

VERISME ET NATURALISME : VERGA ET/OU

Associer, opposer, classer

Le préjugé selon lequel le vérisme a été en France un échec absolu en réalité est démenti par la présence constante de traductions et d'essais critiques parus depuis sa première diffusion. En effet, la quantité considérable d'articles et d'études sur l'oeuvre de Verga témoigne d'un intérêt réel pour le mouvement, qui suscite des jugements critiques souvent très positifs.

Nous le verrons en premier lieu à propos de l'écrivain Edouard Rod, le traducteur le plus important de l'oeuvre verghienne, qui consacre une partie importante de son activité de critique au vérisme, en commençant justement au moment où, autour du 1880, la fortune de Verga est fortement remise en cause dans la péninsule. D'autres après lui, et notamment les critiques les plus intéressants, s'aligneront sur ses positions, en reprenant parfois ses propres réflexions.

Rod va à contre-courant de la critique italienne, d'un côté, par la compréhension qu'il a de l'importance de l'oeuvre de Verga, de l'autre, par son regard qui va au-delà de la «haute mais froide considération du public des lettrés», attitude qui va caractériser pendant quelques décennies encore la critique italienne. Rod donne l'exemple d'une analyse «de l'intérieur» de l'oeuvre de Verga, en glissant souvent vers la critique explicitement autobiographique ou introvertie, et se différencie nettement de ses homologues italiens.

1. L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1971, p. 1.

Le terrain sur lequel opère la critique verghienne en France est de toute façon déterminé par l'ensemble des préjugés que l'on peut résumer par les concepts d'évolution et d'imitation dans l'oeuvre littéraire. Malgré l'effort accompli par Rod pour détourner les regards de la perpétuelle comparaison avec le naturalisme et pour redéfinir les concepts d'influence, de parallélisme, et nier en tout état de cause l'idée de filiation qui pesait lourdement sur les veristes, une grande partie de la critique, tout en acceptant ces principes, a continué à subir la fascination de la contiguïté des deux mouvements.

La tentation, l'attrait exercé par la comparaison, qui est fondamentale dans la démarche comparatiste précisément, semble l'emporter presque toujours sur l'effort pour parvenir à la compréhension authentique d'un auteur complexe, souvent incompréhensible, de toute façon éloigné.

Ainsi, à la place d'un profil original, bien qu'utopique, de l'Ecrivain, on voit se dresser la figure de l'Ecrivain et/ou : celle d'un Verga opaque, ou difficilement reconnaissable, qui est tour à tour soumis à un processus de «re-connaissance» ou d'opposition. Un Verga dont la silhouette est floue, perdue dans le lointain ; et que l'on connaît de manière confuse et précaire, comme dans le *Théétète* de Platon, à travers une «re-connaissance». De cette manière, Verga peut tout au plus rappeler quelqu'un, ressembler à quelqu'un : il est le plus souvent rapproché des réalistes et des naturalistes français. Dans un autre contexte, et pour des raisons que nous allons voir de façon plus précise, on glisse de la comparaison à l'association par opposition. Dans ce cas, on l'oppose ou on le préfère à quelqu'un d'autre ; Verga deviendra alors, selon le contexte historique et idéologique, l'anti-Zola ou, plus tard, l'anti-D'Annunzio.

Il s'agit de procédés utilisés largement aussi par les critiques italiens ; d'autre part, nous verrons que même les analyses de Rod, malgré l'évidente volonté d'orienter la théorie vers d'autres directions, n'échappent pas à ces mécanismes. Il ne faut donc pas s'étonner, si ces procédés ont contaminé et marqué la réflexion critique italienne. La comparaison avec le naturalisme deviendra un trait caractéristique de l'image de Verga en France, avec d'autres thèmes récurrents tels son humanité, l'empreinte nationale, l'exotisme, le débat sur l'infortune, l'ennui et l'impression d'étrangeté de son oeuvre.

1. Pour la biographie de Rod cf. aussi : Jean-Jacques MARCHAND, *Edouard Rod et les écrivains italiens. Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga*, Université de Lausanne, Publications de la Faculté des Lettres, XII, Genève, Librairie Droz S.A., 1980; Cécile-R. DELHORBE, *Edouard Rod - d'après des documents inédits et avec 21 illustrations hors-texte*, Paris et Neuchâtel, Éditions Victor Attingen, s.d. [1937?].

Un naturaliste inquiet

Né en 1857 à Nyon, en Suisse, Edouard Rod s'établit en 1878 à Paris où il essaye d'emblée de se faire une place dans le journalisme et dans la littérature, surtout en se liant au groupe de Médan et en écrivant des oeuvres d'inspiration naturaliste. C'est en effet presque par hasard que, pour trouver une ouverture sur la scène littéraire en tant que critique de littérature italienne - sans la connaître le moins du monde, et bien peu la langue - il entre en contact avec Verga par l'intermédiaire de Felice Cameroni'. En dépit de ses compétences linguistiques limitées deviendra ensuite traducteur et critique non seulement de Verga, mais de beaucoup d'autres écrivains italiens comme Capuana, De Roberto, Fogazzaro, Giacosa, Serao etc. A travers les pages des revues de l'époque, et notamment de la «Revue des Deux Mondes», - au sein de laquelle il s'affirmera au fil des années, en s'éloignant du naturalisme comme romancier et chef de file du mouvement idéaliste -, il deviendra le principal divulgateur et porte-drapeau de la littérature italienne en France. Il profitera souvent de la correspondance' avec ses amis italiens pour approfondir notablement ses connaissances critiques, qui évoluent en suivant les conseils et les exhortations, surtout de Verga et de Capuana.

Il en va ainsi, déjà dans son premier article, *Giovanni Verga*, paru dans «Le Parlement»³. Ici comme ailleurs Rod avance dans la direction indiquée par les véristes, en particulier afin de déterminer les traits caractéristiques du vérisme et pour le distinguer du naturalisme. Au fil du temps en effet les comparaisons, les questions de l'antécédence ou de filiation par rapport à d'autres courants ont tendance à disparaître ou à être éclaircies, grâce aux conseils des véristes.

On a en outre l'impression que Rod, stimulé par leurs élans novateurs, utilise le terrain neutre de la littérature italienne pour définir plus librement certaines instances de sa personnalité littéraire en formation. En naturaliste inquiet comme il l'était, il semble profiter de l'originalité de Verga pour résoudre certains problèmes et prendre ses distances par rapport aux préceptes

1. Cameroni, critique littéraire très actif, fut le premier défenseur de Zola en Italie, sur des journaux comme «il Sole», «La Plebe», «La Farfalla», «L'Arte drammatica», etc. De 1877 à sa mort il resta en correspondance avec Zola, devenant son principal représentant en Italie. Leur correspondance a été publiée par Paolo Tortorese dans son très documenté *Cameroni e Zola - Lettere*, Champion-Slatkine, Paris-Genève 1987.

2. Pour la correspondance avec Verga cf.: Giovanni VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Le Monnier, Firenze 1954; *Carteggio Verga-Rod*, a cura di G. Longo, Catania, Edizioni della Fondazione Verga, sous presse.

3. *Giovanni Verga*, in «Le Parlement», *Giovanni Verga*, in «Le Parlement» Journal de la République libérale, 3^e Année, N° 182, 4 Juillet 1881, p.3.

de Médan ; le naturalisme lui paraît désormais trop rigide et dénoué de toutes ces « délicatesses psychologiques » auxquelles sa sensibilité se tourne et qu'il retrouve dans l'oeuvre de Verga. Ces pages critiques nous permettent donc de saisir dès leur apparition les signes d'un changement chez l'écrivain suisse, qui pendant quelques années encore, au moins jusqu'en 1885, continuera d'écrire des romans d'obédience naturaliste.

Dans ce premier article sur Verga, par exemple, Rod après avoir retrouvé dans les textes de celui-ci le souvenir des lectures de Balzac, Haubert, Zola, etc. montre de quelle façon l'auteur se différencie de ses sources, notamment dans l'utilisation du registre impersonnel. On voit comment la démarche critique constitue pour Rod une forme de mise à distance ; on est même surpris de constater que Rod utilise à l'égard de Zola un langage mimétique des écrits les plus virulents des adversaires du naturalisme.

« Comme eux il [Verga] s'applique à faire abstraction de sa personnalité ; et malgré cela, chez lui comme chez eux, on sent cette tendance toute moderne de l'esprit à rechercher les manifestations de la misère humaine. Mais tandis que Zola, par exemple, met sans hésiter le doigt sur des plaies saignantes et gangrenées et s'attache aux héros du vice, ouvriers de leur propre ruine, Verga dépeint plutôt les souffrances de ces malheureux qu'une sorte de fatalité semble poursuivre et qui, terrassés par les difficultés de la vie, ballottés de douleurs en douleurs, comme des naufragés dont la mer se joue, arrivent à la fin de leur existence sans connaître la plus infime des joies et ne trouvent de repos que dans l'asile suprême, dans la bonne terre où tout s'oublie »

A partir de ce premier texte donc, *l'humanité* de Verga devient le trait principal qui caractérise son réalisme. Et autour de cette caractéristique va se développer le premier roman de Verga. Oali de 00

et ressuscitent les dieux de la Grèce. Mais aux romanciers aux prises avec nos misères, nous demandons la compassion [...] Et pour se manifester, elle n'a pas besoin de tirades déclamatoires : chez M. Verga, comme dans les meilleurs de nos romans contemporains, elle ressort du simple exposé des faits, sans que l'auteur mette en avant sa personnalité¹.

Il semblerait enfin que Verga ait trouvé la formule idéale, celle que Rod avait cherchée en vain en suivant les modèles naturalistes. Son détachement du cercle de Zola paraît imminent ; et cette séparation prend un aspect de fuite, comme il le suggère en parlant de *C'era una volta* de Capuana : «Comme l'a si bien observé - et si bien prouvé - M. Huysmans, les réalistes éprouvent tous, à une certaine heure, le besoin d'échapper à la tyrannie de leurs propres observations»²

D'ailleurs son attitude ne fait qu'anticiper les accents et les arguments du *Manifeste des Cinq* (1887) qui portera la contestation contre le naturalisme de Zola sur le devant de la scène nationale. En effet, dans ces pages de critique nous trouvons l'ébauche de thèmes que Rod développera plus tard, quand, enfin libre de toute hésitation, il pourra affirmer son aversion à l'égard d'un naturalisme «satisfait de lui-même, très limité, matérialiste, curieux des moeurs plus que des caractères, des choses plus que des âmes»³.

Ces accents et ces arguments ne disparaîtront même lorsque la bataille contre le naturalisme sera pratiquement terminée. Comme si le fait de les réaffirmer avec force pouvait conjurer un danger toujours menaçant, celui du matérialisme contemporain. Dans sa préface à la deuxième édition des *Malavoglia*, parue en 1900, cette thématique continue d'avoir une place centrale. L'essai, qui reçut les éloges de l'écrivain sicilien⁴, résume et conclut les différentes étapes de l'itinéraire critique de Rod ; et constitue, tout compte fait, son étude la plus équilibrée, bien que limitée par une vision idéaliste et parfois sentimentale. Le concept d'humanité, qui reste de toute façon le «trait distinctif» de l'art de Verga, est ici approfondi et prend une coloration plus vivante ; les *Malavoglia* et *Mastro don Gesualdo*, en effet

«débordent de sève, de couleurs et de *sympathie*. Car là est bien le trait distinctif du talent de M. Verga. Il est très éloigné de *l'objectivité* de nos «naturalistes» qui ressemble parfois à de l'indifférence ou à de la misanthropie. C'est avec toute son humanité qu'il observe ses personnages, qu'il sait aimer, plaindre, admirer même dans leur humilité, et dont les fautes, les vices ou les crimes lui inspirent plus de pitié que

1. Le Verisme et les conteurs italiens, op. cit., pp. 297-298.

2. Ibid., p. 303.

3. Préface aux *Trois Coeurs*, Paris, Perrin et C^{le}, 1890, p. 6.

4. Cf. entre autres les lettres du 18 Janvier 1899 et du 2 Février 1900 (*Lettere al suo traduttore*, cit.).

de colère. Cette doctrine de l'objectivité que quelques écrivains ont faussé en l'exagérant, a pourtant le mérite d'affirmer une vérité essentielle : l'obligation pour le romancier qui veut vraiment faire acte de créateur, de sortir de soi, de peindre des êtres bien étrangers, bien différents, d'entrer dans leur peau, de voir les choses avec leurs paroles. M. Verga réalise à la perfection ce point du programme ; et si par la sympathie humaine qu'expriment toutes ses pages, il mêle son âme à celle de ses personnages, c'est sans rien enlever de leur réalité, et seulement parce que, dans l'artiste qu'il est, l'homme a su conserver son cœur d'homme»¹.

Dans ce passage également, le texte de Rod révèle une profonde adhésion à la pensée de Verga. Ici aussi le rapprochement avec la correspondance permet de voir à quel point celle-ci devient par moments un haut lieu d'élaboration critique. La préface est notamment écrite à *matrem absve* *Y y* on y retrouve les phrases imperceptiblement soufflées par Verga dans une lettre, sans doute la plus fameuse et la plus riche de leur correspondance, fondues dans le texte français :

«Quant à moi, si je devais vous faire, à vous mon ami, et non publiquement, mes confidences littéraires, je dirais seulement ceci : - que j'ai essayé de me mettre dans la peau de mes personnages, de voir les choses avec leurs yeux et de les exprimer avec leurs paroles - et c'est tout. C'est ce que j'ai essayé de faire dans les *Malavoglia* et ce que je tente dans la *Duchessa* sur un autre ton, avec d'autres couleurs et dans un autre cadre»².

Vers une définition du vérisme

Il ne faut pas croire toutefois que l'humanité de Verga apparaisse comme un trait distinctif et «opérateur de distance» uniquement à l'égard des naturalistes français. Dans le même sens en effet, Rod effectue de rigoureuses analyses de ce genre à l'intérieur du mouvement vériste. Par exemple, les nouvelles de Capuana pour Rod «n'ont aucune trace de bonhomie. Ce sont des études précises, exactes, minutieuses, de certains cas qui ont frappé un observateur toujours en méfiance contre les hommes»³.

1. Préface aux *Malavoglia*, Paris, Ollendorff, 1900, p. XIV.

2. Lettere al suo traduttore, cit., lettre du 14 Juillet 1899: «Quanto a me, se dovessi fare a voi, amico, e non nel pubblico le mie confessioni letterarie, direi soltanto questo : - che ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole - ecco tutto. Questo ho cercato di fare nei *Malavoglia* e questo cerco di fare nella *Duchessa* in altro tono, con altri colori, in diverso ambiente».

3. Le Vérisme et les conteurs italiens, op. cit., p. 300.

Il en est de même à l'égard de De Roberto, pour lequel il ressentira une sorte de fraternité spirituelle'. Il critiquera *Documenti umani*, parce que «on y sent un peu trop l'écrivain qui reste sceptique, s'amuse de son jeu d'esprit et rit de ses personnages»².

C'est dire que sa recherche visant à distinguer entre les différents courants ne se résout pas dans ce genre de questions, qui pourtant, nous l'avons vu, occupe une place centrale. Rod est parfaitement conscient que dans un climat ethnocentrique fortement présent dans la culture française, la comparaison entre le verisme et le naturalisme ne pouvait faire abstraction de la question des influences. Sujet bien délicat, qui, en Italie, avait déjà fait couler beaucoup d'encre ; et qui importait directement aux veristes au moment où ils étaient présentés en France, au risque permanent d'être considérés comme des imitateurs.

Face au circuit culturel italien, «parfaitement harmonisé» avec les littératures étrangères, la France du siècle dernier, en dépit de son rôle «rayonnant», reste peu ouverte à l'égard des autres cultures. Et même s'il nous semble excessif de réduire ses rapports interculturels à des catégories comme celles de «refus», de la «méconnaissance», des «annexions défigurantes» proposées par Berman³, on constate que dans le passé, ces échanges ont été marqués par un certain nationalisme. Durant tout le XIX^e siècle, les quelques traductions d'oeuvres étrangères et en particulier italiennes qui ont été réalisées⁴, sont restées souvent prisonnières du goût du public et du principe de l'adaptation. Ajoutons à cela que la réflexion critique s'est souvent réclamée de forme d'une démarche comparative et a adopté le concept limitatif d'«influence».

Rod semble parfaitement conscient de ces problèmes : «ici, on n'a d'yeux et d'oreilles que pour ce qui sort de Paris ! »⁵ ; «les Français sont le peuple du monde le plus indifférent aux choses de l'extérieur ; et j'ai toutes les peines du monde à obtenir, de temps en temps, l'insertion d'un article sur un écrivain étranger»⁶ disait-il à Verga dans l'une de ses premières lettres, à laquelle répond une autre lettre de Capuana, également conscient de ces obs-

1. Cf. à ce propos G.LONGO, *I Viceré in Francia* in AA. VV., *I Viceré di De Roberto*, Catania, Edizioni della Fondazione Verga, sous presse.

2. *Le mouvement littéraire* en Italie, in «Bibliothèque universelle et revue suisse», XCIV^e Année, Tome XLI, Lausanne, Mars 1889, N° 123, pp. 593-609.

3. Voir A.BERMAN, *L'épreuve de l'étranger*, op.cit. p. 66.

4. Cf. à ce propos par exemple l'intéressante synthèse de Christian BEC, *Scrittori italiani in Francia*, in *Letteratura e vita intellettuale - L'Italia e la formazione della civiltà europea*, a cura di F. Bruni, Torino, BNA-UTET, 1993.

5. *Carteggio Verga-Rod*, cit., lettre du 21 Avril 1881.

6. Ibid., lettre du 31 Mars 1881.

tacles : «Les français ont le tort d'étudier peu ou pas du tout le mouvement littéraire des autres nations, où l'on ne peut nier qu'il existe quelque chose digne d'être assimilé au génie français»¹.

Au-delà de ces difficultés structurelles, la question des relations entre les deux cultures a des ramifications diverses qui la compliquent. D'une part l'affinité entre le vérisme et les écoles contemporaines rend celui-ci difficilement identifiable à l'intérieur d'un mouvement extra-national qui recouvre toutes les littératures de l'époque. Le mouvement italien court le risque d'être rangé au milieu d'un ensemble de «réalismes mineurs», comme celui espagnol, ou portugais, etc. D'autre part le vérisme apparaît sur la scène française juste au moment où les relations diplomatiques entre les deux pays sont au plus mal, après l'intervention française en 1881, en Tunisie où prospérait une importante colonie italienne, et le pacte de la Triple Alliance en 1882. Conjoncture qui n'était pas simple, d'autant moins que le naturalisme saturait le marché et satisfaisait les besoins d'un public peu ouvert en cette période de tension franco-italienne. Car si les lecteurs français commençaient à explorer d'autres horizons littéraires, ils préféraient ceux qui étaient libres de tensions politiques ; comme c'était le cas de la littérature russe, promue, un fois de plus, par le vicomte de Vogüé dans la «Revue des deux Mondes»². Cette situation est illustrée aussi par notre correspondance ; lorsque Rod donne par exemple les raisons de l'indifférence qui a accueilli la traduction des *Malavoglia* : «La presse a fait la conjuration du silence : il y a parmi les critiques une certaine irritation contre les traductions, et l'on fait expier à ceux qui ne sont pas connus du public français le succès de Tolstoi et des Russes»³.

La tâche s'annonçait donc difficile et surtout délicate ; et assurément Rod traita la question avec toute la délicatesse possible. N'oublions pas qu'il est suisse et qu'il est imprégné des cultures de l'Europe centrale ; sous l'influence de la culture germanique (il a fait ses études à Bonn, puis à Berlin), traditionnellement ouverte et favorable à l'échange interculturel, son approche est totalement différente de celle d'un français. En ce sens c'est la personne la plus adéquate pour jouer le rôle de médiateur entre les deux cultures ; grâce à sa sensibilité aiguisée, il aborde le problème du rapport entre les véristes et la culture française avec un tact extrême, tout en laissant suffisamment d'espace aux exigences de son public ; et tout d'abord il répond à la question épineuse des influences, que même les critiques italiens n'ont pas réussi à trancher.

1. Lettre de Mineo du 4 Septembre 1884, in JJ.MARCHAND, Édouard Rod et les écrivains...op.cit., p. 143.

2. Nombre des interventions de de Vogüé sur Tolstoi, Gorkij, etc., ont été réunis dans le volume *Le roman russe* (Paris, 1886), sans doute son oeuvre la plus connue.

3. Carteggio Verga-Rod, cit., lettre du 8 mai 1888.

«C'est à tort que l'on considère la littérature vériste, en Italie, comme une résultante et une sorte de dépendance du naturalisme français. A la vérité les deux mouvements sont parallèles. Sans doute, nos romanciers naturalistes, qui se trouvent être les aînés plutôt que les contemporains des véristes, ont exercé sur eux une certaine influence. Mais cette influence dont on pourrait noter quelque trace dans le détail, ne suffit point à établir une filiation : et les oeuvres des Verga et des Capuana demeurent des oeuvres profondément originales»¹.

De tels propos ne pouvaient pas laisser indifférents les véristes, sur lesquels pesait toujours la menace d'être catalogués dans la catégorie des *imitateurs*. Aucun commentaire ne pourrait être plus éloquent que la lettre de félicitations, que Capuana envoie aussitôt au critique suisse :

«Je n'attends guère pour vous remercier de votre très belle et, pour ma part très bienveillante, étude sur le vérisme italien. / J'ai été heureux d'entendre de la part d'un français la juste distinction entre le *naturalisme* de là-bas et le *vérisme* d'ici. Vous avez été plus objectif qu'une partie de notre critique, qui juge souvent sur des apparences superficielles et mélange tout et nous appelle simplement *imitateurs*»².

Un an auparavant, Rod avait écrit une autre page très élogieuse à l'égard des véristes italiens, où il saisissait l'occasion de faire le point sur la confusion idéologique qui se répandait au sujet des différents courants français. Avec courage et à l'encontre de tout conformisme, il signalait la fraîcheur et la signification intacte de l'expression «vériste», que les critiques et les écoles n'avaient pas encore usée.

«A mon sens, ce terme est très supérieur à nos expressions correspondantes de *naturalisme ou réalisme*, que la critique courante a d'ailleurs détournée de leur acception primitive. On appelle, par exemple les auteurs de la *Femme de Feu* ou de la *Petite Duchesse des réalistes*, - comme s'ils étaient quelque chose ! Et l'on nomme *idéalistes*, par opposition, les écrivains qui sucent leur orgeat, ou simplement ceux qui se meuvent dans le monde officiel des ingénieurs et des attachés d'ambassade ; la sincérité avec laquelle ils étudient leurs personnages et leurs milieux n'influe en rien sur l'épithète qu'on

1. *Le Vérisme et les conteurs italiens*, op. cit., p. 293.

2. Lettre de Mineo, 10 Août 1884, in J.-J. MARCHAND, *Édouard Rod et les écrivains...* op. cit., p. 141 : «Non metto tempo per ringraziarvi del vostro bellissimo e, per parte mia, benevolissimo studio sul verismo italiano. / Mi ha fatto gran piacere il sentire da un francese la giusta distinzione fra il naturalismo di costì e il verismo di qui. Voi siete stato più imparziale di una parte della nostra critica che spesso giudica dalle superficiali apparenze e fa una confusione e ci chiama semplicemente imitatori».

colle à leur nom. En Italie, l'expression de *Vérisme* est plus exactement employée, peut-être parce qu'elle est plus large. On l'applique, en somme, à tous les écrivains convaincus de cette élémentaire vérité, qu'on ne fait aucune oeuvre durable sans tenir compte des conditions vraies de la vie, et que l'étude préalable des faits est indispensable à tout esprit qui choisit la forme du roman pour mouler sa pensée»¹.

Verga et/ou Zola

D'autres études consacrés pendant ces mêmes années à l'association *vérisme/naturalisme*, suivent la direction indiqué par le traducteur de Verga. Par exemple *Le roman en Italie*², un article signé François Carry et publié dans «Le Correspondant» en 1894, qui retrace à grands traits l'histoire du roman contemporain de Manzoni à Neera. C'est le premier d'une série d'écrits qui, en s'inspirant des réflexions de Rod sur le *vérisme*, réhabilitent Verga, tout en l'opposant à la poétique de Zola que l'on considère dorénavant comme

1. *Le mouvement littéraire - Publications italiennes*, in «Le Parlement» Journal de la République libérale, 5^e Année, N° 267, 29 Septembre 1883, p. 3. Dans ce cas également, la réaction de Capuana est plus éloquente que n'importe quel autre commentaire : (lettre du 17 Octobre 1883, in J.J.MARCHAND, *Édouard Rod et les écrivains...op.cit.*, p. 135-136) : «Quello che dite della questione del *verismo e naturalismo* è giustissimo. Se non sbaglio, mi sembra che qui siamo andati più addentro, proprio nelle viscere di questo problema letterario. Costi lo Zola ha un po' imbrogliato le cose facendo di una questione d'arte una questione di metodo scientifico. Gli altri, i suoi avversari, poi non ne capiscono nulla. Ho letto nella «Revue des Deux Mondes» degli articoli così bestiali (passatemi la parola) da far meravigliare come una rivista che vuol esser seria abbia potuto accettarli! / Lo Zola, mi sembra, ha un po' di torto nel concedere una eccessiva importanza al concetto di un'opera d'arte: da noi si pensa che un concetto, scientifico o no, non ha valore in una opera d'arte, se non quanto ne assume diventando opera d'arte. Percià noi tentiamo di fare che l'opera d'arte sia completamente impersonale, che non vi si vegga traccia dello scrittore, che la forma, che l'organismo anche della piccola novella sia qualcosa di vivo, di solido, che si muova da sé. Da ciò nasce la nostra sobrietà in fatto di descrizioni, e in un tutto quello che riguarda la *rettorica*. Da questo lato i *Malavoglia* del Verga mi paiono un romanzo meraviglioso, che ha fatto fare un passo all'arte; e lo Zola, anche dopo il suo *Au bonheur des Dames* deve correre un po' per raggiungerlo. La nostra fortuna è che non abbiamo *tradizioni* letterarie da rispettare. Costa vi lasciate imporre troppo da quella che chiamate *rettorica*. Spesso noi ridiamo vedendovi combattute nei giomali cerce battaglie letterarie che mettono sossopra la gente; da noi si è più liberi e più liberali».

2. F. CARRY, *Le roman en Italie*, in "Le Correspondant" Religion - philosophie, Politique, Sciences - Littérature - Beaux-Arts, tome 177^e de la collection, Nouvelle Série, tome 141^e, 66^e Année, 25 Novembre 1894, pp. 662-684.

caduque. La question, en fait dépasse le problème du naturalisme.

Nous sommes en pleine bataille idéaliste. La détente italo-française est imminente. Durant les vingt dernières années du **XIX^e** siècle, pour faire face à une présumée 'décadence des races latines', il a fallu que le mouvement de renouvellement, ou pour mieux dire de renaissance latine fasse déjà un long chemin. Tout au long des années 1890, les lettrés regardent à nouveau vers l'Italie, comme un lieu privilégié où cueillir les signes du renouveau culturel, dont on fait un des points cardinaux de cette renaissance. En 1893, paraît dans la «Revue des deux mondes» un article célèbre de Rod sur Fogazzaro qui sanctionne la fin des naturalismes et qui propose, sur la base de la récente évolution de la littérature italo-française, l'équation renaissance de l'idéalisme = renaissance latine'.

L'époque n'est plus à Zola ou aux Goncourt. Ce sont Huysmans, France, Bourget et même, pourquoi pas, Rod qui occupent la scène, c'est-à-dire des écrivains qui, dans leur réponse à l'enquête de Huret sur l'«Evolution littéraire», publiée en 1891 dans l'«Écho de Paris», sanctionnent la fin du naturalisme. Cette enquête eut des répercussions en Italie, où Ojetti renouvela l'expérience dans le «Corriere della sera», en publiant, en 1894, une série d'articles intitulés *A la découverte des hommes de lettres (Alla scoperta dei letterati)*, série qui à son tour eut une influence sur la France.

Après l'épuisement de la formule naturaliste, l'insistance de la polémique contre ce mouvement reflète, sur le plan littéraire, la controverse engagée contre la menace matérialiste ; cela constitue même le mode principal sur lequel se poursuivra la bataille idéaliste.

Dans ce climat, les veristes sont récupérés pour deux raisons. D'un côté, ils sont une composante importante de la culture italienne et donc l'expression de la race latine, voire de la grécité. D'un autre côté, ce sont des naturalistes dissidents et même repentis. Ils vont être pour ainsi dire opposés à Zola, ils sont le moyen de l'attaquer sur son propre terrain. Dans le sillage de la critique de Rod, Verga sera donc représenté comme l'anti-Zola, capable de décrire les humbles «dans toute leur humanité», sans le cortège de vices, de plaies et de tares des Rougon-Macquart ; il est capable, d'autre part, de soulever ses personnages de la matérialité aride, qui caractérise les personnages de Zola, en les douant non seulement d'instincts, mais aussi parfois d'une âme. Pour Carry :

1. L'évolution actuelle de la Littérature italienne - M. A. Fogazzaro, in «Revue des Deux Mondes», vol. 118, 15 Juillet 1893, pp. 341-364. On a déjà parlé de cet article dans le chapitre consacré à Rod.

«Le réalisme de Verga ne peut, du reste, en rien être assimilé à celui de Zola et de son école : il n'excède jamais les limites de la décence et de la pudeur. Les héros sont du peuple et du vrai peuple, mais ils n'appartiennent à cette classe d'êtres ignobles et repoussants qui remplissent les pages de l'auteur de la *Terre* et de *Pot-Bouille*»¹.

Verga en somme est intéressant parce qu'il constitue la preuve qu'on peut être objectif, réaliste, voire naturaliste, et décrire la misère, sans tomber dans les excès de l'école de Médan : «Son oeuvre est la contradiction vivante des théories formulées par certains réalistes français pour qui le naturalisme semble synonyme de grossièreté, de lubricité et d'indécence»².

La poétique de Zola devient donc le principal critère de discrimination critique de ces critiques comme Carry, qui donnent un brevet de légitimation aux auteurs et aux oeuvres. Bien entendu dans cette optique, l'oeuvre de Capuana plaît moins, car elle est plus manifestement naturaliste et insistante dans sa volonté de peindre la «corruption et les passions des moeurs bourgeois»³. Quelques mois plus tard, en comparant *Cavalleria rusticana* aux tragédies grecques, Carry en attribue le succès «bien moins à la formule naturaliste qu'au choix du sujet et au talent de l'auteur. La preuve en est que dans une oeuvre ultérieure, *In portineria*, Verga essaya d'appliquer cette formule, avec plus d'exactitude encore et de rigueur, et l'oeuvre échoua complètement»⁴.

De la même teneur est le compte rendu de Gaston Deschamps⁵, paru en 1895, de la traduction de *Storia di una capinera* par D. Landal et G. Rouanne⁶. Deschamps est bien renseigné sur les derniers développements du roman en Italie et connaît l'enquête de Ojetti «Alla scoperta dei letterati». L'ensemble des articles réunis par Ojetti a même été publié en volume quelques mois plus

1. F. CARRY, *Le roman en Italie*, op. cit., p. 670.

2. Ibid.

3. Ibid., p. 671.

4. F. CARRY, *Le théâtre en Italie*, in «Le Correspondant» paraissant le 10 et le 25 de chaque mois, 67^e Année, Paris, 10 Février 1895, p. 560.

5. Il est né en 1861 ; de retour de la Grèce, où il avait travaillé comme archéologue et paléographe, il est nommé professeur au Collège de France, grâce à la publication de *La Grèce aujourd'hui* (1892). En 1893, il devient rédacteur du «Temps», où on lui confie les chroniques de «La vie littéraire», dans cette rubrique il succède à A. France. Il collabore au «Journal des débats» et au «Figaro», et à plusieurs autres revues comme la «Revue des Deux Mondes», «La Grande revue», «La Revue Bleue», etc. Après la Première Guerre mondiale, il est élu député des Deux-Sèvres. Il publie plusieurs ouvrages de chronique journalistique et de guerre comme *Sur les routes d'Asie* (1894), *La vie et les livres* (1894-1903); *De Noyon à Strasbourg* (1921), *La Somme dévastée* etc.

6. Cf. supra, n.

tôt', et l'on y trouve un entretien avec Verga, où ce dernier conteste la fin du naturalisme, en s'appuyant sur sa fonction méthodologique².

Malgré cet éclaircissement et la distance que prend Verga à l'égard du naturalisme, Deschamps prend soin de distinguer Verga de l'école dans laquelle, à son avis, il veut à tout prix «s'embrigader». Deschamps préfère en tout état de cause des auteurs comme Fogazzaro et D'Annunzio, - qui cherchent à montrer les moyens par lesquels l'individu peut s'opposer à la pression des circonstances, au sombre et pessimiste Verga, décidé à peindre les forces accablantes, internes et externes, qui «se liguent pour écraser notre faiblesse». Ceci ne suffit pas cependant à le compromettre définitivement : «s'il est «naturaliste» par ce penchant à décrire la fatalité du «milieu» où se débat la personne humaine, il ne l'est guère par l'allure de son style et la qualité de sa vision»³.

Deschamps semble décidé à déclarer Verga exempt de l'influence - mais on peut désormais dire de l'«infection» - de Zola, à laquelle il s'est imprudemment exposé. L'auteur italien d'ailleurs ne semble nullement mesurer la gravité du danger, puisqu'il se réclame obstinément de cette école et qu'il prend de curieuses positions dans son entretien avec Ojetti. Ainsi, comme si le critique voulait définitivement préserver l'écrivain, il le rapproche d'autres climats et tempéraments littéraires, plus propices au caractère sicilien.

«L'auteur de *Storia di una capinera* devait échapper, par son élégance native, à la contagion des truculences et des «hautes graisses» dont abusa jadis l'école, maintenant assagie, dont il réclame imprudemment la tutelle. C'est un artiste indépendant qui veut, je ne sais pas pourquoi, s'affubler d'une étiquette et s'embrigader dans une équipe. Mais Catane est loin de Médan. Verga par sa précision un peu sèche, par sa défiance de la vie, par son ironie latente, par la brièveté pittoresque et le vigoureux raccourci de ses contes, m'a fait songer à Mérimée»⁴.

Dans un texte sur la *Littérature actuelle en Sicile*, paru en 1901 dans la «Nouvelle revue», nous retrouvons les mêmes thèmes. L'auteur est Charles Dejob, l'un des plus actifs divulgateurs de la culture italienne en France, fondateur en 1893, de la «Société des études italiennes», association culturelle,

1. U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Firenze, Le Monnier, 1895.

2. Par conséquent, toute réaction idéaliste au naturalisme est considérée d'une manière opportuniste : «Il naturalismo è un metodo, ora come si put) in nome di un sentimento insorgere contro un metodo»; *Alla scoperta dei letterati*, p. 68.

3. G. DESCHAMPS, *Giovanni Verga*, in «Le Temps», 29 Décembre 1895.

4. Ibid.

née à l'un des moments de grande tension entre la France et l'Italie', et destinée à «provoquer un rapprochement spirituel entre les deux peuples de culture latine»². Par le biais de son association, de conférences, d'articles et de publications de propagande, Dejob réussit à obtenir l'introduction de l'italien dans l'enseignement des lycées et de l'université, et c'est à son énergie que nous devons la création de l'agrégation d'italien en 1900³.

Partant d'un autre point de vue, Dejob aborde, dans son essai sur Verga⁴, l'un des thèmes principaux sur lesquels se fonde la culture idéaliste et spiritualiste : la foi dans les forces qu'un individu peut opposer à la pression des contingences extérieures. Comme les autres critiques qui baignent dans le même climat culturel, Dejob salue en Verga l'écrivain qui a réussi à traiter les mêmes sujets que les naturalistes, sans tomber dans leurs excès, et cela malgré la présence de tous les présupposés possibles :

«Le sujet qu'il avait choisi là semblait le condamner à l'écrire dans le goût réaliste. Il a su échapper à cette fâcheuse conséquence. En apparence, il fait toutes les concessions que l'on veut. [...] Il paraît souscrire des deux mains au principe naturaliste qui veut que le malheur fasse élection de domicile chez les artisans et y installe tôt ou tard le vice [...]»⁵.

En réalité, d'après Dejob, la direction choisie par Verga est totalement différente. Dans les pages suivantes, il démontre que le principe énoncé peut

1. Cf. à ce propos du même C. DEJOB, *l'Histoire de la Société d'études italiennes*, Paris, De Boccard, 1919. Cet ouvrage souligne que, malgré les rapports politiques tendus entre les deux pays, l'opinion publique française nourrissait à l'égard de l'Italie une sympathie considérable, grâce surtout au rapprochement culturel désormais bien avancé. L'auteur rappelle par exemple qu'en 1894, l'assassinat du président de la République Carnot, commis par l'anarchiste italien Caserio, ne provoque guère d'ostilité à l'égard de l'Italie, alors que la société en tira en ce moment une forte impulsion.

2. A ce propos voir C. DEJOB, *Histoire de la Société d'études italiennes*, *op.cit.*.

3. Cette même année, il est nommé maître de conférences de Langue et Littérature italiennes à la Sorbonne. En 1908, il succède à Gebhard à la chaire de Littérature de l'Europe méridionale. Parmi ses ouvrages rappelons les thèses de doctorat en littérature italienne sur *Marc-Antoine Muret, un professeur français en Italie* et *De Renato Rapino* soutenues en 1881 ; *les essais Madame Staël et l'Italie*, (1890) ; *L'instruction publique en France en Italie au XIX^e siècle* (1894), *Les femmes dans la comédie française et italienne au XVIII^e siècle* (1899) ; *La foi religieuse en Italie au XIV^e siècle* (1906).

4. C. DEJOB, *La littérature actuelle en Sicile*, in «La Nouvelle revue», Nouvelle Série, Tome XII, 3^e livraison, 22^e Année, N^o 48, 1^{er} Octobre 1901, pp. 435-444 ; réédité aussi in *En Sicile - Guide du savant et du touriste*, Paris, Ernest Flammarion, Éditeur, s.d., pp. 317-322.

5. *La littérature actuelle...*, in *En Sicile*, *op.cit.*, pp. 326-327.

être faux et que l'honnêteté, la modestie, le sens de l'honneur sont des valeurs profondément enracinées dans la famille pauvre des *Malavoglia*, et cela surtout grâce à la force et à l'opiniâtreté de Padron 'Ntoni. Et c'est à ce moment que le critique souligne avec une grande vigueur le trait distinctif de l'oeuvre qui lui paraît dépasser, en la sublimant, la structure typiquement naturaliste : «Ce roman n'est ni pessimiste ni optimiste, il est vrai. Le tout de l'homme n'est pas dans les circonstances extérieures ; il est dans son coeur. Le courage donne à l'individu la force de supporter le malheur, et, à une association d'individus, la force d'en triompher»¹.

A la même sphère culturelle appartient Maurice Muret, sans doute le critique le plus intéressant de ce groupe. Il est l'auteur du volume *La Littérature italienne d'aujourd'hui* (1906) qui contient un chapitre sur Verga², et il a collaboré à plusieurs revues de tendance «philo-latine». Surtout, il a tenu la rubrique de littérature étrangère du prestigieux «Journal des débats». Défenseur acharné de la culture latine, il a écrit plusieurs ouvrages, dont les titres révèlent le contenu polémique anti-germanique. Citons par exemple *Pas d'illusions sur l'Allemagne*³, *L'Orgueil allemand, psychologie d'une crise* et plusieurs autres oeuvres sur Guillaume II et sur la littérature allemande.

Le jugement qu'il porte sur Verga est important, si ce n'est prophétique, comme l'affirme hardiment l'auteur lui-même :

«Il est toujours audacieux de préjuger l'opinion - surtout littéraire - des temps à venir. Quand c'est un étranger qui s'avise de prophétiser, l'audace devient témérité. Je ne crois pas courir grand risque toutefois en affirmant qu'avant cinquante années M. Verga, tout vériste qu'il fut, passera pour un «classique» de la langue et de la littérature italiennes»

En dépit des précautions oratoires, ce jugement en 1906 devait avoir un goût de provocation. Preuve en est la parution presque immédiate dans le «Corriere della Sera» d'un compte rendu du texte de Muret, signée Index⁶. Bien que l'article du «Corriere» juge très positivement le sérieux avec lequel

1. *Ibid.*, pp. 329-330.

2. M. MURET, *Les récits italiens de M. Verga* in *La Littérature italienne d'aujourd'hui*, Paris, Perrin, 1906, pp. 1-19.

3. Paris, Payot, 1918.

4. Paris, Payot, 1915.

5. M. MURET, *Les récits italiens...*, *op. cit.*, p. 20.

6. INDEX, *Critica letteraria*, in «Corriere della Sera», A. 31°, N° 250, 13 Septembre 1906.

le critique français s'occupe de la littérature italienne, ce qui «lui permet d'en parler avec plus de compétence que bien des critiques de chez nous», il remarque «une ombre d'exagération dans l'affirmation que Verga «passera pour un classique de la langue italienne»¹.

Son admiration et ses prises de position courageuses n'empêchent pas Muret de dénoncer les «péchés» de Verga. Il se sent en devoir de reconnaître ses qualités et son importance dans la littérature de l'époque. L'écrivain sicilien est malheureusement rattaché pour l'essentiel au mouvement naturaliste. Et comme si cela ne suffisait pas, Verga, «qui compta parmi les écrivains de sa génération les plus compromis»², une fois la mode passée, s'est trop longtemps obstiné à défendre cette forteresse désormais démantelée, en bravant les attaques dévastatrices de la critique. Et Muret de prendre sa défense : «Mais je persiste à croire que la critique a tort. Il y a naturalisme et naturalisme. Et le vérisme italien a évité, en somme, les excès du naturalisme français»³.

Et comme si cela ne suffisait pas, le critique en arrive à préférer le culte passionné de la vérité, la conscience et la parfaite honnêteté de Verga, au sens moral de Fogazzaro ou à la beauté harmonieuse de D'Annunzio, qui sont des auteurs certainement plus proches de son goût et de son milieu culturel.

Les comparaisons par contraste et les préférences ne s'arrêtent pas ici. Dans ce même essai, Muret avait déjà reconnu la «poétique monographie de la famille des *Malavoglia* le chef d'oeuvre du naturalisme rural», par opposition à *L'Assommoir*, chef-d'oeuvre du naturalisme «citadin»⁴.

A un autre moment, Muret va plus loin et déclare sa très nette préférence pour Verga :

«*L'Assommoir* de Emile Zola, les *Malavoglia* de M. Verga, les Tisserands de M. Hauptmann, voilà peut-être les trois «chefs-d'oeuvre» du naturalisme. J'avoue, d'ailleurs pour ma part, préférer et de beaucoup les *Malavoglia* aux deux autres. Il y a dans ce roman un noir pessimisme, beaucoup d'âpreté, un peu de sécheresse, mais une

1. Ibid. En 1933, presque trente ans plus tard, Muret en évoquant cet épisode, rappellera que même un ami et connaisseur de Verga comme l'était Gegé Primoli, avait émis la même opinion que le quotidien italien, en déclarant : «J'ai l'impression que vous surestimez quelque peu cet écrivain». Avec une satisfaction méritée, il expliquait comment de son côté : «Je ne me laissai convaincre par le comte Primoli, ni par d'autres italiens, et il faut bien croire que le temps m'a donné raison» (M.MURET, *Romanciers italiens (à propos d'une anthologie)* in «Journal des débats», 5 Juillet 1933 (feuilleton du «Journal des débats»).

2. *Les récits italiens...*, op. cit., p. 19.

3. Ibid.

4. Ibid., p. 15.

fermeté de composition, une sobriété de style, une résignation toute stoïcienne qui en font un de ces livres vraiment drus et forts, comme il n'en paraît qu'un ou deux tous les dix ans»¹.

Louis Gillet arrivera à la même conclusion plusieurs années plus tard, en dans un article écrit à l'occasion de la mort de Verga en 1922², où l'on trouve un écho des observations sur le «principe de l'honneur», qui avait été développé par Dejob, et qui continuera à solliciter les critiques pour plusieurs décennies : «On voit la ressemblance de cette histoire avec celle de la déchéance de Gervaise et de Coupeau. Mais quelle supériorité chez l'auteur sicilien ! Ces pauvres gens ont de l'honneur»

Une fois empruntée la voie du rapprochement entre les deux chefs-d'oeuvre et leurs auteurs, on ne peut éviter de parler des influences, problème que Gillet résout de manière assez originale, à l'aide de la leçon de Russo et de Croce. Dans leur sillage, en effet, il parvient à l'une des conclusions les plus équilibrées sur la question. Il part du présupposé que le mouvement se développe simultanément dans toute l'Europe et que Verga, né la même année que Zola et Daudet, en est l'un des maîtres : «Je le dis sans l'intention de diminuer Verga. Les littératures vivent d'emprunts ; Verga est tout aussi original que pas un de ses modèles. Ce qu'il leur doit surtout, c'est précisément la méthode qui lui a permis de découvrir son originalité»⁴.

Mais Gillet ne se borne pas à révéler le contenu européen de l'oeuvre de Verga. Il semble conscient qu'au-delà de tout approfondissement, le débat sur les distinctions reste «une subtilité» - «Verga n'y attachait pour sa part aucune importance»⁵. Gillet se rend compte enfin que le naturalisme pour Verga a essentiellement une fonction méthodologique : c'est grâce à cette adhésion partielle ou instrumentale qu'il parvient à éviter les excès désormais bien connus de l'école. Ainsi, après avoir cité le célèbre reproche de Zola, rapporté par Lucio d'Ambra dans son récit plein de fantaisie Rencontre de Verga avec Zola - «il n'a pas de théories bien arrêtées»⁶ - il conclut :

1. M. MURET, Aujourd'hui le jour - Cavalleria rusticana, in «Journal des débats» politiques et littéraires, 121^e Année, N° 271, 30 Septembre 1909.

2. L'auteur de Cavalleria Rusticana, in «Revue des Deux Mondes», XCII^e Année, 7^e période, Tome XI, 15 Octobre 1922, pp. 917-929 ; ensuite in Lectures étrangères, (2^e Série), Paris, Pion, 1925, pp. 195-213 ; traduit sous le titre L'autore di Cavalleria Rusticana, in «Siciliana» Pubblicazione mensile del Circolo Artistico di Catania, A. I, Janvier 1923, N° 1, Catania, pp. 45-52, sans traducteur.

3. Ibid., pp. 924-925.

4. Ibid., p. 920.

5. Ibid., p. 922.

6. L. D'AMBRA, Incontro di Verga con Zola, in «Studi verghiani», a cura di L. Perroni, I, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, p. 78.

«Non, Verga n'avait pas la foi robuste de Zola dans les lois de la science et le progrès des lumières ; mais il n'a pas non plus, ce qu'on regrette souvent chez nos «naturalistes», le parti pris de la canaille et de la boue, comme si réalisme était synonyme de laideur. Il n'a pas cette vision déformante de Zola, qui prête à la vie l'apparence d'un cauchemar tragique ou obscène. [...] Il est plus humain»¹.

Et c'est une nouvelle fois l'humanité, qui sauve et rachète Verga, en lui permettant de surmonter l'impasse de la mode ; et même de retrouver sa dimension littéraire au moment où les naturalismes, ainsi que tous les autres «ismes contemporains» révèlent leurs points faibles, sous l'effet de la crise de l'après-guerre. Comme pour beaucoup de critiques italiens, pour Gillet aussi le «retour à Verga» semble constituer la réponse la plus convaincante à la «jeunesse nouvelle instruite par la guerre» et déçue par un certain idéalisme creux ou héroïsme esthétique. C'est avec sont ses livres qu'il faut recommencer à bâtir les valeurs nationales. D'autres auteurs sont en revanche oubliés :

«Aussi tandis qu'ailleurs le mouvement naturaliste recule sur toute la ligne, et traverse ce crépuscule qui est l'épreuve des systèmes, on voit grandir l'ombre sévère du Maître de Catane. [...] La masse des Rougon-Macquart s'enfonce à l'horizon. On pouvait croire que Verga s'abîmerait avec elle, et c'est le contraire qui arrive»².

Il s'agit d'affirmations qui s'inspirent, en le paraphrasant, du jugement «dévoué» de Serra («Verga ; les années passent et sa figure ne diminue pas, le maître du vérisme disparaît, mais l'écrivain grandit»³), cité par Russo⁴ en 1919, où le ton commémoratif se mêle à la profession de foi. Devant cette puissante affirmation, on se demande quel impact pouvaient avoir ces propos auprès d'un public qui connaissait à peine le nom de Verga s'il le connaissait. En reprenant les réflexions de Russo sur Serra⁵, on a la nette impression que ce type de jugement est une affirmation purement formelle de l'importance de l'auteur : celle-ci doit pourtant être interprétée à la lumière de sa portée idéologique. Or, dans les propos de Gillet (nous sommes en 1922) résonne l'écho du débat social et politique orienté, même en France, vers l'affirmation de valeurs et de pouvoirs forts. Comme dans la France du début du siècle, la cri-

1. L'auteur de *Cavalleria Rusticana*, cit., p. 923.

2. *Ibid.*, p. 929.

3. R. SERRA, *Le lettere*, Roma, Bontempelli, 1914, p. 106: «Verga; passano gli anni e la sua figura non diminuisce, il maestro del verismo si perde, ma Io scrittore grandeggia»

4. L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1971, p. 1.

5. *Ibid.*, pp. 1-2.

tique sur Zola dépasse largement le domaine littéraire. Derrière le naturalisme, l'on continue de percevoir d'obscurs fantasmes d'éversion et désordre, pire le souvenir indélébile du dreyfusisme.

Jamais aussi fortement, Verga et Zola n'ont été différenciés et opposés, tandis que l'on continue de peindre le naturalisme comme un danger qui même conjuré par les générations suivantes, demeure présent. En témoigne un article écrit par Louis Chadourne à l'occasion de la nomination de Verga à la charge de sénateur en 1920, dont le titre éloquent est *La pensée latine* :

«Il ne faut pas confondre vérisme et naturalisme, pas plus qu'il ne faut rapprocher le sicilien de Zola [...]. L'observation, le goût du «trait» ne conduisent pas Verga à ces descriptions fastidieuses, à ces énumérations, à ce culte du menu détail, et pas davantage d'ailleurs à cette recherche systématique du laid, qui écartent du naturalisme les générations d'aujourd'hui»¹.

Verga et/ou Maupassant

"Quelques péchés sur sa conscience d'écrivain ! Par exemple : *Tigre Reale* un roman détestable. Mais il a écrit en revanche un chef-d'oeuvre inoubliable *Mastro-don Gesualdo* ; il a laissé des nouvelles dignes de Maupassant".

Dottor Filippo Tommaso Marinetti ²

Les comparaisons et oppositions ne se limitent pas à la figure de Zola, qui semble pourtant occuper par sa stature tout l'horizon de l'époque. L'analyse de Verga mène à des rapprochements divers, avec des auteurs comme Maupassant, mais aussi Haubert, Mérimée, Balzac, etc. Ces comparaisons peuvent avoir la vertu de racheter Verga de la contamination zolienne. Elles ont le mérite de focaliser l'attention du public sur un auteur quasiment méconnu. En revanche, au dépens d'une compréhension authentique de l'oeuvre, elles continuent de déplacer le centre de la réflexion critique de l'auteur lui-même à la question des influences, ou des distinctions.

1. L. CHADOURNE, *La pensée latine - Giovanni Verga*, in «Revue hebdomadaire», 29^e Année, Tome XI, 27 Novembre 1920..

F. T. MARINETTI, *Les jeunes romanciers italiens*, in «La Vogue» Revue mensuelle de littérature, d'art et d'actualité, Paris, Nouvelle Série, N° 12, 15 Décembre 1899, pp. 199.

Jean Dornis¹ par exemple, autre personnalité du courant idéaliste, va dans le sens de ce glissement progressif, en comparant d'abord Verga à Mérimée² et en faisant ensuite l'hypothèse d'une filiation à partir de Maupassant². Ses propos sur le vérisme avaient provoqué de vives réactions de la part de Verga et de Rod. Ce dernier était intervenu personnellement pour obtenir de l'auteur qu'elle corrige «son erreur», qui avait effectivement apporté des rectifications, malheureusement imprécises, dans la réédition de son essai en volume, ce qui avait relancé la polémique de la part du critique suisse³.

Dans le volume de Jean Dornis *Le roman italien contemporain* (1907), au-delà des plaintes de Verga et des réprimandes de Rod, sur le rapprochement avec Maupassant et sur les bévues des dates, c'est le ton ironique utilisé par Dornis sur la question des influences en général qui apparaît déjà dans l'exorde sur Verga et le vérisme, «qui conseille aux artistes italiens d'écrire sans jeter les yeux sur les modèles étrangers, en puisant aux seules sources de la vie

1. Pseudonyme d'Elena Goldschmidt, connue aussi comme Madame Guillaume Beer et Madame Alfred Droin. Née à Florence en 1870, on lui doit plusieurs romans comme *La force de vivre*, (1901) et *Le voile du temple* ; dès recueils de nouvelles comme *Les frères d'élection* (1896), Leconte de Lisle l'encourage à publier son premier roman *La voie douloureuse* (1894). Comme essayiste, elle se consacre surtout à la divulgation et à la connaissance de la littérature italienne en France ; outre le *Roman italien contemporain*, (1907), elle publie entre autres *Le théâtre italien contemporain*, (1904), *La poésie italienne contemporaine* (1898), et l'Essai *sur Gabriele D'Annunzio* (1925). Elle collabore aussi à la «Nouvelle revue», à la «Revue des Deux Mondes», au «Journal des débats», au «Figaro». Les contributions de J. Dorais ont eu un écho également en Italie ; cf. par ex. G. MOLTENI, *Il romanzo italiano giudicato in Francia*, in «Il pensiero latino nell'arte e nella vita», A. III, 16 Février 1908, pp. 1-2 ; E.A. SARTINI, *Il romanzo italiano secondo una scrittrice francese* (J. Dorais), in «Nuova rassegna di letterature moderne», A. VI, 1908, pp. 29-30.

2. Dans l'essai *Le théâtre italien contemporain*, Paris, Calman-Lévy, s.d. (1904) on trouve un chapitre consacré à Verga, où il disait (p.185) : «C'est moins à Tolstoï, d'ailleurs, qu'à notre Mérimée, que fait songer le dramatisse italien [...]. Avant les exagérations du naturalisme, et son parti pris d'étonner par le spectacle des brutalités humaines, Mérimée a dit tout ce qui est vérité dans la fatalité de l'instinct».

3. *Giovanni Verga*, in «Revue hebdomadaire», 14^e Année, N° 20, 18 Mai 1907, pp. 321-337.

4. Voici, dans une lettre du 28 mai 1907, (*Lettere al suo traduttore*, cit. p. 238) la réaction de l'écrivain sicilien adressée à Rod : «En vérité, je n'avais jamais rien lu de Maupassant qui a, je crois, publié ses premières nouvelles dans la Soirée de Médan en 1876, alors que j'ai écrit et publié mes premières nouvelles à partir de Nedda dans le «Fanfulla della Domenica», en 1874 et 1875 [...] Je vous en parle parce que je sais que tous les deux nous pensons n'en souffler mot». Rod, bon connaisseur des états d'âme et des pudeurs de son ami, lui répondit : «J'ai signalé à M.me Beer son erreur à propos de Maupassant. Je pense qu'elle la corrigera dans son volume qui me fournira une occasion de dire une fois de plus ce que je pense de votre oeuvre» (lettre du 15 juin 1907, Ibid., p. 276).

5. Paris, Ollendorff, 1907, pp. 100-139.

ambiante»¹. Quelques lignes plus loin, l'ironie devient explicite, et la suite présente tous les éléments propres à toucher au vif aussi bien l'auteur que le critique. Jean Dornis se dit frappée par la manie de la critique nationaliste italienne, qui refuse tout soupçon d'imitation pour le roman italien et affirme à tout prix son originalité, trouvant des étiquettes comme celle de «vériste» pour différencier les Italiens des naturalistes. D'après elle, le problème ne consiste pas dans le fait de réunir des écrivains sous un même nom. Ce qui intéresse le critique, à un moment où le débat sur la renaissance des sentiments nationalistes dans la sphère «latine» est à son comble, c'est de savoir que la péninsule, aussi, y participe en protagoniste :

«L'Italie moderne sent jusqu'au fond de ses entrailles et son cerveau toutes les passions, toutes les idées, tous les rêves qui agitent notre monde contemporain, et qu'elle commence à produire des écrivains qui marquent du sceau des qualités italiennes les interprétations qu'ils nous donnent de ces idées, de ces sentiments, de ces songes»².

Les propos qui suivent semblent répondre directement aux observations de Verga et de Rod : «Il importe peu après cela de prendre beaucoup de peine pour établir que Verga n'a pas subi l'influence de Maupassant. C'est le contraire qui est vrai» Partant de cette prémisse, elle évoque l'influence de Flaubert sur Maupassant et des influences en général, et plus loin, en dépit des protestations de Rod, elle démontre sur deux pages l'originalité de Verga par rapport à Maupassant.

Ce procédé n'est pas propre à J. Dornis. On peut même se demander si ses réflexions ne sont pas puisées dans l'essai de Maurice Muret³, publié un an plus tôt, en 1906. La différence est que ce dernier fait preuve d'une plus grande prudence et d'une plus grande sensibilité⁴. Il perçoit une analogie entre les deux auteurs surtout dans leur «âpre sagesse» et dans leur façon de mettre en scène : «Par quoi, d'ailleurs, je ne prétends pas insinuer que l'auteur sicilien ait emprunté quoi que ce soit au conteur français. J'incline à croire que leur

1. *Ibid.*, p. 111.

2. *Ibid.*, p. 112.

3. *Ibid.*, p. 113.

4. Les récits italiens de M. Verga, op. cit.

5. Dans son article du 1909 *Au jour le jour - Cavalleria rusticana*, op. cit., il repropo-
sait cette comparaison : «Il a des raccourcis prodigieux. Je ne vois guère sous ce rap-
ports, parmi nos contemporains, que Maupassant qui lui puisse être comparé».

parenté intellectuelle remonte plutôt à certaines admirations communes. Ne faudrait-il pas l'attribuer en partie à l'influence de Gustave Flaubert ?». A cette même influence remonte, d'après Muret, le «dogme de l'impassibilité» de Verga, qui «n'admet pas qu'un auteur se raconte en ses écrits»¹.

La comparaison Verga-Maupassant prend bien entendu un tout autre relief dans le domaine des nouvelles. Pour Muret, les nouvelles de Verga ne constituent pas des romans courts, comme pour bien d'autres critiques. Rien n'est superflu dans les récits de Verga ; il n'y a ni une phrase, ni un mot qui soient de trop, c'est ce qui constitue ce miracle de concision et sobriété. Dans *Cavalleria rusticana*, par exemple l'on ne pourrait pas supprimer dix phrases, sans que l'ensemble en pâtisse.

Les mêmes thèmes réapparaissent quinze ans plus tard sous la plume de Jean Carrère², dans son éloge funèbre de Verga. Tout en se déclarant conscient de tomber dans une certaine superficialité, il admet l'existence d'une affinité importante entre les deux auteurs, en ce qui concerne l'«art du raccourci» ; cependant Maupassant

«fait court parce que le sujet tel qu'il le conçoit est court ; s'il écrivait quelques lignes de plus, ce serait trop, et il dépasserait la mesure qui chez lui est exacte. Chez Verga, au contraire [...] on sent que, dans chaque nouvelle et même dans chaque roman, il pourrait mettre, sans inconvénient, le double et même le triple sans dépasser la mesure. C'est écrit tellement serré que parfois on doit faire un effort pour comprendre ce qui n'est pas dit, et pour développer soi-même le sujet suggéré. Comme on dit en argot de cénacle c'est du «Liebig». Et avec une de ses nouvelles un tireur à la ligne ferait très facilement un roman»³.

1. *Ibid.*, p. 11. Les traducteurs Lionello Fiumi et Eugène Bestaux, ont à même impression : dans l'introduction à leur *Anthologie des narrateurs italiens contemporains*, (Paris, Librairie Delagrave, 1933), ils remarquaient que l'impersonnalité de Verga provient plutôt de Flaubert que de Zola ; mais à la différence de Flaubert, l'auteur sicilien a de la sympathie pour ses personnages.

2. Jean Carrère (1865-1932), écrivain et journaliste, mari de la traductrice de *Mastro-don Gesualdo*, fonde à la fin du siècle certains journaux dans le Midi de la France. Envoyé du «Temps» en Italie il se lie d'amitié à D'Annunzio. En 1913 en Libye il est blessé, à Rome il acquiert une certaine popularité et collabore activement à la politique d'entente franco-italienne. Après la guerre, il quitte Rome et se retire à Nérac. Il écrit plusieurs ouvrages, parmi lesquels *La terre tremblante (Calabre)* (1909); *L'impérialisme britannique et le rapprochement franco-anglais* (1917) etc. Parmi les oeuvres littéraires *Chants orphiques* (1923) et le roman *La fin d'Atlantis ou le grand soir* (1926).

3. J. CARRÈRE, *Giovanni Verga et «Cavalleria rusticana»*, in «Le Temps», 3 Février 1922 ; il s'agit d'un article écrit à l'occasion de la mort de l'auteur.

La comparaison se charge très nettement de contenus idéologiques quand Gillet, en s'appuyant une nouvelle fois sur l'humanité de Verga, dénonce l'immoralité naturaliste : «Les rustres de Maupassant font un peu l'impression de singes malfaisants, dont la vie tourne tout autour de deux pivots, l'avarice et la gaudriole. Verga est plus humain»¹.

Par rapport aux refrains monotones de Zola, Verga possède, selon Gillet, une tout autre richesse de tons. Les paysans, les personnages de Verga sont doués d'une palette bien plus riche, pleine de nuances, plus apte, en définitive, à révéler les lueurs de l'âme la plus humble.

«Dans son oeuvre, très circonscrite, la gamme est beaucoup plus variée. Il est trop vrai pour ne pas voir les turpitudes et les vices [...] mais il est trop juste pour ne pas voir les vertus qui voisinent avec les vices et qui parfois s'y mêlent. Il y a plus d'un ton, dirait-on de lui comme M. Ingres disait qu'il avait plusieurs pinceaux»².

Giorgio LONGO

1. *L'auteur de Cavalleria Rusticana*, op. cit., p. 923.

2. *Ibid.*

CAVALLERIA RUSTICANÀ AU CINEMA. LES "SERIES D'ART"

Dans l'histoire tourmentée de la fortune de l'oeuvre de Verga en France, le succès de Cavalleria rusticana occupe sans aucun doute une place à part. A côté de l'indifférence avec laquelle le public accueillait à la fin du siècle dernier les traductions françaises des ses oeuvres narratives, Maître don Gesualdo ou les Malavoglia, la renommée de la pièce a joué un rôle fondateur dans la mise en place du vérisme théâtral. En fait, il est bien connu que le déclencheur principal de cette renommée a été la rencontre avec l'opéra de Mascagni : cette Cavalleria à laquelle est resté, et reste fatalement lié, pour le meilleur et pour le pire, le nom de Giovanni Verga dans le monde. Il s'agit d'une oeuvre qui, toujours accompagnée des inévitables stéréotypes ethnoculturels, a paradoxalement contribué par son énorme succès à étouffer la connaissance d'un auteur avec qui elle désormais s'identifiait. En effet, c'était un travail théâtral qui, dans sa version pour l'opéra, mettait naturellement l'accent sur les aspects populaires-folkloriques, orientant ainsi lourdement les goûts et l'intérêt du public le plus averti :

«Du reste, Albertine qui avait fait un peu de peinture sans avoir d'ailleurs, elle l'avouait, aucune «disposition», éprouvait une grande admiration pour Elstir, et grâce à ce qu'il lui avait montré, s'y connaissait en tableaux d'une façon qui contrastait fort avec son enthousiasme pour Cavalleria

Rusticana» ¹.

Sa version dramatique, tirée d'une nouvelle du recueil Vita dei campi, traverse donc la trajectoire de la réception du Vérisme en France d'une façon excentrique. En effet, en 1888, ce drame fut choisi pour inaugurer une nouvelle saison théâtrale, celle du naturalisme sous les auspices d'André Antoine et de son Théâtre Libre ². Elle aura cependant au tournant du siècle un sort inégal ; après le four complet de cette représentation historique, la pièce connût des succès répétés lors de sa reprise au Théâtre de l'Odéon en 1909-1910, jusqu'à son adaptation cinématographique, celle-ci beaucoup moins connue, réalisée en 1910.

C'est précisément après le triomphe de l'opéra de Mascagni ³, que le sort de la pièce change, avec une série de représentations de plus en plus heureuses. Tout d'abord, en 1897 avec Eleonora Duse, dans le rôle de Santuzza, qui fit une tournée parisienne très applaudie ; puis, l'année d'après en reprise à Marseille.

Une dizaine d'années plus tard, entre 1908 et 1910, Cavalleria connût à Paris un grand nombre de reprises, avec pas moins de trois compagnies différentes. En janvier 1908, en effet, la troupe de l'ancien marionnettiste Giovanni Grasso ⁴ débarqua au Théâtre Marigny, obtenant un succès énorme avec la version dialectale du drame. Le succès de Grasso plonge Verga dans la consternation la plus profonde, comme nous en informe un échange épistolaire avec son ami et traducteur Edouard Rod' - qui pour l'occasion écrivit à la première page du Figaro un article ⁵ annonçant l'arrivée de la troupe sicilienne.

1. M. Proust, A la recherche du temps perdu, A l'ombre des jeunes filles en fleurs, Laffont, coll. "Bouquins", p. 717. A propos de la médiocre considération de Proust pour Cavalleria et de l'opéra italien en général, voir l'essai de A. Beretta Anguissola, Il triangolo musicale: opera d'arte e pubblico nella Recherche", in La città dell'ombra, Bulzoni, Roma 1979, pp. 151-164.

2. Pour la description de cet événement, cf. G. Longo, «Cavalleria rusticana» in Francia, «Il castello di Elsinore», a. V, 13, 1992, pp. 79-108, qui contient aussi le manuscrit de la mise en scène de l'Odéon en 1909.

3. Le 12 juillet 1891, Antoine remarquait : «Carvalho annonce pour l'hiver prochain Cavalleria rusticana, un opéra de Mascagni, ayant fait le tour du monde et qui n'est autre que la Chevalerie rustique, de Verga, autrefois si copieusement emboîtée chez nous»; *André Antoine, Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, Paris, Fayard, 1921, p. 240.

4. Cf. les lettres du mois de janvier 1908, in : Giovanni VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Le Monnier, Firenze 1954.

5. Il s'agit de Les Siciliens à Paris, publié en première page, du «Figaro» du 8 janvier 1908. Outre Cavalleria (18 janvier), la troupe présenta à Paris La lupa (le 17 janvier), Malia, de Capuana (le 9), La zolfatara (le 18), La figlia di Jorio de D'Annunzio (le 13), etc. Toujours dans le «Figaro», cet article fut précédé d'un autre (Les acteurs siciliens) du 4 janvier, sous la signature de Jean Dornis, par ailleurs auteur d'un ouvrage sur Le théâtre italien contemporain, Calmann-Lévy, Paris, s. d., dont un chapitre est consacré à Verga (pp. 167-186). Parmi d'autres curiosités, rappelons que la troupe donna une représentation privée justement au siège du «Figaro», (qui consacra à la tournée au moins cinq articles) et qu'elle fut même reçue par la reine des Deux Siciles.

L'auteur ira jusqu'à retirer ses pièces de l'affiche des Grasso. Mais la pièce fut jouée aussi, toujours dans version en dialecte sicilien, par Mimì Aguglia (qui avait quitté la compagnie des Grasso) et en même temps par Antoine, directeur de l'Odéon, qui le 28 septembre 1909, présentait à nouveau le drame de la malheureuse soirée de vingt ans auparavant'.

Cependant Verga, joué au même moment dans deux théâtres, ne tenant aucun compte des conseils des traducteurs, ne se montra pas à Paris; il ne fit qu'adresser des vagues indications de mise en scène aux deux traducteurs, Paul Solanges et surtout Giulia Dembowska à qui, grâce à son entregent et à son ascendant sur Antoine, revient le principal mérite de la représentation à l'Odéon.

Au vrai, malgré l'initial scepticisme de Verga et Solanges, c'est à l'Odéon que Cavalleria obtint son plus grand succès¹, notamment grâce à une mise en scène très soignée où chaque élément, de la diction aux costumes, contribua à un résultat qui de l'avis général récompensait la sobriété et la précision. La pièce eut quatre représentations à la fin de 1909, et pas moins de vingt et une l'année suivante. Accueilli avec enthousiasme par le meilleur de la critique théâtrale - malgré quelques reproches au jeu de certains acteurs - l'art de Verga fut comparé à celui de Mérimée et de Maupassant, préféré à celui de Zola, etc.

Sur la lancée de ce succès, Verga signa aussi la même année, grâce à la médiation de son infatigable traductrice, un contrat pour l'adaptation à l'écran de Cavalleria rusticana, avec la maison de production française A.C.A.D.; l'écho du film, réalisé en quelques semaines, a pu certainement contribuer à la reprise de la pièce l'année d'après à l'Odéon, comme l'avait si pertinemment

1. Cf. G. Longo, «Cavalleria rusticana» in Francia, cit., pp. 90-91.

2. Voir à ce propos l'essai de James B. Sanders, André Antoine directeur à l'Odéon. dernière étape d'une odyssée, Lettres modernes Minard, Paris 1978, pp. 201 et suivantes.

3. En l'occurrence, le meilleur compte rendu fut celui de Maurice Muret, (publié en première page du prestigieux «Journal des débats» du 30 septembre), auteur de quelques uns des meilleurs articles parus en France sur Verga, à qui il consacra aussi le premier chapitre de La littérature italienne d'aujourd'hui, Perrin, Paris 1906, pp. 1-20. Dans le compte rendu de 1909, Muret, classant Malavoglia parmi les chefs-d'oeuvre du naturalisme, va jusqu'à les préférer à L'Assommoir de Zola, surtout pour les énormes qualités de l'écrivain dans l'art des "raccourcis"; pour cette raison, il finit par préférer Verga narrateur à Verga dramaturge: «Je mets Cavalleria rusticana, drame, au-dessous de Cavalleria, nouvelle. La nouvelle peut suggérer et c'est en quoi M. Verga n'a pas son pareil. Au théâtre il faut expliquer, il faut appuyer davantage. Cette besogne, somme toute inférieure, convient moins à l'art de M. Verga». Autre compte rendu enthousiaste, celui de Ernest La Jeunesse («Comédie illustrée», 15 octobre 1910), qui compara l'art de Verga à celui de Mérimée.

prédit Solanges, en conseillant à l'auteur catanais d'accepter les propositions pour le cinéma: «J'accepterais aussi le Cinématographe. C'est une réclame qui poussera les gens à l'Odéon. *Una ciliegia tira l'altra...*» ' [Une chose entraîne l'autre].

«Tu peux, mieux que quiconque, te mettre à ma place, comme à celle d'un père, qui a donné son accord pour le mariage de son enfant, mais ne peut assister à sa nuit de noces»².

«Imaginez mes entrailles de père, et aussi, si vous le voulez, mon amour propre d'auteur. Pour moi, c'est presque une question d'honnêteté littéraire. Je ne peux pas. Quand j'ai vu cette *Cavalleria rusticana* !... Mais sans doute fallait-il la mettre en scène de cette façon pour le cinéma...»⁵.

C'est sans enthousiasme que Verga salue la première sortie d'une de ses oeuvres dans les salles de cinéma, en 1910. C'est un père réticent et aux entrailles révoltées qui livre son enfant au «grossissement de l'image»⁴; le ton est complètement différent de la condescendance amusée avec laquelle il regardera, en 1914, le «miracle» accompli, pour ses faibles revenus, par «Saint Cinématographe»⁵.

En y regardant de plus près, l'amertume exprimée par ces phrases n'est pas très différente du scepticisme désenchanté avec lequel il accueille très souvent les adaptations théâtrales de ses oeuvres. C'est d'ailleurs sur la lancée de

1. Lettre du 22 novembre 1909; Bibliothèque Universitaire de Catane, Ms. 1130.

2. Il s'agit d'une phrase effacée dans la lettre de Verga à Marco Praga du 27 Décembre 1909, publié dans G. RAYA, *Verga e il cinema*, Roma, Herder, 1984, p. 26. «Tu meglio di ogni altro puoi metterti nei miei parmi e in quelli del genitore che pud acconsentire al matrimonio della sua creatura, ma non assistere alla sua messa a letto».

3. Lettre de Verga à Dina di Sordevolo du 6 Avril 1912, in G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Tindalo, 1970, p. 32. «Figuratevi le mie viscere paterne, ed anche un poco il mio amor proprio d'autore, se volete. Per me è questione di *probità letteraria* quasi. Non posso. Quando ho visto quella *Cavalleria rusticana*... Ma forse andava rappresentata cosl pel cinematografo...».

4. *Ibid.*

5. Lettre à Luigi Capuana du 7 Mars 1914, in G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 58.

l'enthousiasme suscité par l'une d'elles qu'on lui propose de réaliser un film '.

L'entrepreneuse Darsenne-Dembowska - qui a déjà contribué, par son influence sur Antoine, à la réalisation du spectacle de l'Odéon -, réussit à faire entrer *Cavalleria* dans les salles de cinéma. Mais, comme elle le souligne elle-même, avec un brin de modestie, «cette proposition *n'était* venue *qu'après* la représentation de Paris» Auteur du scénario, en même temps qu'imprésario, la traductrice parvient à obtenir un contrat avec l'A.C.A.D. (Association des Comédiens et Auteurs Dramatiques) spécialisée dans la production de films d'art. Le contrat était contresigné par l'administrateur Raymond Agnel, qui réalisa également la mise en scène du film '.

Comme le spectacle du Théâtre Libre en 1888, *Cavalleria*-film joue un rôle essentiel à sa sortie, à une période que l'on peut définir comme cruciale pour la réception de Verga en France. Avec vingt ans d'écart par rapport à sa première représentation théâtrale en France, l'oeuvre de Verga ouvre une fois de plus une nouvelle ère artistique: celle du cinéma.

En 1910, le cinéma commercial, après un succès rapide fondé sur la recherche des effets, commence à lasser le public et traverse une crise grave. D'aucuns lui prédisent même une fin imminente. C'est à ce moment-là que naissent les «Séries d'art». Cette nouvelle vague de longs métrages, très soignés du point de vue esthétique, essaye de fondre pour la première fois les caractéristiques du film commercial avec celles de la mise en scène théâtrale, en utilisant des metteurs en scène et des acteurs professionnels. Pour la plupart, il s'agit de professionnels qui ont travaillé avec Antoine - comme Jasset et Chautard, responsables à cette époque de l'ECLAIR A.C.A.D. - ; Antoine, d'ailleurs, se lance à son tour dans la carrière cinématographique. Ces nouveaux cinéastes n'en suivent pas pour autant les leçons d'Antoine, ni ne respectent la rigueur du Théâtre Libre. Si l'on exclut quelques exceptions, comme *l'Assassinat* du Duc de Guise (1909), la plupart de ces films ont de grandes

1. Selon J. DAISNE, *Dictionnaire filmographique de la littérature mondiale*, II vol., Gand, Editions Scientifiques E. Story-Scientia S.P.R.L, 1975, p. 34, en 1909 *Cavalleria* est également adaptée au cinéma en Argentine, dans une mise en scène de Mario Gallo.

2. Lettre de G. Dembowska à Verga du 8 Décembre 1909, in G. RAYA, *Verga e il cinema, op. cit.*, p. 24.

3. Cf. sur les premières *Séries d'art*, G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, 3, *Le cinéma devient un art, 1909-1920*, ^{ter} vol.: «L'avant-guerre», Paris, Denoël, 1951, notamment les pp. 52-53 consacrées à l'A.C.A.D.

4. Sur cette négociation, cf. les lettres 1-16 publiées par G. RAYA, *Verga e il cinema, op.cit.* pp. 21-29.

prétentions esthétiques et sont tournés avec très peu de moyens et en très peu de temps.

La naissance de nouvelles maisons de production - comme l'A.C.A.D. Film d'art et la S.C.A.G.L., contrôlées par la toute puissante Société Pathé, la Gaumont et la Série d'art -, marque le sommet de la suprématie française sur la scène mondiale, en même temps que le début de son déclin. L'influence de la maison Film d'art, qui n'est pas très significative au départ, prendra des proportions énormes avec l'école américaine ; la formule *acteurs célèbres au service de pièces célèbres*, exportée au-delà de l'Océan par Zukor et co., est au fondement de la fortune d'Hollywood.

La conjoncture est donc favorable à *Cavalleria*, que le grand public connaît maintenant, grâce à l'opéra et au théâtre. Mademoiselle Dembowska, qui tenait beaucoup à cette affaire¹, devait compter, plus que sur la gloire ou le maigre revenu de cinq cents liras (à partager avec Verga), sur une éventuelle reprise, après le succès du film, au théâtre de l'Odéon, ce qui lui aurait valu un profit bien plus conséquent. Cet aspect de l'entreprise est souligné aussi par le co-traducteur Paul Solanges, qui est dans des dispositions d'esprit assez proches («J'accepterais aussi le cinématographe...»²).

Nous ne sommes pas en mesure d'évaluer l'intérêt suscité par «Saint cinématographe», encore très lié, à ses débuts, au sort du théâtre, mais une certitude demeure : la reprise au théâtre du drame a lieu. En 1910, on compte 21 représentations de *Cavalleria* au théâtre de l'Odéon (alors qu'il y en avait eu 4 l'année précédente) : cela constitue presque un record pour une oeuvre du répertoire italien.

Dans cette entreprise cinématographique demeure un point d'ombre à propos de l'identité du metteur en scène : tour à tour on a avancé les noms de Emile Chautard³, de Victorin Jasset⁴ ou, ce qui nous paraît plus plausible, de

1. «Le confesso che quest'affare mi ha dato più lavoro della traduzione 1...1», lettre de G. Dembowska à Verga du 23 Décembre 1909, in *Verga e il cinema, op. cit.*, p. 24.

2. Cf. supra, lettre de Solanges du 22 Novembre 1909.

3. Emile Chautard (1876-1935), comédien de l'Odéon et ensuite du Vaudeville, fut embauché par Jasset pour diriger la troupe de l'A.C.A.D. En 1912, il se rend aux Etats Unis, où Marcel Vandal avait fondé une filiale de l'ECLAIR à Fort Lee dans le New Jersey. Il y entreprend une carrière honorable.

4. Décorateur, costumier et metteur en scène, Victorin Jasset (1862-1913) a été l'un des grands pionniers du cinéma français ; on le considère l'inventeur des films à épisodes, les «sériaux». Parmi les plus célèbres, rappelons les films consacrés à Nick Carter et à Zigomar. Malgré ses débuts avec Léon Gaumont (cf. par ex. *Rêves d'un fumeur d'opium*, 1905), le nom de Jasset reste lié à l'ECLAIR, la maison dont il fut le directeur de production et le réalisateur le plus éminent.

Raymond Agnel ¹.

Le problème est lié au fait que la distribution des rôles, au sein de l'A.C.A.D.-ECLAIR, est extrêmement souple et peu vérifiable. Cela ajoute à la confusion actuelle sur le sujet. Victorin Jasset dirige, à cette période, la production de l'A.C.A.D. et est épaulé par l'acteur et réalisateur Chautard, en réalité directeur artistique de la troupe théâtrale et cinématographique. Ainsi que le montre, entre autres, Jean Mitry, Jasset, peu versé dans l'art de l'adaptation, aurait confié à Chautard la réalisation des films produits par l'A.C.A.D., tout en continuant à leur donner son nom ; c'est le cas de *Don César de Bazan*, de *Hérodiade* et justement de *Cavalleria rusticana* ².

Si l'on en croit G. Sadoul ³ il est presque certain que pour ce dernier film, l'auteur de la série de Nick Carter a délégué ses fonctions non pas à Chautard, mais à Agnel, et qu'il se limite à superviser, peut-être avec l'aide de Chautard, l'ensemble de la réalisation.

Grâce à un article publicitaire de l'A.C.A.D. - qui n'avait aucun intérêt particulier à mettre en avant Agnel, inconnu du public - que nous pouvons aujourd'hui déterminer avec certitude l'attribution du film.

Cette publicité, parue dans le «Ciné-Journal» - pratiquement le seul journal spécialisé de l'époque -, quelques semaines après la sortie du film (22 Octobre 1910), nous informe que la direction de la troupe a été confiée à Chautard et cite les noms de plusieurs metteurs en scène de la maison de production, notamment Numès, Bussy, Chautard, Agnel, réalisateurs respectivement *d'Eugénie Grandet*, *La quenouille de Barberine*, *Le médecin malgré lui* et *Cavalleria rusticana* ⁴.

On peut ajouter, pour preuve de la non participation de Jasset, que ce dernier, de Janvier à Mai 1910 (période correspondant à la production de *Cavalleria*), se trouvait en Tunisie avec Georges Hatot (autre dirigeant de l'ECLAIR) pour tourner cinq ou six films de genre «archéologico-policier» comme *L'enseveli de Tebessa*, *Dans les ruines de Chartage*, *La résurrection*

1. En faveur de l'attribution à V. Jasset : J. DAISNE, op. cit. p. 314, ; A. KRAUTZ, *International Dictionary of Cinematographers Set and Costume Designers in Film*, Vol. 2 France («From the beginning to 1980»), International Federation of Film Archives (FIAP), K. G. Saur München, New York, London, Paris 1983, p. 10.; J. MITRY, *Filmographie universelle*, Tome II, «Primitifs et précurseurs», 1895-1915, ^{ter} Partie: «France et Europe», Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, Paris, 1964, p. 180. Ce dernier ajoute cependant, que la mise en scène de ce film, malgré la signature de Jasset, avait été confiée à Chautard (p.187). G. SADOUL *Histoire générale op.cit.*, p. 52, en revanche, penche pour Agnel.

2. Cf. supra n.13. J. MITRY, *Filmographie universelle,op. cit.*, p. 187.

3. G. SADOUL, *Histoire générale op. cit.*, p. 52.

4. «Ciné-Journal», 19 Novembre 1910, 3^e année, N° 117, p. 10.

de *Lazare* ' etc., qui sortirent en même temps que le drame de Verga.

Le film est distribué par ECLAIR (qui l'avait produit dans son établissement à Epinay), dès le 22 Octobre 1910. Une autre page publicitaire du «Ciné-Journal»² énumère les noms des principaux acteurs, tous assez connus et issus des plus importantes troupes théâtrales de Paris. Ce dernier élément est l'idée-force de l'A.C.A.D., qui veut de cette façon se distinguer de la concurrence écrasante de la S.C.A.G.L., des frères Pathé. Charles Krauss' (Turiddo) vient du théâtre de la Porte Saint-Martin, M. Dupont-Morgan (Alfio) a travaillé au Théâtre National de l'Odéon, ce même théâtre qui a représenté la pièce de Verga et où s'est formé Chautard ; Mademoiselle Barry (Santuzza) vient du Théâtre Sarah-Bernhardt, Mademoiselle Morianne du Théâtre du Gymnase et Mademoiselle Eugénie Nau (Lofa) du Théâtre Antoine.

Le film, qui était assez long (313 mètres de pellicule), sort avec le nom de Verga à l'affiche, publicité que l'écrivain n'apprécie nullement, comme il le confie un an plus tard à Dina di Sordevolo³ : «(...) Figure-toi qu'on a fait de *Cavalleria rusticana* une adaptation que je n'arrivais même pas à comprendre, lorsque j'ai été la voir par curiosité. Mais elle leur servait ainsi»⁵.

Les critiques italiens n'ont pas été plus enthousiastes : Elce, par exemple, à l'occasion d'une nouvelle adaptation italienne cinématographique du drame en 1916, dénonce le ton de *pochade* et l'approximation de la mise en scène. Ces remarques nous laissent supposer que les réalisateurs d'A.C.A.D., pour flatter les goûts populaires du public des premiers films d'art, se sont inspirés, plutôt que de la rigoureuse mise en scène de leur maître Antoine, de

1. Cf. à ce propos J. DESLANDES *Anthologie du cinéma*, Tome IX, «L'avant-scène», 1976, p. 260, qui ne cite pas *Cavalleria*, malgré une filmographie très fouillée de Jasset.

2. 22 Octobre 1910, 3^e année, N° 113, p. 29.

3. Il ne faut pas confondre Charles Krauss, acteur et réalisateur de l'ECLAIR, avec son homonyme Henry Krauss, une vedette du cinéma français de l'époque et l'un des comédiens les plus célèbres des productions Pathé.

4. Dans l'annonce publicitaire du film déjà citée (cf. supra), sous le titre apparaissent ces mots : «D'après M. Verga (avec autorisation exclusive de l'Auteur)». A ce propos, rappelons ici la réticence de Verga lors de la version tournée en Italie de *Cavalleria*, en 1916, face à l'apparition de son nom dans les titres du film : «Anche adesso ho una quistione con altri che vorrebbe mettere il mio nome sul cartellone di *Cavalleria rusticana* in cinematografia, altro che quale autore della novella e del dramma, e basta. Io fo il cantastorie e non il burattinaio». Lettre à Dina di Sordevolo du 11 Mai 1916, in G. VERGA, *Lettere d'amore*, op. cit., p. 74.

5. Lettre à Dina di Sordevolo du 17 Janvier 1912, *Ibid.*, p. 29 : «Figurati che di *Cavalleria rusticana* ne fecero una rappresentazione che io non arrivavo a capire quando andai per curiosità a vederla. Ma tant'è così serviva a loro».

celle, plus contestable, de Grasso et Aguglia, conçue pour un public plus vaste et proche de celui des salles de cinéma. Cela pourrait expliquer le ton, critiqué par Elce, qui paraît en contradiction avec les objectifs esthétisants affichés de l'A.C.A.D.

La mise en scène n'a pas dû être excessivement soignée, si l'on pense que le réalisateur était aussi administrateur, directeur technique et opérateur, au sein de la maison de production. D'autre part, l'ECLAIR n'avait probablement donné qu'une importance relative à ce film. Les articles publicitaires signés «Indiscret» qui commencent à paraître dans le «Ciné-Journal», sous le titre de *Lettre d'Epinay*, ne parlent jamais de *Cavalleria*, tandis que l'on donne beaucoup d'importance à des réalisations jugées plus prestigieuses comme *Hermann et Dorothee* «tiré de Goethe), *Le Médecin malgré lui*¹ et *Hérodiade*².

Relevons enfm, à titre de curiosité, que *Cavalleria rusticana* était à l'affiche des cinémas parisiens en même temps que deux autres films au décor sicilien - coïncidence que l'on doit sans doute à la «curiosité exotique» éveillée par les succès des troupes de Catane : ces films étaient : *La baronne de Carini* et un documentaire sur *Les environs de Palerme*'.

Giorgio LONGO

1. «Ciné-Journal», 29 Octobre 1910.

2. *Ibid.*, 5 Novembre 1910.

3. *Ibid.*, 12 Novembre 1910.

4. Les deux films, produits et distribués par la Cines, sortent dans les salles parisiennes respectivement le 27 Octobre et le 5 Novembre 1910.