde et des classes infimes, à quelle notion de l'art littéraire ?). Ces deux paramètres devraient permettre d'éviter deux types d'interprétation également douteux dans leur opposition et qui veulent, l'un, que Verga ait été un individu sensible aux injustices sociales, choisissant de mettre sa plume au service de la dénonciation d'un système inique en représentant l'aliénation et la misère des exploités ; l'autre, qu'il n'ait songé qu'à montrer la grossière et laide primitivité de pauvres êtres que leurs conditions de vie ravaleraient presque au rang de bêtes envers qui on nourrit une pitié mêlée de dégoût et d'agressivité moqueuse.

Il n'est pas assuré qu'il y ait un lien direct et mécanique entre les options essentielles de Verga, tant du point de vue idéologique que narratif, et le résultat auquel il a abouti dans ces nouvelles. Sans trancher de façon péremptoire dans la querelle sur la poétique de l'impersonnalité totale en art (cf. le préambule à *L'amante di Gramigna*), on peut dire que Verga est parvenu à rendre certaines réalités humaines, des faits sociaux, des situations économiques, des phénomènes affectifs (qu'il ne connaissait pas personnellement pour les avoir vécus ou éprouvés) sans que ses propres idées interviennent lourdement dans leur représentation. Et il est sûr que l'on peut lire aussi ses nouvelles, contrairement à ce qu'affirment certains critiques, comme des documents sur la vie quotidienne en Sicile dans la deuxième moitié du XIX^e siècle au niveau de ceux qui n'avaient que leurs bras pour vivre ou, souvent, seulement survivre¹⁸.

Il reste que le lecteur du XX^e siècle peut éprouver quelque difficulté, surtout s'il est un citoyen étranger aux réalités campagnardes, à percer la croûte déformante que le temps a déposée sur la représentation de ces réalités-là : la vie au jour le jour dans la campagne sicilienne du siècle dernier reste loin et certains excès peuvent paraître des outrances de l'auteur, qui ne sont en fait que

¹⁸ Natalino Sapegno a bien vu, pour sa part, la valeur documentaire de ces fictions. Cf. *Compendio di storia della letteratura italiana*¹⁸, Firenze, La Nuova Italia, 1964, vol. III, p.301.

la conséquence d'une impossibilité, parfois, pour le lecteur contemporain, à croire à l'extrême simplicité du malheur et de l'horreur.

Nedda

Ainsi peut-il en être d'une lecture rapide de *Nedda* qui risque d'évoquer, surtout si l'on soumet la nouvelle à l'épreuve du résumé, un chromo misérabiliste dans la tradition larmoyante de l'humanisme paternaliste. Elle est pourtant, stylistiquement et narrativement, le premier témoignage de la maîtrise de Verga dans l'art de dessiner un portrait à la fois original et représentatif : sans complaisance, sans mièvrerie et sans exagération.

L'écrivain a usé, comme dans certains de ses premiers romans, du procédé qui lui permettait d'affirmer la véracité personnellement constatée des faits racontés à travers une ou deux pages de prologue. Mais, ici, il a en outre rappelé explicitement la nature esthétique et émotionnelle du mouvement initial de l'écriture. Il s'agit, pour celui qui va écrire, de savoir s'accorder un certain type de confort matériel susceptible, dans le silence et la solitude, de susciter la survenue et le développement de l'activité imaginaire. La page introductive est, de ce point de vue, une belle manifestation de l'hédonisme intellectuel.

[...]mi innamorai con trasporto della voluttuosa pigrizia del caminetto. Io lascio il mio corpo su quella poltroncina, accanto al fuoco, come vi lascerei un abito, abbandonando alla fiamma la cura di far circolare più caldo il mio sangue e di far battere più rapido il mio cuore ; e incaricando le faville fuggenti [...] di far errare capricciosamente del pari i miei pensieri. Cotesto spettacolo del proprio pensiero che svolazza vagabondo senza di voi, [...] ha attrattive indefinibili¹⁹.

Voilà le mobile premier de l'écriture : la volupté qu'éprouve un paisible artiste oisif à se remémorer, à partir de son bonheur, les malheurs qu'il a pu apercevoir lors de voyages au milieu d'êtres bien réels et que le passé cherche à ramener vers la conscience pour recréer le plaisir du vagabondage et les

¹⁹ *Tutte le novelle*, cit., p.5-6. La rédaction tardive, celle de l'édition de 1897 de *Vita dei campi*, reprise notamment dans l'édition Perroni, a « intorno a voi » à la place de « senza di voi » (B.M.M., cit., p.7). On peut retrouver cette rédaction dans l'édition critique de *Vita dei campi* donnée par Carla Riccardi en 1987 (cf. ici note 2), p.231-246.

charmes de l'exotisme²⁰ : « E in una di coteste peregrinazioni vagabonde dello spirito...²¹ ».

Verga abandonnera assez vite ce procédé introductif (il le reprendra essentiellement dans la lettre-manifeste qui précède *L'amante di Gramigna* et, plus modestement, pour *Pentolaccia*). Il attaquera directement ses récits *in medias res*, même lorsqu'il s'agira de présenter une sorte de portrait biographique dépourvu de péripéties : *Rosso Malpelo*, *Il Reverendo*, *Malaria*, *La roba*, car il n'estimera plus nécessaire de justifier le bien-fondé de son entreprise littéraire.

Mais *Nedda* est une nouvelle remarquable parce qu'on y trouve déjà les qualités d'écriture qui feront l'authenticité des récits les plus réussis : la sobriété, voire l'austérité de la syntaxe ; le recours judicieux à certaines expressions populaires, introduites avec adresse dans le discours général ; l'extrême discrétion du commentaire sur la causalité des comportements, des pensées et des sentiments ; la capacité à rendre la justesse d'un milieu, naturel ou humain, à travers quelques détails, choisis pour leur finesse et leur éloquence ; la lucidité bien documentée sur les réalités économiques, sociales et affectives qui sont représentées et esquissées (*abbozzate*) plus que décrites²². Tout au plus peut-on relever quelques expressions où l'écrivain – qui n'a pas encore eu l'occasion de théoriser pour lui-même la poétique de *l'impersonnalité* en art – trahit en quelque sorte sa présence à travers un signe d'émotion ou d'indignation. Ainsi, lorsqu'il décrit *Nedda* en insistant judicieusement sur le fait que le corps humain devient très vite une réalité culturelle et sociale.

Era una ragazza bruna, vestita miseramente, dall'attitudine timida e ruvida che danno la miseria e l'isolamento. Forse sarebbe stata bella, se gli stenti e le

²⁰ Ici, le contraste entre la situation réelle du narrateur à venir et la situation, tout aussi réelle, des êtres que la fantaisie et la plume vont faire revivre est particulièrement sensible, presque provocateur : l'écrivain est seul, bien au chaud, inactif alors que ses personnages, féminins pour l'essentiel, seront en groupe, dans des conditions précaires et pensant à la « pioggia che rubava loro il pane di bocca :... ». *Tutte le novelle*, cit., p.7.

²¹ *Ibid.*, p.6. Une virgule après « spirito » dans la rédaction tardive (B.M.M., p.8 ; Riccardi 87, p.231).

²² Verga est un écrivain à part entière qui connaît bien les ressources de l'ellipse (on le lui a même reproché). Ce n'est pas un huissier de justice : ni nomenclateur, ni descripteur.

fatiche non avessero alterato profondamente non solo le sembianze gentili della donna, ma direi anche la forma umana²³.

Ou lorsque, sans grand souci de logique narrative, il stigmatise au passage le comportement de certains gens d'église.

Lo zio Giovanni la soccorreva per quel poco che poteva, con quella carità indulgente e riparatrice senza la quale la morale del curato è ingiusta e sterile, e le impedi così di morire di fame²⁴.

Ces deux citations permettent, par ailleurs, de bien voir l'un des éléments fondamentaux de la vision du monde que Verga manifestera dans ces nouvelles : la solitude totale des individus. La figure du *zio* Giovanni, bourru mais désintéressé dans sa générosité, est presque exceptionnelle (seules quelques femmes amoureuses peuvent lui être comparées). La plupart du temps la solidarité est partielle, provisoire et intéressée. Elle est toujours laissée, évidemment, à l'initiative individuelle et prend rarement un tour collectif : il n'est pas question de faire la quête, dans un groupe donné, pour venir en aide à l'un des membres du groupe soudain dans le besoin à la suite d'un accident ou d'une maladie ; quant à l'hôpital, seule forme, très relative, de la solidarité institutionnelle, il n'apparaît pratiquement pas (au demeurant ce devait être un mouvoir où les paysans siciliens ne tenaient pas à mettre les pieds. Dans *Eva* on trouve ceci. « -Ché in Sicilia. l'idea dell'ospedale stringe il

²³ *Tutte le novelle*, cit., p.8. Un point-virgule après « miseramente » dans la rédaction tardive. Puis : « aveva quell'attitudine ». Également le rajout de *ne* entre *non* et *avessero* (B.M.M., p.10 ; Riccardi 87, p.233). Bien des critiques ont relevé le fait que Verga écrivait alors (février 1874), ou venait d'écrire, des pages dans lesquelles le corps féminin était tout autrement représenté (*Tigre reale*, *Eros*). On peut relire notamment, dans *Eros*, les lignes consacrées à Velleda.

²⁴ *Tutte le novelle*, cit., p.30. Il ne semble pas que Verga ait eu une grande estime pour les prêtres. Pratiquement tous les hommes d'église qu'il a mis en scène dans ses fictions semblent méprisables par quelque côté. Même le curé qui apparaît comme une victime que l'on massacre dans *Libertà* est pris dans un discours négatif (il a le ventre bien plein alors qu'il condamne ceux qui volent parce qu'ils ont faim et il essaie de mettre en avant sa liaison ancillaire – péché mortel dont il est bien conscient – pour échapper à la fureur des insurgés). « Al reverendo che predicava l'inferno per chi rubava il pane. Egli tornava dal dir messa, coll'ostia consacrata nel pancione. - Non mi ammazzate, ché sono in peccato mortale ! » *Tutte le novelle*, cit., p.338-339.

cuore²⁵». Et on se souvient de ce que sera, plus tard, la peur de Padron 'Ntoni à l'idée de finir ses jours à l'hôpital, signe de totale déchéance familiale. Cette solitude est tragique au point qu'elle peut paraître invraisemblable. Mais la vie de Nedda, telle que Verga l'a représentée, était sans aucun doute banale, comme celle de Jeli, de Rosso Malpelo, de Peppa (*L'amante di Gramigna*), de *compare* Cosimo (*Cos'è il Re*), d'Ammazzamogli (*Malaria*) et d'autres. Verga sait qu'il présente des êtres en déréliction, à l'abandon, toujours près de la clochardisation ou de la chute dans le lumpenprolétariat, c'est-à-dire des figures qui n'avaient jusqu'alors dans la littérature qu'un droit d'accès tout à fait accessoire et marginal. On s'est étonné qu'il ait pu écrire ces nouvelles sans y croire, seulement pour se faire mieux connaître et gagner un peu d'argent. Mais il est permis de penser qu'il ne devait pas dédaigner profondément ce genre de représentation (sinon il faudrait imaginer, au bout d'un certain temps, un véritable dédoublement de personnalité). Même s'il est vrai que les éditeurs (et donc un certain public) lui demandaient ce type de récits, il a eu cependant un certain courage intellectuel pour y travailler avec vigueur et opiniâtreté (courage d'autant plus grand qu'un écrivain devait se sentir plus isolé socialement en Italie qu'en France). Même les grands naturalistes français, Zola, mais surtout Maupassant et les Goncourt²⁶, ne semblent pas avoir osé respecter à tel point ces deux principes de composition dramatique : un individu seul et à l'extrême limite de la paupérisation pris comme protagoniste ou comme sujet essentiel du récit ; une absence à peu près totale de péripéties, autres que celles d'un cheminement normal vers la misère, la maladie, l'accident et la mort.

Certes, Verga présente ici un monde pessimiste²⁷, c'est-à-dire représenté dans une vision pessimiste. En effet, de quelque façon qu'on lise *Nedda*, il n'est pas possible d'y trouver la moindre allusion à un progrès quelconque dans l'histoire des hommes. Rien ne peut ni ne doit changer : que ce soit du côté des phénomènes naturels (ici, la pluie que le Seigneur envoie quand bon lui

²⁵ Giovanni VERGA, *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*, Milano, Mondadori, 1980, coll. "Oscar", p.261.

²⁶ On peut penser, ici, tout particulièrement, à *Germinie Lacerteux*, qui date de 1865.

²⁷ L'adjectif qualificatif apparaît en français lors de la querelle entre Fréron et Voltaire en 1759. Mais il n'entre qu'en 1835 dans le *Dictionnaire de l'Académie* (6^e édition). Le substantif, attesté en 1789, est attribué à Mallet du Pan. Malgré Leopardi (qui emploie le substantif *pessimismo* dans son *Zibaldone* en avril 1826, page 4174) et Schopenhauer, les deux termes sont encore perçus comme des néologismes à l'époque des premières nouvelles de Verga.

semble et qui empêche de travailler – mais plus souvent ce sera la sécheresse, ou bien une éruption ou la malaria à l'état endémique) ou du côté de l'organisation économique et sociale. L'histoire ne fait que se répéter. Nedda incarne cette continuité sans changement, cette permanence des structures, cette logique des destinées toujours semblables.

– così era stato di sua madra, così di sua nonna, così sarebbe stato di sua figlia²⁸–

Cet immobilisme se trouve conforté par le comportement idéologique de celles et ceux qui, connaissant des conditions de vie ou de travail particulièrement dures et injustes, pourraient être a priori le plus rebelles à cet état de choses. Mais Verga, s'en tenant à une vision statique, montre que les individus les plus démunis et les plus isolés sont aussi, per la force des choses, les moins aptes à reconnaître leur état d'aliénation et à se révolter contre l'exploitation qu'ils subissent. Il représente un monde dominé par la raison du plus fort (sur un certain plan, du moins, celui des employés : car en quoi consiste la force du patron et du propriétaire ?), selon un schéma darwinien des plus simples.

[...], gli uomini più turbolenti furono pagati i primi, poscia le più rissose delle donne, in ultimo, e peggio, le timide e le deboli²⁹.

Mais il est possible de lire autrement ce pessimisme qui se refuse à présenter quelque héros positif incarnant la voie de la lutte, de la résistance à l'ordre établi et, à terme, d'un bouleversement plus ou moins violent. Cette autre lecture prendrait en considération la simplicité, la précision et l'exactitude de la description que Verga, le gentilhomme conservateur, donne de ce monde éternellement stable (il savait fort bien que cela n'était pas vrai - et affirmer le contraire relevait, en fait, de l'incantation et de l'exorcisme). Ainsi, la destinée de Nedda est-elle objectivement le résultat et la conséquence d'un phénomène économique et social.

[...]; la miseria l'avea schiacciata da bambina con tutti gli stenti che deformano e induriscono il corpo, l'anima e l'intelligenza³⁰ –

²⁸ *Tutte le novelle*, cit., p.9.

²⁹ *Ibid.*, p.13.

³⁰ –

Cette destinée n'est pas une nécessité a priori ; elle devient une nécessité à la suite d'une évolution où interviennent des responsabilités humaines, comme celle du fermier, chien de garde du patron («...gridava sempre, da fattore coscienzioso che difende i soldi del padrone³¹.»), qui est là essentiellement pour faire fonctionner le système d'exploitation mais également pour théoriser la validité “naturelle” dudit système et en défendre les particularités avantageuses à l'intérieur de la libre concurrence. Non seulement, explique-t-il à Nedda, il incarne la Justice en lui donnant du travail et en la payant pour ce travail en sa qualité d'intermédiaire du propriétaire, mais en outre il fait preuve de générosité et même de munificence en la payant autant que les autres journalières alors qu'elle est plus pauvre que les autres (absolutisme regalien présent dans l'Évangile, il est vrai³²).

Dopo che ti pago come le altre, e sì che sei più povera e più piccola delle altre ! e ti pago la tua giornata come nessun proprietario ne paga una simile in tutto il territorio di Pedara, Nicolosi e Trecastagne³³!

On reconnaît les principes de cette logique captieuse : la petite taille, voulue par la nature, donc par Dieu, appelle la petite paie. Peu importe le travail fourni réellement : il est imaginativement inférieur. C'est-à-dire, sous une forme plus métaphysique : la pauvreté appelle la pauvreté et cela devient, effectivement, une loi réelle.

Verga ne juge pas et se garde bien de condamner le fermier qui fait son métier “en conscience” (il n'y a, dans cette expression, aucune ironie mordante). Mais, s'abstenant aussi de tout commentaire, il livre les discours et les faits dans l'état où lui-même a pu directement les percevoir et les connaître. Ainsi présente-t-il une pauvre fille qui prend contre ses congénères et contre elle-même la défense des droits du patron :

³⁰ *Ibid.*, p.9.

³¹ *Ibid.*, p.13.

³² Nous renvoyons, on l'aura compris, à la fameuse parabole des ouvriers envoyés à la vigne, dans laquelle certains exégètes croient voir l'archétype de la largesse égalitaire, voire égalitariste. « Tolle quod tuum est, et vade : volo autem et huic novissimo dare sicut et tibi. Aut non licet mihi quod volo facere ? » *Matthieu*, XX, 14-15.

³³ *Tutte le novelle*, cit., p.13.

– La terra è del padrone, to' ! – replicò Nedda trionfante di logica, con certi occhi espressivi³⁴.

En même temps, Verga introduit dans la scène, mais à l'autre bout de la chaîne sociale, le fils du patron qui, par humanitarisme, ordonne par deux fois au fermier de payer une semaine entière à l'employée au bord des larmes, pour se rendre finalement au pragmatisme cruel du gestionnaire implacable.

– Pagagli intiera la sua settimana, a quella povera ragazza ; disse al fattore il figliuolo del padrone che assisteva alla ricolta delle ulive. Non sono che pochi soldi di differenza.

– Non devo darle che quel ch'è giusto !

– Ma se te lo dico io !

– Tutti i proprietari del vicinato farebbero la guerra a voi e a me se *facessimo delle novità*³⁵.

C'est dans ce genre de détail que se pressent l'habileté dramatique de Verga. D'une part, il laisse entrevoir les possibles contradictions subjectives qu'un système profondément cruel peut susciter individuellement : la réaction émotive du jeune propriétaire. Mais, d'autre part, il ne cède pas à la tentation du lieu commun paternaliste qui aurait pu lui faire représenter un patron en train de corriger, *accidentellement* et dérisoirement, la dureté du système par un geste ponctuel. Tout reste dans l'ordre et l'écrivain le souligne expressément :

– Hai ragione ! rispose il figliuolo del padrone, che era un ricco proprietario e avea molti vicini³⁶.»

Il lui arrivera même de se départir momentanément de son rôle de supposé rhapsode pour insister, autrement que par l'italique, sur certaines contradictions objectives et notamment sur le fait qu'il existe une justice qui n'a de justice que le nom.

³⁴ *Ibid.*, p.13.

³⁵ *Ibid.*, p.14. C'est Verga qui souligne l'expression « *facessimo delle novità* ».

³⁶ *Ibid.*, p.14. « il quale » au lieu de « che » et « avea » au lieu de « aveva » (B.M.M.,p.14 ; Riccardi 87, p.236).

– È vero ! È vero ! risposero le altre con quel sentimento istintivo di giustizia che c'è nelle masse, anche quando questa giustizia danneggia gli individui³⁷.

L'originalité et l'authenticité du travail de composition narrative qu'accomplit ici Verga se voit aussi dans sa volonté de mêler intimement les données objectives les plus comptables de la vie des travailleurs ruraux aux éléments qui relèvent des traditions, des usages et de l'art populaire, évitant par là que ces derniers ne soient que des indications folkloriques superficielles – de la couleur locale pour divertir le lecteur. Ainsi, la page introductive qui met en scène la danse des cueilleuses d'olives sera-t-elle suivie d'une longue description du travail de Nedda, où seront mentionnés, entre autres, le tarif en vigueur pour les ouvriers agricoles et le détails des labeurs que, là-bas, un homme, même pauvre, n'accepte pas de faire.

Ella faceva da manovale, [...] o faceva altri di quei lavori più duri che da quelle parti stimansi inferiori al compito dell'uomo. I lavori più comuni della donna, anche nei paesi agricoli, la vendemmia, la messe, la raccolta delle ulive, erano delle feste [...]. È vero bensì che fruttavano appena la metà di una buona giornata estiva da manovale, la quale dava 13 bravi soldi !³⁸

Verga fournit déjà dans cette première nouvelle paysanne, un tableau documentaire précis sur la vie quotidienne des journaliers en Sicile au milieu du XIX^e siècle³⁹. Il a la prudence, du point de vue narratif, de regrouper ses images et ses descriptions sur une existence particulière et représentative (ce

³⁷ *Ibid.*, p.10-11. Comme il arrive souvent, la sobriété même de la formule rend son interprétation délicate. Verga considère-t-il que les masses ont vraiment, d'instinct, le sentiment de ce qui est universellement et éternellement juste ? Et, dans ce cas, s'en félicite-t-il dans son propre intérêt de possédant et malgré les malheurs que cela comporte ? Ou bien veut-il signaler que les masses ont un sentiment faussé qui les maintient dans un état d'aliénation où la justice n'est qu'un vain mot et une idée commode, à sens unique ?

³⁸ *Ibid.*, p.9. «... , o faceva di quegli altri lavori...», « la raccolta delle olive » (B.M.M., p.10 ; Riccardi 87, p.233. Par ailleurs, « I lavori più comuni della donna, anche nei paesi agricoli,... » a été supprimé dans la rédaction tardive.

³⁹ Dans un article publié en 1977, Leonardo Sciascia, dont on sait qu'il n'était guère complaisant envers Verga (voir, entre autres, *Verga e la libertà* de 1963, repris dans le recueil *La corda pazza*, Torino, Einaudi, 1970), écrivait ceci à propos de *I Malavoglia*. « E debbo premettere [...] che negli anni in cui l'ho letto [le roman], e posso anche dire studiato, abitavo in un paese dove ancora persistevano le condizioni rappresentate nel libro ;... » *La chiave della memoria*, in *Sigma*, nuova serie, anno X, n°1/2, 1977. p.10 [repris sous le titre *Verga e la memoria* dans le recueil de 1983 *Cruciverba*]

qui donne au récit l'attrait d'une fiction composée de personnages) et, du point de vue stylistique, d'aller à l'essentiel en rejetant toute rhétorique, tout lyrisme et toute élégie (déjà opère le principe de l'impersonnalité), intégrant discrètement, même dans le discours indirect de la narration, les tournures syntaxiques et les expressions en usage auprès de ses modèles⁴⁰.

L'austérité du discours a pour effet d'accentuer les traits des portraits moraux que Verga trace soigneusement mais sans aucun ménagement. Dans l'ensemble, les comportements qu'il décrit paraissent d'un égoïsme et d'une cruauté sans nuance. On le voit dans la brutalité avec laquelle l'une des compagnes de Nedda annonce à la cantonade que la mère de celle-ci est à l'agonie – brutalité que le lecteur connaît cette fois parce que le narrateur accompagne sa description d'une comparaison volontairement cynique.

– Ha la mamma che sta per morire, rispose una delle sue compagne, come se avesse detto che aveva male ai denti⁴¹.

Et encore dans la réplique méprisante de la fille du fermier.

– Eh ! non è lontano ! la cattiva nuova dovrebbe recartela proprio l'uccello⁴²!

Manifestement, Verga tenait, au moins ici, à insister sur la dureté des rapports humains qu'il invite sans doute à interpréter comme une conséquence inévitable de la dureté des conditions de vie et de travail. Il se dégage de cette représentation morale et psychologique (qui suit une stratégie qui n'est pas seulement d'ordre littéraire) une image plutôt rude des contacts interindividuels et de certaines personnalités pour lesquelles les termes choisis, les comparaisons et les périphrases peuvent donner un fort sentiment de primitivité.

⁴⁰ Reste la fameuse question de l'adaptation en italien. Comment Verga traduisait-il ces idiotismes ? Les adaptait-il ? En fonction de quels critères poétiques ? A-t-il été timide dans ces éventuelles adaptations ? Que censurait-il ? Parmi la très abondante bibliographie sur la question, on peut lire de Grabiella ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani nei "Malavoglia"*, in *Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani*, XIV, 1980 et aussi le dernier développement de l'article cité de Leonardo SCIASCIA, *La chiave della memoria*, dans lequel l'écrivain sicilien révèle comment il lui fallut, un jour, lors d'une relecture tardive de *I Malavoglia*, traduire en dialecte et prononcer à haute voix une phrase du roman pour enfin parvenir à comprendre ses implications.

⁴¹ *Ibid.*, p.7.

⁴² *Ibid.*, p.7.

Nedda le lanciò dietro un'occhiata simile a quella che il cane accovacciato dinanzi al fuoco lanciava agli zoccoli che minacciavano la sua coda⁴³.

[...] e lasciando trapelare per la prima volta un'intonazione più dolente nella voce rude e quasi selvaggia⁴⁴, [...].

Les limites du dogme de l'impersonnalité apparaissent ici. Nous ne voyons pas Nedda et ses compagnes telles qu'en elles-mêmes l'éternité peut les changer, mais bien telles qu'un aristocrate mondain peut les faire ressurgir de sa mémoire avec le maximum d'honnêteté – c'est-à-dire en oubliant le plus possible ses valeurs éthiques et esthétiques pour ne pas conclure trop vite. Mais Nedda demeure pour lui, comme probablement pour la grande majorité de ses lecteurs d'alors « [...] quella povera figliuola raggomitolata sull'ultimo gradino della scala umana⁴⁵[...]».

Et lorsqu'il s'intéresse à elle et la présente à son lecteur bienveillant, il ne peut s'empêcher, honnêtement, d'imaginer ce qu'elle aurait pu être, recherchant artistiquement ou érotiquement, dans la prolétaire au corps misérablement déformé par des travaux très durs, des traces de l'éternel féminin ainsi que des signes d'une beauté naturelle latente jamais épanouie ou très vite flétrie.

L'immaginazione più vivace non avrebbe potuto figurarsi che quelle mani [...] quei piedi [...] avrebbero potuto esser belli⁴⁶.

Mais, on l'a vu, Verga sait aussi décrire ce qu'est Nedda ou plutôt ce qu'elle est devenue et l'on retrouve alors, mêlée aux rêveries de l'écrivain bourgeois, une brève, juste et poignante allusion aux raisons de cet état : Nedda est ce qu'on l'a faite, c'est-à-dire ce qu'un système quasi féodal a fait d'elle⁴⁷. Elle est aussi telle qu'elle est devenue à la suite des inévitables conséquences psychologiques de sa situation sociale – et le déterminisme de Verga se fait alors insistant.

⁴³ *Ibid.*, p.7.

⁴⁴ *Ibid.*, p.8.

⁴⁵ *Ibid.*, p.8-9.

⁴⁶ *Ibid.*, p.9.

⁴⁷ Voir plus haut la citation référencée par la note 23.

Gli occhi avea neri, grandi, nuotanti in un fluido azzurrino, quali li avrebbe invidiati una regina [...] se non fossero stati offuscati dall'ombrosa timidezza della miseria, o non fossoro sembrati stupidi per una triste e continua rassegnazione⁴⁸

Verga répète donc, à quelques lignes de distance, les deux mots qui lui paraissent déterminants en l'occurrence : misère et timidité. L'un de ces états a sans doute précédé l'autre à l'origine, mais ils sont maintenant confondus dans une même personne et s'aggravent sous l'effet d'une action réciproque. L'écrivain semble avoir du mal à retenir son émotion, ses regrets et peut-être même son indignation. Mais, comme nous l'avons suggéré, il s'agit vraisemblablement d'une émotion d'ordre esthétique, peut-être érotique, liée à une réminiscence plaisante à laquelle il essaie de donner forme et vie sur le papier, par des signes. Il faut se garder d'y voir un appel indirect à la révolte ou seulement à la revendication de droits élémentaires; encore moins à une quelconque lutte des classes⁴⁹. Il demeure que l'individualisme humanitaire – en association avec une poétique de l'objectivité – permet à l'écrivain, qui est aussi un patron conscient de ses intérêts, de ses droits et de ses privilèges, d'entrevoir et de laisser apercevoir le fonctionnement réel d'un système d'organisation du travail oligarchique et ploutocratique, imposant le principe du profit dans tous les domaines de la vie sociale – notamment au niveau des règles morales modifiables per une véritable casuistique économique.

[...] e la moralità del padrone non è permalosa che per negare il lavoro alla ragazza che, essendo prossima a divenir madre, non potesse compiere le sue dieci ore di fatica⁵⁰.

⁴⁸ *Ibid.*, p.8-9.

⁴⁹ Il ne s'agit pas pour nous de confondre les fonctions d'un écrivain avec celles d'un tribun ou d'un activiste. Mais nombre de commentateurs ont fait remarquer que la Sicile avait connu bien des soulèvements au XIX^e siècle. C'est sur son sol qu'éclata la première des révolutions de l'année 1848 (au point que cela donna un substantif, utilisé par Verga volontiers – *un quarantotto*). Simplement les révoltes collectives, peu appréciées par l'auteur, s'adaptaient sans doute mal, comme matière narrative, aux options fondamentales d'un écrivain individualiste, peu enclin à l'épopée et attaché à un ordre tragique des choses (l'*ananké* des anciens Grecs).

⁵⁰ *Tutte le novelle*, cit., p. 11. On notera la la précision et la discrétion de l'expression « prossima a divenir madre »

C'est un univers où tout le monde compte à longueur de journée : l'immense masse des travailleurs pour savoir si elle aura de quoi se nourrir, la petite élite des propriétaires-barons pour être sûre de n'avoir pas été volée sur la quantité de travail accompli⁵¹.

[...], giacché non è giusto defraudare il padrone di un minuto della giornata lunga dieci ore che egli paga il suo bravo tari, e qualche volta anche tre carlini (sessantacinque centesimi !) oltre la minestra⁵² !

Cette comptabilité obsédante (on serait tenté, de nos jours , de la qualifier d'obsessionnelle) apparaît comme un phénomène naturel aussi bien pour ceux qui pensent à manger et à faire manger les leurs que pour ceux qui ne pensent qu'à s'enrichir en grossissant leur capital. Sauf exception (le *zio Giovanni* qui empêche Nedda de mourir lorsqu'elle est au terme de sa grossesse et qu'elle ne peut plus travailler), ce besoin irrépressible de calculer relève du plus pur individualisme (personnel ou familial). Ce dernier suppose que l'on croie en la vie comme valeur positive, soit parce que subjectivement on y prend du plaisir, soit parce que la religion vous fait obligation d'en prendre soin comme d'un bien qui vous est seulement confié et qui ne vous appartient pas. Verga n'a pas fait de ses personnages des consciences schopenhaueriennes voyant dans le désir de vivre la source de toutes les douleurs et prêtes, à cause de cela, à renoncer à ce désir. Nedda constitue, sur ce plan également, un cas particulier. Certes la protagoniste n'a pas la force (intellectuelle, morale, idéologique) d'appeler la mort ou de l'organiser pour elle, directement ou indirectement – comme ce sera le cas pour Rosso Malpelo. Mais l'écrivain l'a mise dans une situation dernière si totale qu'il peut conclure sa nouvelle de façon vraisemblable sur un cri de malheur où la vie est rejetée comme réalité mauvaise et funeste : Nedda ne peut pas être sacrilège. Faire d'elle une révoltée était sans doute impensable pour Verga, du moins à cette époque-là. Elle remercie le Ciel pour la mort de sa mère et de sa fille. Mais c'est une façon de le condamner pour la torture qu'il continue à infliger à la jeune femme en la faisant vivre ou en la laissant survivre.

⁵¹ Cela deviendra une obsession chez Verga lorsqu'il sera devenu lui-même le gestionnaire de ses biens.

⁵² *Tutte le novelle*, cit., p. 12.

Nedda est une nouvelle qui a certains aspects d'un prototype ou d'une première épreuve, avec ce que cela suppose d'expérimental. Verga y a eu des audaces d'écriture qu'il n'a plus renouvelées. Cela est vrai pour l'excès de malheur qu'il a concentré sur un seul être et qui donne parfois à son récit une noirceur caricaturale. Mais cela est vrai aussi pour la place qu'il a donnée à certains détails d'apparence infime (par la suite, il semblera s'imposer comme règle l'équation : une phrase = une information). Ainsi en est-il du refrain de la chanson chantée par Janu et transcrite en sicilien⁵³ ou de la description du paysage à travers le regard de la protagoniste, notamment lorsque celle-ci observe des êtres et écoute des bruits qui la font penser à sa mère⁵⁴. Tout le passage, très sobrement descriptif, est manifestement destiné à donner indirectement au lecteur un aperçu de l'état d'âme de la jeune orpheline à travers sa situation, objective mais individuelle. À travers son narrateur, Verga ne commente ni ne tire de leçon : il donne à voir quelques phénomènes accidentels chargés de sens et susceptibles de suggérer l'état d'une subjectivité à un moment donné. Sans doute par peur du lyrisme et d'un dérapage toujours possible⁵⁵, il renoncera à ce genre de procédé qui lui venait sans doute facilement sous la plume à l'époque où il était plongé dans la littérature "psychologique". Par la suite, en effet, il ne laissera plus seul, du point de vue narratif, aucun personnage. Tout ce qu'on apprendra viendra du fameux chœur ou, brutalement, de la conscience des individus. Ce sera le règne de l'extériorité et de l'objectivité abrupte. L'époque de transition (illustrée, en février 1880, par *Jeli* où Verga hésite encore sur ce plan-là) sera brève.

Vita dei campi et Novelle rusticane

⁵³ Verga est rarement allé au-delà de l'emploi d'un mot. '*ntuppatedda* (*La coda del diavolo*) *badduzza* (*Eva*). Il faut attendre *Cavalleria rusticana*, en 1880, pour trouver toute une phrase (le proverbe amèrement utilisé par Turiddu).

⁵⁴ Il s'agit du paragraphe qui commence ainsi : « Un pettirosso, il freddoloso uccelletto del novembre, [...] » *Tutte le novelle*, cit., pp.18-19. L'écrivain y met son personnage aux prises avec la douceur de certaines remémorations.

⁵⁵ Ses premiers romans amoureux en offre d'éloquents illustrations, parfois au bord du grotesque.

Si l'on excepte les deux nouvelles coronaires, ces brefs récits constituent un tableau cohérent de la vie campagnarde dans la Sicile orientale à l'époque de l'auteur.

Les différences que l'on relève habituellement entre les deux recueils sont assez minces et on peut les ramener à deux points. D'une part, il est clair que Verga a tenu, dans un premier temps, à s'intéresser à des cas individuels, sans doute représentatifs mais étudiés et représentés avec un soin exclusif (*Guerra di santi* est la seule exception). Du point de vue narratif le choix est simple : le narrateur présente d'emblée son protagoniste et construit son texte autour de lui (il a une hésitation dans *L'amante di Gramigna* où il introduit le texte, après la fameuse lettre-préface, par une page de description du bandit alors que son récit est, pour l'essentiel, consacré au cas de Peppa). On comprend aisément les raisons (ou l'une des raisons) de ce choix poétique quand on lit attentivement les premières lignes de *Pentolaccia* – surtout si l'on confronte les deux états de 1880 et de 1897. Manifestement Verga se conformait encore à cette époque-là à une certaine image de l'écrivain-artiste, vu comme un être supérieur dont la fonction sociale consiste essentiellement à montrer aux humains leur véritable nature à travers la représentation exemplaire de quelques figures choisies où certains traits, généralement négatifs, de cette nature sont particulièrement accentués. Sans renoncer à divertir, l'artiste continue à porter haut, idéalement, le flambeau de son magistère moral (la catharsis pouvant se faire par l'horreur comme par le rire). Il demeure un personnage hautain qui a tendance à donner des leçons, trône au-dessus de la masse et ne craint pas de s'afficher clairement dans son rôle de montreur d'ombres ou de marionnettes. Ici, notamment, Verga parle d'une sorte de contrat tacite entre lui et le lecteur. Il s'agirait d'un jeu d'illusions dans lequel la littérature servirait à développer les fantasmagories du “comme si”.

Giacché facciamo come se fossimo al cosmorama⁵⁶, quando c'è la festa nel paese, che si mette l'occhio al vetro [...] adesso viene “Pentolaccia” ch'è un bello originale anche lui, e ci fa bella figura fra tanti matti che hanno avuto il giudizio nelle calcagna⁵⁷, [...].

⁵⁶ « *Cosmorama*. Macchina ottica, per la quale un disegno convenientemente dipinto in prospettiva, visto dalle lenti poste dinanzi, mostra la cosa che rappresenta ingrandita al naturale. » RIGUTINI - FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, a spese della tipografia cenniniana, 1875, p. 456.

⁵⁷ *Tutte le novelle*, cit., p.221. Dix-sept ans plus tard, à l'occasion de la sortie d'un volume illustré par Arnaldo Ferraguti, Verga accentuera nettement l'aspect condescendant et moqueur,

Et le narrateur n'hésite pas à expliquer la raison de son travail : il s'agit de demander aux individus qui se sont trompés de rendre des comptes (la littérature devient le greffe d'un tribunal permanent).

"Ora se si ha a fare l'esame di coscienza a tutti coloro che hanno avuto il bel gusto di far parlare di sé, nell'ora, nell'ora delle chiacchiere, dopo colazione ; [...] non si può lasciar "Pentolaccia" senza dirgli il fatto suo, un brutto fatto in verità⁵⁸, [...].

Est-ce que Verga a trahi ici sa règle déjà bien établie de l'impersonnalité en art ? Est-ce qu'il s'est trahi en révélant (comme, dans *Fantasticheria*, il avait fait, cette fois-là volontairement, ou plutôt programmiquement, un an plus tôt⁵⁹) les coulisses idéologiques et poétiques de son engagement littéraire ? Ou bien a-t-il tenté (mais alors sans son habituelle discrétion habile) d'imiter les conversations des bavards qui ont contribué à fixer le destin du personnage en l'affublant d'un sobriquet qui le réduit totalement (Verga met l'*injure* entre guillemets et n'emploie aucun autre nom) à son statut social de cocu heureux (ou cocu imbécile, mais toujours à une seule dimension) ? Dans tous les cas cette embaardée introductive (Verga ne la renouvellera pas et, au demeurant, tout le reste de la nouvelle est dans le ton de l'impersonnalité) peut être lue comme un indice des intentions de l'auteur : exposer l'étude d'un phénomène humain au moyen d'un dossier particulier – ici la jalousie.

Già si sa che la gelosia è un difetto che l'abbiamo tutti, chi più chi meno, e per questo i galletti si spennacchiano fra di loro [...] e i muli sparano calci nella stalla⁶⁰.

voire méprisant, du discours narratif vis-à-vis du personnage. « Adesso viene la volta di "Pentolaccia", ch'è un bell'originale anche lui, e ci fa le sua figura fra tante bestie che sono alla fiera, e ognuno passando gli dice la sua. » Nous citons d'après le *reprint* chez Longanesi en 1980 (p. 311) mais on peut aussi se reporter à l'édition critique de Carla Riccadi, *op.cit.*, p.115. L'idée du spectacle organisé et présenté par l'écrivain se perd un peu, il est vrai, laissant la place à une plus grande impersonnalité. Mais on retrouve la tendance métaphorique à l'animalisation.

⁵⁸ *Tutte le novelle*, cit., p.221.

⁵⁹ *Fantasticheria* parut le 24 août et *Pentolaccia* le 4 juillet 1880 (toutes deux dans *IL Fanfulla della Domenica*).

⁶⁰ *Tutte le novelle*, cit., p.221.

Simplement, pour une fois, l'austérité ne serait plus de rigueur et la tragédie en garde une allure de farce. De toute façon, Verga est explicite sur la valeur de son exemple : il parlera au lecteur de ceux qui font parler d'eux, sûr moyen pour lui de s'attaquer à un sujet non insignifiant, puisque la communauté y a consacré une part de son discours, et de disposer d'une phraséologie réelle qu'il lui suffira de reproduire avec fidélité. Cela garantira la valeur (le bienfondé) du fait littéraire et l'authenticité de la science qui en découle. En même temps, il suggère au lecteur deux vérités apparemment incompatibles, mais flatteuses pour lui. D'abord, tous les hommes sont semblables parce qu'ils sont faits, malgré des variantes, sur le même modèle, à partir d'une essence unique. Ensuite, grâce à la science lentement acquise par l'écrivain, le lecteur pourra se donner le sentiment (très pharisaïque) de comprendre plus que les autres la nature humaine en la contemplant dans ce fameux miroir romanesque promené au bord des routes de la vie⁶¹. Par l'intermédiaire de l'artiste scientifique le lecteur finit par participer d'une nature supérieure : il appartiendra à une autre classe, peut-être à une autre race.

L'autre trait qui distingue formellement les deux recueils découle en grande partie du premier. Dans les onze nouvelles paysannes des *Novelle Rusticane* (*Di là del mare est à part*), le narrateur recherche attentivement l'effacement de sa présence derrière un discours choral chargé de mettre en scène non plus tant une personnalité et une histoire particulière (elles existent aussi, mais secondairement) qu'une situation générale où les problèmes de tout individu sont inextricablement mêlés à un certain type d'organisation économique et sociale. Le ton violemment tragique de *Vita dei campi* tend à se

⁶¹ Il peut être utile de rappeler le très célèbre passage du roman stendhalien qui développe cette métaphore allégorique. « Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former. » *Le Rouge et le Noir*, Livre second, Chapitre XIX, Paris, Garnier, 1955 (éd. Martineau), p. 357. Signalons aussi que parmi les 2299 volumes retrouvés dans la bibliothèque de Verga (représentant 1030 auteurs) ne figure aucun ouvrage d'Henri Beyle. Il est vrai qu'il s'agit de la bibliothèque tardive de l'auteur et qu'on n'y trouve pas non plus, par exemple, un seul livre d'Alexandre Dumas (père) ou de Domenico Guerrazzi, auteurs de chevet du jeune catanais. Cf. Giovanni GARRA AGOSTA, *La biblioteca di Giovanni Verga*, Catania, Edizioni Greco, 1977 et *Biblioteca di Giovanni Verga catalogo*, a cura di Concetta Lanza, Sebastiano Giarratana e Concetta Reitano, Catania, 1985.

nuancer. Ainsi, dans *Don Licciu Papa*, qui porte un titre plus symbolique – allusion à la Justice incarnée – que réaliste (le vrai protagoniste ne donne pas son nom à la nouvelle), Verga a choisi de sauver la vie de la victime, mais en donnant à son récit un épilogue peut-être encore plus amer et grinçant pour le coup. On n'y trouve plus la valeur presque épique que pouvaient avoir les aventures fortes et pures des précédents récits. Ces nouvelles sont dépourvues de tous les éléments magiques et mythiques que la représentation littéraire attachait aux portraits de figures extravagantes. Ici, au contraire, tout est rationnel, explicable et nécessaire. Les récits peuvent être lus dans le moindre détail comme des documents ethnologiques ou sociologiques. Les individus s'effacent derrière une structure inébranlable dont rend compte un système d'écriture parfait et implacable.

Verga a voulu faire une œuvre morale d'un point de vue amoraliste. Il a estimé qu'en s'appuyant sur une expérience personnelle et directe beaucoup plus que livresque (comme cela pouvait être le cas pour ses premiers romans), il parviendrait à isoler une connaissance positive et sûre à propos d'une réalité humaine et sociale relativement bien définie. Tous les cas individuels qu'il présente sont donc intimement liés au milieu qui les a vus naître et qui les voit évoluer. Verga a sans doute cru très sincèrement (comme beaucoup d'autres écrivains à la même époque) qu'il parlerait scientifiquement s'il représentait l'espèce humaine en continuité avec l'espèce animale – certes celle-ci bien supérieure à celle-là en apparence, mais sans qu'il y ait une faille essentielle entre les deux⁶². Certains de ces personnages se fondent littéralement dans le milieu qui les environne et conditionne leur vie – actes, pensées et sentiments. Le mimétisme peut parfois être spectaculaire, comme c'est le cas dans *Jeli il pastore* où tous – le narrateur, la communauté et l'individu lui-même - concordent dans une description de l'humain à partir de l'animal⁶³.

Le narrateur :

Jeli allora sgranava gli occhi, e stava tutto orecchi se il signorino si metteva a leggere, e guardava il libro e lui in aria sospettosa, stando ad

⁶² *La bête humaine* paraîtra en 1890, donc quelques années seulement après les *Novelle rusticane*. Il faut ici tenir compte des effets probables de l'évolutionnisme et du transformisme ambiants.

⁶³ Il est clair, cependant, que l'humain n'est pas l'animal : Verga dote ses personnages les plus frustes d'une conscience esthétique déterminante. « Gli piacevano i versi che gli accarezzavano l'udito con l'armonia di una canzone incomprensibile, [...] ». *Tutte le novelle*, cit., p.142.

ascoltare con quel lieve ammiccar di palpebre che indica l'intensità dell'attenzione nelle bestie che più si accostano all'uomo⁶⁴.

La communauté :

La gnà Lia soleva dire : – Vedete Jeli il pastore ? È stato sempre solo pei campi come se l'avessero figliato le sue cavalle,[...].
Ohé ! Jeli ! gli gridava allora Massaro Agrippino dall'aja ; o che vuoi assaggiare le nerbate delle feste, figlio di cagna ?
“Era piovuto dal cielo, e la terra l'aveva raccolto” come dice il proverbio⁶⁵.

L'individu. Adesso bisogna tenerlo d'occhio [il puledro zaino] perché sarebbe capace di lasciarsi andar giù nel precipizio. Anch'io, quando mi è morta la mia mamma, non ci vedevo più dagli occhi⁶⁶.

Ce choix de l'écrivain (choix d'écriture lié à une vision du monde) peut paraître naïf dans la mesure où il suppose la simplicité primaire irréductible du comportement animal. Mais il ne faut y voir aucun dédain ni aucun mépris pour ceux qui sont touchés par de tels rapprochements. D'une certaine façon, Verga ne peut s'empêcher de manifester une sorte de sympathie pour ceux qui n'ont pas une conscience moderne, définie comme intentionnalité, et n'aspirent à aucune maîtrise du monde, parce qu'ils n'ont que des projets extrêmement modestes et limités (disposition mentale qui, inconsciemment, devait rassurer le propriétaire terrien vivant à une époque troublée où il était souvent question de réforme agraire) pratiquement à une autosuffisance de survie sans souci de théorisation. Evidemment, cette conscience limitée est fragile. Elle s'avère incapable de dominer certaines impulsions naturelles et endogènes exacerbées par l'extériorité. Verga n'est pas Zola : il n'a pas fait de ces êtres les victimes, plus ou moins dégénérées, d'un mal ancestral. Mais il a montré, avec une grande habileté narrative, comment ils subissent parfois des phénomènes contingents et sensibles. On le voit, par exemple, dans le montage parallèle, très dramatique, qui manifeste la survenue et le développement jusqu'à la catastrophe finale de l'énergie homicide vécue comme un raptus *nécessaire* par

⁶⁴ *Ibid.*, p.142.

⁶⁵ *Ibid.*, p.138-139 ; p.139 ; p.139.

⁶⁶ *Ibid.*, p.141.

Jeli pendant le massacre bruyant et sanglant des bêtes qu'on égorge⁶⁷. Même lorsqu'elles existent il ne faut pas accorder une valeur principale aux péripéties car elles servent simplement à mettre en relief (parfois spectaculairement, il est vrai) certains traits normaux du personnage – et il est clair que pour l'écrivain chaque cas est représentatif d'une situation, d'un caractère et d'un type de comportement assez larges. Le déterminisme social et donc moral dont Verga fait preuve rend chaque destin représenté caractéristique d'un moment et d'une culture. Il s'oppose par là à la notion de fatalité transcendante dont sont animés les pensées et les discours de nombre de ses personnages. Même lorsque Verga paraît ne pas intervenir directement dans le texte, la composition donne au lecteur les moyens de comprendre les raisons de la situation décrite : son évolution, sa crise et ses ultimes conséquences. En montrant un état de fait et ses avatars l'artiste scientifique entend bien développer une démonstration et prouver la justesse de ses drames sociaux.

Quand la conscience du personnage pris en examen est assez complexe pour donner naissance à un projet d'une certaine envergure sociale, Verga a tendance à éliminer toute péripétie pour se consacrer à un portrait où l'aspect physique du personnage (la prosopographie) n'est suggéré qu'en fonction de sa personnalité morale. Dans ses premiers recueils, on trouve deux grands portraits de ce type : celui du prêtre dans *Il reverendo* et celui de Mazzarò dans *La roba*.

Tous deux sont des parvenus et (est-ce l'effet d'une réaction de classe⁶⁸ ?) Verga n'a rien fait pour atténuer les traits durs, voire négatifs, de ces personnages et de l'histoire de leur vie – il ne devait guère aimer ceux qui s'avisent de changer d'état trop radicalement en s'appropriant petit à petit toutes les terres des *barons*⁶⁹.

⁶⁷ *Ibid.*, p.171-172. On pourrait penser ici au phénomène de l'amok. Ce mot malais a été introduit en France par Balzac, mais il est hautement improbable que Verga ait connu le texte de 1832, *Voyage de Paris à Java*, dans lequel il se trouve. Par ailleurs, aucun livre de Balzac n'a été retrouvé dans la bibliothèque du catanais (cf. ici note n° 61).

⁶⁸ L'aristocrate ou le grand bourgeois de naissance méprise volontiers le nouveau riche. Pourtant, Verga aura manifestement pitié mais aussi estime pour *don Gesualdo Motta*. Mais il est vrai qu'il s'agira d'un *vaincu*.

⁶⁹ C'est exactement la situation représentée par Balzac dans *Les paysans* en 1844. L'étude de G.Lukacs sur ce roman de Balzac pourrait donner lieu à une utile extrapolation sur les rapports entre Verga et le destin de Gesualdo.

Al barone non rimase altro che lo scudo di pietra ch'era prima sul portone, ed era la sola cosa che non avesse voluto vendere, dicendo a Mazzarò : “Questo solo, di tutta la mia roba, non fa per te⁷⁰”.

Mais tout en donnant une représentation (une sorte de *bozzetto* approfondi) qui les charge, il a eu soin de montrer comment ils avaient pu objectivement thésauriser, capitaliser et s'enrichir considérablement au sein d'un système économique et social qui autorise et, par certains côtés, encourage ce genre d'ascension et de réussite. Parfois, le lecteur a le sentiment que l'écrivain a tout fait pour rendre ces personnages odieux (par leur cruauté sordide et leur malhonnêteté insidieuse) et qu'il a tenu à prendre sur eux une revanche soit en les livrant à l'angoisse de la mort (*La roba*) soit en rendant leur assise politique plus incertaine et en laissant pressentir ainsi une prochaine déconfiture (*Il reverendo*). On peut imaginer, surtout dans le cas de la nouvelle *Il reverendo*, que Verga a voulu juger et condamner une certaine forme de capitalisme rural, individuel et trop primitif à ses yeux et que, vingt ans après l'Unité, il a choisi de donner un satisfecit au nouveau pouvoir. Il faudrait accepter cette lecture, qui reste hypothétique : grâce à la monarchie piémontaise, des profiteurs ignobles comme le prêtre n'auront plus la partie aussi belle⁷¹ car la démocratie égalitaire aura fait des progrès. Mais c'est une lecture vraiment incertaine et, d'autre part, Verga a essayé de ne pas moraliser. Il ne s'est pas pris pour un redresseur de torts et sa plume n'est pas celle d'un pamphlétaire (ni même, du moins programmatiquement, d'un dénonciateur des injustices). Il ne donne pas le sentiment, notamment, d'approuver ou d'apprécier la sagesse populaire qu'il cite abondamment.

– I vecchi ne sanno più di noi, e bisogna ascoltarli pel nostro meglio.

⁷⁰ *Tutte le novelle*, cit., p.283.

⁷¹ Il faut lire attentivement la représentation de la situation politique post-unitaire que Verga livre à travers le profond mécontentement du prêtre, furieux de voir s'envoler les privilèges de l'Ancien régime. « Ma dopo che era trionfata l'eresia, colla rivoluzione, a che gli serviva tutto ciò ? I villani che imparavano a leggere e a scrivere, e vi facevano il conto meglio di voi ; i partiti che si disputavano il municipio, e si spartivano la cuccagna senza un riguardo al mondo ; il primo pezzente che poteva ottenere il gratuito patrocinio, se aveva una quistione con voi, [...] Un sacerdote [...] adesso non poteva nemmeno far imprigionare con una parolina, se gli mancavano di rispetto, e non era più buono che a dir messa, e confessare, come un servitore del pubblico. » *Ibid.*, p. 237. - A part l'allusion aux partis, il s'agit, sous une forme inversée, d'un tableau positif, presque progressiste, d'une société qui va vers plus de justice et d'égalité – dans tous les cas, vers plus d'équilibre libéral.

Chi non rispetta i genitori fa il suo malanno e non fa buona fine⁷².

Et, sans doute aidé par une forte dose de scepticisme, il ne juge pas. Cette *epokhê* systématique est particulièrement visible dans la nouvelle *Libertà* - qui ne nous paraît pas mériter l'extrême sévérité du jugement historiciste et quelque peu doctrinaire de Leonardo Sciascia⁷³. Si Verga n'a pas donné une représentation historique rigoureuse des faits (ce n'était pas son propos) et a décrit avec une précision spectaculaire les massacres commis par les villageois, il n'est pas intervenu pour les accabler de sarcasmes, d'injures ou seulement manifester son indignation. Il n'a pas cherché à mythifier le personnage de Bixio dont il montre, sans fard, la façon de mener les représailles.

E subito ordinò che glie ne fucilassero cinque o sei, Pippo, il nano, Pizzanello, e primi che capitarono⁷⁴.

Et surtout, il a fourni, là aussi, à travers les discours des paysans révoltés, les raisons qui peuvent expliquer sinon justifier la terrible violence des actes. Enfin, il a montré la barbarie d'une justice qui laisse mourir à petit feu pendant trois ans, dans de sinistres cachots, des accusés incapables de comprendre le mécanisme de la procédure.

Di faccia erano seduti in fila dodici *galantuomini*⁷⁵, stanchi, annoiati, che sbadigliavano, si grattavano la barba, o ciangottavano fra di loro. [...] E quei poveretti cercavano di leggere nelle loro facce⁷⁶.»

Certes, l'idéologie générale est ambiguë, mais Verga témoigne sans hargne et se montre capable, de son point de vue de classe, d'une certaine bienveillance compréhensive.

Au demeurant, pour comprendre sa poétique, il faut se souvenir qu'il ne montrait guère de goût pour l'histoire⁷⁷. Et il est vrai que si les indications

⁷² *Ibid.*, p.222. Une virgule après *acsoltarli* et *la brutta fine* au lieu de *non fa buona fine* dans la rédaction tardive (B.M.M. p.181 ; p.182 ; Riccardi 87, p.116 et p.117).

⁷³ *Verga e la libertà* (1963) in *La corda pazzo*, Torino, Einaudi, 1970, p.79-94.

⁷⁴ *Tutte le novelle*, cit., p.342. S'agissant du Bixio représenté par Verga, nous ne pensons pas qu'on puisse parler, en la circonstance, de quelqu'un qui rend la justice au sens moderne du terme.

⁷⁵ C'est Verga qui souligne.

⁷⁶ *Tutte le novelle*, cit., p.344 et p.345.

géographiques sont extrêmement nombreuses, les références ouvertes à l'histoire sont rares (une allusion à Ferdinand II, dans *Il reverendo*). En fait Verga croyait, selon la tradition moraliste, à une Vérité au-delà de l'histoire, que seul l'art parviendrait à trouver. Et pour lui cette vérité tenait plus à la psychologie individuelle qu'à la réalité historique globale et collective (on le voit nettement dans la lettre-manifeste à son ami Salvatore Farina⁷⁸). Quelle que fût la situation générale, ce qui l'intéressait c'était de voir les réactions des individus pris au piège d'une double loi : celle de leur corps et de ses nécessités, plus ou moins complexes ; et celle du groupe auquel ils appartiennent (et qu'ils appliquent parfois inconsciemment parce qu'elle est devenue une loi en quelque sorte naturelle⁷⁹). Or, lorsque Verga pense à une vérité psychologique il ne songe pas, à cette époque-là, à une réalité très embrouillée que tout écrivain aurait les plus grandes peines du monde d'abord à démêler d'abord et à ensuite à mettre en scène. Il l'a cru et le croit peut-être en partie dans ces années 1880 (voir *Di là del mare*). Mais une sorte de puritanisme intellectuel semble lui faire considérer ces réflexions sur l'âme humaine (ou le coeur⁸⁰) comme une erreur et il parlera, dans l'édition de 1897, de « alcuna macchia del peccato d'origine » pour désigner les traces, dans le livre, de la subjectivité de l'auteur⁸¹. Il a donc découvert la face de l'objectivité qui va devenir sa règle, son principe. Et dans cette objectivité il va s'attacher plus particulièrement à étudier les causalités.

Souvent, peut-être pour être sûr de ne pas parler inutilement (ne pas être bavard), il s'en tiendra au moment le plus brut et brutal de ces causalités. Cela explique son intérêt pour les plus démunis des déshérités. Sans doute pensait-il qu'avec ces êtres-là il ne pouvait pas se tromper. Une jeune fille

⁷⁷ Son cher Alexandre Dumas ne disait-il pas lui-même. « Qu'est-ce que l'histoire ? Un clou auquel j'accroche mes romans. » Voir aussi le jugement de Giulio Cattaneo à ce sujet in *Giovanni Verga*, Torino, U.T.E.T., 1963, p. 28 sqq.

⁷⁸ « Caro Farina, eccoti non un racconto ma l'abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di esser brevissimo, e di esser storico – un documento umano, come dicono oggi, [...] » Il s'agit du prologue de *L'amante di Gramigna* (*Tutte le novelle*, cit., p.202). En réalité, il ne nous paraît pas exagéré de dire qu'un certain *psychologisme* domine toute l'œuvre verghienne.

⁷⁹ Surtout si l'on accepte la pertinence de la notion de “seconde nature”.

⁸⁰ Nous aurions tendance désormais à dire le “psychisme”.

⁸¹ B.M.M., cit., p.169 ; Riccardi 87, p.92. Dans le premier état, le texte du paragraphe concerné est beaucoup plus long

rousse, sans dot ni aucun bien doit se sentir abandonnée de tous. Elle essaiera de s'attacher au premier venu. Cela doit être la vérité.

Santo aveva conosciuta la Nena quando lavorava al Castelluccio, una ragazza dai capelli rossi, ch'era figlia del camparo, e nessuno la voleva. Essa, poveretta, per questo motivo faceva festa a ogni cane che passasse⁸², [...].»

C'est au moins une vérité, car Verga aura la sagacité et l'habileté narrative d'imaginer, à partir des mêmes éléments de base, plusieurs conséquences vraies (Rosso, Jeli, Nedda, entre autres) malgré leur diversité. Pour l'esprit positif, le déterminisme intégral présente le grand avantage d'être totalement rassurant et convaincant. A partir d'un certain seuil la force déterminante des exigences matérielles de survie écrase sans rémission la part sentimentale des êtres ou, plus exactement, produit quelques maigres sentiments qui dépendent entièrement d'elle et donnent à ces êtres une apparence de lamentable matérialisme auquel correspondrait le cynisme du ton dans le discours (du narrateur ou du chœur) qui les met en scène. En fait, Verga signale presque toujours le triste enchaînement des faits et laisse le lecteur libre de juger, s'il le désire. Ainsi pour compare Pino, « quello delle rane ».

Però una volta che non aveva potuto buscarsi un grano da tre giorni, e gli era toccato stare in casa della vedova, a mangiare e bere, e a veder piovere dall'uscio, si persuase a dir di sì, per amor dal pane⁸³.

Verga n'est ni cynique, ni sarcastique, même si l'extrême dureté des conditions de vie qu'il évoque, traduite dans le langage cru des personnages, tend à susciter parfois, chez le lecteur moderne, le sentiment qu'il à affaire à un narrateur impitoyable et porté à forcer le trait. Quand il le peut (sans sacrifier à la règle sacrée de l'impartialité), Verga signale les élans spontanés et charitables de ses personnages qui sont loin d'être tous inaccessibles à l'esprit de solidarité. Et on trouve bien, çà et là, quelque ébauche ou quelque trace de solidarité effective. Dans *Jeli il pastore* :

⁸² *Pane nero* in *Tutte le novelle*, cit., p.300-301.

⁸³ *Ibid.*, p. 311. Verga ne jette pas la pierre à celui qui, sans manquer de courage, finit par adopter, à sa façon, la philosophie du renard de la fable (« si persuase »). La fin de *Malaria* (et aussi de *Fantasticheria*) donne une indication sur l'éthique poétique que le bourgeois Verga s'imposait alors pour parler des déshérités : discrétion et austérité.

Del rimanente è vero che Jeli non aveva bisogno di nessuno, ma tutti quelli della fattoria avabbero fatto volontieri qualche cosa per lui [...]. La gnà Lia gli cuoceva il pane per amor del prossimo, ed ei la ricambiava con bei panierini di vimini per le ova, arcolai di canna, ed altre coserelle. – Facciamo come fanno le sue bestie, diceva la gnà Lia, che si grattano il collo a vicenda⁸⁴.

Ou dans *Pane Nero* :

Ora ella aveva ventisette anni, [...] – Siamo vecchi, diceva suo marito, e bisogna pensare ai figliuoli. –Almeno si aiutavano l'un altro come due buoi dello stesso aratro. Questo era adesso il matrimonio⁸⁵.

Mais Verga ne voulait à aucun prix de l'irrationnel (comme s'il se reprochait alors, tandis qu'il écrivait ou préparait *Il marito di Elena*, d'en avoir trop usé jusque-là) et redoutait la mièvrerie. Si on lit complètement le passage d'où est extraite la première des deux citations on trouve ceci :

[...] tutti quelli della fattoria avrebbero fatto volontieri qualche cosa per lui, poiché era un ragazzo servizievole, e ci era sempre il caso di buscarci qualche cosa da lui⁸⁶.

On croirait que Verga retire d'une main ce qu'il donne de l'autre, car le début de la phrase signale un mouvement affectif spontané tandis que la fin de la phrase donne la raison matérielle de ce mouvement (une société rurale et primitive qui fonctionne encore avec le système du troc et de l'échange direct de biens produits selon le principe du donnant donnant). L'écrivain semble avoir peur de mentionner un fait sans aussitôt l'accompagner de son explication logique qui en élucide exhaustivement la nature. Il illustre ainsi, peut-être inconsciemment, une philosophie rationaliste et strictement objectiviste qui n'entend laisser à la conscience individuelle et subjective qu'une marge de manoeuvre très faible dans une situation donnée. Aucun mouvement affectif ne saurait être gratuit – sauf dans quelques cas excessifs et monstrueux où tout l'individu est en *extase*⁸⁷, c'est-à-dire est possédé par une force irrationnelle, précisément, qui en fait un énerguène. Les esprits peuvent alors être

⁸⁴ *Ibid.*, p.139.

⁸⁵ *Ibid.*, p.313.

⁸⁶ *Ibid.*, p.139.

⁸⁷ Littéralement hors d'elle-même, ainsi que l'indique l'étymologie.

terrorisés par la force d'un désir immaîtrisable (*L'amante di Gramigna, La lupa*).

L'apparence de cynisme qui se dégage de ces nouvelles vient, pour l'essentiel, d'une opposition entre la pensée qui calcule et la pensée qui médite⁸⁸. Cette dernière n'est pas pragmatique et s'en tient à des idéaux. L'autre tient compte des réalités possibles. C'est elle qui anime le discours de Mara lorsqu'elle explique calmement et posément (froidement, pense le lecteur) à Jeli les raisons pour lesquelles, tout bien pesé, tout compte fait, étant donné la condition nouvelle de sa famille, elle accepterait d'être son épouse (lui, quand elle l'avait délaissé, n'avait éprouvé aucune indignation : c'était dans l'ordre, *endoxos*, conforme à l'opinion commune). Chacun calcule à sa façon : elle n'a plus la même dot et sa réputation est un peu ternie; il n'a guère l'embarras du choix et aime toujours son amie d'enfance (il accepte de fermer les yeux ou plutôt les oreilles parce qu'il a entendu ce qu'on disait sur la jeune fille). Certes, Mara se montre ici particulièrement intéressée et son calcul paraît au lecteur très matérialiste, voire sordide. Cependant, la façon plus ou moins pure qu'a chacun de mesurer ses chances et ses possibilités fait réfléchir sur la pertinence et l'évidence de la notion de sincérité (sous-tendue par celle de la spontanéité gratuite). Verga a simplement choisi de montrer dans une lumière crue des motivations simples. Et, sur ce plan, il n'est pas sûr que la différence soit si grande avec l'univers des romans bourgeois. Dans tous les cas, ce qui semble attirer l'écrivain c'est l'étude d'un milieu où les relations entre les individus (et au sein des groupes) passent toujours par des rapports de force. Verga est bien un narrateur dramatique même lorsqu'il néglige les règles traditionnelles de la fiction car il ne renonce jamais à montrer des antagonismes. L'idéologie réaliste, jointe à la nécessité d'offrir au lecteur traditionnel une pâture *relevée*, conforme à ses habitudes, fait que même lorsqu'il paraît abandonner ou réduire au strict minimum la part des péripéties (*Nedda, Malaria, La roba*) il conserve cependant le piment d'un affrontement, d'une lutte entre deux forces (l'une pouvant être la Nature hypostasiée en destin). Il n'est pratiquement aucune nouvelle, dans les deux premiers recueils, où l'écrivain ne présente à son lecteur quelque spectacle cruel où quelqu'un sera mangé (devra être mangé, car le suspense est inexistant) : par la mort ou

⁸⁸ Cette dualité antinomique a été étudiée, entre autres, par Martin Heidegger dans un texte publié en 1959 et intitulé *Gelassenheit* (le terme peut correspondre à l'ataraxie des Grecs). André Préau en a fourni une traduction en français (Martin HEIDEGGER, *Questions III*, Paris, Gallimard, 1966).

par autrui (ou par la mort donnée par autrui). Verga ne pouvait pousser l'audace narrative jusqu'au vide provocateur de la banalité quotidienne (cela viendra en littérature un peu plus tard, avec les prémisses de la littérature dite existentielle⁸⁹). La peur de la mièvrerie ou de la contamination de l'ennui (du personnage au lecteur) fera qu'il s'en tiendra à un réalisme fort, musqué, susceptible de déranger les âmes sensibles mais ne pouvant laisser indifférent. Pour cela, Verga évite de s'attarder sur les sentiments⁹⁰, et ses personnages en gardent un air abrupt, farouche et quelque peu sauvage. Dans l'excès même de son réalisme, il invite implicitement le lecteur à réfléchir sur la notion de l'Humain et sur l'essence de l'homme, travaillant plus ou moins ouvertement la question des limites darwiniennement incertaines qui font passer de l'animailté à l'humanité. On pourrait croire, parfois, que l'homme est dépossédé de son humanité lorsque sa solitude est totale, c'est-à-dire lorsqu'il ne peut plus se voir lui-même comme un être doué de conscience et de réflexion (supériorité affirmée) et que personne ne daigne le faire pour lui. Ainsi, quand l'instance narrative dit du cadavre du père de Malpelo qu'il était plus qu'un tas de sable et plus qu'une carcasse d'animal mort parce qu'il avait un jour été aspergé d'eau bénite, on peut légitimement se demander s'il ne tend pas à suggérer que cela est rien moins que sûr.

Il carrettiere sbarazzò il sotterraneo dal cadavere al modo istesso che lo sbarazzava dalla rena caduta e dagli asini morti, ché stavolta oltre al lezzo del carcame, c'era che il carcame era *di carne battezzata*⁹¹; [...].

En effet, cette expression est manifestement ambivalente car le qualificatif s'ajoute au substantif – ou plutôt s'y juxtapose – sans vraiment le transformer, sans esquisser un mouvement dialectique et sans sublimer le moins du monde la réalité à laquelle il s'applique. Il subsiste de ce rapprochement entre le mot *carne* et le participe passé *battezzata*, un effet de contradiction insoluble. Un principe transcendant est bien venu de l'extérieur faire son office mais il n'a pu

⁸⁹ Mais il importe de rappeler, ici, qu'en juillet 1872, deux ans avant *Nedda*, Flaubert se lance dans cette entreprise hors du commun qui aura pour nom *Bouvard et Pécuchet* dont on dit qu'il fut le livre que l'on trouva sur la table de chevet de Verga après sa mort (il possédait, en effet, un exemplaire de la première édition (posthume, 1881) chez Lemerre (cf. ici note 61)).

⁹⁰ Le psychologisme n'entraîne pas nécessairement le sentimentalisme.

⁹¹ Verga souligne pour indiquer, probablement, que l'expression est à rapporter au charretier et, plus largement, au chœur villageois (dans la version tardive, en effet, il a ajouté : « trattavasi di un compagno », B.M.M., cit., p.162 ; Riccardi 87, p.64).

empêcher le référent qu'il était censé métamorphoser de demeurer ce qu'il était irrémédiablement : une matière organique destinée à la décomposition. C'est cela que l'on voit et que l'on *sent*, en définitive. Verga ne veut pas s'attendrir ou seulement s'émouvoir parce qu'il prétend témoigner des sentiments d'autrui et qu'il croit ceux-ci laminés par la fatigue et le travail. Pour lui, toute autre représentation (tendant vers l'apitoiement, par exemple) eût été une erreur ou, à tout le moins, une inexactitude.

Il y a de l'émerveillement du néophyte dans cette façon de présenter au lecteur une réalité pure. Celle-ci est perçue comme telle dans la mesure où les consciences qui l'habitent et la saisissent ne parviennent presque jamais à se troubler : elles sont imperturbables, comme si on les avait abruties définitivement. Certaines conditions objectives (faiblesse de l'espérance de vie, très forte mortalité infantile) font que Verga ne pouvait avoir tout à fait tort : dans les milieux qu'il décrit la vie individuelle avait une valeur amoindrie (sans doute considérablement par rapport à celle qu'elle pouvait avoir dans la classe de l'écrivain et de ses lecteurs qui étaient majoritairement des lectrices). Il devient naturel, alors, que l'individu, peu attaché à sa vie, ne soit guère bouleversé quand un être proche vient à disparaître car c'en est fini pour lui de l'exploitation, de l'aliénation, de la réification, voire de l'*animalisation* : il était une chose animée, il est devenu une chose morte qui ne souffre plus . Mais Verga a tenu à montrer que cet *ethos* était non pas un fait de nature mais l'aboutissement d'un parcours irréversible. Car il existe un moment où l'homme, même sans aucune ressource, tient à la vie et connaît de fortes, belles et gratuites émotions : c'est la jeunesse.

On peut entendre dans ces nouvelles au moins un grand cri d'amour envers la vie et ses promesses de bonheur. C'est, sous la forme inversée de la frayeur face à la mort, la violente réaction de l'un des fils de Compare Carmine.

L'ultimo rimasto non voleva morire assolutamente e piangeva e si disperava allorché lo coglieva la febbre [...]. – Ah ! singhiozzava il giovanetto colle mani nei capelli, – per me non c'è più speranza ! per me non c'è più speranza ! – Tutto sua sorella Agata, che non voleva morire, perché era sposa ! – osservava Compare Carmine di faccia a sua moglie, seduta accanto al letto ; e lei, che non piangeva più da un pezzo, confermava col capo, curva al pari di un gancio⁹².

⁹² *Tutte le novelle*, cit., p.265-266.

L'homme connaît donc une époque de sa vie où il espère, forme des projets ambitieux et se livre librement à ses aspirations les plus fortes et à ses inclinations intimes. Quand il ne pose pas le regard sur autrui, il ne pense pas alors nécessairement à profiter de lui, mais éventuellement à en être ému et à son tour il cherche à plaire pour émouvoir. Verga a eu soin de ménager une plage d'écriture où le corps d'une femme est vu à travers les yeux de celui qui la contemple et se trouble parce que des images esthétiques et érotiques sont, à ce moment-là, maîtresses de son cœur et de son esprit. Santo voit Nena comme un joyau de la Nature, partie intégrante et excitante d'un univers qu'il connaît bien et dans la continuité duquel il est heureux de l'examiner, comme le montrent les comparaisons retenues par Verga.

Ella aveva però la nuca bianca, come l'hanno le rosse ; e mentre teneva il capo chino, con tutti quei pensieri dentro, il sole le indorava dietro alle orecchie i capelli color d'oro, e le guance che ci avevano la peluria fine come le pesche ; e Santo le guardava gli occhi celesti come il fiore del lino, e il petto che gli riempiva il busto, e faceva l'onda al par del seminato⁹³.

C'est l'époque de la vie pendant laquelle l'amour parvient à faire fuir les préjugés les plus tenaces.

– Guardate ! disse lui a un tratto, ché gli veniva quell'idea. – Guardate come sono i pareri ! ... E' dicono che i capelli rossi sieno brutti, e invece ora che li avete voi non mi fanno specie⁹⁴.

On sait ce qu'il adviendra, au bout de peu de temps, de la force de ces désirs. Santo regrette de n'avoir pas épousé la riche boiteuse.

– Quando siamo giovani – predicava alla sorella – ci abbiamo in capo gli stessi grilli che hai tu adesso, e cerchiamo soltanto quel che ci piace, senza pensare al poi. Domandalo alla *Rossa* se si dovesse tornare a fare quel che abbiamo fatto⁹⁵ !...

⁹³ *Pane nero, ibid.*, p.301.

⁹⁴ *Ibid.*, p.301-302..

⁹⁵ *Ibid.*, p.312.

Quoi qu'il en soit, Santo n'a plus le loisir de contempler son épouse encore jeune⁹⁶ mais qui est bien loin de ses coquetteries de l'époque où elle recherchait avec anxiété quelqu'un qui voulût bien d'elle.

– non era per guardare i capelli della *Rossa*, oppure il petto che facesse l'onda dentro il busto, come al Castelluccio. Adesso la *Rossa* lo buttava fuori al sole e al gelo, come roba la quale non serve ad altro che a dar latte, tale e quale come una giumenta⁹⁷.

En reprenant les mêmes expressions, Verga insiste sur le triomphe définitif des lois du travail et de l'utilitarisme implacable sur les valeurs subjectives. L'écrivain n'a plus besoin, alors, de s'intéresser à ce qu'il appelle dans la lettre à Farina « cotesto legame oscuro tra cause ed effetti ». Le désir, avec tout son cortège d'incertitudes étranges et sa force incompréhensible, a été à jamais écrasé sous le poids des contraintes pour la survie.

Si le désir s'évanouit et meurt, c'en est fini de toute possibilité de sérénité. L'auteur livre alors ses personnages aux diverses formes de la violence. D'abord, la violence verbale. Elle est le signe de l'impossibilité, déjà signalée, de s'apitoyer sur autrui quand on ne peut le faire sur soi-même. Ainsi n'a-t-on aucun scrupule à parler de la mort inévitable devant un moribond.

– È inutile ; ripeteva massaro Agrippino ogni volta che tornava a vedere compare Menu colla febbre. Il sangue oramai è tutto una peste. – Compare Menu ascoltava senza batter palpebra, col viso più bianco della sua berretta⁹⁸.

Quando chiude gli occhi quella vecchierella, se vogliono darmi ancora un pezzo di pane me lo danno. Ma se no, mi mettono in mezzo a una strada.

La mamma, poveretta, non sapeva che rispondere, e stava a sentirla, seduta accanto al letto, col fazzoletto in testa, e la faccia gialla dalla malattia⁹⁹.

Pour Verga, il est évident que ses personnages n'ont pas de raisons de ménager autrui, à supposer que celui-ci soit angoissé à l'idée de quitter cette vie. Au demeurant, dans le milieu qu'il a choisi de décrire (ou de représenter, si l'on accepte ce terme) personne n'a appris à ménager qui que ce soit et n'en a

⁹⁶ Elle a vingt-sept ans.

⁹⁷ *Tutte le novelle*, cit., p.313.

⁹⁸ *Jeli il pastore* in *Tutte le novelle*, cit., p.147.

⁹⁹ *Pane nero* in *Tutte le novelle*, cit., p.313.

pas les moyens. On constate ce qu'il en est¹⁰⁰ et la notion de mensonge officieux n'a pas cours parce qu'elle n'a ici aucun sens. D'autre part, la propriété privée demeure la valeur suprême et donne lieu à des emportements terribles lorsqu'elle se trouve attaquée. L'un des exemples les plus spectaculaires se trouve dans *Jeli il pastore* au moment où le fermier découvre la chute fatale de son poulain.

– Levati di lì, paneperso ! gli urlò il fattore, ché non so chi mi tenga dallo stenderti per terra accanto a quel puledro che valeva assai più di te, con tutto il battesimo porco che ti diede quel prete ladro¹⁰¹ !

Ensuite, donc, la violence des actes, qui accompagne souvent la précédente et se rattache presque toujours, elle aussi, à des problèmes de propriété et de justice, ou plutôt d'injustice et d'inégalité : le sentiment d'inégalité entraîne la violence¹⁰². Verga n'y insiste pas trop dans ses nouvelles consacrées surtout à des déshérités¹⁰³, mais il est clair que le rôle du *campiere*¹⁰⁴, par exemple, est fondé uniquement sur la défense brutale et directe de la propriété. Et Mazzarò, qui est trop pingre pour se payer cette sorte de milicien, en est réduit à dormir « accanto ai suoi covoni, cogli occhi aperti, e lo schioppo fra le gambe¹⁰⁵. » Dans *Pane nero* le père de Nena la *Rossa* est représenté, lui aussi, avec l'attribut de ses fonctions : le fusil.

¹⁰⁰ C'est, littéralement, le *Dasein*, l'être-là de personnages qui sont en état de *déréliction* (on sait que le substantif forgé par Heidegger, *Geworfenheit*, signifie à la lettre "jeté là au hasard" : c'est la situation des dés que l'on vient de lancer. Cf. Martin HEIDEGGER, *L'être et le temps*, traduit de l'allemand et annoté par Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, Paris, Gallimard, 1964, p.169 [p.135 du texte original] et la note n°1, p.301-302.

¹⁰¹ *Jeli il pastore* in *Tutte le novelle*, cit., p.147.

¹⁰² Notons que Verga a renoncé à l'un des lieux communs du réalisme littéraire au XIX^e siècle : la violence domestique comme conséquence du malheur qui aigrit et durcit les coeurs (on trouve cependant une exception dans *Pane nero*). De même la violence est presque toujours, dans cette œuvre, un phénomène qui ne concerne que des individus qui s'opposent. Précisons, enfin, que nous incluons dans la question générale du sentiment de propriété les nombreuses manifestations de violence liées à la sexualité (cf. l'acception de *posséder* quand il s'agit du rapport intime d'un homme avec une femme).

¹⁰³ C'est en 1883 que Verga publiera *La chiave d'oro* (nouvelle chère à Sciascia, comme on l'a vu), où il mettra en scène avec une sobriété glaçante le meurtre d'un misérable voleur d'oranges par le *camparo* d'un chanoine (« un uomo che nella sua professione di camparo aveva fatto più di un omicidio. » *Tutte le novelle*, cit., p. 912).

¹⁰⁴ En italien, *camparo*.

¹⁰⁵ *La roba* in *Tutte le novelle*, cit., p.283.

Il camparo aveva il fucile ad armacollo, e non sapeva chi lo tenesse di far la festa a compare Santo, che gli giuocava quel tradimento¹⁰⁶.

Il incarne une violence *nécessaire*, inhérente au système. Mais chacun se comporte un peu comme Mazzarò (même s'il est pauvre) et s'institue son propre défenseur, prêt à tout. Ainsi le pauvre *zio* Cheli, pour protéger son champ («...un povero maggese grande quanto un fazzoletto da naso, che l'arsura s'era mezzo mangiato¹⁰⁷») de l'invasion des moutons échappés à la surveillance de Carmenio terrassé par les fièvres, roue de coups ce dernier en ajoutant :

Ecco il danno che hai fatto, assassino ! Se ti levassi la pelle non basterebbe¹⁰⁸ !

Et dans *Jeli il pastore*, on trouve cette injonction :

Ohé ! Jeli ! gli gridava allora Massaro Agrippino dall'aja ; o che vuoi assaggiare le nerbate delle feste, figlio di cagna¹⁰⁹ ?

Par ailleurs, il est clair que les raptus qui entraînent des meurtres, parfois sous des formes horribles, correspondent à une utilisation déconscientisée de tabous dont l'origine est à la fois sociale et économique – ou bien à une explosion de rage à la suite d'une accumulation d'avaries ressenties comme autant d'injustices. La violence est alors la manifestation particulièrement spectaculaire d'un besoin d'assouvissement et Verga a eu, sur ce plan, des lignes d'un réalisme très cru pour signifier la dureté des rapports dans la vie quotidienne à la – réalisme qui peut faire penser à Boccace ou à Breughel, par certains aspects grotesques ou affreux, et à Zola, notamment pour la scène, dans *Don Licciu Papa*, où les femmes se ruent sur *zio* Masi et

¹⁰⁶ *Pane nero* in *Tutte le novelle*, cit., p. 304. L'iconographie réaliste (presque ethnographique) de l'époque représente le *camparo* sous des traits fort peu engageants. Plus qu'à un garde-champêtre traditionnel, il fait penser à un *bullo* ou à un *bravo*, de manzonienne mémoire. Voir notamment les peintures de Giuseppe de Nittis dans sa première période dite "réaliste", avant son voyage à Paris en 1867.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.314.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.314.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.139.

qui fait songer, en moins tragique, à l'épisode sanglant de la vengeance des femmes dans *Germinal* trois ans plus tard (mais Verga est plus pudique).

Enfin il existe une forme de violence plus raffinée et plus psychologique, qui tient presque de la perversité. Elle est loin d'être largement représentée car elle ne constitue qu'une dérivation atténuée et partiellement sublimée de la violence physique directe. Mais on en trouve des traces assez claires dans l'agressivité générale des individus les uns envers les autres, dans leur indifférence pour les infortunes d'autrui et, surtout, dans le plaisir morbide pris à la contemplation soulignée du malheur survenu au voisin. Ce n'est pas seulement l'absence (compréhensible, dans ces conditions de vie) de délicatesse. C'est le reflet et l'incarnation, sur le plan psychique et moral, d'une société dominée par des rapports de force et caractérisée par un dénuement général : le moindre mouvement de l'un porte atteinte à la liberté et à la situation de l'autre. De là, malgré certaines formes rituelles de solidarité, la dureté impitoyable que l'on peut voir, par exemple, dans la cruauté de certains rires, la lâcheté devant le plus fort et l'acharnement face au plus faible.

Parfois, l'un de ces misérables, fatigué par cette lutte impitoyable avec ses semblables, tente d'échapper à son sort en acquérant un certain pouvoir, c'est-à-dire en faisant consacrer sa supériorité économique par une institution ou, à l'inverse, en se servant de celle-ci pour s'enrichir. C'est le cas pour le *reverendo* dont Verga fait dire par son narrateur qu'il voulait « portarsi avanti¹¹⁰ » et pour lequel il fournit un portrait éloquent.

[...] sin quando ci fu lui in convento volavano le panche e le scodelle in refettorio ad ogni elezione di provinciale ; il padre Battistino, un servo di Dio robusto come un mulattiere, l'avevano mezzo accoppato, e padre Giammaria, il guardiano, ci aveva rimesso tutta la dentatura¹¹¹.

La violence que Verga représente est l'un des phénomènes qui caractérisent la société rurale prise en examen par l'écrivain, mais elle manque de pertinence historique et culturelle. C'est ailleurs qu'il faut rechercher la sicilianité de l'œuvre verghienne : dans les indications qu'elle fournit sur le plan géographique, sociologique et presque ethnographique. Un lecteur attentif pourrait reconstituer une carte de la plaine de Catane et se donner une vision

¹¹⁰ Verga a souligné l'expression – sans doute pour laisser entendre que c'était l'expression que l'individu utilisait pour désigner son propre projet (cf. plus haut note n°91).

¹¹¹ *Il reverendo in Tutte le novelle*, cit., p.230.

relativement précise de l'aspect des villages, des diverses strates sociales qui peuvent les composer et surtout des métiers, assez peu nombreux, qui s'y exercent. Certes, bien des descriptions que Verga donne des comportements et de la mentalité paysanne pourraient être appliquées à d'autres sociétés rurales pauvres (en tout cas du bassin méditerranéen). Ainsi la nouvelle *Guerra di santi* peut-elle constituer une représentation juste de l'univers prélogique, païen et violent d'un village de la Sicile orientale à l'époque ; mais il est difficile d'affirmer qu'elle est exclusivement sicilienne car on pourrait donner de bien des paysans accablés par la sécheresse dans le monde chrétien l'image suivante.

Il peggio era che molti del quartiere di San Rocco si erano lasciati indurre ad andare colla processione anche loro, picchiandosi come asini, e colla corona di spine in capo, per amor del seminato¹¹².

Par ailleurs, il est exceptionnel que Verga prenne la peine de préciser qu'il considère comme caractéristique de l'esprit sicilien tel trait de comportement qu'il évoque ou mentionne. À notre connaissance il ne le fait guère que dans *Jeli il pastore* lorsqu'il écrit :

Dappriincipio, Jeli dava dell'*eccellenza al* signorino, come si usa in Sicilia¹¹³, [...].

ou encore :

Però non mostrava meraviglia di nulla al mondo ; gli avesero detto che in città i cavalli andavano in carrozza, egli sarebbe rimasto impassibile con quella maschera d'indifferenza orientale che è la dignità del contadino siciliano¹¹⁴.

En fait la spécificité de la réalité sicilienne se voit essentiellement dans le travail que l'écrivain a fait sur la langue en rassemblant, en accumulant et en intégrant, comme naturellement, dans ses fictions les innombrables locutions, expressions, images, proverbes et autres sentences populaires du dialecte de la plaine de Catane¹¹⁵. Certaines phrases sont manifestement inspirées par la connaissance réelle et directe que Verga pouvait avoir des traditions locales.

¹¹² *Guerra di santi* in *Tutte le novelle*, cit., p.218.

¹¹³ *Jeli il pastore* in *Tutte le novelle*, cit., p.137.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.143.

¹¹⁵ Il serait plus exact de dire *toutes les variétés* du dialecte catanais.

Celle-ci, par exemple – pour en rester à *Jeli il pastore* – où le narrateur cite explicitement un extrait d'acte officiel :

Il fattore era così in collera perché quel giorno dovevasi pagare il fitto delle chiese grandi, « come San Giovanni fosse arrivato sotto l'olmo, », diceva il contratto¹¹⁶, [...].

C'est dans ce genre d'interpolations langagières, qu'il tendait à multiplier pour purifier sa narration de tous les signes susceptibles de trahir le sujet qui écrit¹¹⁷, que Verga plaçait, sans doute, la *vérité* sicilienne.

On sait que le point de vue poétique et stylistique de Verga s'inscrit dans la tradition du mimétisme en art : la langue, comme instrument technique permettant la constitution du livre en qualité d'objet artistique, est au service d'un réel antérieur qu'elle essaie de reproduire au plus près . Cependant, Verga n'était pas préoccupé par les questions de prosodie. Il n'y a guère que dans certains passages d'inspiration idyllique ou bucolique qu'il s'est essayé à quelques ébauches d'harmonie imitative. Il peut arriver, alors, que le lecteur sente un balancement de cantilène ou de refrain populaire dont il imagine qu'il est chargé de rendre le rythme des saisons, des travaux et des jours.

[...] ; conosceva come spira il vento quando porta il temporale, e di che colore sia il nuvolo quando sta per nevicare¹¹⁸.

Le phrasé de la séquence tend à établir un accord dynamique entre la syntaxe et le sens et Verga, ici, a soigné ses clausules.

Mais la plupart du temps, Verga a choisi un procédé imitatif beaucoup plus direct qui consiste à utiliser des citations directes du langage populaire¹¹⁹, éventuellement transcrites au style indirect libre. Le plus souvent, le grand souci de l'auteur a été de respecter la syntaxe du langage parlé par ses personnages (essentiellement des prolétaires, au sens propre) – syntaxe syncopée, cahotante d'anacoluthes, parataxique voire asyndétique. Ainsi, les

¹¹⁶ *Jeli il pastore* in *Tutte le novelle*, cit., p.151.

¹¹⁷ On peut donner comme exemple de ces interventions déplacées une exclamation que Verga placera dans la rédaction tardive de *L'amante di Gramigna* : « Figurati il putiferio ! ». B.M.M., cit., p.170 ; Riccardi 87, p.94.

¹¹⁸ Nous avons ici une alternance de deux décasyllabes et de deux octosyllabes. *Jeli il pastore* in *Tutte le novelle*, cit., p.140.

¹¹⁹ Pratiquement toujours traduites en italien.

recherches stylistiques de Verga peuvent-elles aboutir à des résultats qui, concrètement, donnent un sentiment de lourdeur, de maladresse, d'inélégance voire d'incorrection, tant l'écrivain s'approche parfois d'une forme d'improvisation où les divers membres de la phrase sont simplement reliés entre eux par une conjonction de coordination.

Appena la nuora era rimasta padrona della casa, e colla briglia sul collo, ne aveva fatte tante e poi tante che la gente ormai non chiamava altrimenti suo marito che con quel nomaccio, e quando arrivava a sentirlo anche lui, e si avventurava a lagnarsene colla moglie – Tu che ci credi ? gli diceva lei : ed egli non ci credeva, contento come una pasqua¹²⁰.

Ce même procédé se retrouve de façon particulièrement appuyée dans *Cos'è il re* où Verga a semblé pressentir les possibilités du monologue en adoptant systématiquement la parataxe conjonctive (ou accumulative) et répétitive du discours populaire:

[...] ; e allora non c'erano le strade carrozzabili, ché la Regina si sarebbe rotto il collo, se non fosse stato per la sua lettiga, e la gente diceva che il Re e la Regina erano venuti apposta in Sicilia per fare le strade, che non ce n'erano ancora, ed era una porcheria. Ma allora campavano i lettighieri, e compare Cosimo avrebbe potuto pagare il debito, e non gli avrebbero pignorato le mule, se non veniva il re e la Regina a far le strade carrozzabili¹²¹!

On voit quels sont les critères syntaxiques de Verga pour se conformer à son idée du langage populaire parlé : répétition, absence de linéarité discursive et inobservance des règles classiques de la concordance des temps. Et l'on comprend la qualité du regard qui explique ces choix : l'écrivain bourgeois¹²² voit dans le monde paysan un univers prélogique régi, mentalement, par quelques idées magiques. Les personnages, ici, n'accèdent

¹²⁰ *Pentolaccia* in *Tutte le novelle*, cit., p.223. *Venera* au lieu de *la nuora* ; e supprimé ; après *gli diceva lei* un point, puis : *E basta. Lui allora contento come una pasqua*. Perroni B.M.M., cit., p. 182 ; Riccardi 87, p.117. Dans l'ensemble, les corrections tardives tendent à rendre la langue et la syntaxe plus classiques, plus conventionnelles et moins proches du langage parlé.

¹²¹ *Cos'è il Re* in *Tutte le novelle*, cit., p.245. - Dans son édition commentée des nouvelles, Piero Nardi rappelle que ce choix syntaxique heurtait la sensibilité de la critique à l'époque de Verga (il cite notamment le cas d'Edoardo Scarfoglio). Giovanni VERGA, *Novelle*, a cura e con commento di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1964 (XIV^{ma} ed.), p. 75; n.8.

¹²² Nous usons de ce syntagme figé sans oublier que Verga portait un titre nobiliaire.

pratiquement pas à la réflexion synthétique ; ils s'en tiennent au simple constat qui leur fait mettre les réalités qu'ils perçoivent les unes à côté des autres, sans que s'établisse entre elles une causalité autre que paralogique. Cela provoque normalement, au niveau de l'agencement du discours, cette parataxe d'aspect rudimentaire, qui donne l'effet d'une absence de progression et de climax sensible. Le personnage verghien des nouvelles paysannes ne *comprend* pas la totalité du monde qui l'entoure ; il ne la saisit pas comme un ensemble complexe de faits liés étroitement les uns aux autres. Il peut avoir seulement des aperçus qu'il dispose les uns à la suite des autres comme un enfant use des bâtonnets lorsqu'il apprend à écrire. La recherche stylistique de Verga consiste à produire un langage qui paraisse totalement dépourvu d'élaboration : fruste, grossier, primitif, démuné, à l'image même de ceux qui le pratiquent. Mais c'est un langage qui a, du point de vue de l'auteur, son authenticité parce qu'il adhère parfaitement à une vision du monde sans trouble durable et immobiliste. Au demeurant, cela ne l'empêche nullement d'être au service d'une conscience malheureuse et si les hommes bafouillent c'est parce que le monde est irrémédiablement confus.

Denis FERRARIS