

UNIVERSITÉ PARIS-ouest NANTERRE LA DÉFENSE
U.F.R. Littérature, Langages et Philosophie
École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles (ED 138)
Centre de recherche en Littérature et Poétique Comparées (EA 3931)

Thèse

En vue d'obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS X
Discipline : Littératures Comparées

Présentée et soutenue publiquement par
Mathieu LAARMAN

Le 30 novembre 2010

Fictions du naufrage, Naufragés de la fiction

Poétiques du roman de l'échec

**(Mary Shelley, Giovanni Verga, Thomas Hardy, Alain-
Fournier, Louis Guilloux, Vitaliano Brancati)**

*

Sous la direction de Madame le Professeur
Karen HADDAD-WOTLING

JURY

Mme Florence GODEAU
Mme Karen HADDAD-WOTLING
Mme Isabelle POULAIN
Mme Élisabeth RALLO DITCHE

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à remercier ma directrice de thèse, Karen Haddad-Wotling, pour ses judicieuses recommandations, sa disponibilité et sa confiance. Son exigence, sa rigueur et ses encouragements m'ont été d'un grand soutien tout au long de mes recherches.

Je souhaite par ailleurs exprimer ma profonde reconnaissance à tous les proches, amis et collègues qui ont contribué, par leur générosité, leurs suggestions perspicaces, leur attention bienveillante et leur compréhension, à la genèse et à l'accomplissement de ce projet. C'est en grande partie grâce à eux que cette étude des romans de l'échec ne s'achève pas par un naufrage...

Je remercie avant tout, parmi ceux-ci, mes relectrices et relecteurs, Blaise Dufal, Tatiana Calderòn, Nathalie Petitbon, Marie Perrin, Vincent Daubard et Claire Montanari, qui m'ont consacré leur temps et prodigué leurs conseils et appréciations critiques.

À ces noms, il convient d'ajouter ceux d'autres ami(e)s doctorant(e)s : Valentina Denzel, Tu Huy Nguyen, Marie-Laëtitia Garric, Claudia Gutiérrez, Arata Takeda, Sophie Chapuis, Ilena Antici, Allan Bouarib, Sascha Kessler, Federico Zuolo, Nasim Vahabi et Pierre Thévenin. Nos expériences communes et nos passionnants échanges ont permis d'adoucir le quotidien parfois solitaire et monotone du chercheur.

Qu'il me soit permis de saluer aussi l'enthousiasme, l'abnégation et la ténacité de tous les doctorants. Consacrer plusieurs années de sa vie à la recherche universitaire, dans des conditions matérielles et psychologiques souvent difficiles, requiert un courage d'autant plus digne d'éloges qu'il est ignoré ou même ouvertement raillé. En un temps où les modèles de rentabilité et de compétitivité se font écrasants, mon admiration va avant tout aux

doctorants n'ayant pas bénéficié d'allocation de recherche ainsi qu'aux chercheurs étrangers qui ont choisi de poursuivre leurs études en France. Nous savons tous que leur situation précaire et marginale est compliquée par leur isolement au sein de l'Université et par la violence symbolique dont ils font l'objet.

Je voudrais également exprimer ma gratitude à Danielle Risterucci, ma directrice de maîtrise de l'Université d'Orléans. Je lui dois à la fois ma passion pour la littérature comparée et un merveilleux séjour Erasmus à Venise, qui me permit de m'initier à la langue et à la littérature italienne.

Ida, Daniel et Zazie Tonnette, généreux voisins, mécènes et bienfaiteurs, m'ont eux aussi apporté une aide précieuse en mettant à ma disposition leur appartement. Qu'ils soient remerciés pour leur gentillesse et leur humour communicatif.

Merci aussi à mes amis, en particulier à Eva Alonso, ainsi qu'à mes parents et frères et sœurs pour leur compréhension, leur patience et leur dévouement. Je leur sais gré de n'avoir pas pris ombrage de mon indisponibilité et de mon isolement au cours de ces deux dernières années.

Les nuits paisibles, l'allégresse et la sérénité de ma petite fille, Capucine, n'ont cessé de m'encourager et de me reconforter depuis cet heureux printemps 2009. Bien qu'elle ne puisse encore lire ces lignes, je tiens à lui dire merci pour l'insouciance de ses rêves enfantins.

Enfin, mes remerciements les plus chaleureux vont à Aurélie, qui m'a soutenu infatigablement durant ces cinq longues années. Sans sa présence à mes côtés, sans sa complicité, son optimisme et sa patience à toute épreuve, cette thèse n'aurait pu voir le jour.

ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE, TRADUCTIONS, ABRÉVIATIONS

Il existe trois versions du texte de *Frankenstein*. L'édition de 1823 ayant été peu remaniée par l'auteur, les éditeurs et commentateurs se réfèrent soit au texte original de 1818, soit à la version finale de 1831, qui présente quant à elle plusieurs modifications substantielles. Afin de prendre en considération ces variations, nous avons pris le parti de nous appuyer à la fois sur l'édition anglaise de 1818 et sur la traduction française de la version de 1831. Du reste, il n'existe à ce jour aucune traduction satisfaisante du texte de 1818. Seront citées, dans le cadre de notre thèse, les éditions suivantes :

- Mary Shelley, *Frankenstein* [1818], édition de J. Paul Hunter, New York, Norton & Company, « A Norton Critical Edition », 1996.
- Mary Shelley, *Frankenstein* [1831], édition de Joanna M. Smith, London, Macmillan, « Case Studies in Contemporary Criticism », 2000.
- Mary Shelley, *Frankenstein* [1831], traduction de Germain d'Hangest, introduction et notes de Francis Lacassin, Paris, Garnier-Flammarion, 2006.
- Mary Shelley, *Frankenstein* [1831], traduction de Paul Couturiau, Paris, Gallimard, « Folio Plus », 2006.

L'édition de J. Paul Hunter et la traduction de Germain d'Hangest constituent les textes de référence utilisés pour la présente thèse. Toute citation se référant à une autre édition sera dûment signalée.

S'agissant du roman de Verga, nos analyses se basent exclusivement sur une édition italienne et sur la seule traduction française actuellement disponible :

- Giovanni Verga, *I Malavoglia*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2001.

- Giovanni Verga, *Les Malavoglia*, traduction de Maurice Darmon, Paris, Gallimard, « Folio », 1997.

À l'exception de quelques nouvelles et poèmes ayant bénéficié d'un remarquable travail de traduction, la diffusion de l'œuvre de Thomas Hardy auprès du lectorat francophone souffre aujourd'hui encore de la médiocrité des traductions existantes. Nous sommes conscient que celles-ci nuisent gravement à la somptuosité de l'écriture de Hardy, mais il nous était impossible, faute de temps et de talent, de proposer de nouvelles traductions des extraits cités ici. Toute référence à *Jude l'obscur* s'appuiera donc sur les éditions suivantes :

- Thomas Hardy, *Jude the Obscure*, London, Norton & Company, 1999.
- Thomas Hardy, *Jude l'obscur*, traduction de F. W. Laparra, Paris, Albin Michel, « Le Livre de Poche », 1999.

Les œuvres d'Alain-Fournier et de Louis Guilloux seront étudiées et citées à partir des éditions communément utilisées :

- Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Le Livre de Poche, 1983.
- Louis Guilloux, *Le Sang noir*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000.

Enfin, nos réflexions sur le roman de Vitaliano Brancati s'appuieront sur les éditions suivantes :

- Vitaliano Brancati, *Il bell'Antonio*, Milano, Mondadori, 2005.
- Vitaliano Brancati, *Le bel Antonio*, Paris, Laffont, « Pavillons Poche », 2006.

Par souci de commodité, nous adopterons les abréviations suivantes :

- *FPM* pour *Frankenstein ou le Prométhée moderne* et *FMP* pour *Frankenstein, or the Modern Prometheus*
- *LM* pour *Les Malavoglia* et *IM* pour *I Malavoglia*
- *Jlo* pour *Jude l'obscur* et *JtO* pour *Jude the Obscure*
- *LGM* pour *Le Grand Meaulnes*
- *LSn* pour *Le Sang noir*
- *LbA* pour *Le bel Antonio*, *IbA* pour *Il bell'Antonio*

INTRODUCTION

« LA PURETÉ ET LA BEAUTÉ DE L'ÉCHEC »

Le Rouge et le Noir, Les Illusions perdues, Jane Eyre, Les Hauts de Hurlevent, La Lettre écarlate, Moby Dick, Henri le Vert, Oblomov, Pères et fils, L'Éducation sentimentale, L'Assommoir, Une Vie, Lord Jim, La Conscience de Zeno, La Montagne magique, Le Procès, Gatsby le Magnifique, Promenade au phare, Tandis que j'agonise, La Marche des Radetzky, Voyage au bout de la nuit, Des souris et des hommes, La Nausée, Le Désert des Tartares, Malone meurt, Au-dessous du volcan, Le Guépard...

Aussi disparate cet inventaire se présente-t-il, il n'en reflète pas moins une puissante orientation de la fiction narrative des XIX^e et XX^e siècles, à savoir le prodigieux foisonnement des personnages et des scènes d'échec dans le récit moderne. À travers cette énumération fragmentaire, qui recense plusieurs dizaines d'œuvres ayant durablement marqué l'histoire du roman et façonné nos discours critiques autant que nos attitudes et pratiques de lecture, ce qui se fait jour est la singulière prédilection du texte romanesque à l'égard des figures de vaincus et des représentations de la défaite.

Cette réflexion sur les « romans de l'échec » prend naissance et s'enracine dans une expérience collective, partagée par l'ensemble des lecteurs. Nos goûts esthétiques et nos partis pris idéologiques, nos attentes (comblées ou déçues), nos choix interprétatifs, nos surprises et nos méprises dépendent largement d'un *passif* pluriséculaire de lectures stratifiées et entrelacées, liées les unes aux autres par un incessant dialogue.

Si nous attachons une telle importance à l'expérience vécue par le lecteur, c'est parce que de nombreux essais sur la littérature tendent précisément à l'oublier, parfois même à la dévaloriser ou à la disqualifier. On perd ainsi de vue l'exigence principielle et la finalité même de l'analyse littéraire, dont le propos devrait toujours consister, en dernière instance, à

enrichir et à guider la *praxis* lectorielle. Car le lecteur représente à la fois le point d'ancrage le plus sûr et le destinataire de tout discours critique.

C'est pourquoi nous avons souhaité ouvrir cette étude par un constat d'une telle évidence qu'il s'impose immédiatement à tout lecteur de roman, dilettante ou spécialiste : l'invasion spectaculaire de la fiction narrative des XIX^e et XX^e siècles par d'innombrables personnages et situations d'échec. La liste tout juste établie ne prétend évidemment pas à l'exhaustivité ; elle se veut avant tout suggestive et il va de soi que les quelques titres mentionnés ne manqueront pas d'en évoquer bien d'autres au lecteur.

Ainsi, l'omniprésence des expressions romanesques du naufrage, de la défaite et de toutes les formes de fiasco se manifeste en premier lieu comme une expérience commune de lecture : nous pressentons que dans chacune des œuvres citées, l'échec déborde sa pure présence textuelle en tant que motif ; qu'il investit un vaste champ métaphorique, sémantique ou poétique ; qu'il occupe, enfin, une fonction cruciale dans l'organisation et la distribution du récit.

Mais cette prééminence participe également d'une exigence propre au devenir du genre et des formes romanesques. Si l'échec se voit conférer une place aussi décisive dans la fiction narrative, c'est bien parce qu'il possède une remarquable efficacité en tant que matériau fictionnel.

D'une part, il est inscrit au fondement même de l'écriture romanesque et contribue à sa spécificité structurelle. Que l'on songe au roman hellénistique, au roman de chevalerie, au roman pastoral ou au roman picaresque, tous ces ancêtres du roman moderne assignent à l'échec un rôle primordial dans le développement de l'intrigue. Celui-ci s'y présente essentiellement comme un ressort narratif, même s'il fait quelquefois l'objet d'un traitement poétique approfondi.

Alimenter l'intérêt du lecteur par la multiplication des péripéties et des rebondissements, susciter sa compassion pour les protagonistes, victimes de continuelles injustices et infortunes, ou lui faire partager au contraire la joyeuse immoralité de ses antihéros, l'inviter à méditer sur les voies impénétrables du destin et sur la fragilité de l'existence : telles sont les principales fonctions de l'échec dans ces genres narratifs précurseurs du roman moderne. Tout bien

considéré, ce qui réunit ces différentes traditions littéraires et les distingue du théâtre, de la poésie ou de la narration brève, c'est leur pratique constante du *détour* – laquelle s'appuie au premier chef sur un certain usage de l'échec.

D'autre part, l'émergence et le développement du roman moderne vont de pair avec la prolifération et l'intensification des situations de faillite (affective, artistique, morale, métaphysique...). De ce fait, les représentations de l'échec tendent à s'émanciper de la fonction narrative qui leur était dévolue jusqu'alors, à se dégager de la structure du récit pour acquérir d'autres significations et un relief plus marqué. Alors que l'échec constituait auparavant une unité dynamique, un *topos* narratif (au même titre que l'accident, la séparation, le retour, la coïncidence heureuse ou funeste) opérant principalement au niveau de la trame romanesque, il se manifeste désormais selon des modes plus variés et polarise l'attention du lecteur.

Il est malaisé de cerner précisément la nature de ces changements, qui s'effectuèrent graduellement et sur une longue durée, mais non sans heurts. Selon toute vraisemblance, le traitement réservé à l'échec dans les « romans idéalistes », selon l'expression de Thomas Pavel¹, perdue dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles. Le roman-feuilleton, le roman policier ou le roman d'aventure, par exemple, exploitent surtout l'échec pour les besoins d'une intrigue riche en péripéties.

Pour mieux appréhender les particularités de la mise en scène fictionnelle de l'échec dans le roman moderne, il apparaît nécessaire de prendre en considération le bouleversement des structures socio-économiques, la transformation des mœurs et des mentalités et l'affirmation du sujet, phénomènes culturels qui accompagnèrent la montée en puissance de la bourgeoisie capitaliste. Ces mutations sociétales affectèrent en profondeur le devenir du genre romanesque, et s'il est un lieu privilégié où l'on perçoit cette influence, c'est bien dans la figuration de l'échec, qui reçoit alors sa consécration littéraire. Relater, décrire, analyser l'*expérience* de l'échec devient une tâche essentielle et une prérogative du discours romanesque.

¹ Le critique Thomas Pavel désigne ainsi un ensemble de traditions romanesques (en particulier celles du roman hellénistique et du roman pastoral) caractérisées par leur forte visée moralisatrice et leurs protagonistes héroïques, par opposition à la fiction « réaliste ». Cf. Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

Aussi la question de la mise en scène de l'échec dans la fiction narrative est-elle intimement liée à l'évolution du personnage de roman. Il aura fallu que s'amorce une longue et complexe plongée dans la subjectivité, initiée par des auteurs comme Cervantès, Defoe, Richardson, Fielding ou Sterne¹, pour que l'échec puisse être exploré dans sa dimension existentielle et saisi comme une épreuve individuelle. Réciproquement, cette nouvelle préoccupation favorisa indéniablement une nouvelle approche du personnage, centrée davantage sur sa vie intérieure, sa sensibilité et son affectivité. Si bien que le récit tout entier en vint à s'organiser autour d'une expérience individuelle, d'un parcours de vie.

Or, cet intérêt pour la subjectivité altère nécessairement la présentation et le rôle du personnage, qui se singularise de plus en plus, au point que le programme narratif lui-même coïncide avec l'existence du protagoniste.

Par-delà la multitude de revers subis par toutes ces figures romanesques, la convergence la plus troublante réside dans la tonalité foncièrement pessimiste et désenchantée qui domine le traitement de l'échec dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles. Bien entendu, la veine burlesque et satirique ne s'éteint pas avec l'avènement du roman réaliste et conserve toute sa vivacité chez des auteurs comme Gogol, Thackeray, Dickens, Balzac ou Flaubert. Mais en dehors de ces fictions où l'échec suscite volontiers le rire, force est de constater que l'immense majorité des œuvres composées durant ces deux siècles proposent une vision sombre, sinon désespérée, de l'échec.

Formation et déformation dans le roman d'apprentissage

Il y a là un paradoxe flagrant qu'il nous appartient de mettre en lumière : dans un contexte socioculturel caractérisé par une foi immodérée dans les pouvoirs de l'expérience individuelle et de la libre entreprise, marqué par la confiance dans les vertus didactiques, heuristiques et morales de l'erreur et de l'échec, comment expliquer que la plupart des fictions narratives récuse plus ou moins explicitement ces valeurs et ces idéaux en leur opposant le tragique

¹ Voir à ce propos l'ouvrage désormais classique d'Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* [1957], London, Pimlico, 2000.

spectacle d'êtres brisés par leurs défaites, humiliés et dévastés par leurs faillites ?

En représentant l'échec comme une douloureuse et irréversible blessure identitaire, en montrant que ce dernier ne favorise en rien l'épanouissement de l'individu mais le voue au contraire à la solitude et à l'exclusion, la tradition naissante du roman « réaliste » allait donc résolument à l'encontre d'une idéologie célébrée par la société bourgeoise de l'ère capitaliste, à savoir la faculté d'entreprendre envers et contre tout.

Certes, la fiction narrative des XIX^e et XX^e siècles offre bien quelques illustrations de cet optimisme à toute épreuve, capable de convertir tout échec en une expérience précieuse, de transmuier le plus lamentable fiasco en une victoire contre l'adversité. Inoubliable personnage de *David Copperfield*, Wilkins Micawber est l'incarnation même de cet esprit d'initiative, de cette formidable capacité de résilience qui finit toujours par triompher du malheur¹. Et pourtant, quand bien même la ténacité de Micawber se trouve récompensée par une réussite sociale inespérée, ses déconvenues ne lui auront guère profité². Du reste, face à l'imposant cortège de vaincus qui hante le roman, son parcours demeure exceptionnel.

À cet égard, il est particulièrement édifiant de se pencher sur le cas du roman d'apprentissage, car c'est ici que le paradoxe tout juste énoncé atteint son apogée. Bien loin d'endosser et de réfléchir aveuglément les convictions et les aspirations d'une société dominée par le culte du Progrès, le pragmatisme et l'utilitarisme, les fictions consacrées comme des modèles du roman d'apprentissage distillent ironie et scepticisme, désavouent la croyance dans les pouvoirs de la raison, de l'ambition et de l'entreprise individuelles.

¹ À telle enseigne que l'optimisme de Micawber est devenu proverbial. Son nom est passé dans la langue courante : un Micawber serait « un homme pauvre mais qui vit dans l'attente optimiste d'une meilleure fortune » (Dictionnaire Merriam-Webster).

² C'est peut-être la raison pour laquelle Gilbert Keith Chesterton déplorait le succès final de Micawber, personnage dont l'intensité romanesque tient essentiellement à ses échecs : « Mais comment donc est-il possible que ce même homme qui donna vie au personnage de Micawber ait choisi de lui octroyer une pension à la fin du roman et d'en faire un maire colonial couronné de succès ? Micawber n'a jamais réussi, n'aurait jamais dû réussir : son royaume n'est pas de ce monde ». "But how did it happen, how could it happen, that the man who created this Micawber could pension him off at the end of the story and make him a successful colonial mayor? Micawber never did succeed, never ought to succeed; his kingdom is not of this world". Gilbert Keith Chesterton, *Charles Dickens*, in *Collected Works*, tome 15 : « Chesterton on Dickens », San Francisco, Ignatius Press, 1989, p. 192. [Notre traduction]

Gravitant autour de figures de jeunes artistes ou intrigants, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, *Le Rouge et le noir*, *Les Illusions perdues*, *Henri le Vert* ou *L'Éducation sentimentale* sont autant de narrations placées sous le signe de la désillusion, de la résignation et du fiasco. Dans toutes ces œuvres, de même que dans l'écrasante majorité des romans de formation, l'épreuve de l'échec est presque toujours vécue et figurée comme une vive et inutile souffrance : l'être qui la subit n'en retire aucun enseignement fructueux, aucun bienfait. Tout au plus facilite-t-elle la « réussite » sociale de l'individu, mais le plus souvent au prix de son épanouissement et de son bonheur. Tout se passe comme si, dès ses premières manifestations, le roman d'apprentissage ou de formation s'engageait résolument contre les conceptions morales et les idéaux propres au milieu socioculturel dans lequel il voit le jour.

On entrevoit, dès lors, la nécessité d'une réflexion sur la charge subversive des représentations fictionnelles de l'échec.

Aussi les observations de T. Pavel sur l'œuvre de Flaubert possèdent-elles une portée bien plus vaste, car elles cernent en réalité une propriété générale du roman d'apprentissage :

L'évolution des personnages de Flaubert n'est pas une véritable formation, une *Bildung* au sens d'une synthèse entre les aspirations individuelles et les exigences morales de la société ; cette évolution conduit plutôt à la *déformation* des individus, qui, se rendant progressivement compte de la vacuité des idéaux moraux, apprennent à accepter, voire à se complaire dans leur propre déchéance.¹

La confrontation d'autres romans « classiques » ou « mineurs » appartenant à divers mouvements, traditions et époques fait apparaître de remarquables continuités dans les représentations fictionnelles de l'échec à partir de la fin du XVIII^e siècle. Surtout, elle confirme qu'un véritable tournant se joue avec l'affirmation du roman « réaliste » : auparavant, l'échec constituait essentiellement une articulation narrative ; désormais, il devient l'emblème d'une interminable cohorte de personnages et accompagne une

¹ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, op. cit., pp. 286-287.

écriture de l'irrésolution, bouleversant à la fois la forme et les modes de lecture du roman.

On ne saurait donc initier cette étude comparatiste sans tenir compte du formidable pouvoir d'attraction que recèlent, pour le lecteur contemporain, les figurations de l'échec dans le texte narratif. Nos attentes, nos jugements esthétiques, notre aptitude à nous identifier aux trajectoires des personnages sont fortement infléchis par cette fascination, qui n'a cessé de s'intensifier depuis les prémisses du roman « réaliste ». Le regard que nous portons sur une œuvre, les critères selon lesquels nous apprécions sa valeur artistique sont intimement liés à cette singulière emprise.

Notre conception de la modernité littéraire découle elle-même largement de l'attrait qu'exercent sur nous « la pureté et la beauté de l'échec », selon la séduisante formule de Walter Benjamin¹. Lorsque nous louons par exemple l'originalité de *Don Quichotte*, notre opinion ne se fonde-t-elle pas en grande partie sur les déboires du protagoniste²? Tout prête à croire, en effet, que sa faillite singulière constitue la ligne de partage entre l'ancienne dynastie des personnages héroïques et la nouvelle fratrie romanesque, composée quant à elle d'être imparfaits et médiocres, promis à un destin d'échec.

Au commencement échouait Don Quichotte

Toute interrogation sur la fonction de l'échec dans la littérature nous ramène infailliblement au roman de Cervantès. Annonçant l'émergence de la

¹ L'expression ne figurant pas dans l'édition française des œuvres complètes de W. Benjamin, nous sommes malheureusement contraints de nous référer ici à la traduction anglaise de l'article original : "To do justice to the figure of Kafka in its purity and its peculiar beauty one must never lose sight of one thing: it is the purity and the beauty of a failure". Walter Benjamin, « Some Reflexions on Kafka » in *Illuminations*, introduction de Hannah Arendt, traduction de Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1969, p. 144. « Pour rendre justice à la figure de Kafka dans toute sa pureté et sa beauté singulière, nous ne devons jamais perdre de vue que cette pureté et cette beauté sont celles d'un échec ». [Notre traduction]

² « Cervantès donne à don Quichotte, grâce à ses plus grands échecs, une liberté inouïe, un élan jusqu'à présent inconnu dans la littérature ». Mercedes Allendesalazar, « "Don Quichotte". Livres, rêves et folie », *Études*, volume 396, février 2002, p. 220. L'analyse de Marthe Robert rejoint ce point de vue. Pour cette critique, *Don Quichotte* peut être tenu pour « le premier roman "moderne", si l'on entend par modernité le mouvement d'une littérature qui, perpétuellement en quête d'elle-même, s'interroge, se met en cause, fait de ses doutes et de sa foi à l'égard de son propre message le sujet même de ses récits ». Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* [1972], Paris, Gallimard, « Tel », 2004, p. 11.

tradition réaliste, opérant un basculement dans l'histoire des formes romanesques, bouleversant les conventions artistiques autant que les pratiques de lecture, *Don Quichotte* nous offre un modèle préfigurateur du « roman de l'échec ». On s'accorde volontiers à reconnaître que les mésaventures jalonnant les voyages du chevalier errant et de son fidèle écuyer contribuent puissamment à l'audace et à l'inventivité du récit de Cervantès, mais il s'avère autrement plus difficile de justifier et d'éclairer cette impression de lecture. Il y a là pourtant un enjeu crucial, car c'est à cette condition seulement que nous pourrions proposer une définition pertinente du roman de l'échec.

Les méprises et les infortunes du chevalier à la Triste Figure composent l'essentiel de la narration de *Don Quichotte*. La légendaire bataille contre les moulins à vent, le combat endiablé contre les outres de vin, l'assaut impétueux contre la procession des pénitents... Rares sont les entreprises de *Don Quichotte* qui ne s'achèvent par sa complète déconfiture et sa débâcle. Raillé et tourné en ridicule, vertement rossé, emprisonné et tenu pour fou, l'ingénieux hidalgo est plaisamment décrit par Sancho Pança comme celui « qui redresse les torts, et donne à manger à celui qui a soif et à boire à celui qui a faim »¹.

Si ces échecs cocasses font de *Don Quichotte* un ancêtre du « roman romanesque »², ils relèvent aussi d'une veine ironique et sceptique, dirigée précisément contre cette première appartenance structurelle. Ce qui constitue indéniablement la prodigieuse créativité de l'œuvre de Cervantès, c'est qu'elle réunit et fait dialoguer deux grands principes rivaux qui président à la destinée des formes romanesques, en même temps qu'ils partagent les choix esthétiques et rhétoriques, la poétique et les modes de lecture du roman.

Le premier de ces principes, représentatif d'un vaste courant de la fiction narrative, est celui de l'identification du lecteur aux héros du récit. Les textes

¹ Miguel de Cervantès, *Don Quichotte*, traduction de Jean Canavaggio, Claude Allaigre et Michel Moner, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2001, p. 966.

² L'adjectif « romanesque » renvoie ici à ce que la langue anglaise nomme *romance*, par opposition à *novel*. Nous reprenons ici les quatre critères distingués par Jean-Marie Schaeffer, pour qui le romanesque se définit 1) par l'importance qu'il accorde « au domaine des affects, des passions et des sentiments » ; 2) par la place privilégiée qu'y occupent les axiologies et la distribution binaire des personnages (méchants ou bienveillants) ; 3) par « la saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie » ; 4) par sa tendance à se présenter comme contre-modèle de la réalité du lecteur. Cf. Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », in Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 291-302.

privilégiant cet effet d'identification se rattachent pour la plupart aux codes axiologiques et poétiques du romanesque. Ils présentent habituellement une intrigue riche en péripéties, mettent en scène des protagonistes sinon héroïques, du moins exemplaires par leur bravoure, leur ardeur en amour ou parfois leur malice et leur friponnerie¹. Le plus souvent, ces récits touffus se caractérisent par l'abondance des personnages et des événements relatés. Ils se prêtent admirablement aux contraintes du roman-feuilleton, ce qui explique qu'ils connaîtront leur plus grande prospérité au XIX^e siècle, grâce à des écrivains comme Walter Scott, Alessandro Manzoni, Victor Hugo, Jane Austen, Eugène Sue ou Jules Verne. Ce jeu sur l'effet d'identification se manifeste nettement dans les sous-genres du roman historique, du roman populaire, du roman policier ou du roman d'aventure, qui cherchent avant tout à susciter la curiosité du lecteur.

Le second principe à l'œuvre dans *Don Quichotte* est celui de la négation de l'illusion romanesque. Sur ce plan, tout suggère que le roman de Cervantès jouit d'une indéniable préséance : quand bien même l'on concéderait à certains textes narratifs plus anciens ou contemporains quelques percées fugaces vers ce que l'on a pu nommer « récit spéculaire » ou « métafiction »², il ne fait aucun doute que *Don Quichotte* demeure le premier roman s'interrogeant aussi hardiment sur lui-même, se démystifiant à mesure qu'il mystifie le lecteur. Les spectaculaires mises en abyme, la multiplication vertigineuse des niveaux de lecture, l'entrelacement des genres, la profusion d'incertitudes et d'ambiguïtés – à commencer par le nom même du protagoniste –, la tonalité sceptique qui imprègne la narration, enfin, entretiennent chez le lecteur un sentiment de flottement et d'indétermination.

Mais l'exploit de *Don Quichotte* tient à ce qu'aucune de ces orientations génériques et poétiques ne l'emporte définitivement sur l'autre. Alors même que la veine romanesque paraît supplantée par le regard ironique du narrateur, la situation se renverse de la manière la plus imprévisible, et la puissance de

¹ À ce propos, Jean-Marie Schaeffer fait observer qu'il existe un « romanesque noir », dont l'illustration la plus marquante serait l'œuvre de Sade, par opposition au « romanesque blanc ».

² Se reporter à ce propos aux remarques de Daniel-Henri Pageaux dans *Les Aventures de la lecture. Cinq essais sur le "Don Quichotte"*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 15 et sq. Voir également, du même auteur, *Naissances du roman*, deuxième édition revue et corrigée, Paris, Klincksieck, « 50 Questions », 2006.

l'illusion romanesque se manifeste soudain avec une extraordinaire intensité. Le lecteur effaré découvre que la folie de l'hidalgo contamine jusqu'aux personnages les plus sensés et prosaïques.

Tout d'abord, c'est un aubergiste qui déclare qu'« il n'y a pas de meilleure lecture au monde »¹ que les romans de chevalerie, et se révèle de surcroît auteur d'une brillante nouvelle manifestement inspirée de Boccace. Plus loin, c'est le bachelier Samson Carrasco qui s'improvise à son tour chevalier errant pour contraindre Don Quichotte à regagner son village. Mais cette fois-ci, le Chevalier à la Triste Figure remporte le combat, ce qui fait dire à l'écuyer de Carrasco :

Don Quichotte est fou, et nous sensés ; et pendant qu'il s'en va tout guilleret et tout fringant, vous, vous êtes là, tout triste et tout moulu. Alors, j'aimerais savoir : qui donc est le plus fou : celui qui l'est parce qu'il n'en peut mais, ou celui qui l'est de son plein gré ?²

Vient enfin l'épisode remarquable du séjour de Don Quichotte chez le duc et la duchesse. Férés eux aussi de livres de chevalerie, ces derniers ont décidé de se divertir aux frais de leur hôte en le transportant, avec la complicité de leurs domestiques, dans un univers semblable à celui de ses romans de prédilection. Or, voici que la ruse manque se retourner contre les farceurs, non parce que Don Quichotte finit par la démasquer, mais parce que son vibrant plaidoyer en faveur de ses chevaleresques (més)aventures emporte l'admiration et l'approbation de son auditoire.

Si bien que l'on en vient à se demander si le duc et la duchesse ne sont pas les dupes de leur propre mystification, et à suspecter que le plus sensé, c'est peut-être Don Quichotte lui-même. Une observation du narrateur, en particulier, achève de semer le doute dans l'esprit du lecteur et l'incite à mettre en question les fondements mêmes de l'édifice interprétatif qu'il a échafaudé au fil de la lecture :

Tous ou quasiment répandaient des flacons d'eau de senteur sur don Quichotte et sur le duc et la duchesse, au grand étonnement de don Quichotte. Ce fut là le premier jour qu'il sut en toute certitude

¹ Miguel de Cervantès, *Don Quichotte*, *op. cit.*, première partie, chapitre XXXII, p. 682.

² *Ibid.*, deuxième partie, chapitre XVI, p. 1006.

et crut vraiment être un chevalier errant véritable et non fantastique, en voyant qu'on en usait envers lui comme il avait lu qu'on le faisait envers de tels chevaliers dans les siècles passés.¹

Dans la mesure où elle suggère que la « folie » de don Quichotte est délibérée et assumée en toute conscience, cette brève réflexion ne renferme-t-elle pas un flagrant démenti de tous les choix et les attentes qui guidaient jusqu'alors notre cheminement de lecture ?

Ainsi, à mesure que se déploie et se complique l'écheveau romanesque de *Don Quichotte*, l'illusion fictionnelle gagne du terrain, empiète toujours davantage sur la réalité, au point de devenir une affaire éminemment sérieuse, propre à entraîner le courroux de l'Église. Confrontés à des personnages qui font semblant « d'y croire », ou bien qui feignent de ne pas croire, et veulent nous faire accroire qu'ils n'y croient pas, nous sommes pris d'une véritable ivresse de lecture, à l'image de celle qui s'est emparée de Don Quichotte.

Or, cet effet d'indécision, cette irrésolution qui gouvernent le roman de Cervantès procèdent essentiellement du traitement tout à fait inédit que ce dernier apporte à l'échec. Car si les aventures de Don Quichotte confèrent au récit sa touche romanesque (au sens où J.-M. Schaeffer parle d'un *ethos* romanesque), ce sont certes ses mésaventures qui nous incitent à voir dans cette fiction le premier roman moderne. Et c'est parce qu'il échoue continuellement et surtout gratuitement que Don Quichotte s'affirme comme un personnage résolument nouveau.

Il est vrai, comme l'écrit D.-H. Pageaux à la suite de Jean-Yves Tadié, que l'aventure représente une composante intrinsèque du romanesque. Mais n'est-ce pas précisément lorsque l'aventure *tourne court* que nous quittons les rivages du romanesque (en tant qu'*ethos*) pour pénétrer dans le territoire du roman ? Don Quichotte s'engage si ardemment dans la voie de l'échec qu'il fait vaciller nos plus inébranlables certitudes. La raison et l'évidence cessent d'être les garantes de la vérité et l'illusion fictionnelle triomphe. Ses incessantes défaites confèrent à l'hidalgo une singulière aura, un charme

¹ *Ibid.*, deuxième partie, chapitre XXXI, p. 1126.

fascinateur qui instille le doute dans son entourage, désarticule et engloutit la réalité¹.

Redoutable force d'inertie, dévastatrice puissance entropique, l'échec de Don Quichotte ensorcelle autant qu'il inquiète car il est riche de possibles, porteur d'alternatives au réel. D'où son caractère subversif et ses accents prophétiques. Tout se passe comme si le roman possédait la faculté de convertir un éclatant fiasco en une apothéose de la fiction, de renverser les perceptions et représentations communes de la réussite et de l'échec. Réciproquement, ce traitement nouveau de l'échec constitue peut-être une exigence principielle du roman « moderne ».

Enfin, avec *Don Quichotte* l'échec apparaît pour ainsi dire *sub specie mediocritatis* : il ne se manifeste plus comme l'apanage du héros tragique ou du personnage burlesque, mais relève d'un anti-héroïsme jusqu'alors inconnu, bien distinct par exemple de celui des picares.

Vers une définition du roman de l'échec

Qualifiée par différents critiques de premier roman moderne, l'œuvre de Cervantès mérite donc également d'être considérée comme l'ancêtre du « roman de l'échec ». Il conviendrait toutefois de nuancer ces propos en rappelant que notre discours critique reflète une conception nécessairement partielle et arbitraire de la « modernité » littéraire. Notre éloge de l'originalité de *Don Quichotte* constitue dans une large mesure une projection de nos préjugés et idéaux esthétiques.

Aussi nos tentatives pour définir un « roman de l'échec » doivent-elles prendre acte du caractère transitoire et de la relativité de cette désignation. Elles s'appuient sur l'idée que la notion de « roman de l'échec » dérive de

¹ « En tant que lecteur d'épopée qu'il veut convulsivement transposer dans la réalité, Don Quichotte échoue. Mais en tant qu'objet d'une lecture, il commence à triompher de la réalité, à la contaminer de sa lecture démente : non pas la lecture préalable des romans de chevalerie, mais la lecture actuelle de *Don Quichotte de la Manche*. Et cette nouvelle lecture transforme le monde, qui se met à ressembler de plus en plus au monde de *Don Quichotte*. Pour se moquer de Don Quichotte, le monde se travestit des obsessions quichottesques ». Carlos Fuentes, *Cervantès ou la critique de la lecture*, traduction de Claude Fell, Paris, L'Herne, « Glose », 2006, p. 132.

notre *passif* de lecteurs et qu'elle se justifie avant tout par une expérience collective du roman. À ce titre, sa portée heuristique, sa validité et sa sphère d'application sont elles-mêmes relatives. Mais ce qui importe, c'est qu'elle fasse sens pour nous ici et maintenant, et qu'elle nous permette de mettre en lumière un véritable paradigme de la fiction narrative moderne.

Il s'agit à présent de risquer une première délimitation théorique du roman de l'échec. D'ores et déjà, on peut écarter toutes les œuvres dans lesquelles l'échec se réduit à une simple articulation narrative ou à un motif marginal. Dans les textes qui nous intéressent, en effet, l'échec apparaît toujours plus saillant, plus proéminent. Toute la difficulté consiste à justifier ce qui se présente d'abord comme une impression de lecture par une explication critique.

Commençons par observer que dans les œuvres narratives de Mary Shelley, de Giovanni Verga, de Thomas Hardy, d'Alain-Fournier, de Louis Guilloux et de Vitaliano Brancati, l'échec revêt une fonction programmatique et investit différents niveaux d'organisation du texte. Il se manifeste bien sûr comme un motif privilégié et orchestre les parcours des protagonistes. Mais il infléchit également la poétique du roman en favorisant une distribution singulière du temps et de l'espace : l'atermoiement, la « panne » narrative et un désintérêt plus ou moins marqué pour les péripéties et rebondissements romanesques caractérisent ainsi nombre de fictions de l'échec, de même que la vulnérabilité et l'effritement de certains espaces emblématiques.

Dans la mesure où tous ces récits gravitent autour d'une mise en scène de la défaite, de l'effondrement ou de la faillite, il y a bien lieu de parler d'une *esthétique* de l'échec. C'est pourquoi il ne serait guère pertinent d'opérer des distinctions entre les différentes expressions littéraires de l'échec, de tracer des frontières entre échec matériel, échec affectif, échec de vocation, échec « métaphysique »... Pareillement, s'attacher à démêler les significations et les implications des notions synonymes ou voisines de l'échec (la faillite, le fiasco, la défaite, le ratage, la débâcle, les déboires, la chute, le naufrage, l'effondrement) risquerait bien de n'être qu'un exercice vain et hasardeux.

Appliquées à la littérature, ces démarcations se révèlent arbitraires, inopérantes et stériles. Plus grave, elles nous exposent à négliger un processus

crucial à l'œuvre dans nombre de fictions narratives, à savoir la faculté qu'a l'échec de se propager à tous les aspects de l'existence et à tous les niveaux de lecture, de contaminer d'autres personnages et situations.

Par ailleurs, dans le groupe de textes que nous nous efforçons de définir, le traitement de l'échec est le plus souvent indissociable d'un parti pris idéologique et d'une exigence morale. Instrument de dénonciation, l'échec y possède une certaine charge satirique. Dans certains cas, chez Giovanni Verga, chez Louis Guilloux et chez Vitaliano Brancati, par exemple, on peut aller jusqu'à invoquer une *éthique* de l'échec¹. En affichant leur prédilection pour des êtres insignifiants, déçus ou exclus, voués à une malheureuse destinée, ces romanciers exploitent une surprenante propriété de la littérature, capable de rendre justice à sa manière en donnant aux vaincus voix et présence. Il s'ensuit qu'un grand nombre de romans de l'échec, dans le sillage de *Don Quichotte*, détiennent un évident potentiel subversif.

Une autre dimension importante de ces récits tient à ce que l'échec y demeure irrésolu. Porteur de tensions, vecteur de conflits et de discordances, ce dernier imprime à l'œuvre son indétermination fondamentale. Ceci suggère que les romans de l'échec ne sauraient s'accommoder d'une miraculeuse rédemption ou réintégration sociale, d'un dénouement aussi heureux qu'inattendu. Tout lecteur se refuse intimement et spontanément à concevoir un roman de l'échec s'achevant sur une vision apaisée, rassérénée, des tourments vécus par les protagonistes.

Il faut insister également sur la valeur de la tension finale, qui montre le rôle primordial joué par l'excipit dans l'opération interprétative du lecteur. En effet, le dénouement enclenche une lecture rétroactive de l'œuvre tout entière. Alors même que la narration est achevée, l'échec subsiste dans un au-delà du texte. C'est dire si l'expérience du lecteur – mais d'un lecteur lui-même historiquement « produit », façonné par d'innombrables textes et lectures stratifiés – est décisive dans notre approche du roman de l'échec.

Lorsque nous nous en remettons à notre intuition de lecteurs pour décider que tel récit représente un spécimen exemplaire du roman de l'échec, nous fondons implicitement notre jugement sur un autre critère déterminant : la

¹ Cf. *infra*, troisième partie, chapitre 4.

prééminence d'un personnage fortement individualisé, d'une figure singulière de l'échec qui porte le récit et polarise notre attention. Avant même de songer à la trame narrative, au style ou à la structure de l'œuvre, c'est d'abord l'expérience et le parcours d'un personnage qui s'imposent à nous, que ce dernier se prénomme Lucien de Rubempré (*Les Illusions perdues*), Heathcliff (*Les Hauts de Hurlevent*), Frédéric Moreau (*L'Éducation sentimentale*), Mychkine (*L'Idiot*), Gregor Samsa ou Joseph K. (*La Métamorphose* et *Le Procès*), Bardamu (*Voyage au bout de la nuit*) ou encore Giovanni Drogo (*Le Désert des Tartares*).

Ce fait plaide pour une délimitation historique du roman de l'échec, car l'individuation du personnage fictionnel est un processus relativement récent. Certes, elle s'est effectuée graduellement, sur une durée embrassant plusieurs siècles. Malgré tout, on peut avancer l'hypothèse que cette singularisation du personnage va de pair avec l'émergence et l'affirmation du roman « réaliste » au cours du XVIII^e et plus encore du XIX^e siècle. De ce point de vue également, *Don Quichotte* fait figure de précurseur par l'intensité et le relief qu'il confère au hidalgo légendaire, qualifié par Ian Watt de « mythe de l'individualisme moderne »¹.

L'expression « roman de l'échec » nous renvoie donc à des œuvres narratives privilégiant la perception subjective d'un protagoniste en situation d'échec. Loin s'en faut, pourtant, que les représentations de la défaite y soient privées de toute dimension sociale. Le plus souvent, elles revêtent au contraire une signification historique, dessinent la faillite d'une classe sociale, l'écroulement d'un système collectif de valeurs, le naufrage d'une vision de l'homme et du monde.

Afin de souligner cette primauté concédée aux figures de l'échec, nous avons souhaité l'inscrire dans le titre même de notre thèse. L'union des syntagmes « fictions du naufrage et naufragés de la fiction » indique en effet une possible réversibilité entre ces deux désignations : de même que les « naufragés de la fiction » engagent une écriture fictionnelle de l'échec, de

¹ Ian Watt, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge University Press, « Canto », 1997.

même les « fictions du naufrage » mobilisent des figures de vaincus, en proie à un bouleversement identitaire qui forme le noyau et le sujet de la narration.

Au-delà de leur pouvoir d'évocation, le substantif « naufrage » et son dérivé « naufragés » présentent un atout certain au regard de notre projet critique puisqu'ils nous aident à affiner notre définition du roman de l'échec. En effet, l'image du naufrage se différencie d'autres termes comme « infortune », « fiasco » ou « défaite » par son caractère irréparable et son intensité dramatique. Elle implique une perte irrémédiable, une disparition sans retour. Appliquée à un individu ou à un personnage fictionnel, elle évoque un sujet en perdition, placé à jamais sous le signe de l'échec. Pour tous les « naufragés du roman », en effet, cette expérience n'a rien d'un événement transitoire ou épisodique. Elle altère si profondément leur existence qu'elle devient un élément constitutif de leur identité, à tel point que l'on pourrait aller jusqu'à parler d'un *régime* de l'échec.

Une « constellation » romanesque

Compte tenu de la multiplicité et de la grande variabilité des éléments tout juste indiqués, il serait infructueux de poser en principe que tous ces paramètres doivent être réunis pour que soit justifiée la désignation « roman de l'échec ». Du reste, cette dénomination elle-même appelle quelques réflexions. C'est surtout par souci de commodité que nous l'employons tout au long de cette étude, mais il serait plus juste de parler de « romans de l'échec ». L'usage du pluriel permet de mettre en évidence les spécificités et la diversité de ces fictions narratives, qui ne sauraient en aucun cas être assimilées à un sous-genre littéraire. Considérons plutôt qu'elles dessinent les contours mouvants et perméables d'une constellation romanesque dont les astres, brillant d'une intensité inégale, seraient autant de récits.

La fécondité de cette métaphore réside avant tout dans sa capacité à lier la définition même du roman de l'échec à la présence de l'observateur. En effet, de même qu'une constellation est le produit d'une construction perceptuelle, de même la configuration mobile des romans de l'échec naît de

notre regard et de notre expérience de lecteurs. C'est dire combien elle est vouée par nature à se transformer et à se recomposer au cours de l'Histoire.

L'utilité de cette analogie consiste aussi dans sa flexibilité : on se trouve en présence d'une myriade d'œuvres gravitant autour de quelques romans de l'échec à valeur archétypale, qui irradiant plus ou moins puissamment les autres récits en fonction des positions centrales ou périphériques que ces derniers occupent au sein de la constellation. Ces positions dépendent elles-mêmes de la manière dont les récits satisfont aux différents critères énumérés.

Enfin, contrairement aux notions de « genres » et de « sous-genres » qui, malgré toutes les précautions oratoires et les nuances dont on les entoure, persistent à dresser des frontières, à établir des séparations peu propices entre les genres et les formes artistiques, l'image de la constellation se concilie parfaitement avec l'étude des passages, des traverses, des sorties et des échanges. Ainsi, une constellation romanesque peut en contenir une autre, intégralement ou partiellement, et empiéter à son tour sur d'autres constellations. Aussi bien, un texte de fiction peut appartenir à plusieurs constellations.

Les romans de l'échec dessinent une constellation aussi monumentale que disparate, qui abrite par exemple le « roman de la conscience malheureuse » tel que l'a défini Philippe Chardin¹, le roman de la décadence ou bien encore le roman de l'apprentissage ou de la vocation manqués, si cher aux écrivains du XIX^e siècle. En dépit de sa diversité, cette constellation possède une grande cohésion, et ce parce que cette tentative de modélisation s'appuie sur notre expérience commune de lecteurs. Elle nous offre ainsi un outil précieux pour cerner un vaste pan de la fiction narrative.

Enfin, la constellation des romans de l'échec nous permet d'aller au-delà des approches génériques ou contextuelles pour interroger la surprenante permanence et la fonction de l'échec dans la fiction narrative : comment expliquer ce sentiment de lecture, diffus mais tenace, qu'éveille en nous l'inscription de l'échec dans le programme narratif ? Pourquoi les figures de vaincus et de naufragés, les scènes et les récits de défaite revêtent-ils une telle

intensité fictionnelle à nos yeux ? Afin d'explorer cette singulière propriété, il nous faut revenir brièvement au roman de Cervantès.

Un supplément de fictionnalité

Dans la scène finale de *Don Quichotte*, l'échec du héros acquiert une dimension allégorique et universelle. Recouvrant brutalement la raison, l'hidalgo voue au diable les pernicious livres de chevalerie et reconnaît sa défaite :

Mes bons messieurs, félicitez-moi d'être non plus don Quichotte de la Manche, mais Alonso Quijano, à qui sa bonne vie valut autrefois d'être appelé *le Bon*. Je suis devenu l'ennemi d'Amadis de Gaule et de l'infinie séquelle de sa lignée : toutes les histoires profanes de la chevalerie errante me sont désormais odieuses ; je reconnais ma sottise et le danger où m'a mis leur lecture ; désormais, par la miséricorde de Dieu, je les abhorre, après en avoir fait l'épreuve à mes dépens.¹

Cette capitulation sans conditions, cette terrifiante apostasie scelle la défaite de la Fiction contre le Réel. Reniant la foi ardente qui donnait sens à sa vie, Don Quichotte s'effondre, terrassé par la soudaine et dévastatrice conscience de son inanité. Cette chute porte à son terme le processus de démystification qui réécrit en la corrigeant la narration des « exploits » de Don Quichotte à travers la pratique incessante de l'ironie et de la mise à distance.

Paradoxalement, cet ultime et implacable échec, loin de nuire à l'illusion fictionnelle et d'affaiblir l'emprise du héros sur le lecteur, achève au contraire de mythifier le personnage de Don Quichotte et de glorifier les pouvoirs du Livre. Non seulement la fiction apparaît comme l'étincelle vitale à l'homme, mais surtout, l'acceptation de sa défaite confère au protagoniste une plus vive intensité.

Être de papier conscient de figurer au centre de multiples récits, Don Quichotte se convertit en apôtre zélé du bon sens le plus prosaïque. Or, si sa

¹ Philippe Chardin, *Le Roman de la conscience malheureuse : Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1982.

lucidité reconquise l'aligne d'un côté sur le statut fictionnel des autres personnages, sanctionnant le triomphe de ses détracteurs, d'un autre côté elle renforce le sentiment de vertige et de flottement qui s'empare du lecteur. Par le fait même qu'il abjure sa foi dans les romans de chevalerie et désavoue les bienfaits de la rêverie littéraire, de l'illusion fictionnelle et du processus vicariant de la lecture au nom du tout-puissant principe de réalité, Don Quichotte conquiert une profondeur et une intensité exceptionnelles.

À travers son effondrement final, c'est la fiction même qui renie la fiction, s'arrogeant du même coup le pouvoir de capturer la réalité, de la ressaisir et de l'encercler. En s'autoproclamant garante de la vérité contre l'affabulation, l'écriture fictionnelle vient déborder l'Histoire et le réel, usurper leurs prérogatives et leur substituer une réalité d'une essence supérieure. Non seulement le livre raconte le monde, mais il le renferme également en son sein, l'enveloppe et le circonscrit.

Par sa remarquable mise en scène de l'échec, le dénouement de *Don Quichotte* nous invite à esquisser une réflexion bien plus large sur la fiction narrative. Tout se passe en réalité comme si la présence même de l'échec, en favorisant le processus d'identification du lecteur, accordait au récit une « prime » de fictionnalité, un « supplément » d'intensité romanesque. Cette hypothèse formulée, il convient de la nuancer tout aussitôt en y intégrant notre expérience de lecteurs. De fait, il y a tout lieu de penser que les contemporains d'Héliodore, de Chrétien de Troyes ou même de Cervantès ne portaient pas le même regard que nous sur l'expérience de l'échec – dans sa dimension individuelle aussi bien que sociétale – et, par là-même, sur ses représentations littéraires. L'emprise et l'influence exercés sur le lecteur par un personnage, une scène descriptive ou un épisode narratif procèdent sans doute dans une large mesure d'un ensemble de facteurs socioculturels.

Mais cette réserve n'infirme en rien la valeur de l'hypothèse tout juste soulevée. Bien au contraire, elle représente un argument supplémentaire en faveur d'une délimitation chronologique du roman de l'échec, dont la naissance coïnciderait avec l'émergence d'une nouvelle sensibilité artistique et

¹ Miguel de Cervantès, *Don Quichotte*, op. cit., deuxième partie, chapitre LXXIV, p. 1423.

d'un tout autre lectorat, cultivant un vif intérêt pour les représentations de la défaite. De ce point de vue, le roman de Cervantès signe l'entrée en scène d'une nouvelle dynastie de personnages romanesques, caractérisés par leur faillibilité, leur antihéroïsme et leur médiocrité – même si notre appréhension de la figure de Don Quichotte s'éloigne sans aucun doute fortement de l'accueil que lui réservèrent les contemporains de Cervantès.

Cette rupture doit donc être interprétée à la lumière d'une vaste transformation socio-historique, qui modifia en profondeur les attentes et les goûts esthétiques des lecteurs de romans. Le traitement littéraire de l'échec reflèterait de manière privilégiée ces changements.

Dans l'immense majorité des œuvres composées avant *Don Quichotte*, les représentations de l'échec véhiculent un puissant système de valeurs, de normes et de codifications. Elles ne demeurent qu'exceptionnellement irrésolues, et assument une fonction intégrative au service d'une conception générale de la création artistique comme vecteur de socialisation.

Dans la plupart des romans de l'échec, en revanche, les figurations du fiasco, de la défaite ou du naufrage restent irrésolues et ne sont pas directement motivées par une intention d'ordre axiologique : elles ne visent pas d'abord à résoudre un conflit ou à affirmer certaines valeurs. Surtout, elles n'ont pas pour fonction de soutenir l'intégration harmonieuse et pacifiée de l'individu au corps social. Elles relèvent plutôt d'une dynamique subversive qui défie l'ordre dominant et accuse la solitude, la déréliction et le désarroi ontologiques de l'individu.

Abstraction faite de ces considérations socio-historiques, l'inscription de l'échec dans le programme narratif favorise incontestablement la dramatisation et la « surfictionnalisation » de certains épisodes ou personnages romanesques. En d'autres termes, la défaite tend à imprimer une plus forte intensité fictionnelle aux vaincus et aux naufragés du roman. À l'inverse, le succès et la réussite créent plutôt des figures planes ou sans grand relief, si l'on excepte les ascensions s'achevant par un complet effondrement ou les victoires machiavéliques exigeant le sacrifice de toute moralité – à l'instar de celle narrée par Maupassant dans *Bel Ami*.

De fait, l'échec apparaît comme un prodigieux instrument de redistribution des possibles. Il est porteur d'une autre configuration signifiante et exerce de ce fait une forte attraction mêlée de peur. On pourrait aller jusqu'à se demander si la fascination dont témoigne le roman des XIX^e et XX^e siècles pour le motif de l'échec ne découle pas en partie du fait que ce dernier crée une certaine indétermination entre l'ordre du réel et les possibles fictionnels, met à l'épreuve les hiérarchies structurant notre appropriation du monde. Tout se passe donc comme si la mise en scène littéraire de l'échec coïncidait avec un empiètement de la fiction sur la vie.

Corpus, choix méthodologiques, exposition du plan

Cette étude se propose d'explorer la constellation des romans de l'échec à travers la confrontation de six œuvres italiennes, françaises et anglaises des XIX^e et XX^e siècles : *Frankenstein* (1818/1831) de Mary Shelley, *Les Malavoglia* (1881) de Giovanni Verga, *Jude l'obscur* (1895) de Thomas Hardy, *Le Grand Meaulnes* (1913) d'Alain-Fournier, *Le Sang noir* (1935) de Louis Guilloux et *Le bel Antonio* (1949) de Vitaliano Brancati. Précisons dès à présent que nous serons fréquemment amené à citer et analyser d'autres fictions narratives écrites par ces auteurs.

Il s'agit donc d'un ensemble privilégiant résolument les sauts contextuels et les écarts socioculturels. Nous reconnaitrions volontiers qu'un tel corpus ne se prête pas toujours aisément à l'analyse critique. Mais cette résistance constitue précisément à nos yeux une garantie de sa pertinence et de sa richesse, dans la mesure où elle témoigne de l'extrême diversité des récits composant la constellation des romans de l'échec.

Les œuvres réunies ici n'en possèdent pas moins une véritable représentativité au regard de notre horizon de recherche. Dans tous ces romans, l'échec affleure d'une manière particulièrement vive, habitant les principaux personnages, les temps et les lieux de l'intrigue. Il fait l'objet d'une esthétisation et d'une prégnante mise en scène narrative, qui trahissent d'abord la préoccupation intime de l'auteur pour l'épreuve de la défaite et ses implications existentielles. Pour Mary Shelley, pour Verga et pour Hardy, pour

Alain-Fournier comme pour Guilloux et Brancati, l'écriture romanesque se dessine comme le support privilégié d'un questionnement individuel, mais aussi sociopolitique et philosophique, autour de l'expérience de l'échec. C'est pourquoi, dans les romans qui nous intéressent, les représentations de l'échec ne peuvent être dissociées du parcours individuel et de la pensée de l'auteur.

De même, on ne saurait initier cette étude sans prendre en considération les environnements socio-historiques, les mentalités et les sensibilités collectives qui se refléchissent plus ou moins diffusément dans les figurations littéraires de l'échec. Il va de soi que celles-ci sont chargées de résonances historiques et façonnées par des aspirations, des craintes et des idéologies propres à différentes périodes et contextes. Dans les œuvres étudiées, la mise en scène de l'échec cristallise un climat de pensée médiatisé par la conscience individuelle et par la pratique artistique de l'écrivain.

Aussi notre thèse s'ouvre-t-elle par une approche contextuelle détaillée, qui vise à mieux déchiffrer le complexe tissu de significations, de valeurs et de croyances qu'associaient à l'échec les six romanciers et leurs contemporains. Dans cette première partie, intitulée « Les romans de l'échec en leurs temps », on s'efforce de retracer les itinéraires parcourus par ces écrivains à la lumière d'un vaste travail de documentation biographique et socio-historique.

Seront ainsi évoquées les réactions des milieux radicaux et conservateurs anglais après le choc dévastateur de la Terreur ; les effets de la révolution industrielle dans l'Angleterre victorienne de Hardy et dans la Sicile post-risorgimentale de Verga ; l'essor des cultes nationalistes et du bellicisme dans la France d'Alain-Fournier ou de Guilloux ; l'ascension des fascismes et des totalitarismes dans l'Italie mussolinienne. Cette perspective contextuelle alternera avec des sections dédiées aux héritages culturels et aux débats idéologiques ou politiques qui marquèrent puissamment les auteurs des romans de l'échec.

La deuxième partie de cette thèse – « Temps, personnages et objets dans les romans de l'échec » – s'attache à trois aspects essentiels de l'écriture fictionnelle de l'échec.

En premier lieu, nous proposons d'envisager la métaphore de la *marée* comme un outil critique permettant de cerner plus finement la distribution du temps dans les romans de l'échec. Appuyant notre réflexion sur la préface des *Malavoglia*, qui constitue un désaveu camouflé de la mythologie officielle du Progrès, nous tâchons de montrer que *Frankenstein*, *Les Malavoglia*, *Jude l'obscur*, *Le Grand Meaulnes*, *Le Sang noir* et *Le bel Antonio* mettent en œuvre des temporalités irréductibles aux modèles téléologiques ou circulaires. Ces configurations temporelles dynamiques s'articulent autour d'un mouvement de va-et-vient, d'un flux et reflux impliquant à la fois la continuité et la rupture, la récursivité et le changement.

À la lumière de la notion de « bovarysme », nous nous intéressons ensuite aux personnages de lecteurs et aux pratiques de lecture rencontrés dans les romans de l'échec. Héritiers lointains de Don Quichotte, les protagonistes des récits de Mary Shelley, de Hardy et de Guilloux se présentent tous comme d'impénitents lecteurs, mus par un insatiable désir de savoir. Mais leurs aspirations cèdent bien vite la place à une amère désillusion : l'enseignement prodigué par la littérature se révèle n'être qu'une décevante mystification, ou bien apparaît en complète contradiction avec les cruelles leçons de l'existence. Les romans de Verga, d'Alain-Fournier et de Brancati sont quant à eux peuplés de figures « bovaryques », qui déchiffrent le monde à travers le prisme de leurs lectures, projettent leur savoir livresque ou leurs fantaisies solipsistes sur la réalité.

Cette partie s'achève par une analyse comparée de la fonction des objets dans *Les Malavoglia* et *Jude l'obscur*, puis dans *Le Sang noir* et *Le bel Antonio*. La confrontation des romans de Verga et de Hardy permet de mettre en évidence une poétique commune orchestrée par le foisonnement d'objets « en migration », abandonnés, oubliés ou destitués de leur fonction. Notre lecture croisée des œuvres de Guilloux et de Brancati s'attache elle aussi aux rôles assignés aux objets. Elle envisage la manière dont ces deux écrivains s'approprient l'héritage de Gogol pour proposer une mise en scène audacieuse et satirique des objets dans leurs fictions.

La troisième et ultime partie de cette étude, que nous avons choisi d'intituler « Insoumission et subversion dans les romans de l'échec », entend explorer une intrigante et paradoxale expérience de lecture. Il s'agit pour nous de comprendre pourquoi et par quels moyens la mise en scène de l'échec véhicule une dangereuse charge subversive. Sans prétendre apporter une réponse définitive à ce questionnement, nous montrons que les expressions fictionnelles de l'échec sont dirigées en première instance contre les valeurs et mythes fondateurs de la société capitaliste et de l'idéal du Progrès.

Convaincu que le genre romanesque se définit en partie par sa capacité de résistance à toutes les formes d'idéologie, nous soulevons l'hypothèse que le roman de l'échec offre à cette force séditeuse un lieu privilégié pour se déployer. Les représentations fictionnelles de la défaite font vaciller les quatre piliers institutionnels supportant l'ordre social et la *Weltanschauung* de la bourgeoisie triomphante, à savoir la Famille, le Travail, la Propriété et le Progrès. Les romans étudiés opposent à la sacralisation de la Famille les portraits d'invidus exclus et esseulés. Ils rejettent le culte du Travail et de la profitabilité en privilégiant les oisifs et les improductifs. Ils condamnent la soif de possession et l'attachement à la Propriété, et célèbrent l'humilité des déshérités. Surtout, ils ébranlent durement la foi dans le Progrès et la confiance en une Histoire téléologique. En prêtant voix à des personnages sacrifiés au nom de ces idoles modernes, ils dévoilent la cruelle injustice qui opère le partage entre les puissants et les opprimés, entre les triomphateurs et les éternels vaincus. Chez Verga et chez Hardy, le désaveu de la mystique progressiste se traduit par un sentiment de pitié envers les naufragés de l'Histoire ; dans les œuvres de Guilloux et de Brancati, il donne naissance à une véritable éthique de l'échec.

PREMIÈRE PARTIE

LES ROMANS DE L'ÉCHEC EN LEURS TEMPS

Dans cette première grande partie, pensée comme le fondement de notre discours critique sur les représentations fictionnelles de l'échec dans quelques romans anglais, italiens et français des XIX^e et XX^e siècles, nous nous proposons de mettre en perspective les itinéraires de Mary Shelley, de Giovanni Verga et de Thomas Hardy, d'Alain-Fournier, de Louis Guilloux et de Vitaliano Brancati dans leurs époques et leur milieux socioculturels.

Notre approche s'inspire en partie de la perspective biographique : nous appuyant à la fois sur les monographies consacrées à ces écrivains et sur leurs écrits personnels (correspondance, journaux, carnets de notes, etc.), nous tâcherons d'esquisser différents aperçus de leurs situations historiques complexes. Toutefois, notre objectif principal dépasse largement cette orientation. Il ne s'agit évidemment pas pour nous de retracer de manière exhaustive la vie des six romanciers, mais de discerner dans quelle mesure leurs expériences singulières et leurs parcours contrastés peuvent être confrontés, rapprochés et réunis ou au contraire opposés. Le défi que nous voudrions relever ici est le suivant : montrer que la poétique de l'échec, telle qu'elle irrigue les œuvres de ces auteurs, s'enracine dans une position socio-historique décentrée et périphérique.

D'une manière ou d'une autre, en effet, les six écrivains auxquels cet essai est dédié connurent tous l'épreuve du déchirement identitaire : partagés entre deux cultures, tiraillés entre l'attachement à leurs origines et l'appartenance à un tout autre environnement culturel, il leur fallut se construire un double statut social, susceptible de garantir leur fidélité aux valeurs portées par la communauté dont ils étaient issus, mais aussi de leur ménager la possibilité d'être acceptés au sein d'un nouvel ordre, régi par d'autres codes et attitudes.

Pour Mary Shelley, Verga et Hardy comme pour Alain-Fournier, Guilloux et Brancati, accorder à l'échec un rôle prééminent dans leurs fictions narratives fut bien davantage qu'un simple choix esthétique. Par ce biais, ils transposèrent à l'imaginaire romanesque leurs propres conflits intérieurs, leurs incertitudes idéologiques, politiques ou éthiques. Bien loin d'y apporter une

quelconque réponse, leur mise en scène de l'échec se traduit par une préférence marquée pour une écriture de l'irrésolution et pour des récits « problématiques »¹.

Chez chacun de ces romanciers, le choix de l'échec procède également d'une profonde exigence intellectuelle : non seulement il atteste leur résistance aux pressions exercées par les idéologies dominant leur temps, leur permet de réécrire l'Histoire depuis l'autre camp – à savoir celui des vaincus, et non plus des « grands hommes » – mais il les aide aussi à négocier une stratégie identitaire capable de concilier leurs aspirations contradictoires. Enfin, il reflète le regard distancié et sceptique qu'ils portèrent sur les transformations sociales et politiques dont ils furent témoins.

Notre postulat initial consiste à penser qu'en dépit des sauts contextuels considérables qui tendent à scinder notre corpus en une succession discontinue de périodes historiques isolées (l'Angleterre des premières décennies ou de la fin du XIX^e siècle, la Sicile au lendemain de l'unification italienne ou sous le fascisme, la France de la Belle Époque ou de l'entre-deux-guerres), les itinéraires des six auteurs considérés présentent un certain nombre d'affinités significatives dans le cadre de cette thèse. D'après nous, leur traitement fictionnel de l'échec peut être considéré comme le noyau structurant ce réseau de liens.

C'est dire combien notre propos diffère de celui du biographe ou de l'historien de la littérature. Les analogies et les oppositions les plus saillantes cèlent des fractures subreptices autant que des affinités souterraines, et il se pourrait bien que la recherche en littérature gagne davantage à s'intéresser aux secondes. Car le discours de la fiction a ses propres règles et ses propres modes de lecture de l'Histoire. Dans le roman, en particulier, celle-ci est à la fois partout et nulle part : contournée ou infléchie, inévitablement déformée, elle s'y manifeste comme sous un autre régime. Bien souvent, l'œuvre littéraire tire

¹ Par cet adjectif, nous faisons bien sûr référence aux réflexions du critique Georg Lukács, pour qui le roman est la forme problématique par excellence. « Alors que la caractéristique essentielle des autres genres littéraires est de reposer dans une forme achevée, le roman apparaît comme quelque chose qui devient, comme un processus. Et c'est pourquoi il est le genre le plus exposé aux périls, du point de vue artistique, en sorte que bien des critiques qui identifient la problématique et le fait d'être problématique, ne le considèrent qu'à moitié comme un art ». Georg Lukács, *Théorie du roman* [1920], traduction de Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, « Tel », 1968, p. 67.

sa matière d'un épisode insignifiant, d'un fait mineur dont elle exprime la dimension dramatique avec une telle intensité qu'elle transforme parfois notre lecture d'un événement ou d'une époque, inverse les rapports entre ce que nous réputons central et ce qui passe à nos yeux pour secondaire¹.

Afin de mieux saisir quels enjeux les parcours des six romanciers eurent sur les figurations de l'échec dans leurs textes, nous nous efforcerons de croiser autant que possible les horizons critiques. La sociologie de l'art et de la culture, la théorie de la réception, les travaux marxistes ou féministes, les études consacrées aux rapports entre science et littérature : autant de fructueux champs de recherche qui viendront nourrir notre réflexion.

Dans le premier chapitre de cette partie inaugurale, nous nous emploierons à évoquer les trajectoires des auteurs tout en les situant dans leur entourage socioculturel, en vue de répondre aux interrogations suivantes : que signifiait, dans l'Angleterre géorgienne et victorienne, vivre de sa plume en tant que femme auteur ? Quelles stratégies présidèrent aux déplacements géographiques du romancier sicilien qu'était Verga, dans le jeune royaume italien issu du *Risorgimento* ? Comment Hardy négocia-t-il le conflit identitaire entre ses origines modestes et son appartenance à la bourgeoisie intellectuelle victorienne ? Quels furent le cheminement d'Alain-Fournier dans la France de la Belle Époque et son attitude vis-à-vis des tensions internationales grandissantes à l'aube du XX^e siècle ? De quelle manière Guilloux s'efforça-t-il de concilier son affection pour la classe des petits artisans, incarnée par la figure de son père, avec ses ambitions artistiques et intellectuelles ? Comment interpréter le singulier retour de Brancati en Sicile, au moment même où s'offre à lui la promesse d'une carrière triomphale dans les cercles fascistes romains ?

Dans le deuxième chapitre, nous étudierons les influences et les héritages culturels qui contribuèrent également à façonner les poétiques de l'échec mises

¹ Selon le critique Virgil Nemoianu, la littérature est par définition tournée vers le « secondaire », c'est-à-dire vers tout ce qui échappe aux conceptions centralistes et exclusivistes de l'Histoire. Consulter en particulier la préface de son ouvrage *A Theory of the Secondary: Literature, Progress, and Reaction*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1989, pp. xi-xv. Dans la troisième partie de cette thèse, nous discutons plus

en œuvre par les six romanciers. Il s'agira d'appréhender les rapports souvent ambivalents que ces derniers tissèrent avec les grands esprits ayant marqué leur temps, mais surtout de rappeler les polémiques sociales ou politiques majeures et les principaux mouvements intellectuels animant les cercles artistiques et savants qu'ils côtoyèrent. Par là, on pourra discerner plus finement combien les positions idéologiques de ces auteurs se démarquaient, par leur équivocité et leur incertitude, des convictions de leurs contemporains.

Enfin, dans le troisième et dernier chapitre de cette partie, nous tenterons de mettre en évidence les importants dilemmes auxquels furent confrontés Mary Shelley, Verga, Hardy, Alain-Fournier, Guilloux et Brancati. Tous ces écrivains vécurent des périodes particulièrement troublées, traversées par de profondes transformations sociales et envahies par des doctrines, des valeurs et des pressions collectives impérieuses.

De ce point de vue, la place primordiale qu'ils concèdent à l'échec dans leurs romans ne relève pas seulement d'un choix esthétique et ne saurait se réduire à la transposition fictionnelle d'un sentiment intime. Nous souhaiterions précisément montrer que cette décision participe plus largement d'une réflexion sceptique sur les bouleversements secouant irrémédiablement le monde occidental au cours des XIX^e et XX^e siècles. Le roman de l'échec s'offre ainsi, pour tous ces écrivains, comme un espace de liberté où esquisser un discours critique personnel, bien loin des pressions idéologiques conformistes. Surtout, il leur permet d'échapper aux grandes catégorisations dichotomiques (réaction/révolution ; tradition/progrès ; foi/athéisme) et de dénoncer, sous le couvert de la fantaisie romanesque, des conceptions historiques néfastes.

longuement les thèses de V. Nemoianu et réfutons certains points de vue de l'auteur. Cf. *infra*, troisième partie, chapitre 2.

CHAPITRE 1. EXPÉRIENCES DU DÉCENTREMENT

1. Marges imposées, marges désirées

Toutes les considérations développées ici visent à situer les six romanciers dans leur temps. Dès les premières étapes de nos recherches, notre attention s'est portée sur les parcours de ces écrivains dans leurs milieux socio-historiques. Nous y avons vu une entrée intéressante pour amorcer l'étude du roman de l'échec. La confrontation des expériences vécues par ces auteurs fournit en effet un arrière-plan précieux aux analyses plus strictement littéraires que nous proposerons dans la deuxième et la troisième partie de cet essai. Optant pour une approche transversale, nous avons choisi d'associer des exposés biographiques et des aperçus plus vastes sur des problématiques historiques telles que le statut assigné à la femme dans l'Angleterre victorienne, les déceptions des intellectuels du Mezzogiorno au lendemain du *Risorgimento*, la virulence des mouvements bellicistes et nationalistes dans la France de l'entre-deux-guerres et dans l'Italie fasciste...

L'idée que nous nous attachons à défendre tout au long de cette section pourrait être résumée ainsi : tous les romanciers rassemblés ici se sont trouvés, plus ou moins durablement, dans une situation périphérique et marginale. Pour la plupart d'entre eux, cette expérience se traduit par des déplacements géographiques déterminants : Verga quitte Catane pour Florence, puis s'installe à Milan et regagne bien des années plus tard sa Sicile natale ; Alain-Fournier et Guilloux sont pris dans un mouvement pendulaire qui tantôt les ramène vers la province, tantôt les conduit à la capitale ; après un glorieux séjour romain, Brancati fuit la capitale pour un poste obscur dans une petite ville de province sicilienne.

Mais ces migrations spatiales, investies d'une portée symbolique et chargées d'affects, s'accompagnent presque toujours d'une itinérance

intérieure, trahissent une quête intime qui peut être philosophique, éthique ou encore esthétique. Sans doute les voyages entrepris par Mary Shelley en Suisse, en Italie ou en Allemagne sont-ils avant tout motivés par l'attrait que suscitaient ces contrées sur la jeune génération romantique. Il n'en reste pas moins qu'en satisfaisant à l'immense engouement de ses contemporains pour les pèlerinages artistiques, la jeune romancière entend aussi se confronter à d'illustres modèles et, par là, se libérer de leur écrasante emprise. Se mesurer à Rousseau ou à Edward Gibbon, le célèbre auteur de *l'Histoire de la décadence et de la chute de l'empire romain*, c'est aussi défier indirectement les oppressantes figures de Mary Wollstonecraft, de William Godwin, de P. B. Shelley ou même de Byron.

Notre propos consistera donc à explorer les trajectoires géographiques ou intérieures des six écrivains afin de démêler le rôle que celles-ci exercèrent sur l'élaboration de leurs poétiques romanesques de l'échec.

1. 1. Mary Shelley et la condition de la femme écrivain dans l'Angleterre géorgienne et victorienne

Femmes de lettres et proper woman

Femme écrivain dans l'Angleterre de la première moitié du XIX^e siècle, Mary Shelley occupe une position doublement suspecte aux yeux de ses contemporains. Elle naît en 1797, dans ce tournant de siècle marqué par le vacillement de la foi des cercles radicaux dans les idéaux révolutionnaires. Outre-Manche, la Terreur a convaincu les classes dirigeantes de la menace que représentent pour elles les valeurs et modèles propagés par la Révolution française. Craignant que ce ferment social et politique explosif n'atteigne l'Angleterre, elles se sont repliées sur un conservatisme plus dur. Dans le camp adverse des radicaux, auquel appartiennent les célèbres penseurs Mary

Wollstonecraft et William Godwin, parents de Mary Shelley, les événements de 1793-1794 ont ébranlé jusqu'aux esprits les plus optimistes¹.

Le violent débat qui agite alors l'Europe sur les dangers ou les bienfaits des actions révolutionnaires suscite chez certaines essayistes et romancières des interrogations inquiètes quant au rôle assigné aux femmes dans la société et à l'égalité des sexes. Les années 1780-1790 voient se multiplier romans et traités polémiques autour de cette question devenue primordiale dans les controverses politiques et morales.

Suite au développement économique de l'Angleterre et à l'ascension de l'individualisme capitaliste, l'ancien ordre social basé sur le patronat cède peu à peu la place à la pression de nouveaux modèles centrés sur l'esprit d'entreprise et l'initiative personnelle².

Ces transformations économiques et sociales eurent des conséquences décisives sur la place accordée aux femmes. Jusqu'alors, la plupart d'entre elles occupaient une fonction importante dans l'économie domestique, non seulement pour la cohésion et l'unité de la famille, mais également pour sa sécurité matérielle et son autonomie. Leur travail assurait un revenu certes modeste, mais qui complétait celui du chef de famille et leur conférait une certaine présence au sein du foyer comme dans la sphère publique. À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, elles se trouvèrent peu à peu reléguées à l'espace domestique.

Parallèlement, les impératifs moraux qui dictent leur conduite au quotidien se multiplient et se font plus sévères. Tout au long du XVIII^e siècle,

¹ « À cette époque, la Révolution française représentait un symbole puissant des changements sociaux et économiques qui semblaient menacer aussi l'Angleterre ». "This was the period in which the French Revolution represented a dramatic symbol of social and economic changes that seemed to threaten England as well". Mary Poovey, *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley and Jane Austen*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1984, p. xv. [Notre traduction]

² « Dans la seconde moitié du siècle en particulier, l'individualisme prit une forme concrète à travers les progrès scientifiques qui commencèrent rapidement à transformer la société. Le travail individuel devint la marque des exploits passés et le garant du futur succès ; c'était l'ère du *self-made man*, dans laquelle les privilèges aristocratiques pouvaient enfin être mis à l'épreuve à une large échelle par des individus possédant talent, chance, et capacité à travailler dur ». "Especially during the second half of the century, individualism acquired a concrete form in the scientific achievements that rapidly began to transform society. Individual effort became the mark of past accomplishments and the guarantor of future success; this was the era of the "self-made man", when aristocratic privilege could finally be challenged on a wide scale by individuals possessed of talent, opportunity, and the capacity for hard work". *Ibid.*, p. 27. [Notre traduction]

des traités de bonne conduite énoncent la litanie d'obligations matérielles et morales incombant à la *proper woman*¹. Pureté, soumission aux volontés de l'époux, discrétion, répression des désirs et des passions représentent les principales qualités d'une épouse vertueuse. Les femmes passent pour des êtres avides et, de ce fait, constituent un danger pour le bien de leurs époux.

Confinée à la sphère domestique, la femme voit se restreindre sa relative indépendance. Dans la première moitié du XIX^e siècle, sa situation n'est guère plus enviable. En raison des craintes suscitées par la Révolution française, les attaques contre les penseurs radicaux se sont intensifiées et les défenseurs des droits des femmes doivent affronter une opposition acharnée à laquelle, du reste, prennent part de nombreuses femmes de lettres. La mort de Mary Wollstonecraft, survenue en 1797, contribua très certainement à fragiliser le mouvement de revendication féminine en Angleterre. De fait, la mère de Mary Shelley avait dédié sa vie à la défense ardente des droits des femmes et de l'égalité des sexes.

C'est dans ce contexte pour le moins hostile aux femmes, et davantage encore aux femmes instruites, que Mary Shelley s'efforce de s'affirmer comme auteure. Selon l'idéologie dominante l'Angleterre romantique géorgienne et victorienne, le métier d'écrivain était considéré comme inconciliable avec le statut de femme mariée².

D'après certaines conceptions médicales, l'énergie dépensée par la femme enceinte à lire ou écrire entravait le bon développement du fœtus¹. D'autre part, l'acte d'écriture féminin était perçu comme l'expression d'une volonté dangereusement subversive de rivaliser avec le Créateur. Les femmes écrivains qui cherchaient à publier leurs œuvres étaient souvent la cible de critiques malveillantes. À l'époque, on distingue celles qui s'adonnent à

¹ Se référer au premier chapitre de l'essai de Mary Poovey, « The Proper Lady », pp. 3-47.

² « Non seulement le mariage constituait la seule "occupation" respectable pour les femmes (la lecture et l'écriture étaient fréquemment vues comme une menace pour leurs devoirs domestiques), mais l'écriture propulsait directement les femmes dans le domaine public, où il fallait lutter pour gagner une certaine considération et où régnait une compétition ouverte ». "Not only was marriage virtually the only respectable "occupation" for women (and both learning and writing were frequently seen as threats to domestic duty), but writing catapulted women directly into the public arena, where attention must be fought for, where explicit competition reigned". *Ibid.*, p. 35. [Notre traduction]

l'écriture pour divertir leurs proches et se contentent de faire circuler leurs textes en privé, et celles qui publient pour leur profit ou, plus grave encore, vivent de leur plume. Autant les premières sont jugées inoffensives et sauvent leur réputation, autant les secondes s'attirent les foudres de la critique et mettent en danger leur honneur. Elles sont contraintes de publier sous l'anonymat ou sous un nom d'emprunt.

C'est un fait établi que le roman souffrira, jusque dans les premières décennies du XIX^e siècle, d'une image fortement négative². Considéré comme un genre léger et immoral, propre aux femmes, il est réputé propice à l'épanchement des passions³. Dès lors, « tolérer le roman féminin, c'[est] laisser le sexe faible s'affirmer, voire dépasser l'homme, en toute impunité »⁴.

En réalité, les romancières se font principalement l'écho des représentations masculines dominantes de la féminité et adhèrent pour l'essentiel aux idéaux de la bourgeoisie capitaliste, puisant nombre de préceptes moraux dans les traités de bonne conduite. Pendant longtemps, elles continueront néanmoins à être traitées avec condescendance par les critiques. Bien peu de femmes, surtout après la mort de Wollstonecraft, osent encore se hasarder sur le terrain de la politique, de la critique sociale ou de la philosophie.

Il ne faudrait pas pour autant imaginer que toutes se contentaient de reproduire passivement les schémas établis par l'idéologie dominante. Mary Poovey décrit ainsi différentes stratégies de dissimulation, de contournement ou de mise en scène grâce auxquelles elles parvenaient à traduire, par le biais

¹ Cf. Margaret Homans, *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1986, pp. 153-188.

² Voir à titre d'exemple les diatribes du révérend Edward Mangin dans un ouvrage de 1808 qui vilipende les lectures légères (*light reading*), blâme le rôle des *circulating libraries* et dénonce les perniciose effets des romans sur l'éducation féminine : Edward Mangin, *An Essay on Light Reading as it may be supposed to influence moral conduct and literary taste*, London, James Carpenter, 1808.

³ « Genre encore jeune, méprisé par certains, le roman dressa donc contre les autorités établies un sexe féminin pourtant soumis à l'ordre patriarcal. Le public des femmes ne dévorait-il pas avec avidité des ouvrages constamment attaqués par les critiques et par les moralistes ? ». Christine Hivet, *Voix de femmes. Roman féminin et condition féminine de Mary Wollstonecraft à Mary Shelley*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1997, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

de l'écriture fictionnelle, leurs préoccupations et points de vue sur la fonction qui leur était assignée¹.

Critiquant le concept d'« espace public » défini par Jürgen Habermas² comme un lieu réservé exclusivement aux hommes, mais rejetant aussi la notion de « contre-espace public » avancée par la critique féministe Rita Felski, Anne K. Mellor souligne qu'entre 1780 et 1830, les femmes participent au contraire activement aux débats sociaux et politiques³. Elles expriment ouvertement leurs idées sur des sujets aussi variés que la Révolution française, la campagne pour l'abolition de l'esclavage, les méthodes d'éducation ou le gouvernement de l'État. Elles publient de nombreux écrits, mais prennent également part aux polémiques à travers leurs interventions dans les assemblées publiques. D'où la nécessité de réviser le puissant modèle théorique des « sphères séparées »⁴.

Reste qu'au lendemain de la Terreur, de vigoureux mouvements de réaction anti-révolutionnaire contribuent à ébranler les rapports de force entre défenseurs des privilèges aristocratiques et de la monarchie, d'une part, et partisans de l'abolition de l'Ancien Régime, d'autre part. Même si elles continuent à bénéficier de soutiens influents, les idées défendues par le cercle de William Godwin n'ont certes pas bonne presse à la toute fin du XVIII^e siècle. Et désormais, c'est d'abord dans le camp des conservateurs que les femmes prennent la plume et se mobilisent, dénonçant la menace révolutionnaire et condamnant les opinions de leurs adversaires. Si bien que les

¹ « L'héritage de cette époque est un répertoire des stratégies qui permirent aux femmes de se considérer selon un code susceptible d'être lu de deux manières : comme adhésion à la norme ou comme déviation par rapport à celle-ci ». «The legacy of this period is a repertoire of the strategies that enabled women to conceive of themselves in a code capable of being read in two ways: as acquiescence to the norm and as departure from it". Mary Poovey, *The Proper Lady and the Woman Writer*, *op. cit.*, p. 41. [Notre traduction]

² Jürgen Habermas, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension de la société bourgeoise* [1962], traduction de Marc B. de Launay, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1997.

³ Anne K. Mellor, *Mothers of the Nation: Women's Political Writing in England, 1780-1830*, Bloomington, Indiana University Press, 2000, pp. 1-12.

⁴ « Non seulement les femmes participaient pleinement à l'espace public discursif, mais leurs opinions avaient aussi un impact sensible sur les mouvements sociaux, les rapports économiques et les politiques de régulation par l'État de l'époque ». «Not only did women participate fully in the discursive public sphere, but their opinions had definable impact on the social movements, economic relationships, and state-regulated policies of the day". *Ibid.*, p. 3. [Notre traduction]

revendications féministes semblent cesser brusquement avec la mort de Mary Wollstonecraft¹.

Stratégies d'auto-présentation dans la préface de la troisième édition de Frankenstein

Tirailée entre l'héritage d'une mère ultra-radical, qui prônait ouvertement l'égalité des sexes, et le durcissement des politiques et mentalités conservatrices au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, Mary Shelley fait l'épreuve de l'isolement et de la marginalisation. La publication de *Frankenstein*, en particulier, déchaîne l'animosité des critiques. Dans sa préface rédigée à l'occasion de la troisième édition (1831), la romancière consacre d'intéressantes réflexions au processus de l'écriture littéraire. Rappelons que *Frankenstein* est d'abord publié sous l'anonymat en 1818, par l'entremise de William Godwin, à qui l'œuvre est d'ailleurs dédiée.

La démarche de Mary Shelley est donc profondément paradoxale : la prudence lui conseille de s'effacer en tant qu'auteure, mais dans le même temps, son désir d'être reconnue par son père l'expose aux accusations des critiques. En gardant l'anonymat, elle cherche à prévenir les attaques dirigées contre son sexe ; mais par la dédicace à Godwin, elle revendique sa paternité philosophique et littéraire. Cette décision relève peut-être aussi d'une stratégie éditoriale misant sur un certain succès de scandale, mais la modération et la discrétion de William Godwin tendent à exclure cette hypothèse².

Certains critiques de l'époque mettent l'accent sur la parenté spirituelle de *Frankenstein* avec le milieu intellectuel gravitant autour de Godwin. Ainsi, dans la *Quarterly Review*, le livre est présenté comme « un tissu d'absurdités horribles et répugnantes »³. « Il est pieusement dédié à Mr. Godwin, et écrit

¹ C'est l'idée soutenue par Christine Hivet dans *Voix de femmes*, *op. cit.*, p. 17.

² La vague d'indignation soulevée par la publication des *Mémoires de l'auteur de la "Défense des droits des femmes"* (*Memoirs of the Author of a Vindication of the Rights of Woman*) (1798), dans lesquelles Godwin évoque les relations amoureuses de sa femme, l'avait en effet douloureusement affecté.

³ "a tissue of horrible and disgusting absurdity". John Croker, compte-rendu de *Frankenstein* dans le *Quarterly Review* de janvier 1818, in Mary Shelley, *Frankenstein*, édition de J. Paul Hunter, New York/London, Norton & Company, « A Norton Critical Edition », 1996, p. 189. [Notre traduction]

dans l'esprit de son école »¹, ironise le critique, avant de préciser : « Mr. Godwin est le patriarche d'une famille littéraire dont le talent principal consiste à décrire en détail les divagations de l'intelligence, et qui se réjouit étrangement des plus affligeantes et humiliantes misères de l'homme »². Un autre compte-rendu, moins acerbe, souligne toutefois l'influence déplorable du style excessif de Godwin et recommande à ses épigones « d'étudier l'ordre de la nature tel qu'il apparaît »³ plutôt que de chercher à le modifier par des « innovations hasardeuses ». Et en 1888, l'éditeur, écrivain et pasteur Hugh Reginald Haweis peut encore affirmer « publier *Frankenstein* avec une certaine hésitation » avant d'ajouter : « Le sujet de ce livre est quelque peu révoltant, le traitement qui en est fait quelque peu hideux »⁴.

Toutes ces accusations apparaissent encore modérées en comparaison de l'attaque féroce du *British Critic* d'avril 1818. Le rédacteur du compte-rendu s'en prend ouvertement au sexe présumé de l'auteure de *Frankenstein*, qu'il condamne sans ménagement : « L'auteur de cet ouvrage, selon nous, est une femme. C'est là un fait aggravant au regard du principal défaut du roman ; mais si notre auteure peut oublier la discrétion qui sied à son sexe, ce n'est pas une raison pour que nous en fassions autant. Nous écarterons donc son roman sans autre commentaire »⁵.

Lorsque, pour la troisième édition de *Frankenstein*, elle écrit sa propre préface – la première ayant été composée par Percy Bysshe Shelley –, Mary Shelley a déjà publié deux autres romans, *Valperga* et *Le Dernier Homme* (*The Last Man*), qui ont été froidement accueillis par la critique. Elle s'est par

¹ “It is piously dedicated to Mr. Godwin, and is written in the spirit of his school”. *Ibid.*, p. 189. [Notre traduction]

² “Mr. Godwin is the patriarch of a literary family, whose chief skill is in delineating the wanderings of the intellect, and which strangely delights in the most afflicting and humiliating of human miseries”. *Ibid.*, p. 189. [Notre traduction]

³ “[to] study the established order of nature as it appears”. Critique anonyme, compte-rendu de *Frankenstein* paru dans l'*Edinburgh Magazine* de mars 1818, in Mary Shelley, *Frankenstein*, édition de J. Paul Hunter, *op. cit.*, p. 196. [Notre traduction]

⁴ “The subject is somewhat revolting, the treatment of it somewhat hideous”. Hugh Reginald Haweis, introduction à l'édition Routledge World Library de 1886, in Mary Shelley, *Frankenstein*, édition de J. Paul Hunter, *op. cit.*, p. 196. [Notre traduction]

⁵ “The writer of it is, we understand, a female; this is an aggravation of that which is the prevailing fault of the novel; but if our authoress can forget the gentleness of her sex, it is no reason why we should; and we shall therefore dismiss the novel without further comment”. Compte-rendu anonyme de *Frankenstein*, paru dans *The British Critic*, n. 9, avril 1818, en ligne sur <http://www.rc.umd.edu/reference/chronologies/mschronology/reviews/bcrev.html>. [Notre traduction]

ailleurs employée à rassembler et publier certains textes encore inédits de son époux, mort en 1822, sous le titre *Poèmes posthumes de Percy Bysshe Shelley*, et vient de faire paraître un roman historique, *Perkin Warbeck*. L'identité de l'auteure de *Frankenstein* a été dévoilée dans la deuxième édition du roman (1821).

Dès les premières lignes de sa préface, Mary Shelley tente de se justifier des accusations d'immoralité qui lui ont été adressées. Se déclarant « vraiment hostile à l'idée de [se] mettre en avant dans [s]es écrits »¹, elle évoque l'héritage de ses parents pour justifier sa venue précoce à l'écriture, répondant ainsi à la stupéfaction de ceux qui ne peuvent s'expliquer comment une jeune fille a pu nourrir « une idée aussi hideuse »². Pour le lecteur de *Frankenstein*, ce texte introductif se révèle extrêmement décevant : l'auteure se dispense purement et simplement de toute référence aux questionnements philosophiques, sociaux ou métaphysiques qui comptent parmi les principales qualités de l'œuvre. En réalité, cette préface est sous-tendue par l'intention (délibérée ou inconsciente) de se conformer au mieux aux attentes des lecteurs de l'époque³.

D'où cette habile rhétorique de l'*excuse* et de la *disculpation* grâce à laquelle Mary Shelley parvient à transformer le péché originel de l'écriture féminine en un divertissement enfantin véniel et sans danger. Toute cette introduction repose sur une stratégie qui vise à faire oublier l'ancienne Mary Shelley, auteure du premier *Frankenstein*, pour lui substituer une Mary Shelley assagie et vertueuse. Sept procédés principaux peuvent être relevés :

1. l'opposition entre des valeurs masculines valorisées (la raison, le savoir) et des valeurs féminines discréditées (la rêverie, l'émotion). Dans ce récit de la genèse de *Frankenstein*, la romancière met l'accent sur son

¹ “very averse to bringing myself forward in print”. Mary Shelley, « Introduction » à la troisième édition de *Frankenstein*, in *Frankenstein*, édition de J. Paul Hunter, *op. cit.*, p. 169. [Notre traduction]

² “so very hideous an idea”. *Ibid.*, p. 169. [Notre traduction]

³ Pour Michael Scrivener, la composition de *Frankenstein* viserait à rattacher le roman au genre gothique afin de permettre à son auteure d'aborder subrepticement des problématiques politiques ou sociales sans susciter le mécontentement de ses lecteurs. Cf. Michael Scrivener, « *Frankenstein's Ghost Story: The Last Jacobin Novel* », *Genre*, vol. XIX, n. 3, automne 1986, pp. 299-318.

impressionnabilité et son penchant à la fantaisie, alors que les personnalités de Byron et de Percy Bysshe Shelley sont décrites en des termes élogieux.

2. le recours à une esquisse autobiographique supposée rendre compte de la naissance de *Frankenstein* par la création d'une image correspondant aux attentes du lecteur. Ce parcours de vie est structuré en plusieurs étapes marquant un progrès orienté vers l'idéal de la *proper lady* : enfance rêveuse et folâtre ; influence de P. B. Shelley ; acceptation de ses devoirs d'épouse, etc.

3. l'élimination de certaines données contrariantes de nature autobiographique (notamment la fugue avec P. B. Shelley et les rapports conflictuels avec William Godwin) ou de questionnements divers (les réflexions sociales, politiques, religieuses, philosophiques, etc.) au profit d'une reconstitution pouvant satisfaire la plupart des lecteurs.

4. la caution de deux grands poètes masculins, lord Byron et P. B. Shelley, absous et transfigurés par leur mort. Ici, Mary Shelley distingue très nettement deux formes de création, à savoir la poésie et la prose, et place l'une bien au-dessus de la seconde. Alors que « les illustres poètes [...] rebutés par la platitude de la prose, renonc[ent] rapidement à cette tâche ingrate »¹, la jeune femme, naturellement plus à son aise dans ce registre trivial, accepte de s'essayer à la fiction romanesque.

5. une auto-présentation invoquant la métaphore de la *tabula rasa* et comparant Mary Shelley à un réceptacle vide où se déverserait le génie de Byron et de P. B. Shelley : « L'étude, c'est-à-dire la lecture et les progrès intellectuels que je faisais au contact de [l'] esprit [de Shelley], infiniment plus cultivé que le mien, étaient toute l'activité littéraire qui retenait mon attention »¹.

6. une assimilation du processus de création romanesque et de la maternité (« ma hideuse progéniture »), impliquant l'idée que la conception d'une histoire aussi abjecte et impure est tout naturelle à la femme, et confirmant ainsi certains fantasmes masculins.

¹ Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, traduction de Germain d'Hangest, *op. cit.*, p. 342. «The illustrious poets [...], annoyed by the platitude of prose, speedily relinquished their uncongenial task». Mary Shelley, *Frankenstein or the Modern Prometheus*, édition de J. Paul Hunter, *op. cit.*, p. 171.

7. deux anecdotes centrales (le concours d'histoires et le cauchemar éveillé) focalisant l'attention sur le caractère singulier et effrayant de la genèse de *Frankenstein* et instaurant ainsi un climat propice à l'imagination. Par cet artifice, Mary Shelley codifie, encadre son récit en passant sous silence tout ce qui ne ressortit pas au genre du conte d'épouvante gothique (illustré par des romanciers comme William Beckford, Ann Radcliffe, Charles Brockden Brown, Matthew Gregory Lewis ou Charles Robert Mathurin)².

La réussite inespérée de cette stratégie semble bien attestée par la fortune critique et la postérité artistique de *Frankenstein*. À la fin des années 1960, Jean de Palacio est l'un des premiers chercheurs à consacrer un essai approfondi à la romancière, observant que jusqu'alors, « nul ne se souciait d'étudier Mary Shelley en elle-même et pour elle-même »³. Paradoxalement, il ne lui accorde que le statut d'un écrivain mineur – ce que le titre même de son étude exprime clairement. Jusqu'à une date récente, les critiques se sont surtout employés à mettre en évidence la présence de P. B. Shelley ou l'héritage de Mary Wollstonecraft et de William Godwin dans l'œuvre de Mary Shelley, et ont insisté sur les circonstances insolites de la composition du roman. De cette façon, ils se sont faits les complices de la mystification mi-délibérée, mi-inconsciente, qu'opère l'auteure dans sa fameuse préface.

Dès sa première publication, *Frankenstein* s'affirme comme l'un des romans les plus féconds en lectures approximatives et en réécritures fantaisistes. La confusion entre la créature anonyme et le nom donné au savant, due aux adaptations cinématographiques du roman, n'est qu'un exemple isolé de ces grossières méprises. Elle montre cependant combien persiste la réduction de *Frankenstein* à un roman d'horreur futile et immature.

¹ *FPM*, p. 341. "Study, in the way of reading, or improving my ideas in communication with [Shelley's] far more cultivated mind, was all of literary employment that engaged my attention". *FMP*, p. 170.

² Différentes perspectives sur la littérature gothique sont offertes dans Robert Donald Spector, *The English Gothic: A Bibliographic Guide to Writers from Horace Walpole to Mary Shelley*, Westport/London, Greenwood Press, 1984 ; Maurice Lévy, *Le roman « gothique » anglais. 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995 ; Marilyn Myrone, *The Gothic Reader: A Critical Anthology*, London, Tate, 2006.

³ Jean de Palacio, *Mary Shelley dans son œuvre. Contribution aux études shelleyennes*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 13.

Percevoir la stratégie à l'œuvre derrière le discours lénifiant de Mary Shelley permet de sortir définitivement de certains débats qui ont longtemps dominé la critique. À l'époque où elle rédige cette préface, la romancière se trouve dans une situation de grande vulnérabilité affective autant que matérielle et intellectuelle. Après la disparition de son mari, survenue en 1822, elle s'est résolue à vivre de sa plume. Elle parvient à obtenir de son beau-père une allocation pour l'éducation de son fils Percy Florence, mais sa situation reste très précaire et elle doit multiplier les publications pour gagner sa vie. La mort de P. B. Shelley et de ses trois premiers enfants l'a conduite à adopter une attitude plus pessimiste et conformiste, et la réputation sulfureuse qui l'entoure a très probablement contribué à l'affaiblir et à l'isoler. Lassée d'occuper une position marginale, accablée par les jugements sarcastiques des critiques, Mary Shelley aspire à la tranquillité. C'est dans ce contexte qu'elle rédige la préface de la troisième édition de *Frankenstein*, qui répond avant tout à sa volonté de *s'amender* auprès de ses lecteurs.

Notre micro-analyse du texte de Mary Shelley nous a conduit à l'envisager comme une éloquente illustration des pressions et exigences souvent contradictoires qui pèsent sur la situation de la femme auteure – et à plus forte raison de la romancière – dans la société anglaise des premières décennies du XIX^e siècle. Transgressant les valeurs attachées à l'idéal de la *proper woman*, la femme de lettres¹ est prise dans le jeu complexe né de la friction entre les attentes de ses lecteurs et ses ambitions artistiques, entre les impératifs sociaux et l'inavouable désir d'usurper les prérogatives masculines sur l'acte de création littéraire.

Il s'agit à présent d'évoquer une autre illustration de la dialectique centre/périphérie, à travers l'exemple de Verga et de Brancati : en quoi leur identité sicilienne façonna-t-elle les rapports ambigus qu'ils nouèrent avec leur île natale, d'une part, et avec le reste de la péninsule, d'autre part ?

¹ Le caractère insolite de cette expression dit à lui seul combien le langage propre à la pratique littéraire, et plus largement à la création artistique, est fondamentalement masculin.

1. 2. Dialectique Nord/Sud et *sicilianità* chez Giovanni Verga et Vitaliano Brancati

L'approche chronologique linéaire s'avérant peu pertinente au regard de nos orientations de recherche, nous préférons ici mettre en exergue certaines spécificités culturelles partagées par les deux romanciers italiens, à savoir leur identité sicilienne¹. Verga naît en 1840, Brancati en 1907. Le premier assiste à l'unification de l'Italie, aux révoltes sociales des Fasci siciliani¹, et meurt en 1922, l'année de la Marche sur Rome. Quant au second, sa brève existence se déroule principalement sous le régime fasciste et s'achève une dizaine d'années après la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Compte tenu de ce décalage considérable, il peut sembler délicat d'opérer un rapprochement entre les deux écrivains. Mais le parti pris comparatiste qui guide cet essai nous porte à nous défier d'une progression strictement chronologique : à procéder de la sorte, notre réflexion risquerait de décevoir aussi bien l'historien que le critique littéraire. Sans compter qu'une telle méthode ne justifierait pas davantage les écarts contextuels qui constituent la complexité mais aussi la fécondité de notre corpus. C'est pourquoi nous avons choisi, dans cette section comme dans les suivantes, d'effectuer des coupes de biais dans le continuum historique. De cette manière seulement, on peut espérer mettre en lumière certaines affinités dont la perspective chronologique ne saurait rendre compte.

La Sicile au lendemain de l'Unité italienne

Par leur identité sicilienne et leur sentiment d'appartenir à une culture perçue comme périphérique et subalterne, Giovanni Verga et Vitaliano Brancati ont tous deux connu l'épreuve d'une certaine marginalisation sociale, culturelle et politique. La Sicile de la fin du XIX^e et de la première moitié du

¹ Rappelons au passage que Verga et Brancati sont tous deux originaires de la région de Catane, située sur la côte orientale – province à laquelle on attribue une tradition littéraire bien distincte de celle de la Sicile occidentale.

XX^e siècle, pourtant, est bien différente des représentations que s'en font alors les régions du Nord de la jeune Italie. Il faut attendre la seconde moitié du XX^e siècle pour que les historiens commencent à rectifier le cliché d'une Sicile repliée sur elle-même, rétive à toute innovation et demeurée à l'écart du Progrès, dans une situation d'arriération économique, politique et culturelle. Image d'autant plus persistante que nombre d'écrivains siciliens ont cultivé à loisir le mythe insulaire d'une Sicile indépendante, farouchement attachée à ses traditions et refusant toute compromission².

De fait, la Sicile a été fortement ébranlée par les mouvements du *Risorgimento*³. Entre 1816 et 1861, elle a été rattachée au Royaume de Naples pour former le Royaume des Deux-Sicules, un vaste territoire comprenant tout le Sud de la Péninsule italienne et s'étendant presque jusqu'à Rome⁴. En mai 1860, au cours de l'expédition des Mille, Garibaldi débarque en Sicile et s'empare bientôt de Palerme. Freiné par une grave crise sociale et politique, il doit attendre l'été pour marcher sur Naples. Début octobre, avec le concours des troupes envoyées par le président du Conseil du royaume de Piémont-

¹ Les *Fasci siciliani*, qu'il convient de ne pas confondre avec le fascisme institué par Mussolini, furent un mouvement de révolte sociale mené par le prolétariat urbain et rural contre les propriétaires terriens siciliens.

² Voir à ce sujet Giuseppe Galasso, *Sicilia in Italia. Per la storia culturale e sociale della Sicilia nell'Italia unita*, Catania, Prisma, 1994. Consulter en particulier le premier chapitre : « Il Grande Ritorno », pp. 3-14.

³ Comme le rappelle Gilles Pécout dans un récent essai, « *risorgere* » signifie « se lever », « renaître », mais aussi « ranimer » ou « réveiller ». L'historien propose de traduire « *Risorgimento* » par « Renaissance ». Il note que le terme renvoie à deux acceptions historiques différentes : 1) la construction de l'Unité italienne. Dans ce premier sens, il « recoupe tous les événements qui ont marqué la construction territoriale de l'Italie au fil des étapes de l'évolution de l'idée nationalitaire » ; 2) « un vaste mouvement d'éveil culturel et idéologique qui partirait du XVIII^e siècle pour dépasser en aval l'achèvement de la construction territoriale du pays ». G. Pécout choisit de situer le *Risorgimento* entre 1796 (période de l'arrivée des Français en Italie) et 1871 (proclamation de Rome comme capitale du nouveau royaume). Gilles Pécout, *Naissance de l'Italie contemporaine. 1770-1922* [1993], Paris, Armand Colin, 2004, pp. 15-17. Voir aussi Giorgio Candeloro, *Storia dell'Italia moderna*, tome 5 : « La costruzione dello stato unitario : 1860-1871 » [1968], deuxième édition, Milano, Feltrinelli, 1989 ; Sergio Romano, *Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours*, première partie : « Les desseins et le hasard : 1848-1876 », Paris, Seuil, « Points Histoire », 1977, pp. 11-68 ; Alberto Mario Banti, *Il Risorgimento italiano*, Bari, Laterza, « Quadrante », 2004. Cf. aussi, pour une vue historique du *Risorgimento* en Sicile, Giuseppe Galasso, « La Sicilia dei tempi di Verga », in Comitato per l'edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga (dir.), *I tempi e le opere di Giovanni Verga*, Firenze, Felice Le Monnier, 1986 ; Lucy Riall, « Il Risorgimento in Sicilia », in Francesco Benigno et Giuseppe Giarrizzo (dir.), *Storia della Sicilia*, tome 2 : « Dal Seicento a oggi », Bari, Laterza, 2003, pp. 31-43.

⁴ Cette entité avait d'ailleurs un précédent historique puisqu'en 1442, Alphonse V d'Aragon avait fondé le Royaume des Deux-Sicules après avoir conquis le royaume de Naples. À sa mort, survenue en 1458, les deux royaumes furent de nouveau scindés et partagés entre ses deux fils.

Sardaigne, Camillo Cavour, le Royaume des Deux-Siciles est définitivement conquis. Le 14 mai 1861 est proclamé le nouveau Royaume d'Italie, avec Victor-Emmanuel II pour souverain et Turin pour capitale.

De toute évidence, le mouvement de l'unification a favorisé les échanges entre les provinces septentrionales et les régions du Sud de l'Italie. Il est vrai que le regroupement des régions composant la jeune nation italienne demeure pour l'essentiel administratif. « *Fatta l'Italia, bisogna fare gli Italiani* »¹ : cette formule traduit bien les préoccupations des artisans de l'unification à la suite de l'expédition des Mille. C'est à cette époque, en effet, que s'instaure réellement l'opposition persistante Nord/Sud et que se fixent les principaux stéréotypes associés au Mezzogiorno².

Dans le dernier quart du XIX^e siècle, plusieurs intellectuels du Nord comme du Sud de l'Italie dénoncent l'exploitation des provinces méridionales au profit des régions incomparablement plus aisées du centre et du Nord. Ainsi naît la fameuse « question méridionale »³. Les *Lettres méridionales* (1875) de Pasquale Villari et l'*Enquête en Sicile* (1876) de Franchetti et Sonnino comptent parmi les études majeures consacrées aux problèmes du Mezzogiorno. Différents critiques ont montré que Verga connaissait bien ces ouvrages, qui ont très certainement influencé la rédaction des *Malavoglia* autant que le traitement de certaines de ses nouvelles⁴.

¹ « L'Italie étant créée, il reste à créer les Italiens ».

² « La “question sociale” devient “question méridionale”, et les provinces méridionales deviennent des appendices marginaux et étrangers au noyau vital du nouvel organisme national. Le concept même de province acquiert en ces années une nouvelle dimension, celle d'une partie extravagante, presque un corps étranger à la nation, qui doit être intégrée dans une nouvelle réalité ». “La ‘question sociale’ diventa ‘questione meridionale’, e le province meridionali diventano appendici marginali ed estranee al nucleo vitale del nuovo organismo nazionale. Lo stesso concetto di provincia acquista in quegli anni una nuova dimensione, cioè quella di una parte stravagante, quasi corpo estraneo alla nazione, che dev'essere integrata in una nuova realtà”. Carmelo Musumarra, *Verga e la sua eredità novecentesca*, Brescia, La Scuola, « Sintesi e documenti della letteratura italiana contemporanea », 1981, p. 19. [Notre traduction]

³ L'expression désigne « un ensemble de problèmes et d'interprétations qui concernent les difficultés d'adaptation du *Mezzogiorno* – correspondant schématiquement à l'ensemble de l'ex-Royaume des Deux-Siciles – à l'évolution économique italienne après l'Unité ». Pour certains intellectuels, « le développement économique de l'Italie post-unitaire est considéré comme l'œuvre de la bourgeoisie centro-septentrionale dans une optique résolument tournée vers l'exportation agricole qui ne profite qu'aux régions déjà sur la voie d'une agriculture intensive de marché ». Gilles Pécout, *Naissance de l'Italie contemporaine*, op. cit., pp. 193-194.

⁴ Voir par exemple Guido Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980, pp. 20-21 et 29-30 ; Lia Giancristofaro, *Il segno dei*

À la sortie du *Risorgimento*, la Sicile présente un bilan pour le moins contrasté. L'unification lui a permis incontestablement de sortir de son relatif isolement, ce qui explique sans doute en partie la vitalité de la vie culturelle sicilienne à cette période. L'œuvre de Verga s'inscrit dans ce contexte d'une grande effervescence artistique et intellectuelle portée par des philosophes, des historiens, des juristes, des anthropologues, des critiques et des écrivains siciliens – et plus largement méridionaux.

En revanche, la situation économique de la Sicile n'a guère profité des mouvements du *Risorgimento*. Certes, les conditions de vie et l'accès à l'éducation se sont améliorés dans les provinces les plus riches du Nord. Mais ces changements n'ont que très peu touché le Mezzogiorno. Tandis que Piémont, Lombardie et Ligurie connaissent très tôt une formidable industrialisation, comparable à certains égards à celle de l'Angleterre¹, la Sardaigne et l'ex-Royaume des Deux Siciles dépendent encore massivement de l'agriculture. L'essentiel des terres, comme le remarque déjà Sidney Sonnino en 1876 dans sa fameuse *Enquête*², est divisé en *latifondi* surnommés *ex-feudi*, qui correspondent aux anciens *feuds* des barons et appartiennent encore pour la plupart aux membres de la noblesse³.

Ces divers aspects de la réalité sicilienne en cette fin du XIX^e siècle ne pouvaient être vécus par les habitants du Sud de l'Italie autrement que comme une mise à l'écart et une marginalisation au regard de la situation des régions plus avancées dans le domaine industriel et économique. Dans ces conditions, le regard que porte Verga – et avec lui de nombreux autres intellectuels des provinces méridionales – sur les conséquences de l'unification italienne est

Vinti. Antropologia e letteratura in Verga, Lanciano, Rocco Carabba, « La Biblioteca del Particolare », 2005 ; Romano Luperini, *Verga moderno*, Bari, Editori Laterza, 2005, pp. 45-48.

¹ Voir pour cette question Eric John Hobsbawm, *L'Ère des révolutions. 1789-1848* [1962], Paris, Fayard, 1969, pp. 28-31. L'historien marxiste rapproche le développement que connurent ces provinces de celui de l'Angleterre : dans ces régions privilégiées, « le développement agraire avait été capable de franchir une étape de plus dans la direction d'une agriculture purement capitaliste » dès le XVIII^e siècle. *Ibid.*, p. 29.

² Leopoldo Franchetti, Sidney Sonnino, *L'inchiesta in Sicilia* [1876], Palermo, Rotary Club Palermo nord, Kalós, 2004. Se reporter en particulier à la seconde étude, dirigée par Sonnino, *I contadini in Sicilia*.

³ « La terre est aux mains de très grands propriétaires qui la font exploiter de façon extensive et dont l'idéal de vie consiste à percevoir les revenus payés par leurs fermiers et métayers et à les dépenser, sans procéder à aucun investissement destiné à améliorer le rendement du sol ». Pierre Milza, Serge Berstein, *Le Fascisme italien. 1919-1945* [1970], Paris, Seuil, 1980, p. 13. Voir aussi Eric J. Hobsbawm, *L'Ère des révolutions*, *op. cit.*, p. 27.

pour le moins sceptique. Après un vif engouement pour Garibaldi, l'écrivain s'éloigne radicalement de ses idéaux de jeunesse et critique la confiscation du *Risorgimento* au profit du Nord. Quelques passages des *Malavoglia* laissent deviner sa méfiance vis-à-vis de la puissance septentrionale et son amertume quant au sort échu à la Sicile au sein de la jeune nation italienne. Ainsi de l'abatement éprouvé par les pêcheurs d'Acì Trezza en apprenant que de nouvelles taxes sur le sel et la poix vont être levées ; ainsi encore du désespoir qui s'empare des Malavoglia lorsque la première conscription décidée par le roi Victor-Emmanuel II les prive du soutien de 'Ntoni.

Pour Verga et pour nombre de ses concitoyens, l'unification est ressentie comme la consécration de l'isolement et de l'exclusion de la Sicile au profit d'une bourgeoisie capitaliste majoritairement industrielle, et indifférente à la destinée des provinces du Sud. Face aux problèmes soulevés par la « question sociale » et par la « question méridionale », le romancier adopte une position ambiguë qui reflète son appartenance à la haute bourgeoisie d'ascendance aristocratique mais, au-delà, procède d'une réflexion toute personnelle sur la situation économique, sociale et politique de la Sicile.

Vitaliano Brancati et le choix de la « sicilianité »

Après avoir glorifié le régime fasciste et la figure du *Duce* dans ses écrits de jeunesse, Vitaliano Brancati opère un retour à la fois géographique et politique, mais aussi philosophique, à la Sicile. Le romancier a toujours été fasciné par l'identité sicilienne, si bien qu'il publie, dès 1929, un article intitulé « Intelligence sicilienne ». Selon lui, deux courants de pensée irriguent la Sicile, l'un descendant de l'Europe, l'autre remontant d'Afrique.

L'âme sicilienne, disputée par le Nord et le Sud, a toujours été guérie par l'un de ce qu'elle a reçu de plus maléfique de l'autre. Et quand l'Afrique a semé chez les Siciliens le fatalisme des Arabes, l'Europe les a secoués et réveillés avec ses religions de la force et de l'ambition. Et quand la pensée européenne nous a apporté l'inquiétude des doutes éternels et des grandes interrogations, la

mystique Afrique a étendu la main par-delà la Méditerranée pour abaisser nos paupières et nous endormir tout doucement.¹

C'est pourquoi, ajoute Brancati, on parle deux langues en Sicile : l'une « rapide et nerveuse », propre à une « civilisation raffinée » ; la seconde « simple et lente », appartenant à une « humanité primitive » qui « vit entre le désert et la forêt »². Pour mieux comprendre les motivations de cette description pseudo-anthropologique, il est bon de préciser que ce texte a été écrit par un jeune homme de vingt-deux ans, alors fervent fasciste. En le confrontant aux romans *Les Années perdues* (*Gli anni perduti*) ou *Don Juan en Sicile* (*Don Giovanni in Sicilia*), on pourrait d'ailleurs y déceler déjà toute une veine poétique assurément absente de l'idéologie fasciste, à savoir un certain éloge de l'indolence et de la résignation qui contraste fortement avec l'activisme prôné par le régime.

Pour l'écrivain Leonardo Sciascia, la dimension introspective est une constante de la littérature sicilienne, laquelle a toujours pris pour objet la Sicile³. Pour autant, poursuit-il, on ne peut souscrire à la thèse de Giovanni Gentile, philosophe et apôtre du fascisme qui parlait d'une Sicile « séquestrée », c'est-à-dire coupée du mouvement de la culture européenne⁴. S'efforçant de définir la « sicilianité », L. Sciascia souligne l'importance des déterminations géographiques :

La Sicile est une île au centre de la Méditerranée. Mais son importance dans un système pour ainsi dire stratégique, c'est-à-dire comme clé de voûte ayant assuré la puissance et la domination aux peuples conquérants, a coïncidé paradoxalement avec une vulnérabilité et une insécurité qui, associées à la tendance à se

¹ «L'anima siciliana, contesa dal Nord e dal Sud, è sempre stata guarita dall'uno di quanto più malefico aveva ricevuto dall'altro. E quando l'Africa ha sparso nei siciliani il fatalismo degli arabi, l'Europa li ha scossi e svegliati con le sue religioni della forza e dell'ambizione. E quando il pensiero europeo ha portato quaggiù l'inquietudine degli eterni dubbi e dei grandi interrogativi, la mistica Africa ha disteso la sua mano attraverso il Mediterraneo per abbassare le nostre palpebre e addormentarci piano piano». Vitaliano Brancati, « Intelligenza Siciliana », in *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, édition de Marco Dondero, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2003, p. 1622. [Notre traduction]

² «il linguaggio rapido e nervoso della civiltà raffinata e quello semplice e lento dell'umanità primitiva che, nuda, vive tra il deserto e la selva». *Ibid.*, p. 1623. [Notre traduction]

³ Leonardo Sciascia, « Sicilia e sicilitudine », in *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 11-17.

⁴ Giovanni Gentile, *Il tramonto della cultura siciliana* [1917], seconde édition revue et augmentée, Firenze, Sansoni, 1963. Consulter en particulier l'introduction, pp. 1-32.

séparer des puissances qui l'ont conquise tour à tour, l'ont rendue ouverte et disponible à toute action militaire et politique.¹

En raison de cette situation excentrée, l'instabilité politique apparaît comme la composante primordiale de l'Histoire sicilienne. À la suite de Pirandello, Sciascia avance l'idée que cette position fragile déterminerait la peur, la méfiance, le pessimisme et le fatalisme ancestraux des Siciliens : cet ensemble complexe de sentiments que l'on a pu nommer *sicilitudine*². De son côté, l'écrivain Gesualdo Bufalino a créé la formule d'*isolitudine*³, mettant ainsi l'accent sur le sentiment de solitude supposé constitutif de l'identité insulaire des Siciliens. Dans *Les Vieux et les jeunes (I vecchi e i giovani)*, un roman publié en 1913, Pirandello recourait déjà à ce topos destiné à une longue histoire⁴.

Le récit *Les Années perdues*, publié par Brancati en 1938, donne le départ à un tout autre courant d'inspiration romanesque qui puise ses sujets de prédilection dans les métaphores de la *sicilitudine* et de l'*isolitudine*. Dans ce roman, le Sud évoqué par Brancati est un lieu figé dans une temporalité immuable : « C'est un Sud idéologique qui reproduit le temps d'une conscience suspendue [...]. La périphérie, espace et temps de l'immobilité, représente [...] le centre réel et nécessaire de l'activité littéraire »⁵. *Les Années perdues*

¹ «La Sicilia è un'isola al centro del Mediterraneo; ma alla sua importanza in un sistema, per così dire, strategico, cioè come chiave di volta che ha assicurato potenza e dominio ai popoli conquistatori, paradossalmente ha corrisposto una vulnerabilità di difesa, una insicurezza che, accompagnandosi alla tendenza a separarsi dal sistema di potenza cui è stata di volta in volta conquistata, l'ha resa aperta e disponibile ad ogni azione militare e politica». Leonardo Sciascia, « Sicilia e sicilitudine », in *La corda pazzza, op. cit.*, p. 12. [Notre traduction]

² Attribué habituellement à l'écrivain et peintre Crescenzo Cane, ce néologisme est formé par la réunion des noms « Sicilia » et « inquietudine » en un mot-valise. En français, l'équivalent exact serait « sicilitude ».

³ « J'ai inventé l'expression *isolitudine*. Île et solitude à la fois. C'est ce sentiment qui nous domine, nous autres Siciliens : d'un côté nous nous sentons rassurés par la mer qui nous entoure comme un ventre maternel, de l'autre amputés de ce dont nous sommes exclus. Saisis d'un sentiment de claustrophilie et de claustrophobie en même temps ». « Ho inventato una parolina: *isolitudine*. Isola e *solitudine* insieme. Da questo siamo dominati, noi siciliani: da una parte ci sentiamo assicurati dal mare che ci avvolge come un ventre materno, dall'altra amputati di ciò da cui siamo esclusi. Presi da un sentimento insieme di claustrofilia e di claustrofobia ». Gian Antonio Stella, « Bufalino. Io, contro "Stupidania" », compte-rendu d'un entretien avec Gesualdo Bufalino, *Corriere della sera*, 16 juin 1996, p. 21. [Notre traduction]

⁴ Cf. Massimo Onofri, « Il silenzio dell'Ottocento: Appunti sul primo e l'ultimo Brancati », in Daniela Battiatì (dir.), *Vitaliano Brancati: da Via Etna a Via Veneto*, actes du colloque « Da via Etna a Via Veneto: Vitaliano Brancati quarant'anni dopo », sept-oct 1994, Roma, Fahrenheit 451, 2001, p. 126.

⁵ «È un Sud ideologico che riproduce il tempo di una coscienza sospesa [...]. La periferia, spazio e tempo dell'immobilità, rappresenta [...] il centro reale e necessario dell'attività

marque une rupture décisive dans la carrière mais surtout dans la pensée de l'écrivain italien : ayant définitivement renoncé à poursuivre son envol dans la hiérarchie fasciste, il s'exile délibérément loin de tout centre politique, sur une terre considérée comme inculte, sauvage et tout juste bonne à être exploitée au profit de la classe dominante.

Ayant fait siennes les idéologies officielles du régime fasciste, Brancati ne peut ignorer que la place accordée à la Sicile sous Mussolini est tout aussi peu enviable et insignifiante que par le passé. Le gouffre séparant le Nord, industrialisé et prospère, du Mezzogiorno asservi par les grands propriétaires fonciers s'est peut-être même creusé davantage. Au tout début du XX^e siècle, le président du conseil Giolitti a bien fait voter une série de lois destinées à favoriser le développement des régions du Sud, mais celles-ci ne sont généralement pas appliquées. Peu à peu, les classes dominantes des provinces méridionales ont accepté de se rapprocher de la bourgeoisie piémontaise, qui leur offre les moyens de maintenir leur pouvoir économique sur les campagnes et, par là même, leur puissance politique¹. Cette accumulation capitaliste au profit du Nord plonge le Sud dans une situation désastreuse. Par ailleurs, les lois fascistissimes adoptées en 1925 abolissent les administrations communales et provinciales et les remplacent par des instances nommées par le gouvernement¹.

Il est vrai que Vitaliano Brancati était issu de la moyenne bourgeoisie, ce qui pourrait nous induire à penser que ses préoccupations n'étaient pas d'abord orientées vers les conditions de vie des paysans siciliens. Mais d'une part il se sentait révolté et blessé, comme tous les Siciliens, par l'abandon du Sud de l'Italie ; d'autre part son itinérance personnelle l'avait mené des fastes des cercles fascistes romains au quotidien monotone et sans éclat d'un petit fonctionnaire de province. Le retour de Brancati en Sicile en 1935 puis 1937 acquiert de ce fait une puissante charge symbolique. Il coïncide de manière flagrante avec une volonté de s'exiler, de rejoindre les marges, d'adopter une

letteraria". Salvatore Zarcone, *La carne e la noia. La narrativa di Vitaliano Brancati*, Palermo, Novecento, 1991, pp. 39-40. [Notre traduction]

¹ Se référer à ce propos à l'ouvrage de Pierre Milza et Serge Berstein, *Le Fascisme italien, op. cit.*, p. 14 : « Ainsi s'est nouée, entre les milieux industriels du Nord et les grands propriétaires du Sud, une "alliance" bien mise en évidence par Gramsci, avec comme conséquence l'élargissement d'un fossé qui sépare les deux Italies ».

position décentrée. Tout se passe comme si le déplacement de Rome à Caltanissetta puis à Catane représentait pour l'écrivain sicilien une forme de protestation – ou tout au moins de démission – contre l'autoritarisme de l'idéologie officielle.

Regagner la Sicile, renoncer au centre pour les confins, c'était à la fois opérer un retour vers l'univers le plus intime et conquérir une distance géographique (et plus encore symbolique) offrant une vue surplombante et permettant de prendre la juste mesure de l'Histoire. À la lisière de l'Europe, dans un espace où les discours tonitruants et les idéologies dominantes se heurtent à une redoutable force d'inertie, Brancati peut enfin découvrir sa véritable identité, écrire pour lui-même et penser par lui-même. Exaltant la rébellion silencieuse et désespérée d'individus médiocres comme Aldo Piscitello dans la fameuse nouvelle « Le Vieux avec les bottes »², le romancier et polémiste opère un repli stratégique. En fait, cette retraite fut peut-être pour lui la seule issue possible aux contradictions qui l'assaillaient.

Chez Verga et plus encore chez Brancati, l'expérience du décentrement se trouve donc investie d'une véritable fonction poétique puisque les œuvres des deux auteurs siciliens gravitent autour de ce poignant sentiment d'exil et de déracinement. Le regard tour à tour tragique ou ironique, empreint de sympathie et de compassion, avec lequel ces derniers scrutent les mœurs des Siciliens exalte l'isolement et le courage de ce peuple échoué sur les rives de l'Histoire. Un peuple dont la situation évoque inévitablement le douloureux spectacle des naufragés rejetés par le fleuve Progrès dans l'introduction de Verga au cycle des *Vaincus (I Vinti)*³.

Revendiquant leur « sicilianité » tout en affichant leur méfiance à l'encontre des particularismes, Verga et Brancati assignent une place cruciale aux représentations de l'oppression et de l'exclusion dans leurs imaginaires romanesques. L'échec aussi bien que le succès est affaire de pouvoir, et les

¹ *Ibid.*, pp. 141-143.

² Vitaliano Brancati, *Le Vieux avec les bottes*, traduction de Jean-Marie Laclavetine, présentation et notes de Denis Ferraris, Paris, Garnier-Flammarion, 1995. Le texte italien, « Il Vecchio con gli stivali », est reproduit dans le volume *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, op. cit., pp. 203-238.

³ Cf. *infra*, deuxième partie, chapitre 1.

œuvres des deux écrivains italiens condamnent cette intolérable réalité. Pour avoir vécu intimement l'épreuve de la relégation en raison de leur appartenance au peuple sicilien, ces derniers accordent une attention particulière, dans leurs mises en scène littéraires de l'échec, aux situations périphériques.

1. 3. Périphéries culturelles, provincialisme et conflits identitaires chez Thomas Hardy, Alain-Fournier et Louis Guilloux

Optant ici encore pour une présentation historique transversale, nous verrons comment Hardy, Alain-Fournier et Guilloux durent concilier des exigences et des aspirations contradictoires – ou tout au moins discordantes – afin de s'affirmer en tant qu'artistes. Pour chacun d'entre eux, le départ vers la capitale fut sans aucun doute une condition indispensable pour entrer en contact avec des milieux culturels dynamiques et stimulants. Dans le même temps, cet arrachement aux racines engendre une certaine angoisse identitaire, dans la mesure où il implique des rivalités et des heurts entre des valeurs et des convictions antagonistes. Facteur d'émancipation et de maturation artistique, le séjour en métropole est aussi source d'angoisse et de marginalisation.

Nous voudrions partir de ces considérations socio-historiques pour appréhender plus finement les trajectoires de Hardy, d'Alain-Fournier et de Guilloux dans leurs époques. Les remarques développées tout au long de cette première section constituent en effet les premiers jalons de nos recherches et nous permettront de proposer, dans la deuxième et la troisième partie de cette thèse, des lectures textuelles plus détaillées des romans de l'échec.

Thomas Hardy et la difficile négociation d'une double appartenance culturelle

Compte tenu d'un ensemble complexe de facteurs socio-économiques, la Révolution industrielle bouleversa l'Angleterre bien plus profondément qu'elle n'affecta la péninsule italienne, où seules les régions du Nord profitèrent

véritablement des innovations techniques et de l'urbanisation¹. Les *Enclosure Acts* de 1760 favorisèrent le remembrement agricole, la mise en œuvre de nouvelles techniques et l'augmentation de la production en supprimant le système traditionnel de l'*openfield*². À la fin du XVIII^e siècle, et plus encore dans la première moitié du XIX^e siècle, les campagnes anglaises subissent des transformations décisives, dont Hardy sera un témoin attentif :

Le XVIII^e siècle avait déjà entraîné des changements significatifs dans les campagnes anglaises, mais [...] Hardy était né juste à temps pour saisir un dernier aperçu d'un monde rural qui, particulièrement dans un comté aussi conservateur, était demeuré pour l'essentiel inchangé depuis les temps médiévaux, et qui était en passe de se trouver entièrement bouleversé par les nouvelles forces – la population, l'expansion, l'urbanisation, les chemins de fer, les éditions bon marché, les importations alimentaires à faible coût, les enclosures, la mécanisation et la crise agricoles, l'accès facilité à l'éducation et les pressions pour inciter à l'émigration – qui l'affectèrent au cours du XIX^e siècle. Se tournant vers le passé, Hardy déplorait la vitalité et la continuité perdues de la vieille Angleterre rurale qui avait été en grande partie détruite pendant sa vie.³

Né dans le petit hameau de Higher Bockhampton, au Sud de l'Angleterre, Hardy a très tôt l'occasion de se familiariser avec les modes de vie urbains.

¹ Pour une contextualisation socio-historique de l'œuvre de Hardy, voir Merryn Williams, *Thomas Hardy and Rural England*, London, Macmillan, 1972 ; Raymond Williams, *The Country and the City*, London, Chatto & Windus, 1973, pp. 197-214 et, du même auteur, « Region and Class in the Novel », in Douglas Jefferson et Graham Martin (dir.), *The Uses of Fiction: Essays on the Modern Novel in Honour of Arnold Kettle*, Milton Keynes, The Open University Press, 1982, pp. 59-68 ; Keith D. M. Snell, *Annals of the Labouring Poor: Social Change and Agrarian England, 1660-1900*, Cambridge/London/New York, Cambridge University Press, 1985, pp. 374-410. Consulter également Roger Lowman, *Thomas Hardy's "The Dorsetshire Labourer" and Wessex*, Lewiston/Queenston, The Edwin Mellen Press, « Studies in British Literature », 2005.

² Certains historiens vont jusqu'à parler de « révolution agricole ». Cf. Roland Marx, *La Révolution industrielle en Grande-Bretagne* [1970], troisième édition, Paris, Armand Colin, 1997, pp. 39-53. Voir aussi Michael Winstanley, « Agriculture and Rural Society », in Chris Williams (éd.), *A Companion to Nineteenth-Century Britain*, Oxford, Blackwell, 2004, pp. 205-222.

³ «The eighteenth century had already brought significant changes to the English countryside, but [...] Hardy was born just in time to catch a last glimpse of a rural world that, especially in so conservative a county, had existed largely undisturbed from medieval times, and that was about to be radically disrupted by the new forces – population, expansion, urbanization, railways, cheap printing, cheap food imports, enclosures, agricultural mechanization and depression, improved educational opportunities, and pressures for migration and emigration – that impinged upon it during the course of the nineteenth century. Hardy, looking back, mourned the lost vitality and continuity of the old rural England that had been so largely

Enfant, il est inscrit dans une école de Dorchester, chef-lieu du comté du Dorset. Une dizaine d'années plus tard, en 1862, il s'établit à Londres. Propulsé soudain dans la métropole la plus développée de toute l'Europe, Hardy prend très vite conscience de l'infranchissable écart qui sépare le milieu rural de l'univers urbain, et du contraste saisissant qui règne entre les centres économiques et culturels et les villes et villages de province. Contrairement aux représentations longtemps véhiculées par nombre d'écrivains et critiques, Hardy n'appartenait aucunement à la paysannerie¹. Sa mère descendait d'une lignée de petits propriétaires fonciers, les *yeomen*, mais avait dû travailler comme domestique pour échapper à la pauvreté. Quant à son père, c'était un architecte et maçon apparenté à la « caste » des travailleurs indépendants, par opposition aux *workfolks*, travailleurs agricoles employés dans les fermes.

Hantée par la peur de la privation et de la pauvreté, la mère de Hardy veille scrupuleusement à ce que ses enfants acquièrent les codes sociaux et les normes linguistiques sans lesquels ils ne peuvent espérer trouver une place dans la *middle class*. Avec le temps, l'attachement nostalgique de Hardy pour les coutumes et les valeurs léguées par ses ancêtres, de même que l'affection qu'il porte à sa région natale, susciteront en lui le sentiment de n'être jamais à sa place : à Londres comme dans le Dorset, il se sent un étranger et un intrus. Cette impression persistera même lorsque parvenu à l'apogée de sa carrière, Hardy sera définitivement accepté dans son statut de romancier et de poète et couronné par les plus prestigieuses universités et institutions culturelles du monde entier.

L'une des plus grandes difficultés que Hardy eut à affronter fut précisément ce clivage fondamental qui définit non seulement sa propre identité, mais également ses choix artistiques. Sa correspondance et son

destroyed during his lifetime". Michael Millgate, *Thomas Hardy: A Biography Revisited* [2004], Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 39. [Notre traduction]

¹ Le critique d'obédience marxiste Raymond Williams dément cette opinion erronée en précisant que dans la région où vit la famille de Thomas Hardy, la paysannerie traditionnelle a disparu depuis plusieurs décennies, cédant la place à une configuration plus hétérogène, composée de propriétaires terriens, de fermiers, de marchands et de travailleurs agricoles. Or, cette nouvelle structure sociale, caractéristique du capitalisme rural, est extrêmement différente à tous points de vue de celle de la paysannerie. Cf. Raymond Williams, *The Country and the City*, *op. cit.*, chapitre 18 : « Wessex and the Border », pp. 197-214. Voir aussi Keith D. M. Snell, *Annals of the Labouring Poor: Social Change and Agrarian England, 1660-1900*, *op. cit.*, chapitre 8 : « Thomas Hardy and Rural Dorset », pp. 374-410.

autobiographie révèlent que l'écrivain possédait une conscience aiguë de la nécessité de se composer une identité harmonieuse, capable de concilier son désir de reconnaissance et d'ascension sociale avec sa fidélité aux valeurs incarnées par son milieu d'origine¹. Toute sa vie durant, Hardy s'efforcera de trouver un équilibre qu'il sait impossible et ne cessera de se questionner sur ses décisions professionnelles, artistiques, sentimentales. Si bien qu'en 1875 déjà, travaillant à son roman *La Main d'Ethelberta* (*The Hand of Ethelberta*), Hardy s'interroge : n'aurait-il pas été plus heureux en suivant la voie de son père et de son frère et en s'établissant comme architecte dans une petite ville de campagne ?

M. Millgate décrit finement les tentatives de Hardy pour se frayer un chemin dans le champ littéraire de son époque, se créer une place et une position de « monopole » littéraire afin de répondre aux goûts de son public sans pour autant sacrifier ses convictions et son indépendance artistique. C'est le succès des *Yeux bleus* (*A Pair of Blue Eyes*) qui le décide à renoncer à l'architecture pour devenir un écrivain professionnel. À l'époque de la rédaction de *La Main d'Ethelberta*, il jouit déjà d'une certaine réputation en tant qu'écrivain rural, et son nom n'est pas inconnu en France, où le professeur Léon Boucher lui consacre, dès 1875, un article dans la *Revue des Deux Mondes* sous le titre « Le roman pastoral en Angleterre »². Mais comme le fait observer l'éditeur des carnets de Hardy, il semble que le romancier se soit montré assez réservé sur cette reconnaissance, car il pressentait sans doute qu'elle le desservirait en faisant de lui « un simple chroniqueur de la vie rurale »³, alors que ses préoccupations le portaient bien au-delà de l'évocation naïve des mœurs campagnardes. Dès son premier roman, il fait preuve d'un vif

¹ Voir Thomas Hardy, *The Life and Work of Thomas Hardy*, édition de Michael Millgate, London, Macmillan, 1984. Mentionnons également les excellentes éditions des carnets et de la correspondance de l'écrivain anglais : Lennart A. Björk (éd.), *Thomas Hardy: The Literary Notebooks* [1985], vol. 1 et 2, London, Macmillan, 1988 ; Richard Little Purdy et Michael Millgate (éd.), *The Collected Letters of Thomas Hardy*, 7 volumes, Oxford, Clarendon Press, 1978-1988 ; Pamela Dalziel et Michael Millgate (éd.), *Thomas Hardy's 'Studies, Specimens, &c.' Notebook*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

² Léon Boucher, « Le roman pastoral en Angleterre », *Revue des deux mondes*, novembre-décembre 1875, pp. 838-866. Cf. aussi Lennart A. Björk, « Critical Introduction », in Thomas Hardy, *The Literary Notebooks*, vol. 1, *op. cit.*, pp. xv-xx.

³ « a mere chronicler of rural life ». Lennart A. Björk, « Critical Introduction », in Thomas Hardy, *The Literary Notebooks*, *op. cit.*, p. xvi. [Notre traduction]

intérêt pour certaines questions sociales brûlantes comme les inégalités économiques et culturelles, les barrières de classe, l'exclusion et l'intolérance.

Hardy eut tôt fait de deviner qu'en étant étiquetée comme régionaliste, rurale ou pastorale, son œuvre risquait d'être rapidement reléguée au rang de la littérature provinciale, genre mineur et subalterne. S'il en avait été ainsi, ses romans n'auraient probablement pas eu la même portée. Du reste, Hardy lui-même ne se définissait pas comme un écrivain régionaliste et ses conceptions artistiques différaient considérablement de celles de son ami William Barnes, philologue et poète dialectal du Dorset¹.

La poésie de Barnes paraît figée dans un passé mythique et immuable, préservé des effets dévastateurs de l'expansion urbaine, des vastes mouvements de population et de l'industrialisation frénétique. Par son regard ironique sur le passé, Hardy se démarque très nettement de la vision de son contemporain et acquiert le statut d'un « écrivain provincial aux aspirations supra-provinciales »².

Ainsi, louvoyant entre des positions idéologiques, des sources d'inspiration et des partis pris esthétiques multiples, Hardy entreprend de se construire un territoire fictionnel lui appartenant en propre et susceptible de rassembler des aspirations artistiques diverses sinon contradictoires. La volonté de se prémunir des attaques impitoyables de la critique, qui l'éreintera pendant la plus grande partie de sa vie, et le besoin impérieux de conjuguer sa passion

¹ « Alors que William Barnes considérait en général les points de vue les plus actuels comme une intrusion prédatrice dans l'ordre paisible de ses paysages poétiques, Hardy réagissait plutôt en cosmopolite éclairé : de façon peut-être paradoxale, les idées les plus récentes étaient souvent pour lui les plus sensées ». “Whereas William Barnes habitually saw the newest views of life intruding with predatory pervasiveness on the ordered calm of his poetic landscape, Hardy could react as an enlightened cosmopolite: paradoxically perhaps, the latest ideas were to him often the soundest”. Andrew Radford, *Thomas Hardy and the Survivals of Time*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 21. [Notre traduction]. Dans le recueil compilé par Harold Orel (éd.), *Thomas Hardy's Personal Writings* [1966], New York, St Martin's Press, 1990, sont rassemblés de nombreuses préfaces et articles méconnus de Hardy. On y trouve en particulier trois textes sur Barnes, qui nous aident à mieux cerner l'opinion de Hardy sur le poète dialectal. Voir aussi Paul Zietlow, « Thomas Hardy and William Barnes: Two Dorset Poets », *PMLA*, vol. 84, n. 2, mars 1969, pp. 291-303.

² “a provincial writer with *supraprovincial* aspirations”. Andrew Radford, *Thomas Hardy and the Survivals of Time*, *op. cit.*, p. 20. Et, plus loin : « Hardy se trouvait à un carrefour culturel ; il était très sensible aux effets déstructurants des complexités de la modernité, mais gouverné par la responsabilité historique de se remémorer, de consigner et de ranimer des traditions mourantes ». “Hardy stood at a cultural crossroads, subtly responsive to the dislocating complexities of modernity yet driven by a historical responsibility to remember, record and reanimate dying traditions”. *Ibid.*, p. 20. [Notre traduction]

pour les traditions rurales du Dorset et ses propres ambitions littéraires jouèrent certainement un rôle dans l'extraordinaire découverte qui va devenir le centre de gravité de son œuvre romanesque et poétique : l'« invention » du Wessex.

M. Millgate nous apprend que ce nom est utilisé pour la première fois dans le manuscrit de *Loin de la foule déchaînée* (*Far from the Maddening Crowd*), où l'on voit Hardy « prendre peu à peu conscience des implications et des possibilités inhérentes à l'usage systématique d'une stratégie régionale ou pastorale »¹. Le terme de « stratégie » semble tout à fait approprié ici, mais s'agit-il bien d'une stratégie « régionale » ou « pastorale » ? D'après nous, l'« invention » du Wessex fait basculer l'œuvre de Hardy dans une tout autre direction et détermine sa sortie hors du simple roman pastoral ou rural² – même si l'auteur ne l'a pas encore pleinement saisi à cette époque. En effet, l'univers du Wessex n'est alors qu'une esquisse qui gagnera en consistance et en relief d'un roman à l'autre³.

Le nom « Wessex » renvoie à la conquête de l'Angleterre par les Anglo-Saxons au V^e siècle et à la division de l'île en sept royaumes, celui du Wessex

¹ “becoming progressively aware of the implications and possibilities inherent in the systematic use of a regional or pastoral strategy”. Michael Millgate, *Thomas Hardy, op. cit.*, p. 149. [Notre traduction]

² On touche ici à un débat littéraire dont les implications sont éminemment politiques : par-delà le regard critique porté sur la littérature dite « régionaliste » ou « pastorale » tend à s'esquisser une réflexion sur la légitimité des revendications indépendantistes ou régionalistes. Pour certains théoriciens (notamment marxistes), le genre pastoral et/ou le roman régional est soutenu par un refus régressif du changement, un désir fantasmatique d'éliminer l'Histoire en se réfugiant dans un temps archaïque figé et idéalisé. On rencontre cette thèse chez Raymond Williams, pour qui Hardy ne peut être considéré comme un romancier régionaliste, mais aussi chez le critique Roberto M. Dainotto, qui confond dans un même anathème les mouvements sociopolitiques et la littérature régionaliste. D'autres auteurs, tels Roger Lowman, plaident au contraire pour une réévaluation du roman pastoral, qui souffre d'après eux d'une image beaucoup trop simpliste. Cf. Raymond Williams, *The Country and the City, op. cit.*, pp. 197-214 et, du même auteur, « Region and Class in the Novel », art. cit. ; Robert Langbaum, *Thomas Hardy in Our Time*, London/New York, Macmillan/St. Martin's Press, 1995, pp. 64-126 ; Roberto M. Dainotto, *Place in Literature: Regions, Cultures, Communities*, Ithaca/London, Cornell University Press, 2000, pp. 1-74 ; Roger Lowman, *Thomas Hardy's "The Dorsetshire Labourer" and Wessex, op. cit.*

³ Il y aurait ici une importante réflexion à mener autour des lectures de Hardy : son intérêt pour diverses tendances littéraires régionalistes procède sans doute en partie d'une volonté de prendre position par rapport à d'autres grands romanciers ou poètes qui, comme lui, ont choisi d'inscrire leur œuvre dans un territoire mi-réel, mi-fictionnel. C'est le cas par exemple du prétendu barde Ossian, de l'écrivain norvégien et prix Nobel de littérature Bjørnstjerne Martinius Bjørnson, qui rêvait de créer une nouvelle forme de saga ayant pour héros des paysans, mais aussi du poète arménien Archag Tchobanian, du poète français Frédéric Mistral, de la romancière Marguerite Audoux et d'Alain-Fournier lui-même. Tous ces auteurs figuraient dans la bibliothèque de Thomas Hardy. Cf. Michael Millgate, « Thomas Hardy's

correspondant approximativement à l'actuel Dorset¹. L'« invention » du Wessex ne fut pas étrangère au succès grandissant que connut Hardy. Grâce à elle, le romancier échappa à l'image d'écrivain rural ou régionaliste. En projetant ses personnages dans une contrée familière en même temps que fictive, Hardy réussit l'exploit de transcender les frontières du roman pastoral pour conférer à sa géographie imaginaire une portée universelle. Par ce tour de force, le Dorset du quotidien se superpose au Wessex inventé, laissant au lecteur le plaisir complice de traquer les indices lui permettant de reconnaître les lieux réels derrière les noms d'emprunt².

La création du Wessex fournit à Hardy le moyen de transposer, dans un univers aux contours historiques pour le moins flottants, des considérations d'ordre philosophique, social et politique et des innovations formelles auxquelles les genres du roman rural ou régionaliste demeurent largement étrangers. Par cette astucieuse opération, Hardy conquiert une position privilégiée dans le champ littéraire en même temps qu'un espace de complicité avec ses lecteurs. L'invention du Wessex romanesque constitue assurément une illustration frappante des tactiques éditoriales et fictionnelles qu'un écrivain, et tout particulièrement un romancier anglais du XIX^e siècle publiant essentiellement en feuilletons, doit élaborer pour se frayer un chemin parmi les pressions exercées sur lui de tous côtés.

Cette stratégie, pourtant, sera lourde de conséquences pour Hardy. Elle l'aidera à franchir les frontières du roman régional, mais ne lui épargnera pas les sanctions de ses lecteurs lorsqu'il cherchera à intégrer à son œuvre des questions morales ou religieuses. Perçu désormais comme l'auteur des « romans du Wessex », il s'attirera les foudres de la critique par ses attaques à l'encontre de la société victorienne³. Tant et si bien qu'harcelé par les

Library at Max Gate: Catalogue of an Attempted Reconstruction », en ligne sur le portail de l'Université de Toronto : <http://www.library.utoronto.ca/fisher/hardy/hardycataz.html>.

¹ Sarah Bird Wright, article « Wessex » in *Thomas Hardy A to Z: The Essential Reference to His Life and Work*, New York, Facts on File, 2002, p. 343.

² À partir des années 1880 et bien après sa mort, l'œuvre romanesque de Hardy fut à l'origine d'un prodigieux engouement pour les paysages et les coutumes du Dorset : pendant plus d'un demi-siècle, la vogue des pèlerinages littéraires, des guides touristiques ou des traités ethnographiques sur le Wessex battit son plein.

³ La plupart des critiques et comptes-rendus contemporains à l'époque de Hardy ont été reproduits dans le livre de Reginald Gordon Cox (éd.), *Thomas Hardy: The Critical Heritage*, New York, Barnes & Noble, 1970, puis dans celui de Graham Clarke (éd.), *Thomas Hardy:*

accusations portées à son encontre, il finira par renoncer purement et simplement au genre romanesque et se tournera vers la poésie, suscitant du même coup une nouvelle levée de boucliers. Car ses contemporains virent dans ce changement d'orientation une intrusion menaçant la « pureté » et le prestige du genre poétique, et du même coup les prérogatives des gardiens de ce pré carré : de quel droit un vulgaire prosateur et romancier s'immiscerait-il dans les secrets de la plus noble forme littéraire ?

Ces réflexions mettent en évidence la tension qui partagea la vie et l'œuvre de Hardy, balançant constamment entre province et centre culturel. La solution que l'écrivain anglais choisit pour maintenir un équilibre entre ces deux pôles décida dans une large mesure de son cheminement artistique et individuel.

Entre fascination pour le Paris de la Belle Époque et attachement aux modes de vie ruraux : le dilemme d'Alain-Fournier face à la modernité

On retrouve une dialectique similaire chez Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes* présente un certain nombre de caractères qui nous invitent à le rattacher au genre du roman provincial. Alain Buisine peut ainsi répertorier « quelques signes, thématiques et stylistiques, particulièrement évidents de ce provincialisme » :

la prépondérance de l'enfance et du souvenir, la sensibilité exacerbée à l'écoulement du temps, l'extrême dépouillement de l'écriture, l'insistance du vide, de l'incolore, du neutre, l'obsession de l'inaccomplissement qui est néanmoins une façon de se réaliser dans la quotidienneté, l'insignifiance qui constitue quand même une existence.¹

Ce relevé ne suffit pas à définir la spécificité du roman provincial, mais en ce qui concerne *Le Grand Meaulnes*, il s'avère assez pertinent.

Critical Assessments, vol. 1 : « The Contemporary Response », Mountfield, Helm Information, 1993.

¹ Alain Buisine, *Les mauvaises pensées du Grand Meaulnes*, Paris, Puf, « Le texte rêve », 1992, p. 53.

La brève existence d'Alain-Fournier est elle aussi marquée par la mobilité sociale et géographique. Fils d'instituteurs, il passe son enfance dans le Berry puis en Sologne. En 1901, il entre au lycée de Brest pour préparer le concours de l'école navale, mais y renonce. Après son baccalauréat à Bourges, il s'inscrit au lycée Lakanal mais échoue par deux fois au concours de l'École Normale Supérieure. Il effectue son service militaire dans le Gers, puis s'installe à Paris. La capitale lui apparaît comme un centre culturel en plein bouillonnement, animé par une vie artistique et intellectuelle trépidante. Pour un jeune écrivain, elle est le lieu privilégié où rencontrer les grands esprits et artistes consacrés et se faire un nom dans le milieu du journalisme ou dans les cercles littéraires¹.

Paradoxalement, c'est aussi à Paris que l'attachement d'Alain-Fournier pour sa Sologne natale s'épanouit dans toute sa plénitude. L'éloignement du « pays » célébré par l'écriture tisse un lien entre les œuvres de Verga, de Hardy et d'Alain-Fournier. Tout se passe comme si la création d'un univers fictionnel était, pour ces auteurs, indissociable d'un certain décalage dans l'espace – et peut-être aussi dans le temps.

La distance géographique et psychologique qui séparait le jeune romancier de l'espace qu'il souhaitait sublimer par l'écriture était une condition indispensable à la recreation par le souvenir et l'imagination du « Domaine perdu ». La quête de Meaulnes se confond ainsi avec celle du romancier : le décor fictionnel n'est pas un univers à créer de toutes pièces, mais un territoire à la fois familier et lointain, à demi vécu et à demi rêvé, que la mémoire seule permet de ressaisir par l'évocation.

Dans ce contexte, cette brève notation d'Alain-Fournier sur Rimbaud prend une signification primordiale :

Les esquisses de Rimbaud. L'homme qui, le premier, a senti qu'il y avait un *autre* paysage, correspondant à l'impression vertigineuse

¹ Cf. l'ouvrage collectif *Alain-Fournier, Jacques Rivière : du Grand Meaulnes à la Nouvelle Revue Française*, catalogue de l'exposition présentée à la Maison de la Culture de Bourges (27 juin-15 septembre 1986) puis à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris (25 septembre-6 novembre 1986), Bourges, I.C.L., 1986. Ce recueil de textes critiques et de documents biographiques constitue une bonne introduction au parcours littéraire d'Alain-Fournier. Voir en particulier le panorama des grands mouvements et personnalités artistiques de l'époque ébauché par Gisèle Négrier dans le chapitre intitulé « La vie artistique et littéraire à Paris », pp. 17-31 de ce même ouvrage.

qu'il avait d'une matinée d'été. Certainement ce sont des hallucinations qu'il décrit [...], ce sont les impressions que nous avons tous eues, d'une matinée d'été, d'un soir de fête, d'un très ancien souvenir d'enfance – mais intenses, cette fois, jusqu'à s'exprimer, jusqu'à se *décrire*.¹

Cette citation nous aide à mieux saisir la quête artistique du jeune auteur et ce que l'on a pu nommer le « symbolisme » d'Alain-Fournier². Il s'agit de métamorphoser le paysage, de le transfigurer par le travail du souvenir et de la rêverie. Puisque tout ce que nous créons demeure éternellement enfoui en nous, le travail de l'écrivain consiste à faire revivre les visions ensevelies grâce aux réminiscences et au jeu des impressions fugaces.

C'est pourquoi aucune scène, aucun paysage décrits par le romancier ne sont donnés dans leur immédiateté : tout le récit du *Grand Meaulnes* est médiatisé et comme filtré par le souvenir. D'où ce procédé constant chez Alain-Fournier, qui apparaît comme l'une des caractéristiques les plus frappantes de sa conception tout personnelle du symbolisme : la déviation soudaine du perçu vers le rêvé, de la scène vue à son prolongement dans l'imaginaire. D'où également cette définition esquissée par l'auteur dans une lettre à son ami Jacques Rivière : « Les symbolistes sont mal nommés. Ce sont des gens qui *substituent* mais *en fonction* de l'impression unique [...] Moi, je pose, de façon très mystique peut-être, que le paysage à substituer *existe*, qu'il faut *l'atteindre* pour le *décrire* »¹.

Ces réflexions témoignent que pour Alain-Fournier, le processus de ressaisie par l'exercice conjoint de la mémoire et de l'écriture n'est pas entravé

¹ Alain-Fournier, Jacques Rivière, *Correspondance*, tome 2 : « Mars 1906-décembre 1906 », Paris, Gallimard, 1926, p. 360. [Les italiques sont de l'auteur.]

² Depuis une vingtaine d'années, la plupart des critiques tendent au contraire à étudier *Le Grand Meaulnes* comme un roman de l'adieu au symbolisme. Voir par exemple Edward Ford, *Alain-Fournier and "Le Grand Meaulnes" ("The Wanderer")*, New-York/Queenston, The Edwin Mellen Press, « Studies in French Literature », 1999. L'auteur récuse l'appartenance du roman d'Alain-Fournier au courant symboliste et propose de le rattacher à un mouvement qu'il nomme « primitivisme » – lequel comprendrait des écrivains comme Francis Jammes, Marguerite Audoux, Charles Péguy et Paul Claudel, qui tous « cherchaient leur inspiration dans la paisible campagne française ». *Ibid.*, p. 77. Voir aussi Alain Buisine, *Les mauvaises pensées du Grand Meaulnes*, *op. cit.*, ou encore Sandrine Marcillaud-Authier, *Étude sur Alain-Fournier. "Le Grand Meaulnes"*, Paris, Ellipses, « Résonances », 2002. Il convient de souligner que l'extrait tout juste cité de la correspondance avec Rivière est daté de 1906, et que la sensibilité symboliste imprègne encore beaucoup, à cette époque, les tâtonnements artistiques d'Alain-Fournier.

par la distance, mais au contraire facilité par celle-ci. Dès lors, le long séjour parisien nous apparaît comme une primordiale et salutaire séparation pour l'art du jeune écrivain, tout comme le voyage à Londres de 1905².

La double appartenance d'Alain-Fournier aux cercles littéraires parisiens et à des valeurs et des modes de vie ruraux imprégnés par des croyances populaires et par d'autres figurations du temps et de l'espace, se traduit par une série de décalages et de césures qui sont partie intégrante de son identité. D'un côté, le jeune homme se passionne pour les premiers vols des frères Wright et de Blériot, s'émerveille devant l'Exposition Universelle de 1909. Enivré par la vie trépidante de la capitale, il fait connaissance avec les auteurs et les artistes les plus en vue du tout Paris. De l'autre, il se rêve paysan, aspire à retrouver la simplicité et la pureté de sa campagne natale et prête un vif intérêt aux coutumes et récits populaires³.

De ce point de vue, sa passion pour l'œuvre de la romancière Marguerite Audoux, ancienne bergère et servante de ferme, est emblématique. Après une enfance passée dans le Cher et en Sologne, celle-ci s'établit à Paris, où elle travaille comme couturière. Elle y rencontre l'écrivain populaire Charles-Louis Philippe.

C'est en 1910 qu'Alain-Fournier lit son célèbre récit *Marie-Claire*. Cette découverte le bouleverse. La même année, il fait la connaissance de l'auteure, qu'il défendra dans ses articles. Le critique André Guyon précise que pour le cénacle réuni autour de Gide comme pour le cercle de Péguy, la romancière

¹ Alain-Fournier, Jacques Rivière, *Correspondance*, tome 2, *op. cit.*, p. 360. [Les italiques sont de l'auteur.]

² Pour la critique Claudie Husson, les « lettres d'Angleterre » envoyées par Alain-Fournier à ses proches marquent un tournant dans l'évolution du style et des orientations esthétiques de l'auteur. Claudie Husson, *Alain-Fournier et la naissance du récit*, Paris, Puf, « Écrivains », 1990, pp. 14-71.

³ La question posée par Isabelle Papieau dans son étude socio-historique cerne bien cette ambivalence : « Quel usage de l'héritage culturel fait précisément Alain-Fournier dont l'itinéraire a été marqué par la mobilité et l'itinérance à travers des univers spatiaux très différents : la campagne (à une époque où les politiciens l'opposent à la ville et dont l'identité repose sur l'image mythologique de la "terre matrice"), puis la capitale, antre de pratiques novatrices et de courants artistiques éclectiques ? ». Isabelle Papieau, *Art et société dans l'œuvre d'Alain-Fournier*, Paris, L'Harmattan, « Logiques Sociales », 2006, p. 9.

« devient le symbole de la grâce française, de l'invention délivrée de la culture et revenue aux sources populaires, naturelles ou instinctives, du génie »¹.

Il convient également de mettre l'accent sur la portée symbolique que détient, dans la réflexion esthétique et politique d'Alain-Fournier, sa nostalgie pour l'authenticité des campagnes françaises et des valeurs paysannes. Par-delà le regard affectueux qu'il porte à la région de son enfance, il s'agit de discerner les enjeux idéologiques et politiques impliqués. Il n'est que de citer, pour s'en convaincre, le compte-rendu éloquent que donne Alain-Fournier du roman *Le Beau Jardin*, publié en 1912 par l'écrivain alsacien Paul Acker :

Le « beau jardin », c'est la terre d'Alsace. Après avoir composé des romans dont les personnages étaient des Alsaciens, Paul Acker a simplement tracé, cette fois, le roman de la terre elle-même, l'extraordinaire histoire de cette province française, qui ne se laisse pas réduire par les oppresseurs teutons. Le type celte, là-bas, reste intact. Intacts aussi les rites, les coutumes, les costumes. Intacte surtout ce que Paul Acker appelle « la question d'Alsace » – question qui se pose à chaque page du livre –, soit que l'auteur étudie la nouvelle génération alsacienne, tout entière moralement dressée contre l'envahisseur, soit qu'il évoque, avec délicatesse et passion tout ensemble, la vie profonde de Colmar ou de Mulhouse, ces villes qui sont restées malgré tout rebelles à la méthode allemande. Et la conclusion [...] est une question encore, la plus grave de toutes : « Suffira-t-il à notre immobile sympathie d'admirer de loin un geste qui nous appelle ? ».²

La glorification des campagnes françaises, l'exaltation de l'héroïsme quotidien du paysan sont pour Alain-Fournier une véritable entrée en guerre par l'écriture. Lorsqu'il fait l'éloge des provinces françaises, c'est pour affirmer la solidarité de la nation et faire des régions excentrées autant de foyers de l'identité française, unis dans une même dévotion à la patrie. Le formidable succès dont bénéficie Marguerite Audoux à la publication de *Marie-Claire* (1910) n'est pas sans rapport avec le culte de la « Déesse Revanche », et s'inscrit évidemment dans ce contexte de promotion des identités régionales. À sa façon, le milieu littéraire se prépare lui aussi à la guerre.

¹ Alain-Fournier, *Chroniques et critiques*, textes réunis et présentés par André Guyon, Paris, Le cherche midi, « Amor Fati », 1991, p. 300.

² Alain-Fournier, *Chroniques et critiques*, *op. cit.*, p. 163.

Une douloureuse acculturation : Louis Guilloux et le refus de l'assimilation culturelle

De son côté, Louis Guilloux vécut, avec une vive intensité, le sentiment de déracinement qui habitait Hardy et Alain-Fournier. Toutefois, la réception du romancier anglais par l'auteur du *Grand Meaulnes* et par Guilloux – car ce dernier, féru de littérature anglaise, connaissait l'œuvre de Hardy – met en évidence une profonde fracture entre deux générations, deux milieux socioculturels et deux personnalités en tout point opposés.

Tandis qu'Alain-Fournier fait du romancier anglais le grand représentant du roman pastoral, dans une lecture probablement influencée par l'article de Léon Boucher¹, Guilloux y trouve sans doute la confirmation de ses jugements peu amènes sur l'esprit de province². On peut difficilement imaginer deux lectures plus dissemblables de la même œuvre : la première y découvre l'éloge d'une province préservée dans sa pureté originelle ; la seconde y perçoit une critique acérée des mœurs et des *a priori* provinciaux ainsi qu'une condamnation de l'insignifiance bourgeoise érigée en doctrine.

On saisit par là toute l'ambiguïté du point de vue de Guilloux : aussi longtemps que la province se définit comme une identité périphérique *contre* un centre symbolique, comme un espace de résistance *contre* une hégémonie politique et idéologique, il appartient à l'écrivain de prendre avec passion sa défense. Mais dès lors qu'elle pactise *avec* le centre et en accepte passivement l'ascendant, Guilloux n'hésite plus à la prendre pour cible de sa verve ironique.

¹ Léon Boucher, « Le roman pastoral en Angleterre », art. cit. Sur l'influence de Hardy chez Alain-Fournier, voir le *Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, cinquième année, n. 15/16, 2^e et 3^e trimestre 1979 : *Séjour à Londres et influences anglaises dans l'œuvre d'Alain-Fournier*. Dans ce volume, se reporter en particulier à l'article de Robert Giannoni, « Alain-Fournier et Thomas Hardy », pp. 19-46.

² À notre connaissance, Guilloux ne s'est pas exprimé sur son appréciation de l'œuvre de Hardy. Yannick Pelletier évoque néanmoins un extrait du *Jeu de patience* qu'il est intéressant de rappeler ici : « Notre petite ville, comme toutes les petites villes de France et du monde sans doute – qu'on relise Dickens et Tchekhov ! s'écria-t-il, qu'on relise Thomas Hardy ! – abondait en personnages singuliers, pittoresques, etc. en situations bizarres, cruelles, en dépit du comique ; et on ne voyait pas à cela de remède ». Cité par Yannick Pelletier (dir.), *Louis Guilloux, op. cit.*, p. 152.

Contrairement à Alain-Fournier, Guilloux ne se satisfait pas de la représentation naïve de la province comme foyer de résistance à l'envahisseur allemand. Son refus de céder au sentimentalisme patriotique qui a imprégné la société de la Belle Époque se manifeste ouvertement : ce sont ces mêmes provinces glorifiées par Alain-Fournier pour leur dévouement à la France et leur fierté que Guilloux fustige durement, dénonçant dans le sillage de Flaubert leur esprit de clocher, leur servilité et leur bêtise.

Le premier séjour de Guilloux à Paris, tout comme pour l'auteur du *Grand Meaulnes*, prend la forme de cette inévitable rupture qui caractérise, dans la France de la Belle époque en particulier, le parcours des jeunes provinciaux en quête d'une renommée artistique. Bien souvent, le départ à Paris représentait une irrémédiable coupure avec les coutumes de la région natale et un arrachement définitif aux modes de vie familiaux.

À l'occasion de son second séjour à Paris, en 1921, Guilloux rejoint le groupe des « vorticistes », réunion d'écrivains et d'intellectuels issus de la province. À l'écart des assemblées tapageuses des surréalistes, pour la plupart originaires de la région parisienne, les vorticistes rejettent tout dogme artistique ou idéologique¹. Revendiquant ses origines provinciales, Guilloux y trouve le moyen de s'opposer aux cénacles en vogue et d'affirmer son indépendance.

Au contact de son professeur de philosophie et maître à penser, Georges Palante, il a développé une méfiance instinctive pour tout sectarisme ou grégairisme de la pensée. L'individualisme farouche de Palante a éveillé en lui une grande hostilité pour les mouvements et les idées de masse.

Tout ceci explique pourquoi les évocations de la Bretagne par Guilloux se situent aux antipodes des discours vibrants d'Alain-Fournier. Le cadre socio-historique dans lequel il compose *Le Sang noir* a bien peu à voir avec le climat de foi patriotique qui caractérise l'immédiat avant-guerre. En outre, de par l'engagement syndicaliste de son père et les dures conditions de vie

¹ « Être vorticiste, c'était une façon d'être libre et non de penser en équipe. Chacun gardait, dans le vorticisme, son caractère et ses aspérités propres [...]. Il n'y avait dans ce rassemblement ni réunion régulière, ni statuts, ni obligation, hormis celle du talent, bien entendu ». Propos de Madame Chamson, femme de l'écrivain et fondateur du vorticisme André Chamson, cités par Toby Garfitt, « Le milieu intellectuel des années 20 : Guilloux,

auxquelles se trouve confrontée sa famille, Guilloux se sent plus d'affinités avec les idéaux internationalistes des communistes.

D'autre part, l'auteur du *Grand Meaulnes* et le romancier breton appartiennent à des environnements socioculturels tout à fait distincts. Alain-Fournier est fils d'instituteurs et a grandi sous la férule des « hussards noirs » de la République. En revanche, Guilloux souffrit cruellement de ses années d'école et conserva une profonde rancune contre l'un de ses instituteurs qui, en raison de sa pauvreté, lui imposait les châtiments les plus humiliants. Le plus inacceptable pour Guilloux était l'acharnement avec lequel l'école républicaine s'employait à supprimer toute trace d'identité régionale, à effacer les plus légers signes d'une altérité sociale et culturelle¹. Dans toute son œuvre, Guilloux condamne cette domination qui passe aussi par une répression linguistique. Son aversion pour ce système d'éducation oppressif et centraliste a certainement été pour beaucoup dans son choix d'une position décentrée, à même d'incarner l'engagement idéologique qui fut le sien.

Le romancier se démarque en cela de la tendance dominante du socialisme au tournant des XIX^e et XX^e siècles : « L'accès du savoir, les lumières diffusées par les hussards noirs de la République, tout cela compte pour beaucoup dans l'espérance "socialiste" d'avant 14 »², observe le critique Philippe Roger avant de noter combien l'auteur du *Sang noir* prend ses distances avec cette foi républicaine¹.

À l'instar de Hardy, Guilloux dut manœuvrer astucieusement dans le champ littéraire pour s'y ménager une place, tout en esquivant les catégorisations hâtives de son œuvre ou de sa personnalité. Le succès que

Grenier, Lambert », in Jean-Louis Jacob (dir.), *Louis Guilloux*, actes du Colloque de Cerisy sur *Louis Guilloux et les écrivains anti-fascistes*, Quimper, Calligrammes, 1986, p. 38.

¹ « Dans ces leçons dites de géographie il n'était jamais question de la Bretagne qui ne semblait pas constituer une unité, mais seulement un certain nombre de divisions qui peut-être n'avaient aucun rapport entre elles. Le nom même de la Bretagne n'était jamais prononcé, sauf quand il s'agissait de distinguer entre la Haute et la Basse Bretagne ». Louis Guilloux, *Ma Bretagne*, Bédée, Folle Avoine, 1993, pp. 23-24. Ce processus d'étouffement des identités régionales par l'école républicaine est décrit avec vivacité dans le récit autobiographique de Mona Ozouf, *Composition française. Retour sur une enfance bretonne*, Paris, Gallimard, 2009.

² Roger Philippe, « À rude école : écriture et idéologie chez Louis Guilloux », in Jean-Louis Jacob (dir.), *Louis Guilloux*, *op. cit.*, p. 104.

rempportent les mouvements de la littérature prolétarienne et de la littérature populiste dans les années 1930 n'est pas étranger à son ascension rapide. En lui offrant une plus large visibilité, ces courants contribuent à le propulser sur le devant de la scène littéraire :

Guilloux prend appui sur les caractéristiques spécifiques du champ littéraire des années trente : il s'adosse au contre-champ régionaliste dont les réseaux ont déjà favorisé l'émergence d'un certain nombre d'auteurs provinciaux d'origine populaire, comme Émile Guillaumin ou Charles-Louis Philippe, et profite directement du débat sur la littérature prolétarienne qui anime le champ entre 1925 et 1935.²

Dans leur manifeste publié dans *L'Œuvre* en 1929, les romanciers André Thérive et Léon Lemmonier prennent parti pour une littérature populiste appelée à combattre les subtilités psychologiques du roman « bourgeois »³. En 1931 est institué le Prix du roman populiste, destiné à récompenser une œuvre privilégiant des milieux et des figures populaires.

Quant au courant de la littérature prolétarienne, il apparaît en 1930 avec la publication du *Nouvel Âge littéraire* de l'écrivain autodidacte et anarchiste Henry Poulaille. Dans ce manifeste, Poulaille célèbre l'« authenticité » de la jeune littérature prolétarienne et l'oppose à la décadence de la production littéraire « bourgeoise »¹. Dès 1925, cet écrivain et critique s'emploie à faire connaître et publier des auteurs issus de milieux populaires. Il définit comme écrivain prolétarien tout auteur né de parents ouvriers ou paysans, autodidacte, et dont les écrits témoignent des conditions de vie de sa classe sociale. Le mouvement de la littérature prolétarienne s'affirme contre le populisme, qui souhaite opérer un retour à l'esthétique naturaliste.

Fils de cordonnier, boursier puis journaliste autodidacte, Guilloux décrit la situation difficile des petits artisans dans plusieurs romans inspirés de son

¹ « Les porte-parole romanesques de Guilloux ne sont pas seulement anti-militaristes, anti-chauvins ; ils n'ont que méfiance pour l'inculcation scolaire des Droits de l'Homme eux-mêmes ». *Ibid.*, p. 107.

² Jean-Charles Ambroise, « Une trajectoire politique », in Francine Dugast, Marc Gontard (dir.), *Louis Guilloux écrivain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2000, pp. 51-65.

³ Voir à ce propos l'article de Marie-Anne Paveau, « Le "roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots. Les Langages du politique*, vol. 55, n. 1, 1998, pp. 45-59.

enfance : *La Maison du peuple* (1927), *Angelina* (1934), *Le Pain des rêves* (1942) ou *L'Herbe d'oubli* (1984). Il aurait donc pu suivre aisément la voie des écrivains prolétariens ou populistes, d'autant qu'il s'était vu décerner le prix du roman populiste pour *Le Pain des rêves*. Mais il en alla tout autrement. Guilloux se démena au contraire pour démentir toute appartenance au mouvement de la littérature prolétarienne autant qu'au genre du roman populiste. Cette attitude procède certes d'un principe sacré chez l'écrivain breton, à savoir le refus de voir son nom ou son œuvre associés à une catégorie idéologique ou littéraire. Elle relève également d'une méfiance vis-à-vis des contradictions et des excès de ces courants, qui aboutissent à enfermer les écrivains du peuple dans des catégories subalternes au sein du champ littéraire. Mais ces éléments sont secondaires par rapport à la motivation principale de Guilloux. Ce dernier avait en effet une conscience aiguë du danger que pouvait représenter pour sa carrière artistique son identification à l'une ou l'autre de ces tendances. Il savait parfaitement que la visibilité qu'il aurait ainsi gagnée dans l'immédiat lui aurait interdit d'espérer une reconnaissance plus vaste et plus durable : « l'auteur prolétarien a peu de chances de devenir un écrivain "tout court" »².

Guilloux partageait les positions de son ami Jean Guéhenno, qui s'opposa aux déclarations intransigeantes de Poulaille. Dès 1930, dans la revue *Europe*, Guilloux défend des conceptions contraires à celle professées par Poulaille dans son *Nouvel Âge littéraire* :

On veut nous enfermer dans nos classes, on exige de nous que nous soyons fidèles. Je demande au contraire qu'on soit *infidèles*. L'idée même d'une telle fidélité contredit tout ce que nous sommes et voulons être. Il faut un certain courage pour y renoncer, et la

¹ Cf. Jean-Claude Ambroise, « Écrivain prolétarien : une identité paradoxale », *Sociétés contemporaines*, Presses de Sciences Po, n. 44, 2001, 4^e trimestre, pp. 41-55.

² *Ibid.*, p. 43. Pour cette question, on pourra se référer avec profit à l'ouvrage d'Yves Loisel, *Louis Guilloux (1899-1980)*, deuxième édition, Spéert, Coop Breizh, 1998, pp. 96-97. Le critique nous apprend que Guilloux avait été très sensible à la réception de *Compagnons*, craignant par-dessus tout que cette œuvre ne soit lue comme un roman sur le prolétariat. Y. Loisel cite d'autre part une lettre de Guilloux à Romain Rolland, dans laquelle l'écrivain breton dit sa détermination à ne pas être rangé dans une école littéraire. On pourrait aussi évoquer ce bref passage des *Carnets* où Guilloux commente brièvement l'article « Misérabilisme » publié par Jean Schlumberger dans la *NRF* : « Il y a certainement dans l'article de Schlumberger (Miséralisme) quelque chose de très vrai qui mérite réflexion ». Louis Guilloux, *Carnets*, tome 1 : « 1921-1944 », Paris, Gallimard, 1978, p. 145.

hardiesse de se choisir. *Car, pour nous, être fidèles c'est précisément trahir.*¹

Soucieux d'être vu comme un écrivain indépendant, capable de s'imposer également dans le milieu littéraire « bourgeois » par des innovations formelles ingénieuses, Guilloux ne cessera de s'insurger contre l'assimilation de son œuvre à la littérature prolétarienne ou populiste. Cet accès de colère qui lui échappe au cours d'un entretien où il est invité à s'exprimer sur le populisme le laisse clairement entendre :

On s'en fout ! Le Populisme est une notion qui a été inventée par deux personnes, deux écrivains, dont l'un est Thérive, l'autre Lemonnier. Ils ont même fondé un Prix populiste dont j'ai été le brillant lauréat [...]. Qu'est-ce que ça veut dire ? Que le peuple – ou ce qu'on appelle ainsi, n'est-ce pas – serait devenu une matière d'art [...]. C'est ridicule, tout cela est ridicule ni plus, ni moins, et inférieur en tout cas. Il ne faut pas s'en occuper. On fait ce qu'on peut sans s'occuper des étiquettes, ni de ce qu'on dira ou ne dira pas. Cela n'a aucun intérêt, aucun.²

Au terme de cette première section, nous avons pu établir que pour les six écrivains auxquels notre étude est consacrée, la mise en scène fictionnelle de l'échec est intimement liée à la conscience aiguë de se situer en marge de la culture officielle. Qu'il s'agisse des difficultés rencontrées par Mary Shelley pour s'affirmer comme femme écrivain dans une société considérant ces deux statuts comme inconciliables ; de la désillusion éprouvée par Verga devant la faillite politique et sociale du *Risorgimento* et de son hostilité envers la bourgeoisie d'affaires consolidant sa suprématie sur une aristocratie en déclin ; qu'il s'agisse encore de la douloureuse ascension sociale de Hardy, d'Alain-Fournier et de Louis Guilloux, comparable à ce que certains sociologues ont pu nommer « déclassement par le haut »³, et de leur incapacité à se constituer une

¹ Cité par Jean-Claude Ambroise, « Écrivain prolétarien : une identité paradoxale », *art. cit.*, p. 47.

² Extrait d'un entretien inédit publié par Yannick Pelletier dans l'ouvrage collectif *Louis Guilloux*, Bassac, *Plein Chant*, n. 11-12, 1982, p. 18.

³ Cf. Richard Hoggart, *La Culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre* [1957], traduction de Françoise et Jean-Claude Garcias et de Jean-Claude Passeron, Paris, Minuit, 1970 ; Pierre Bourdieu, « Classement, déclassement, reclassement », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 24, novembre 1978, pp. 2-22 et, du même

identité sociale stable ; qu'il s'agisse, enfin, du retour symbolique décisif de Brancati à la Sicile et de son désengagement du fascisme : tous ces romanciers occupèrent – plus ou moins durablement, il est vrai – une place périphérique et décalée parmi leurs contemporains.

2. Itinérances sociales, migrations et flottements identitaires

Au cours de cette seconde section, nous nous intéresserons essentiellement au rôle que jouèrent les statuts sociaux fluctuants et discontinus des six romanciers anglais, italiens et français sur leurs carrières d'écrivain et sur leurs choix de vie. Approfondissant les considérations formulées dans la section précédente, nous examinerons la dimension personnelle du décentrement vécu par Mary Shelley, Verga, Hardy, Alain-Fournier, Guilloux et Brancati. Bien évidemment, les formes, l'intensité et les effets de ce phénomène diffèrent considérablement d'un auteur à l'autre. Déclassement, rejet du milieu d'origine, conflit intérieur, sentiment de désespoir ou même d'angoisse : autant de symptômes révélateurs des crises que traversèrent les romanciers, et que nous nous proposons d'analyser dans les pages qui suivent.

auteur, *La Distinction. Critique sociale du jugement* [1979], Paris, Minuit, « Le sens commun », 1992 ; Vincent de Gaulejac, *La Névrose de classe. Trajectoire sociale et conflits d'identité* [1987], deuxième édition revue et augmentée, Paris, Hommes et groupes, 1992 ; Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Le Seuil, 1989 ; Camille Peugny, *Le déclassement*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2009.

2. 1. Orpheline, mère, épouse puis veuve : épreuve du deuil et errance intérieure chez l'auteure de *Frankenstein*

Une biographie tourmentée

That time is gone for ever – child –
Those hours are frozen forever –
We look on the past, and stare aghast
On the ghosts with aspect strange and wild
Of the hopes whom thou and I beguiled
To death in life's dark river.

The waves we gazed on then rolled by
Their stream is unreturning
We two yet stand, in a lonely land,
Like tombs to mark the memory
Of joys and griefs that fade and flee
In the light of life's dim morning.¹

C'est avec ce magnifique et bouleversant poème, écrit par Percy Bysshe Shelley après la mort de leur enfant William, que Mary reprend la rédaction de son journal, interrompu depuis plusieurs mois. Dans une lettre adressée à son ami Leigh Hunt, la jeune femme exprime à son tour sa désolation en des accents déchirants : « Le monde ne sera plus jamais le même pour moi. Il y avait en lui une vie et une fraîcheur qui est perdue pour moi ; [...] en fait, j'aurais dû mourir le 7 juin au plus tard »². Ce jour-là était survenue la mort de son fils William, alors âgé de trois ans.

Ce terrible aveu trahit l'épuisement nerveux et la détresse de Mary Shelley, dont la jeunesse fut traversée par une succession de deuils. Tour à tour jeune fille, compagne puis épouse de P. B. Shelley, mère et enfin veuve, Mary Shelley découvre très tôt la souffrance occasionnée par la perte d'un être cher. Sa mère meurt une dizaine de jours après sa naissance, et cette conjoncture tragique ne cessera de la hanter. Il faut insister sur l'importance de cette disparition originelle dans les écrits de Mary Shelley, qui sont autant de

¹ Paula R. Feldman et Diana Scott-Kilvert (éd.), *The Journals of Mary Shelley*, tome 1 : « 1814-1822 », Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 293.

² “The world will never be to me again as it was – there was a life and freshness in it that is lost to me [...] in fact I ought to have died on the 7th of June at last”. *Ibid.*, p. 291. [Notre traduction]

variations sur l'absence de la mère. Sa propre existence lui apparaissait une intolérable injustice.

Dès sa jeunesse, Mary Shelley vit cet enchaînement funeste avec une douloureuse intensité. Lorsqu'elle prend connaissance de l'action politique et sociale et de l'œuvre de sa mère, décédée à moins de quarante ans, la jeune femme perçoit avec plus d'acuité encore ce que représente, non seulement pour elle, mais pour l'humanité entière, la présence de Mary Wollstonecraft. À cet irrémédiable sentiment de séparation s'ajoute la contrainte de grandir dans un foyer peu accueillant, éclaté puis recomposé de toutes pièces.

En 1801, en effet, William Godwin se remarie avec Mary Jane Clairmont, une veuve ayant déjà deux enfants. Les rapports de Mary Shelley avec sa belle-mère sont conflictuels. Dans ses journaux ou sa correspondance, la romancière la décrit en des termes peu amènes, lui reprochant de l'avoir délaissée au profit de ses propres enfants. Une biographe a même avancé l'hypothèse que celle-ci fut en partie responsable de la manie de persécution dont aurait souffert Mary Shelley¹. Certes, la nouvelle épouse de Godwin est loin de posséder l'aura de Mary Wollstonecraft. Malgré cela, des études récentes ont établi qu'elle n'était pas aussi ignorante que sa belle-fille le prétendait et qu'elle prit part à l'activité éditoriale de son mari².

Le ménage Godwin avait aussi à sa charge la jeune Fanny Imlay, née d'une liaison illégitime de Mary Wollstonecraft avant sa rencontre avec Godwin. Enfin, Mary Jane Clairmont et William Godwin avaient eux-mêmes donné naissance à un garçon en mars 1803. On se représente sans peine la complexité de cette situation pour la future Mary Shelley. Le climat d'émulation favorisé par son admiration pour Mary Wollstonecraft et William Godwin, le désir de prolonger cet héritage illustre pour mériter la reconnaissance de son père, le sentiment d'être en partie responsable de l'absence de sa mère... Tout ceci concourut à entretenir chez Mary Shelley un

¹ Cf. Eileen Bigland, *Mary Shelley*, London, Cassell, 1959, pp. 24-25.

² Cf. Harriet Jump, « Monstrous stepmother: Mary Shelley and Mary Jane Godwin », *Women's Writing*, vol. 6, n. 3, oct 1999, pp. 297-308.

sentiment de flottement identitaire, alimenté par d'innombrables lectures et de mornes rêveries sur la tombe de sa mère¹.

Ce n'est pas un hasard si la grande majorité des biographies consacrées à Mary Shelley présentent une structure fortement dissymétrique : habituellement, les vingt-cinq premières années de sa vie occupent au moins les deux tiers de l'ouvrage alors que ses trente dernières années sont évoquées beaucoup plus brièvement. Longtemps, les biographes ont eu tendance à passer sous silence les romans postérieurs à la première publication de *Frankenstein*, comme si la carrière littéraire et l'existence de Mary Shelley s'interrompent à cette époque. Il faut reconnaître qu'aucune de ces œuvres n'atteint la force et la profondeur de *Frankenstein*. Précisons toutefois que l'écriture était alors devenue pour l'auteure le moyen de gagner sa vie. Les contraintes éditoriales, la nécessité de se ménager un lectorat et les écrits de commande entravèrent certainement sa liberté artistique.

“My hideous progeny” : *la maternité comme œuvre de mort*

Plus encore, les désastres qui se succèdent à un rythme frénétique au cours des huit années séparant sa fugue avec P. B. Shelley de la mort de ce dernier (1822) conduiront peu à peu la romancière à abandonner l'idéalisme shelleyen pour évoluer vers un pessimisme pragmatique et désenchanté. La disparition de son époux marque très certainement un tournant, non seulement pour sa situation personnelle, mais surtout pour ses positions politiques et sociales et ses conceptions esthétiques. Privée de l'appui de Shelley, elle se retrouve isolée dans une société peu encline à lui pardonner ses frasques passées et la réputation sulfureuse de sa mère.

¹ Parmi les très nombreuses et inégales biographies de Mary Shelley et de sa famille, on peut mentionner : Muriel Spark, *Child of Light: A Reassessment of Mary Wollstonecraft Shelley*, Tower Bridge Publications, Hadleigh, 1951 et, de la même auteure, *Mary Shelley*, London, Constable, 1988 ; Anne K. Mellor, *Mary Shelley: Her Life, her Fiction, her Monsters*, New York/London, Routledge, 1989 ; William St Clair, *The Godwins and the Shelleys: The Biography of a Family*, London/Boston, Faber and Faber, 1989 ; Miranda Seymour, *Mary Shelley*, London, John Murray, 2000 ; Erin L. Webster-Garrett, *The Literary Career of Novelist Mary Shelley after 1822: Romance, Realism and the Politics of Gender*, Lewiston, E. Mellen Press, 2006 ; Janet Margaret Todd, *Death and the Maidens: Fanny Wollstonecraft and the Shelley Circle*, London, Profile Books, 2007 ; Paul Couturiau, *Mary Shelley: Shelley, Byron, Frankenstein et les autres*, Paris, Ramsay, 2008.

En février 1815, Mary Shelley accouche prématurément d'une fille qui meurt après quelques jours. Quelques mois plus tôt, la première femme de P. B. Shelley, Harriet, avait eu de son mari un fils. En janvier 1816, Mary donne naissance à son deuxième enfant, ce même William qu'avait célébré P. B. Shelley dans son poème. En septembre 1817 naît sa deuxième fille, qui ne vivra qu'une année. Seul son dernier enfant lui survivra. Cet entremêlement de naissances et de deuils, cette conscience aiguë de la proximité de la vie et de la mort sont à l'origine de la poétique tragique qui traverse l'œuvre de Mary Shelley depuis *Frankenstein* jusqu'au *Dernier Homme*.

D'autres événements malheureux achèvent d'ébranler sa santé et sa confiance. C'est d'abord, en 1816, le suicide de sa belle-sœur Fanny Imlay, suivi de peu par la mort de Harriet Shelley, la première femme du poète. Quelques semaines après avoir tenté de se suicider, elle est retrouvée noyée. Un mois après, à la fin décembre 1816, Percy épouse Mary. En juin 1822, celle-ci fait une fausse couche qui manque lui être fatale. Trois semaines plus tard, P. B. Shelley se noie avec l'un de ses amis au cours d'une excursion en bateau. En avril 1824, Lord Byron trouve à son tour la mort en Grèce.

Bien entendu, toutes ces infortunes n'étaient pas rares à l'époque. La mortalité infantile était encore extrêmement élevée et il arrivait souvent que les femmes meurent en couches. Mais, d'une part ces drames frappèrent les vingt-cinq premières années de la vie de Mary Shelley avec une force et une fréquence inhabituelles, et d'autre part ils mirent à l'épreuve son identité sociale aussi bien que son équilibre psychologique. Passer du statut de mère non mariée à celui d'épouse, perdre trois de ses enfants, se retrouver veuve... Ces changements identitaires, bien d'autres femmes les avaient vécus, mais peu d'entre elles en un temps aussi bref. Or, le regard porté sur une femme mariée, une veuve ou une célibataire, sur la mère d'une famille prospère ou éprouvée par les deuils était évidemment tout à fait différent.

De même, une femme était plus ou moins vulnérable aux attaques et aux jugements moraux selon sa situation sociale. Il lui était d'autant plus difficile de résister aux pressions de l'environnement et des croyances dominantes qu'elle était isolée – et ceci était encore plus flagrant en cette ère géorgienne rigoriste. D'où la rupture de Mary Shelley avec les idéaux radicaux de sa mère

– William Godwin s'étant lui aussi acheminé vers une pensée philosophique et politique plus conformiste – et son passage progressif au conservatisme.

Les critiques féministes ont été les premières à proposer de stimulantes exégèses focalisées sur le rapport à la mère, la maternité et l'enfantement dans l'œuvre de Mary Shelley¹. La célèbre métaphore employée par la romancière dans sa préface de *Frankenstein* représente l'un des arguments les plus convaincants en faveur de ces lectures : Mary Shelley y surnomme affectueusement son œuvre « ma hideuse progéniture ».

Privilégiant la clé autobiographique, un certain nombre d'auteurs ont tenté de mieux cerner la construction du roman à la lumière des circonstances entourant sa rédaction, sa première publication et sa révision. D'autres spécialistes ont centré leur attention sur la manière dont Mary Shelley utilise la fiction pour mettre en question certaines idéologies de son temps relatives à la gravidité et à la condition de mère. Une troisième orientation, plus attachée à l'analyse textuelle, a cherché à montrer en quoi la structure, le réseau des personnages, les procédés d'écriture de *Frankenstein* (et, plus largement, de la fiction de Mary Shelley) reflètent subtilement les traumatismes, les craintes et les incertitudes de l'auteure quant aux transformations liées à la maternité.

Tous ces travaux apportent un éclairage précieux à notre lecture de l'œuvre de Mary Shelley. Quelles que soient les approches privilégiées, ils insistent en effet sur le durcissement de la violence symbolique et de la marginalisation dont les femmes auteures font l'objet au cours des premières décennies du XIX^e siècle.

¹ Quelques titres, parmi cette abondante production critique : Ellen Moers, *Literary Women*, London, W. H. Allen & Co., 1977 ; Mary Poovey, *The Proper Lady and the Woman Writer*, *op. cit.* ; Margaret Homans, *Bearing the Word*, *op. cit.* ; Anne K. Mellor, « *Frankenstein: A Feminist Critique of Science* », in George Levine (dir.), *One Culture: Essays in Science and Literature*, Madison, The University of Wisconsin Press, « Science and Literature », 1987, pp. 287-312 et, de la même critique, *Mary Shelley: Her Life, her Fiction, her Monsters*, *op. cit.* ; Christine Hivet, *Voix de femmes. Roman féminin et condition féminine de Mary Wollstonecraft à Mary Shelley*, *op. cit.* ; Ross C. Murphin, « *Feminist Criticism and Frankenstein* », in Mary Shelley, *Frankenstein*, édition de Johanna M. Smith, London, Macmillan, 2000, pp. 296-313 ; Christa Knellwolf, Jane Goodall (dir.), *Frankenstein's*

2. 2. Entre provinces et métropoles : les parcours stratégiques de Giovanni Verga, Thomas Hardy et Vitaliano Brancati

Une périlleuse entrée en littérature

La carrière littéraire de l’auteur des *Malavoglia* est marquée par un séjour à Florence puis à Milan, centre économique et politique de l’Italie en cette seconde moitié du XIX^e siècle. Loin d’être le fruit du hasard, cette trajectoire répond à des exigences précises. Dès 1865, Verga se rend à Florence, depuis peu capitale du jeune royaume italien, où il séjourne deux mois. Il y retourne en 1869. Dans la cité toscane, qui abrite alors un milieu intellectuel très actif, affluent de nombreux hommes de lettres désireux d’acquérir les normes du « bon » italien, de polir leur style au contact de la langue de Dante et de Boccace. Lors de l’unification de l’Italie (1861), il a en effet été décidé que le dialecte toscan constituera la langue officielle de la nouvelle nation. En 1827, déjà, Alessandro Manzoni s’était établi à Florence pour s’y approprier le toscan, seule langue à ses yeux de la nation italienne qu’il appelait de ses vœux, et réviser le manuscrit des *Fiancés (I promessi sposi)* en accord avec les particularités de ce dialecte.

Il semble qu’à l’époque de Verga, Milan ait exercé une attraction plus forte encore sur les jeunes écrivains provinciaux. L’écrivain sicilien s’y installe en 1872. Pour Alberto Asor Rosa, ces déplacements deviennent avec Verga une propriété de la littérature sicilienne¹. À travers cette opération de polissage linguistique, il s’agit aussi de façonner une identité sociale.

Science: Experimentation and Discovery in Romantic Culture, 1780-1830, Aldershot, Ashgate, 2008.

¹ « Giovanni Verga inaugure ainsi, en même temps que la tradition de la grande prose narrative sicilienne moderne [...], la pratique d’une émigration intellectuelle qui caractérisera presque tous les écrivains postérieurs nés dans sa région (Pirandello, Vittorini, Brancati, Sciascia...) ». « Giovanni Verga inaugura dunque, insieme con la tradizione della grande narrativa siciliana moderna [...], la pratica di una emigrazione intellettuale, che caratterizzerà quasi tutti gli scrittori successivi nati nella sua regione (Pirandello, Vittorini, Brancati, Sciascia, ecc.) ». Alberto Asor Rosa, « *I Malavoglia* di Giovanni Verga », in Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana: le Opere*, vol. 3, *Dall’Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995, p. 733. [Notre traduction]

Pour autant, Verga n'en reste pas moins intimement lié à sa région natale. Dans les lettres qu'il écrit à ses parents ou à ses amis demeurés en Sicile, il fait part de ses succès littéraires, de ses déboires éditoriaux et de sa détermination à assurer son indépendance matérielle. Sa correspondance avec sa mère, en particulier, révèle son anxiété et son malaise devant cet exil volontaire qu'il vit pourtant comme une trahison de ses origines¹.

Dans son roman *Eva* (1873), Verga laisse déjà percer cette inquiétude : « Ici, le thème de la corruption morale et de l'échec existentiel se rattache à la trahison passée des racines siciliennes et des idéaux de jeunesse romantiques, et à l'inévitable corruption éthique produite par l'engagement de l'artiste dans la logique de la modernité et par la recherche du succès »². Mais les misérables échecs de 'Ntoni dans *Les Malavoglia* expriment mieux encore l'angoisse de Verga à l'idée d'une possible défaite. Ainsi que le montre Romano Luperini, quitter sa région natale équivaut pour Verga à violer un ordre moral ; transgression que le succès seul peut excuser³. Parti chercher fortune, 'Ntoni regagne son village d'Acì Trezza aussi démuné qu'un vagabond. Afin d'éviter les regards railleurs, c'est en pleine nuit, subrepticement, qu'il revient chez les siens. Son départ représente pour les Malavoglia une véritable tragédie, qui bascule cruellement dans la farce sous les yeux moqueurs des villageois, jubilant devant la chute des Malavoglia.

On saisit mieux, dès lors, pourquoi l'idée de l'échec hante à ce point les romanciers étudiés ici. Pour chacun d'entre eux, une défaite littéraire signifie bien davantage qu'une blessure d'amour-propre : elle fait intervenir des enjeux

¹ Ses lettres sont « parcourues par la peur de l'échec, par la crainte de ne pas arriver à s'adapter, par la conviction qu'en tous les cas la clé du succès se trouvait au sein de la société moderne plus avancée et dans ses normes, et par le sentiment de culpabilité né de la séparation d'avec la Sicile et de l'abandon de la communauté familiale ». « percorse dalla paura del fallimento, dal timore di un'inadeguatezza, dalla convinzione che comunque la chiave del successo artistico andasse trovata nel seno della società moderna più avanzata e nelle sue norme, e dal senso di colpa per il distacco dalla Sicilia e per l'abbandono della comunità familiare ». Romano Luperini, *op. cit.*, p. 36. [Notre traduction]

² « Qui il tema della corruzione morale e dello scacco esistenziale si lega al tradimento, a un tempo, delle radici siciliane e degli ideali giovanili romantici e al necessario inquinamento etico prodotto dal coinvolgimento dell'artista nella logica della modernità e dalla ricerca del successo ». *Ibid.*, p. 36. [Notre traduction]

³ Romano Luperini, « La pagina finale dei *Malavoglia* », in Giuseppe Savoca, Antonio di Silvestro (dir.), *Prospettive sui "Malavoglia"*, atti dell'incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria, Catania, Leo S. Olschki, 2007, pp. 55-56.

autrement plus graves, et frappe durement l'auteur dans l'identité fragile qu'il s'est composée au prix de lourds sacrifices.

Les séjours florentin puis milanais représentent deux tournants dans l'œuvre de Verga. C'est à Florence, d'abord, qu'il rencontre Luigi Capuana, autre écrivain sicilien considéré comme le second maître du mouvement vériste. C'est à Florence également que paraît en 1870 l'*Histoire d'une fauvette* (*Storia di una capinera*), première ébauche des futurs romans véristes. Salué par la critique, ce récit épistolaire assure à Verga une place éminente dans les cercles littéraires.

Plus décisives seront les vingt années passées à Milan. Dans une inspiration proche de la *scapigliatura*¹, l'écrivain y publie d'abord plusieurs nouvelles et romans « bourgeois ». En 1874, suite au refus du manuscrit de *Tigre royal* (*Tigre reale*), il traverse une crise personnelle intense. Accablé, il envisage pour un temps de regagner définitivement la Sicile. C'est pendant cette période que s'opèrent les choix décisifs qui vont conduire Verga à mettre en place les principes du vérisme. Tout se passe alors comme si, lassé de sa vie milanaise artificielle et de la domination du marché éditorial, l'écrivain faisait sienne la sujétion ancestrale de la Sicile et souhaitait désespérément renouer avec ses racines grâce à l'écriture : en quelques jours seulement, il rédige la longue nouvelle « Nedda » (1874).

C'est un véritable triomphe. Publiée d'abord en revue, son œuvre est aussitôt rééditée isolément. Stupéfait de ce résultat inattendu, Verga prend plaisir à dénigrer son récit et à railler ses lecteurs et ses critiques, enthousiasmés par une œuvre aussi imparfaite. D'après A. Asor Rosa, cette expérimentation sicilienne n'était aux yeux de l'auteur qu'une tentative passagère et isolée, après laquelle il serait revenu aux récits « bourgeois »². En fait, tout porte à croire, au contraire, que l'écrivain a très vite décelé ce que

¹ Forgé par le romancier Cletto Arrighi en 1862 en référence au mouvement français des « bohèmes », ce mot désigne un groupe d'artistes piémontais et lombardais de la seconde moitié du XIX^e siècle, dont les plus célèbres représentants furent Emilio Praga, Arrigo Boito, Iginio Ugo Tarchetti, Carlo Dossi. Littéralement, *scapigliati* signifie « échevelés ». Cf. Lina Bolzoni, Marcella Tedeschi, *Dalla scapigliatura al verismo*, Roma/Bari, Laterza, 1990 ; Giovanna Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Roma/Bari, Laterza, « Biblioteca universale », 1997 ; Alberto Carli, *Anatomie scapigliate : l'estetica della morte tra letteratura, arte e scienza*, Novara, Interlinea, « Biblioteca letteraria dell'Italia unita », 2004.

² Alberto Asor Rosa, « *I Malavoglia* di Giovanni Verga », *art. cit.*, p. 737.

signifiait cette heureuse fortune et les perspectives nouvelles qu'elle lui ouvrait. C'est ce qu'A. Asor Rosa nomme le « retour à la Sicile » de Verga. Selon lui, ce phénomène n'obéit pas directement à des motivations politiques ou sociales, mais fut avant tout une expérience individuelle de l'écrivain¹.

Nous voudrions suggérer que l'incipit de « Nedda » – qui porte le sous-titre « tableau sicilien » (*bozzetto siciliano*) – peut être lu comme une mise en abyme et un écho fictionnel du processus complexe par lequel l'auteur parvient à ressaisir son identité sicilienne. Le récit est amorcé par une brève description de la genèse de « Nedda ». L'auteur et narrateur y esquisse son autoportrait en rêveur absorbé par le chatolement hypnotique du foyer et sombrant dans une douce torpeur. C'est donc par le repli sur soi, en laissant dériver le fil de ses pensées, que l'écrivain et conteur parvient à retrouver avec toute sa force une scène enfouie dans sa mémoire.

Cette libération de l'esprit enclenche une descente cosmique aux origines, vers la terre natale et primitive. La dessaisie de la pensée permet la ressaisie de l'identité profondément ensevelie ; l'abandon à la rêverie rend possible la reprise du moi primordial dans toute sa plénitude. Descendant au plus profond de lui-même, se dépouillant de tout artifice, le narrateur parvient au cœur de l'être et reconquiert une pureté originelle : « J'abandonne mon corps sur ce petit fauteuil, près du feu, comme je quitterais un vêtement, laissant à la flamme le soin de réchauffer mon sang et de faire battre mon cœur plus vite »². Et encore : « Ce spectacle de votre propre pensée qui s'ébat, vagabonde, au-dehors de vous, qui vous quitte pour aller courir au loin [...] a d'ineffables attrait »³.

¹ « La redécouverte de la "sicilianité" prend [...] la forme d'un fantastique voyage en arrière vers les origines du monde et des rapports humains, pour satisfaire un besoin qui au départ était probablement déterminé, mais qui se clarifia ensuite de plus en plus ». « La riscoperta della sicilianità assume [...] la forma di un fantastico viaggio compiuto all'indietro verso le origini del mondo e dei rapporti umani, per soddisfare un bisogno, che all'inizio era probabilmente determinato, ma poi sempre più si chiarì ». *Ibid.*, p. 754. [Notre traduction]

² Giovanni Verga, « Nedda », in *Nouvelles siciliennes*, traduction de Béatrice Haldas, Paris, Denoël, 1976, p. 19. « 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 ». Giovanni Verga, « Nedda », in *Tutte le novelle*, édition de Carla Riccardi, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2006, p. 5.

³ Giovanni Verga, « Nedda », traduction de Béatrice Haldas, *op. cit.*, p. 19. « Cotesto spettacolo del proprio pensiero che svolazza vagabondo senza di voi, che vi lascia per correre lontano [...] ha attrattive indefinibili ». Giovanni Verga, « Nedda », in *Tutte le novelle*, *op. cit.*, pp. 5-6.

Au cours de cette opération de désincarnation, les divisions familières de l'espace et du temps s'abolissent. Le narrateur évolue par l'imagination et le souvenir dans un lieu féerique où le temps s'écoule à un rythme frénétique :

Vous voyez l'autre partie de vous-même s'éloigner, parcourir de vertigineuses distances : il vous semble que des courants d'atmosphère inconnus traversent vos nerfs ; et, tout en souriant, sans bouger un doigt, ni faire un pas, vous éprouvez l'effet de mille sensations qui, vécues, feraient blanchir vos cheveux et creuseraient votre front de rides profondes.¹

Cet état, Verga le nomme *fantasticheria* (rêverie). A. Asor Rosa souligne finement le caractère paradoxal de cette image chez un écrivain qui prône l'observation et le « vrai »².

Or, le portrait du narrateur alanguï au coin du feu cède rapidement la place à une tout autre vision. Autant la première description est réconfortante par son atmosphère domestique et familière, autant le second tableau est dominé par l'insécurité et la vivacité. D'où l'opposition entre deux réseaux métaphoriques : le confort et la quiétude d'un côté, la vulnérabilité et le mouvement de l'autre : « le foyer domestique », « la paresse voluptueuse de la cheminée », le « cigare à demi éteint »³ sont remplacés par « l'immense cheminée de la ferme du Pin, au pied de l'Etna », « les vêtements trempés par la pluie », le « hurlement du vent »⁴.

L'ouverture de cette nouvelle apparaît plus surprenante encore si on choisit de la lire selon une clé autobiographique. Elle révèle alors une double intention. Explicitement, cet incipit tient lieu de transition : grâce à l'identification sociale du narrateur avec son lectorat, Verga peut amener sans brutalité son lecteur bourgeois à la primitivité et à l'archaïsme des mœurs siciliennes. Implicitement, il fournit à Verga le moyen de se mettre

¹ Giovanni Verga, « Nedda », traduction de Béatrice Haldas, *op. cit.*, pp. 19-20. «Vedete l'altra parte di voi andare lontano, percorrere vertiginose distanze [...] ; provate, sorridendo, l'effetto di mille sensazioni che farebbero incanutire i vostri capelli e solcherebbero di rughe la vostra fronte, senza muovere un dito, o fare un passo». Giovanni Verga, « Nedda », in *Tutte le novelle, op. cit.*, p. 6.

² Alberto Asor Rosa, « *I Malavoglia* di Giovanni Verga », art. cit., pp. 766-67.

³ «il focolare domestico» ; «[la] voluttuosa pigrizia del caminetto» ; «il sigaro semispenso». Giovanni Verga, « Nedda », in *Tutte le novelle, op. cit.*, pp. 5-6. [Notre traduction]

⁴ Giovanni Verga, « Nedda », traduction de Béatrice Haldas, *op. cit.*, p. 20. «[l']immenso focolare della fattoria del Pino, alle falde dell'Etna» ; «le loro vesti bagnate dalla pioggia» ; «[l']ululato del vento». Giovanni Verga, « Nedda », in *Tutte le novelle, op. cit.*, p. 6.

ironiquement en scène et de se séparer de lui-même pour renouer en toute innocence avec l'idéal sacré de sa Sicile natale. Ce n'est qu'une fois débarrassé de son statut d'homme de lettres établi et mondain que l'auteur des *Malavoglia* peut espérer revenir à ses racines.

Paradoxalement, il semble que la distance physique et symbolique qui séparait Verga de la Sicile ait été indispensable à cette recreation par l'écriture. La célèbre lettre de mars 1879 à son ami Luigi Capuana ne laisse aucun doute sur la perception intime qu'avait de ce phénomène le romancier, alors absorbé par la composition des *Malavoglia* :

J'aurais aimé aller me terrer à la campagne, au bord de la mer, parmi ces pêcheurs, et les saisir vivants comme Dieu les a faits. Mais peut-être ne sera-t-il pas plus mal, d'un autre côté, que je les considère depuis une certaine distance, au beau milieu de l'activité d'une ville comme Milan ou Florence. N'as-tu pas le sentiment que pour nous, l'aspect de certaines choses n'a de relief que si celles-ci sont vues sous un certain angle ? Et que nous ne réussissons jamais à être aussi sincèrement et efficacement vrais que lorsque nous effectuons un travail de reconstruction intellectuelle et que nous substituons notre esprit à nos yeux ?¹

Ces réflexions nous encouragent à nous défier des sarcasmes de Verga lors du succès de sa nouvelle. Aussi imparfaite qu'il la jugeât, « Nedda » fut incontestablement une expérience fructueuse et peut-être même le signal d'un nouveau départ. Elle lui permit, finalement, d'évaluer la réceptivité des lecteurs bourgeois et de l'institution littéraire à la « matière » sicilienne. Il n'est pas exagéré de penser que le succès inespéré de « Nedda » décida en partie Verga à s'engager plus avant dans cette voie. S'il avait d'abord envisagé ce récit comme un détour sans intérêt, il ne fut pas long à prendre conscience du nouvel horizon qui se déployait soudain à lui. Il accepta d'autant plus facilement cette réorientation artistique qu'il éprouvait un impérieux besoin de rendre hommage

¹ “Avrei desiderato andarmi a rintanare in campagna, sulla riva del mare, fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti. Ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri da una certa distanza in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? E che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?”. Gino Raya (éd.), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Ateneo, 1984, p. 80. [Notre traduction]

à cette terre qu'il avait trahie par sa vie mondaine et cosmopolite si éloignée des souffrances du peuple sicilien.

Pourtant, cette distance géographique et symbolique était si vitale pour l'art de Verga que lorsqu'il décide de revenir définitivement en Sicile et s'installe à Catane, en 1893, son activité créatrice décline brusquement. Commence alors le fameux « silence de Verga », sur lequel les critiques ont glosé à l'infini pour tenter d'en percevoir l'énigme. À l'exception de la pièce *Dal tuo al mio* (traduite en français sous le titre *La Soufrière*), dont il tirera ensuite un roman, Verga n'écrira presque plus. Après plusieurs tentatives infructueuses, il renonce à poursuivre la rédaction de *La Duchesse de Leyra*, qui devait constituer le troisième roman du cycle des *Vaincus* et dont seul demeurera le premier chapitre. Comme si sa présence physique en Sicile l'empêchait de la recréer par le souvenir et la rêverie, Verga finit par abandonner la littérature.

Thomas Hardy, « interprète du monde rural »

La peur de l'échec pesa tout aussi durement sur les débuts de la carrière de Hardy qu'il en fut pour Verga. À l'instar de l'écrivain sicilien, Hardy dut s'efforcer d'éliminer les traces dialectales qui pouvaient surgir spontanément sous sa plume et les habitudes provinciales qui risquaient de freiner sa progression sociale. En 1862, alors qu'une carrière prometteuse s'ouvre à lui comme assistant dans l'office de l'architecte John Hicks, à Dorchester, Hardy fait volte-face : renonçant à la voie empruntée par son grand-père et son père, il part pour Londres. Hicks était persuadé que le jeune homme rentrerait battu après quelques semaines, mais il en alla tout autrement. En effet, Hardy trouve rapidement un emploi en tant que « dessinateur gothique » dans le bureau d'un architecte installé à Londres¹.

¹ Parmi les multiples biographies de l'écrivain anglais, il convient de mentionner en premier lieu l'autobiographie de Thomas Hardy, parue sous le titre *The Life and Work of Thomas Hardy*, édition de Michael Millgate, *op. cit.* (Rappelons que cette autobiographie, parue initialement en 1928 et 1930, a pendant plusieurs décennies été publiée et lue comme une biographie écrite par la seconde femme du romancier, lequel avait souhaité entretenir cette mystification). Cf. également Francis Bertram Pinion, *Thomas Hardy: His Life and Friends*, London, Macmillan, 1992 ; James Gibson, *Thomas Hardy: A Literary Life*, London,

On se représente aisément de quelle détermination le jeune provincial eut à faire preuve alors pour se lancer dans le monde des lettres. Il observa d'ailleurs une attitude prudente, soucieux de ne pas se précipiter aveuglément dans cette direction sans s'être d'abord assuré de son succès. Hardy éprouvait un sentiment écrasant de reconnaissance pour ses parents, en particulier à l'égard du dévouement de sa mère. Il savait qu'un échec aurait été catastrophique dans ces circonstances et lui aurait fait perdre l'estime d'une partie de sa famille.

Au cours de ce premier séjour londonien, Hardy prit l'habitude de consigner dans un carnet des citations et des termes qui ne lui étaient pas familiers. Ses efforts déployés pour réussir à intégrer les normes linguistiques, sociales et symboliques des *middle* et *upper classes* peuvent nous faire penser, par certains égards, au séjour de Verga à Florence. Il faut reconnaître que les origines sociales de Hardy étaient plus modestes que celles de son contemporain italien. Toutefois, les particularismes siciliens étaient incomparablement plus marqués que ceux du Dorset. Quoi qu'il en soit, le romancier anglais dut lui aussi payer le coût de l'arrachement à sa région et son milieu d'origine. Michael Millgate situe vers cette époque la première crise dépressive de Hardy¹.

Son épuisement décide finalement Hardy à participer à la restauration d'une église située non loin de Dorchester pour le compte de son premier employeur, John Hicks. Ce retour, qui évoque celui de Clym Yeobright dans *Retour au pays natal* (*The Return of the Native*), devait permettre à Hardy de se détacher provisoirement de l'oppressante atmosphère londonienne. Aux yeux des autres, en revanche, ce retour était la preuve éclatante de sa défaite.

Macmillan, 1996 ; Michael Millgate, *Thomas Hardy. A Biography Revisited*, op. cit. ; Ralph Pite, *Thomas Hardy: The Guarded Life*, London, Picador, 2006 ; Claire Tomalin, *Thomas Hardy: The Time-Torn Man*, London, Penguin Books, 2007.

¹ « Constamment renvoyé à son propre jugement et à ses propres ressources, Hardy ne parvenait pas toujours à garder suffisamment confiance dans ses capacités et ses perspectives d'avenir pour être en mesure de résister aux pressions qui semblaient le pousser inexorablement vers des lignes de conduite sûres et conventionnelles ». "Thrown back constantly upon his own judgement and resources, Hardy could not always muster sufficient confidence in his own powers and prospects to be able to withstand the pressures that seemed to push him inexorably towards safe and conventional courses of action". Michael Millgate, *Thomas Hardy*, op. cit., pp. 89-90. [Notre traduction]

Quand Hardy quitta Londres et revint dans le Dorset, en juillet 1867, il dut affronter le mépris d'amis et de voisins qui interprétèrent son retour comme le signe qu'il avait été vaincu dans sa tentative de se frayer un chemin dans le vaste monde. Il savait bien sûr qu'il avait accompli des progrès intellectuels, accumulé des expériences et des souvenirs, et appris combien l'écriture était importante pour lui. Mais il était évident qu'il n'avait pas fait de grands progrès dans la profession d'architecte, ni pris pied dans le journalisme.¹

Dans une récente étude sur les « familles dysfonctionnelles » dans l'œuvre romanesque de Hardy, Lois Beth Schoenfeld remarque, à la suite de nombreux autres critiques, que les protagonistes de Hardy sont des itinérants. Bon nombre d'entre eux ne cessent de se déplacer, pour des raisons professionnelles et matérielles, socioculturelles ou bien sentimentales. Ce nomadisme serait une expression littéraire des conséquences de la société capitaliste, du développement de l'industrialisation et des progrès techniques. Toutefois, L. B. Schoenfeld l'interprète également comme un élément à caractère fortement autobiographique, Hardy ayant fréquemment changé de domicile jusqu'en 1855, date de son installation dans sa maison de Max Gate, aux abords de Dorchester¹.

Cette demeure, que Hardy devait occuper jusqu'à la fin de sa vie, avait une position stratégique importante. Proche d'un grand centre urbain qui constituerait le modèle de la ville fictive de Casterbridge, elle appartenait dans le même temps pleinement au paysage du Dorset. Ces caractéristiques en faisaient un lieu privilégié pour recréer l'univers romanesque du Wessex, qui n'est pas simplement pastoral ou bucolique, mais porte aussi les marques du monde moderne. Dans son autobiographie, Hardy soulignera lui-même combien ses va-et-vient entre la ville de Dorchester et le hameau de son enfance ont alimenté sa conscience aiguë des décalages socio-économiques et culturels entre le monde urbain et la vie rurale :

¹ "When Hardy returned from London to Dorset in July of 1867 he had to face the scorn of friends and neighbours who interpreted his retreat as a sign that he had been defeated in the attempt to win his way in the larger world. He of course knew that he had developed intellectually, accumulated experiences and memories, and learned how much his writing mattered to him, but it was obvious enough that he had neither made substantial progress in the architectural profession nor gained an alternative foothold in journalism". *Ibid.*, p. 97. [Notre traduction]

En raison du hasard qui l'avait amené à être l'élève d'un architecte dans un chef-lieu de comté possédant sa cour d'assise et ses conseillers généraux – chef-lieu qui avait progressé jusqu'aux chemins de fer, aux télégraphes et aux quotidiens londoniens ; n'y vivant pas, pourtant, mais traversant chaque jour un monde de bergers et de laboureurs depuis un hameau distant de trois miles, où les perfectionnements modernes étaient encore regardés comme des merveilles, [Hardy] voyait les faits et gestes ruraux et citadins comme intimement juxtaposés.²

On retrouve donc à nouveau la perspective distanciée et l'éloignement qui sont au cœur de la sensibilité esthétique et de l'imagination poétique de Verga comme d'Alain-Fournier ou de Brancati. M. Millgate insiste sur ce point en confrontant les choix de William Barnes à ceux de Hardy : alors que le poète dialectal avait souhaité vivre sur les lieux mêmes qu'il célébrait dans ses vers, Hardy avait pris la résolution de se placer à la lisière, au seuil de la contrée qu'il s'efforçait de faire vivre par l'écriture. Si Barnes fut « essentiellement un prophète en son pays »³, Hardy fut quant à lui « un interprète de ce monde rural pour un monde urbain qui était issu de celui-ci et, en grandissant [...], avait perdu le contact avec son identité première »⁴.

À en croire M. Millgate, ce phénomène de distanciation fut pour Hardy une exigence créatrice et un impératif éthique. Dans une démarche qui peut nous rappeler l'attitude de Verga, il ne chercha pas à revisiter les lieux de son inspiration lorsqu'il écrivit *Les Forestiers* (*The Woodlanders*) et *Retour au pays natal*, « comme s'il espérait préserver la fraîcheur et la vitalité des impressions chargées d'émotion qui étaient déjà gravées dans son imagination.

¹ Bethé Lois Schoenfeld, *Dysfunctional Families in the Wessex Novels of Thomas Hardy*, New York/Toronto/Oxford, University Press of America, 2005, pp. 70-3.

² “Owing to the accident of his being an architect's pupil in a county-town of assizes and aldermen, which had advanced to railways and telegraphs and daily London papers; yet not living there, but walking in every day from a world of shepherds and ploughmen in a hamlet three miles off, where modern improvements were still regarded as wonders, he saw rustic and borough doings in a juxtaposition peculiarly close”. Thomas Hardy, *The Life and Work of Thomas Hardy*, *op. cit.*, p. 36. [Notre traduction]

³ “a prophet almost exclusively within and to his own country”. Michael Millgate, *Thomas Hardy*, *op. cit.*, p. 255. [Notre traduction]

⁴ “an interpreter of that rural world to an urban world that had grown from it [...] and lost touch with its original self in so doing”. *Ibid.*, p. 255. [Notre traduction]

Il avait l'habitude de parler du Wessex comme d'un pays "à demi réel, à demi rêvé" »¹.

Au terme d'une fine analyse du travail d'écriture de Hardy, M. Millgate conclut que l'isolement et la distance physique étaient nécessaires à l'écrivain anglais pour ressaisir pleinement ses souvenirs et donner libre cours à son imagination.

En cela, les préoccupations esthétiques de l'auteur des « romans du Wessex » étaient assez similaires aux conceptions d'Alain-Fournier. C'est pourquoi la thèse des prétendues affinités de Hardy avec les prétentions scientifiques des naturalistes, largement accréditée de son vivant, ne résiste pas à l'analyse. L'écrivain anglais n'éprouvait qu'un intérêt modéré pour les préceptes et les œuvres des romanciers naturalistes. Sans doute craignait-il de compromettre encore davantage sa réputation, déjà entachée par l'« obscénité » de ses récits, en affichant sa curiosité pour les expérimentations menées par l'école de Zola. Il est possible, en outre, que l'auteur des romans du Wessex ait été rebuté, à l'instar de Verga, par le caractère dogmatique des principes naturalistes. Toujours est-il que Hardy n'appréciait guère l'œuvre du maître français et souffrait de lui être comparé².

En revanche, il prêtait une vive attention aux recherches des symbolistes. Il avait lu plusieurs drames du symboliste Maeterlinck ainsi que différents articles sur cet auteur. Ses carnets de notes semblent confirmer ses affinités avec cette esthétique : Hardy y consigne de nombreuses citations tirées de textes dédiés à la sensibilité et à l'écriture symbolistes³. Ce qui, de toute évidence, retient son attention, c'est l'accent porté par les symbolistes sur la fonction poétique de la distance et du dédoublement. Finalement, toute œuvre ne naît-elle pas d'un va-et-vient complexe entre une réalité perçue directement

¹ "as if hoping to preserve the freshness and vitality of the emotionally charged impressions already stamped upon his imagination. He was accustomed to speak of Wessex as a 'partly real, partly dream-country'". *Ibid.*, p. 257. [Notre traduction]

² Voir par exemple le compte-rendu de *Jude* paru dans le journal *The World* en date du 13 novembre 1895 : le roman y est rapproché des œuvres de Zola et de Tolstoï, « le sociologue décadent ». En janvier 1896, dans *The Cosmopolitan*, Edmund Gosse faisait écho à cette interprétation en associant *Jude l'obscur* et *La Terre* de Zola. Articles reproduits dans Graham Clarke (éd.), *Thomas Hardy: Critical Assessments*, vol. 1 : « The Contemporary Response », *op. cit.*

³ Thomas Hardy, *The Literary Notebooks*, vol. 1 et 2, *op. cit.*

par les sens et une réalité médiatisée, recréée par le souvenir et altérée par le travail de l'imagination ?

Dans ses carnets de notes, Hardy recopie ainsi quelques phrases tirées d'un article sur Maeterlinck : « Un symboliste peut être défini comme un homme qui dit quelque chose d'autre. Incapable de mettre sa pensée en mots ou réticent à le faire, il emploie certains termes ou métaphores pour la voiler d'ombre »¹. Les notes prises par le romancier suggèrent que l'auteur de l'article est peu favorable au symbolisme. Mais tout porte à croire que ces formules entrent intimement en résonance avec les conceptions artistiques de Hardy.

Comme l'auteur de l'essai sur Maeterlinck, ce dernier inclinait probablement à penser que le symbolisme perdait sa force dès lors qu'il recourait à des symboles superflus. Pour le reste, Hardy était convaincu que toute réalité possède une valeur créatrice par ce qu'elle occulte à l'appréhension immédiate des sens, et non par ce qu'elle présente directement à l'observateur :

Je ne veux pas voir de paysages, ou plus exactement de peintures pittoresques de paysages, parce que je ne veux pas voir les réalités premières – en tant que phénomènes optiques, j'entends. Je veux voir la réalité plus profonde qui se trouve en dessous du pittoresque, l'expression de ce que l'on appelle parfois des images abstraites.²

Dans cette même entrée des *Literary Notebooks*, Hardy se démarque clairement des mouvements artistiques en quête de « vérité ». Affichant sa préférence pour l'impressionnisme de William Turner, il tente d'en retirer un enseignement susceptible d'être appliqué à toute forme d'expression créatrice : « L'art est le secret de savoir produire, par quelque chose de faux, l'effet du vrai »³.

¹ « A Symbolist may be defined as a man who says something else. Unable or unwilling to put his thought into definite words, he uses certain terms or metaphors to shadow it forth ». Thomas Hardy, *The Literary Notebooks*, vol. 2, *op. cit.*, p. 90. [Notre traduction]

² « I don't want to see landscapes, *i.e.* scenic paintings of them, because I don't want to see the original realities – as optical effects, that is. I want to see the deeper reality underlying the scenic, the expression of what are sometimes called abstract imaginings ». Thomas Hardy, *The Literary Notebooks*, vol. 1, *op. cit.*, p. 263. [Notre traduction]

³ « Art is the secret of how to produce by a false thing the effect of a true ». *Ibid.*, p. 263. [Notre traduction]

En fait, l'expérience de la distanciation physique et géographique s'ajoute chez Hardy à celle du dédoublement temporel. Les personnages et les paysages qui composent l'univers du Wessex ne sont jamais plans, unidimensionnels, délimités par des points précis de l'Histoire et de l'espace : leur identité s'enracine profondément dans d'autres temps et d'autres lieux. Ils sont habités et mûs par des souvenirs lointains, par de multiples moments du passé dont ils conservent la mémoire.

Le salutaire retour en Sicile de Vitaliano Brancati

Vers 1934, la formidable ascension de Vitaliano Brancati s'interrompt brutalement. À l'apogée d'un parcours éblouissant qui l'a consacré comme chantre officiel de l'idéologie du régime, Brancati se détache peu à peu des milieux intellectuels de l'intelligentsia fasciste et s'efforce de s'éclipser discrètement de la scène.

Son enfance s'écoule dans différentes villes du sud-est de la Sicile. En 1920, sa famille vient habiter à Catane. Brancati s'adonne à la poésie et fonde la revue *Ebe*. Sa pièce *Everest, mythe en un acte* paraît en 1931 et lui vaut un entretien privé avec Mussolini. Poursuivant son activité journalistique à travers des articles publiés dans les principales revues et quotidiens fascistes, Brancati met en scène une figure qui a tout du *Duce* dans *L'Ami du vainqueur (L'amico del vincitore)*, qui paraît en 1932, puis remporte un concours avec le drame *Piave*, nouvelle œuvre de propagande. L'année suivante, il quitte la Sicile pour Rome, où il devient rédacteur en chef du *Quadrivio*, hebdomadaire littéraire d'orientation fortement fasciste. La censure de son roman *Singulière aventure de voyage* (1934), condamné pour immoralité et retiré des librairies, l'incite à prendre ses distances avec le milieu fasciste romain. Révolté par cette sanction qu'il ressent comme une injustice, Brancati démissionne quelques mois plus tard de la rédaction du *Quadrivio*. Il continuera toutefois pendant plusieurs années à collaborer à cette revue¹.

¹ La plupart des essais consacrés à Vitaliano Brancati mêlent biographie et critique : Vanna Gazzola-Stacchini, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, Firenze, Leo S. Olschki, 1970 ; Enzo Lauretta, *Invito alla lettura di Vitaliano Brancati*, Milano, Mursia, 1973 ; Paolo Mario Sipala, *Vitaliano Brancati: introduzione e guida allo studio dell'opera brancatiana. Storia e antologia*

Ménageant prudemment sa retraite, Brancati retourne alors en Sicile pour y passer le concours d'enseignant d'italien et d'histoire en école normale. Lorsqu'il regagne Rome, il fréquente les intellectuels fascistes ayant adopté, délibérément ou contre leur gré, des positions marginales et critiques vis-à-vis des dogmes officiels. D'où sa collaboration avec Mino Maccari, directeur de la revue *Le Sauvage (Il Selvaggio)*, et la rencontre décisive de Leo Longanesi, directeur de *L'Italiano* et d'*Omnibus*. Il ne faudrait pas pour autant imaginer que Brancati était déjà, à cette époque, passé dans le camp de l'antifascisme – le rejoindra-t-il d'ailleurs vraiment par la suite ? Quoi qu'il en soit, en partant s'installer dans la petite ville de Caltanissetta, où il obtient un poste d'enseignant, Brancati s'engage plus résolument dans l'opposition au régime.

Sur le plan socio-historique, l'horizon de Brancati n'est évidemment pas comparable à celui de Hardy. Il n'en reste pas moins que tous deux suivent un long processus marqué par une tension entre deux identités sociales conflictuelles. L'un et l'autre passent par une complexe opération de *mue* sociale, analogue à une reconversion spirituelle.

Traditionnellement perçu comme une humiliante défaite, sauf lorsqu'il vient couronner une prestigieuse carrière à l'étranger ou dans le nord de la Péninsule, le retour en Sicile est pour Brancati une véritable voie de salut. Alors que Verga et Hardy se démenèrent pour se défaire de leurs provincialismes, l'auteur du *Bel Antonio* s'efforce au contraire de se dépouiller

della critica, Firenze, Le Monnier, « Profili letterari », 1978 ; Francesco Spera, *Vitaliano Brancati*, Milano, Mursia, 1981 ; Gian Carlo Ferretti, *L'infelicità della ragione nella vita e nell'opera di Vitaliano Brancati*, Milano, Guerini e Associati, 1998 ; Giulio Ferroni, « Introduzione » à Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi, op. cit.*, pp. xi-xcv et, dans ce même volume, la chronologie établie par Marco Dondero, pp. xcvi-cxxii ; Massimo Schilirò, *Narciso in Sicilia: lo spazio autobiografico nell'opera di Vitaliano Brancati* [2001], Napoli, Liguori Editore, « Letterature 47 », 2006 ; Luca Racchetta, *Vitaliano Brancati: la realtà svelata*, Firenze, Atheneum, « Oxenford », 2006.

de la gangue idéologique du langage fasciste¹. Le retour en Sicile représenterait ainsi le point décisif de l'itinéraire de Brancati².

Il ne fait aucun doute que cette *involution* eut d'importantes répercussions sur sa production narrative. Dans *Les Années perdues*, dans *Rêve de valse* comme dans *Don Juan en Sicile*, Brancati se plaît à camper des figures de l'échec, velléitaires et médiocres. Dépourvus de toute ambition, celles-ci consomment leur existence dans l'inertie et la monotonie d'une province suspendue hors de l'Histoire. Dans son roman *Don Juan en Sicile*, Brancati raconte avec humour les péripéties d'un de ces personnages insignifiants. Reprenant le cliché légendaire de la paresse des Siciliens, Brancati fait de son Giovanni Percolla une incarnation du mâle *ingravidafinestre*³. Éternel célibataire, cet individu falot approche de la quarantaine mais vit toujours avec ses trois sœurs qui ont renoncé à trouver un mari.

Lorsqu'il rencontre la belle Ninetta et en tombe aussitôt éperdument amoureux, Giovanni se métamorphose. Malgré ses appréhensions, il finit par épouser la jeune femme et part s'installer à Milan où, endurci par le froid et la

¹ Voir à ce sujet l'article de Marie-Laure Chérel, « La resémantisation dans les discours fascistes de 1919 à 1926 : aspects et fonctionnement », *Chroniques italiennes*, n. 4, 2002. (Consulté en ligne : <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web2/cherel.pdf>). L'auteure montre comment le pouvoir fasciste réhabilite certaines grandes notions à visée universelle (*idealità, genialità, italianità*, mais aussi *progresso, eroismo, novità*) pour asseoir son discours et ses valeurs, et conclut : « Employés couramment dans un contexte qui n'est pas habituel – celui de l'apologie de l'action, de la violence et de la discipline – [ces termes] sont perçus comme des marques de modernité. Si ces notions participent d'une rhétorique, elles servent essentiellement une fonction politique ».

² Le critique Salvatore Zarcone précise que ce repli sur un territoire fermé et périphérique coïncida pour l'écrivain avec un projet bien plus vaste : « Le choix programmatique et délibéré de la fermeture géographique, d'un angle de connaissance limité, d'un point de vue étroit et d'un horizon critique marginal est, de façon contradictoire, tendu vers des significations symboliques d'une portée plus vaste ; il tend clairement ou de manière allusive à une représentation didactique, à la production et à l'affirmation de valeurs universelles ». « La programmatica e deliberata opzione della chiusura geografica, di una limitata angolazione conoscitiva, punto di vista ristretto, orizzonte critico marginale, è protesa contraddittoriamente verso significati simbolici di più vasta portata, tende ad una rappresentazione chiaramente o anche solo allusivamente pedagogica, alla produzione e all'affermazione di valori universali ». Salvatore Zarcone, *La carne e la noia: la narrativa di Vitaliano Brancati*, op. cit., p. 9. [Notre traduction]

³ Par ce mot composé, association de *ingravidare* (« mettre enceinte », « engrosser ») et de *finestra*, le critique Antonio di Grado désigne plaisamment tous ces personnages brancatiens qui consomment leurs jours et leurs nuits à guetter l'apparition de la femme aimée en secret, les yeux rivés sur les fenêtres de sa demeure. La traduction la plus fidèle serait peut-être « engrosse-fenêtre », mais elle est chargée d'une connotation vulgaire alors que le verbe italien est neutre. Cf. Antonio di Grado, « Vitaliano Brancati, Antonio Magnano e altro. E tra l'altro, le ragioni di un convegno », in Daniela Battisti (dir.), *Vitaliano Brancati: da Via Etna a Via Veneto*, op. cit., pp. 13-23.

gymnastique suédoise, il devient un autre homme. Employé dans une importante société milanaise, il découvre les bienfaits du travail et sacrifie aux cultes vitalistes de ses contemporains. Il succombe à l'engouement général pour l'action et la modernité et multiplie les conquêtes amoureuses.

Mais il est bientôt rattrapé par son invincible inertie, caractéristique du peuple sicilien. En dépit de ses nombreux flirts, Giovanni conserve sa nonchalance et son goût pour l'oisiveté. Lesquels se réveillent brutalement lorsque, de retour en Sicile pour quelques jours, il renoue avec les familières odeurs de sa chambre de vieux garçon. À peine a-t-il gagné sa chambre, pris d'une irrépensible envie de retrouver son lit, et s'est-il glissé sous l'amas moelleux de draps et de couvertures, que les années s'effacent : comme s'il n'avait jamais quitté la familière et réconfortante tiédeur de sa chambre à coucher, Giovanni s'endort béatement pour une inoubliable sieste de cinq heures. Sitôt debout, il décrète que durant son séjour à Catane, son épouse restera chez ses parents afin qu'il puisse jouir en toute plénitude de son oisiveté.

Don Juan en Sicile se présente avant tout comme un roman comique et même farcesque, apparemment dénué de tout propos social ou politique et privé d'un ancrage historique bien identifiable. Par certains aspects, ce roman se rapproche de la fable, comme du reste les récits *Rêve de valse* et *Les Années perdues*. Pourtant, son évidente dimension autobiographique nous invite à le lire comme une projection fictionnelle du parcours de Brancati. Pour un temps, Giovanni Percolla est lui aussi victime de mystifications collectives et de captieux discours idéologiques. Se pliant aux exigences de ses concitoyens et renonçant à sa liberté individuelle au nom de sa patrie, il reconquiert son intégrité et sa lucidité en effectuant un voyage symbolique en Sicile. D'une certaine manière, la paresse qui s'empare à nouveau de Giovanni lors de son retour à Catane est une forme de résistance passive. Dirigée contre l'aveuglement fanatique et la frénésie nationaliste, elle instille le scepticisme dans l'âme des Siciliens et les exhorte à se défier des vociférations bellicistes.

Il va de soi que Brancati ne croit guère à l'idée d'une « race » sicilienne, vouée selon les clichés consacrés à sa déplorable passion de l'inaction et à son

apathie. Empruntant un mode parodique, il se joue de ces représentations stéréotypées. Malgré tout, la plupart de ses fictions et de ses textes critiques accordent au peuple sicilien une place privilégiée : en tant que romancier tout au moins, Brancati semble souscrire à l'image d'une Sicile méfiante et hostile aux appétits meurtriers des puissants.

De ces remarques, il ressort que la création romanesque de l'auteur du *Bel Antonio* est tout entière parcourue par un vif questionnement sur la nécessité de se tenir en marge des centres de pouvoir. Avant même de se traduire par un déplacement dans l'espace, le retour en Sicile fut pour Brancati un processus éminemment politique, longuement mûri de l'intérieur. De fait, cet exil volontaire loin de l'Italie « civilisée », aux confins du territoire national, offrait au romancier une garantie contre la tentation d'adhérer aux doctrines officielles, la distance géographique se doublant ainsi d'une distance idéologique.

Au terme de ce premier chapitre, il nous appartient de porter un regard d'ensemble sur les itinéraires de Mary Shelley, Verga, Hardy, Alain-Fournier, Brancati et Guilloux. Alternant les esquisses biographiques ou contextuelles isolées et les confrontations entre ces auteurs, nous nous sommes efforcé de poser les fondements de notre étude des romans de l'échec. Convoquant les critiques féministes, psychanalytiques et marxistes, nous avons également fait appel aux champs de recherche des théories de la réception, notre ambition consistant à amorcer des lectures textuelles à partir d'écrits personnels tels que les préfaces, la correspondance ou les journaux.

Il serait naïf de prétendre dégager des invariants sociologiques susceptibles de rendre compte des choix d'écriture adoptés par les six romanciers et de chercher à formaliser les résonances ou les contrastes s'instaurant entre leurs œuvres. La disparité de notre corpus réduirait ces tentatives à d'acrobates et invérifiables hypothèses. Il n'en demeure pas moins légitime d'aller au-delà des discours particularistes, faute de quoi cet

essai dédié à la mise en scène fictionnelle de l'échec risquerait de perdre une grande partie de sa cohérence et de sa richesse.

Malgré la diversité de leurs milieux socio-historiques, tous les écrivains étudiés ici connurent des situations durables de décalage, de décentrement, d'entre-deux. Les causes, les manifestations et les effets de cette marginalisation furent certes très différents pour chacun de ces auteurs. Mais dans tous les cas, cette expérience contribua indéniablement à susciter chez eux un vif intérêt pour les représentations de l'échec dans le roman et les incita à élaborer une écriture capable de traduire en fiction la complexité des enjeux psychologiques, éthiques ou sociopolitiques engagés par ce dernier.

D'autre part, qu'elle fût volontaire ou imposée, la distance qui séparait les six auteurs des centres culturels ou politiques dominants et des valeurs embrassées par leurs contemporains se décline sur des modes divers, mais avec des récurrences significatives. Mary Shelley était condamnée à n'occuper qu'un rang mineur dans la vie sociale et dans la production littéraire de son temps ; Verga comme Brancati se sentaient profondément trahis et humiliés par les idéaux auxquels ils s'étaient ralliés ; Hardy, Guilloux et, dans une moindre mesure, Alain-Fournier luttèrent pour se défaire d'un sentiment de culpabilité vis-à-vis de leurs origines : tous trois étaient partagés entre la fidélité aux valeurs revendiquées par leur milieu familial et la nécessité de s'arracher à celui-ci pour vivre de leur plume ; Verga, Guilloux et Brancati souffraient de s'être compromis pour des revendications politiques ou des valeurs culturelles mensongères ou néfastes ; enfin, en tant qu'autodidactes issus de sociétés rurales et populaires, Hardy et Guilloux appartenaient à ces « déracinés » et « déclassés » décrits par Richard Hoggart dans sa célèbre enquête sociologique¹.

¹ « Ils se sentent bien trop supérieurs à la classe dont ils sont issus pour partager la complaisance résignée et somme toute assez heureuse des autres membres de cette classe à l'égard d'eux-mêmes [...]. Chez ces déracinés, l'insatisfaction et l'anxiété qui n'épargnent aucune classe sont poussées à leur paroxysme, du fait qu'ils sont sentimentalement coupés de leur classe d'origine par des qualités qui, comme la vivacité de l'imagination ou l'esprit critique, leur procurent une conscience encore plus aiguë et plus douloureuse de l'ambiguïté de leur condition. Les "déclassés par le haut" ne sont pas tous des névrosés, ms tous connaissent une expérience de l'anxiété qui peut, pour quelques-uns, conduire au déséquilibre pathologique et qui, en tout cas, reste sous-jacente même chez les individus menant la vie la plus normale en apparence ou ayant conquis les situations les mieux assises ». Richard Hoggart, *La Culture du pauvre*, *op. cit.*, pp. 347-8.

CHAPITRE 2. HÉRITAGES INTELLECTUELS, DÉBATS SOCIAUX ET POLITIQUES DANS LES ROMANS DE L'ÉCHEC

Ce deuxième chapitre entend retracer l'influence exercée par quelques-uns des principaux mouvements intellectuels et des personnalités politiques ou littéraires de leur temps sur la pensée et la création romanesque de Mary Shelley, de Verga, de Hardy, de Guilloux et de Brancati. Plutôt que de nous livrer à une tentative de reconstitution globale du paysage intellectuel dans lequel ces écrivains étaient immergés, nous avons choisi d'évoquer avant tout les sources d'inspiration les plus significatives dans le cadre de cette étude du roman de l'échec – lesquelles ne coïncident pas nécessairement avec les courants de pensée retenus comme les plus importants.

En premier lieu, nous nous efforçons de cerner la filiation qui unit Mary Shelley, Guilloux et Brancati à certaines figures intellectuelles éminentes de leur époque. De fait, les vies et les œuvres de ces écrivains sont intimement liées à ceux qui représentèrent pour eux des maîtres à penser mais aussi des guides littéraires : les penseurs et écrivains William Godwin et Mary Wollstonecraft pour l'auteur de *Frankenstein* ; le professeur et philosophe Georges Palante pour Guilloux ; le romancier et universitaire Giuseppe Antonio Borgese pour Brancati. Bien que tous ces noms n'aient pas connu la même célébrité, ils n'en tinrent pas moins une place cruciale dans la formation des trois romanciers autant que dans leur quête esthétique.

Dans le cas de Verga et de Hardy, cette approche est moins convaincante. Le cycle des *Vaincus* et les « romans du Wessex » doivent évidemment beaucoup à la lecture d'auteurs ou de penseurs classiques comme à la fréquentation de personnalités littéraires de l'époque. Le poète dialectal et folkloriste William Barnes joua ainsi un rôle prédominant pour la maturation artistique de Hardy – ne serait-ce que parce que le modèle qu'il lui offrait ne le

satisfaisait pas entièrement¹. De même, Luigi Capuana, compatriote et contemporain de Verga, considéré comme le deuxième représentant du vérisme, contribua certainement aux innovations poétiques et stylistiques des *Malavoglia*.

Mais quantité d'autres noms pourraient tout aussi justement être invoqués. Le travail de Hardy bénéficia incontestablement des conversations avec ses amis Horace Moule, Leslie Stephen ou Edward Clodd et des suggestions de ses épouses Emma Gifford et Florence Dugdale. Son abondante correspondance montre combien son cercle de connaissances était étendu et varié. Quant à Verga, il dut son intérêt précoce pour la littérature à l'enseignement de son maître Antonino Abate, poète révolutionnaire. Mais ses amitiés avec l'écrivain, journaliste et professeur Francesco dall'Ongaro, avec Luigi Capuana ou avec le jeune Federico De Roberto, autres grands représentants du vérisme sicilien, vinrent aussi nourrir son œuvre.

Il nous a donc paru plus approprié d'envisager l'héritage intellectuel de Verga et de Hardy par le biais de certaines préoccupations socioculturelles majeures de leur temps : le formidable engouement pour les recherches des folkloristes et des premiers anthropologues, d'une part, les prodigieuses avancées des sciences, en particulier des théories évolutionnistes et du darwinisme, d'autre part. Puisque *Frankenstein* s'inscrit lui aussi au cœur du débat déclenché par les découvertes scientifiques et la redistribution des champs disciplinaires dans le monde occidental au tournant des XVIII^e et XX^e siècles, nous nous intéresserons également, dans la seconde étape de ce chapitre, aux cercles savants côtoyés par Mary Shelley.

Précisons enfin qu'au regard de notre propos, il eût été peu fructueux de nous livrer ici à une réflexion sur l'héritage intellectuel d'Alain-Fournier. Il est en effet malaisé de rattacher *Le Grand Meaulnes* à un courant théorique autre qu'esthétique. L'intimité de son auteur avec Jacques Rivière, futur cofondateur de la *Nouvelle Revue Française*, et sa liaison avec l'actrice Pauline Benda, connue sous le nom de Madame Simone, comptèrent beaucoup dans son cheminement artistique, de même que son admiration pour Claudel. Mais elles ne permettent aucunement de rendre compte de la manière dont Alain-Fournier

¹ Cf. Paul Zietlow, « Thomas Hardy and William Barnes: Two Dorset Poets », art. cit.

formula sa propre poétique de l'échec. Plus féconde se révèle son amitié avec Charles Péguy, ce « mécontemporain »¹ et « antimoderne »². Mais nous avons jugé préférable de l'étudier dans le troisième chapitre de cette partie, où nous évoquons les attitudes sceptiques des six romanciers face à l'Histoire.

1. Des figures inspiratrices hostiles à toute pensée conformiste

Afin d'enrichir notre esquisse contextuelle des romans de l'échec, nous tâcherons de voir ici quels dialogues Mary Shelley, Guilloux et Brancati tissèrent avec les écrivains de fiction, les essayistes et les philosophes qui furent pour eux de stimulants modèles intellectuels. Au fil de nos observations, il apparaîtra peu à peu que les questionnements philosophiques de Mary Wollstonecraft et de William Godwin, de Georges Palante comme de Giuseppe Antonio Borgese, mettent tous l'accent sur l'exigence d'une pensée libre, individualiste et frondeuse.

1. 1. L'héritage de Mary Wollstonecraft et de William Godwin chez Mary Shelley

Ainsi que l'a noté Judith Bates dans une étude inspirée par les travaux de Marthe Robert, *Frankenstein* peut être lu comme un « roman familial »³. Tout à fait convaincante pour l'analyse de la construction du roman et de la distribution des personnages, cette proposition se révèle également pertinente pour déchiffrer la forte dimension autobiographique de *Frankenstein*. On pourrait suggérer que l'œuvre de Mary Shelley est aussi un « roman familial », une « histoire de famille », en ce qu'elle tire l'essentiel de son inspiration et de sa composition d'un dialogue complexe et sans cesse rouvert avec un héritage

¹ Alain Finkielkraut, *Le Mécontemporain. Péguy, lecteur du monde moderne*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999.

² Cf. Antoine Compagnon, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005. Consulter en particulier le chapitre « Péguy entre Georges Sorel et Jacques Maritain », pp. 214-252.

³ Judith Bates, « *Frankenstein* : roman des origines », in Gilles Menegaldo (dir.), *Autour de Frankenstein: Lectures critiques*, actes du colloque Mary Shelley, *Cahiers Forell*, n. 2, février 1994, pp. 133-144.

intellectuel omniprésent, auquel elle ne peut éviter de se confronter. *Frankenstein*, en effet, est tout entier imprégné par le souvenir et la présence de Mary Wollstonecraft et de William Godwin, deux éminents penseurs et écrivains radicaux.

De nombreux critiques ont mis en évidence le jeu d'échos qui inscrit dans les marges du texte de *Frankenstein*, et plus largement dans toute l'œuvre de Mary Shelley, la pensée de Wollstonecraft et de Godwin. Cette inspiration se traduit bien entendu par la reprise de motifs narratifs – ainsi par exemple du thème de la poursuite dans *Frankenstein*, qui était au centre du roman *Caleb Williams*, publié par Godwin en 1794 – et de positions philosophiques, éthiques, politiques ou esthétiques. Mais elle prend la plupart du temps la forme d'un débat, d'une mise à l'épreuve des convictions et des idéaux soutenus par les parents de Mary Shelley.

Frankenstein, une quête heuristique

Une voie peut-être moins explorée par la critique consisterait à considérer *Frankenstein* comme un terrain d'expérimentation, un laboratoire à la fois poétique et philosophique où Mary Shelley entreprend, par le biais de la fiction romanesque, de vérifier la justesse des théories politiques, philosophiques, pédagogiques, etc., avancées par Wollstonecraft et par Godwin dans leurs principaux essais et romans. En privilégiant cette perspective, nous postulons que l'écriture est pour Mary Shelley à la fois le révélateur qui lui permet de découvrir, d'expérimenter et d'affiner ses propres réflexions et positions, et un moyen de prendre ses distances par rapport à un héritage écrasant qu'elle récuse tout en lui rendant hommage.

On entrevoit, ici encore, combien les déclarations emphatiques de l'auteur dans la préface de 1831 s'avèrent peu convaincantes. Il y a, au cœur du projet même de *Frankenstein*, une interrogation inaugurale sous-tendue par une volonté heuristique autant que par le besoin impérieux de régler ses comptes avec l'héritage parental. En utilisant l'espace de la fiction pour transposer et tenter d'élucider un questionnement tout à la fois métaphysique, éthique, pédagogique et politique, Mary Shelley exploite un procédé familier aux

philosophes des Lumières, à savoir la ressaisie par l'intuition et l'imagination d'une situation qui ne peut être directement perçue par les sens. Procédé que l'on rencontre par exemple dans la fameuse *Lettre sur les aveugles* (1749) de Diderot¹ ou encore dans la reconstitution de l'état de nature chez Rousseau².

À la différence de l'esquisse de Rousseau, le récit de Mary Shelley n'entend pas recréer un moment du passé tel qu'il s'est vraisemblablement déroulé. Il se situe explicitement dans le domaine de la fiction, mais recourt à ce biais pour explorer certaines grandes problématiques à la fois puissamment modernes et intemporelles : les rapports de l'homme à la technique et à la science ; les bienfaits et dangers des traditions ou des ruptures historiques ; les complexités de la relation père/fils... Ainsi, *Frankenstein* se présente davantage comme une réflexion fictionnelle autour du questionnement suivant : « Quel serait le sort d'un être conçu artificiellement, d'apparence monstrueuse mais pourvu d'une bonté naturelle et habité par une noble soif d'amour ? Est-il possible à l'homme de vaincre véritablement *tous* ses préjugés, au point de tolérer la monstruosité physique ? »³. Ainsi, il apparaît clairement que le propos de la romancière ne se limite pas à raconter une histoire d'épouvante : si *Frankenstein* ne peut être tenu pour un simple roman gothique, c'est bien parce que cette œuvre entend aller au-delà des frontières de

¹ « L'aveugle du Puiseaux estime la proximité du feu, aux degrés de chaleur ; la plénitude des vaisseaux, au bruit que font en tombant les liqueurs qu'il transvase ; et le voisinage des corps, à l'action de l'air sur son visage [...] Il apprécie à merveille les poids des corps et les capacités des vaisseaux ; et il s'est fait de ses bras des balances si justes, et de ses doigts des compas si expérimentés, que dans les occasions où cette espèce de statique a lieu, je gagerai toujours pour notre aveugle contre vingt personnes qui voient ». Denis, Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* [1749], in *Œuvres*, édition d'André Billy, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1951, p. 848.

² Quantité d'exemples pourraient être ici invoqués. Nous nous contenterons de ce célèbre passage du *Discours sur l'origine de l'inégalité* : « Dans cet état primitif, n'ayant ni Maison, ni Cabanes, ni propriété d'aucune espèce, chacun se logeoit au hasard, et souvent pour une seule nuit ; les mâles, et les femelles s'unissoient fortuitement selon la rencontre, l'occasion, et le desir, sans que la parole fût un interprète fort nécessaire des choses qu'ils avoient à se dire ». Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes* [1755], in *Œuvres complètes*, tome 3 : « Du contrat social ; Écrits politiques », édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Gallimard, « La Pléiade », 1991, p. 147.

³ C'est sans doute pour cette raison que l'auteur d'une recension parue dans l'*Edinburgh Magazine* qualifiait *Frankenstein* de « jeu d'esprit » : « C'est une de ces œuvres dont on ne voit pas bien pourquoi elles ont été écrites : pour un simple *jeu d'esprit*, elle est bien trop longue, dramatique et laborieuse ». « It is one of those works, however, which when we read, we do not well see why it should have been written; for a *jeu d'esprit* it is somewhat too long, grave and laborious ». Cité par Samuel Holmes Vasbinder, *Scientific Attitudes in Mary Shelley's Frankenstein* [1976], Ann Arbor, UMI Research Press, 1984, p. 6. [Notre traduction]

ce genre et tente de démêler ce qu'il adviendrait d'un être créé de toutes pièces et livré à lui-même, privé de l'amour d'une mère et d'un père.

La monstruosité de la créature façonnée par le savant n'a donc pas pour seule fin de susciter l'effroi du lecteur. Certes, les premières apparitions du monstre et les multiples meurtres se déroulent dans un climat de terreur. Mais ce ne sont que des épisodes isolés. Doué d'une raison ferme et d'une grande éloquence, contrairement à son créateur, le monstre n'a de cesse d'argumenter, de débattre, de faire appel au bon sens de son interlocuteur pour se faire entendre. Ce n'est qu'en dernier recours qu'il se trouve contraint d'employer la violence. L'apparence physique de la créature, il est vrai, est un irréparable désastre. Mais celle-ci est dotée d'un tempérament bienveillant. Autant sa physionomie est hideuse, autant son esprit est par essence dirigé vers le bien. D'autre part, elle acquiert très vite l'usage de la parole et apprend à lire avec aisance – au point de paraphraser Milton ! Tout en jugeant, à la suite de Rousseau¹, que l'homme est naturellement bon, Mary Shelley nous invite à penser que ce dernier ne peut s'épanouir que dans un amour partagé et ne saurait être heureux seul.

En examinant, par le biais de l'écriture fictionnelle, les possibles développements d'une situation impossible mais propice à une réflexion sociale et éthique, Mary Shelley s'inscrit dans une tradition romanesque brillamment illustrée par les écrits de son père². Avec *Frankenstein*, le roman devient le lieu privilégié de la quête d'un savoir « empirique ».

¹ Sur l'héritage rousseauiste dans l'œuvre de Mary Shelley, voir Burton R. Pollin, « Philosophical and Literary Sources of *Frankenstein* », *Comparative Literature*, vol. 17, n. 2, printemps 1965, pp. 97-108 ; Jean de Palacio, *Mary Shelley dans son œuvre : contribution aux études shelleyennes*, op. cit., pp. 185 et sq. ; David Marshall, *The Surprising Effects of Sympathy: Marivaux, Diderot, Rousseau, and Shelley*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1988, pp. 178-227 et 228-233 ; James O'Rourke, « "Nothing More Unnatural": Mary Shelley's Revision of Rousseau », *ELH*, vol. 56, n. 3, automne 1989, pp. 543-569 ; Alan Richardson, « From *Emile* to *Frankenstein*: The Education of Monsters », *European Romantic Review*, vol. 1, n. 2, hiver 1991, pp. 147-162 ; Pamela Clemit, *The Godwinian Novel: The Rational Fictions of Godwin, Brockden Brown, Mary Shelley*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

² Cf. William St Clair, *The Godwins and the Shelleys*, op. cit. ; Pamela Clemit, *The Godwinian Novel*, op. cit.

Une filiation intellectuelle aussi prestigieuse qu'oppressante

La perspective que nous voudrions suivre s'oppose à l'opinion tenace voulant que Mary Shelley ait été trop jeune pour concevoir ce texte visionnaire : aux yeux de nombreux chercheurs, elle n'aurait été que la simple médiatrice du génie de P. B. Shelley, de Godwin ou de Byron. Mais nous nous éloignons également de certaines critiques plus récentes, issues notamment des théories féministes, psychanalytiques et marxistes, qui tendent à privilégier l'extrapolation à l'interprétation et proposent des lectures pour le moins discutables de *Frankenstein*¹.

L'extraordinaire diversité des analyses du roman de Shelley laisse à penser que la seule donnée ferme de cette œuvre consiste dans la prolifération des significations qu'elle appelle, se prêtant à des déchiffrages parfois contradictoires mais tous aussi pertinents. Aussi choisirons-nous de mettre en exergue l'irrésolution et l'indétermination de l'œuvre. Nous souhaiterions en effet suggérer que *Frankenstein* ne s'articule pas autour de positions arrêtées ou d'idées tranchées qu'il s'agirait de démontrer par la fiction, mais que ce roman n'est pas non plus une simple transcription brouillonne ou un assortiment irréflecti des réflexions de Godwin, Wollstonecraft et P. B. Shelley. Nous y verrions plutôt un espace offrant à la romancière la possibilité de donner forme à des contradictions intérieures, de mettre en question un héritage complexe qu'elle regarde avec admiration autant que scepticisme pour développer sa pensée propre. C'est pourquoi *Frankenstein* est placé sous le signe de l'irrésolution. Il semblerait que ce soit précisément cette irrésolution, cette pluralité d'interprétations auxquelles invite l'œuvre, qui en font toute la richesse et l'originalité.

¹ Voir par exemple les lectures marxistes de Paul O'Flynn, « Production and Reproduction: The Case of *Frankenstein* », *Literature and History*, ix, 1983, pp. 194-213, de Franco Moretti, *Signs Taken for Wonders. On the Sociology of Literary Forms* [1983], London/New York, Verso, 2005, et de Warren Montag, « The "Workshop of Filthy Creation": A Marxist Reading of *Frankenstein* », in Mary Shelley, *Frankenstein*, édition de Johanna M. Smith, *op. cit.*, pp. 384-395 ; les interprétations psychanalytiques de Paul Sherwin, « *Frankenstein*: Creation as Catastrophe », *PMLA*, vol. 96, n. 5, octobre 1981, pp. 883-903, de Rhonda Ray Kercsmar, « Displaced Apocalypse and Eschatological Anxiety in *Frankenstein* », *The South Atlantic Quarterly*, vol. 95, n° 3, 1996, pp. 729-751, ou de David Collings, « The Monster and the Maternal Thing: Mary Shelley's Critique of Ideology », in Mary Shelley, *Frankenstein*, édition de Johanna M. Smith, *op. cit.*, pp. 280-295 ; les critiques féministes de Anne K. Mellor, notamment certains passages de son *Mary Shelley: Her Life, her Fiction, her Monsters*, *op. cit.*

Mary Wollstonecraft et William Godwin sont habituellement vus comme les pionniers de deux mouvements politiques et sociaux qui prendront une importance considérable à partir de la seconde moitié du XIX^e et tout au long du XX^e siècle : le féminisme et l'anarchisme. Après une enfance difficile dans une famille très pauvre, Mary Wollstonecraft (1759-1798) part s'engager comme dame de compagnie à Bath. En 1784, elle ouvre une école dans le Nord de Londres, mais doit bientôt la fermer en raison de difficultés financières. Elle écrit ses *Pensées sur l'éducation des jeunes filles* (*Thoughts on the Education of Daughters*) (1787) et travaille comme gouvernante dans une famille irlandaise. Renvoyée, elle revient à Londres et c'est alors que commence véritablement sa carrière littéraire.

Elle est acceptée dans le cercle progressiste de l'éditeur et libraire Joseph Johnson. En 1788 paraît son roman *Mary : A Fiction*. En novembre 1790, en réponse à la condamnation de la Révolution française par Edmund Burke dans ses *Réflexions sur la Révolution de France*, elle publie sous l'anonymat sa célèbre *Défense des droits de l'homme* (*A Vindication of the Rights of Men*) et, deux ans plus tard, *Défense des droits des femmes*. Après une aventure avec le peintre Heinrich Füsseli, elle part pour la France en décembre 1792 et rencontre à Paris les milieux girondins. En 1793, elle assiste à la période de la Terreur : son enthousiasme pour la Révolution est fortement ébranlé. Elle quitte alors la France avec son amant Gilbert Imlay, dont elle aura une fille. En raison de cette douloureuse relation sentimentale, elle tente à plusieurs reprises de se suicider. En 1794, elle publie *Une vision historique et morale de la Révolution française* (*A Historical and Moral View of the French Revolution*). De retour d'un voyage en Scandinavie, elle se lie avec Godwin, qu'elle épouse l'année suivante. Perçu comme un scandale en raison des opinions politiques des époux, ce mariage entraîne la séparation de Mary Wollstonecraft d'avec certains de ses amis. En septembre 1797, dix jours après la naissance de sa fille, elle meurt des complications de l'accouchement.

Considéré pour sa part comme le premier penseur de l'anarchisme, William Godwin¹ (1756-1836) est le fils d'un pasteur appartenant au complexe mouvement des Dissidents (*Dissenters*), croyants opposés à l'église anglicane officielle². Il reçoit une éducation religieuse approfondie et part en pension chez un pasteur dissident.

En 1778, il exerce dans une congrégation du Suffolk, dans l'Ouest de l'Angleterre, mais démissionne rapidement à la suite d'une dispute avec ses collègues. La découverte des philosophes français (Diderot, Helvétius, Rousseau...) ébranle sa foi et l'induit à se demander s'il ne participe pas lui-même activement à cette conspiration des prêtres que condamne d'Holbach.

De retour à Londres, Godwin tente d'ouvrir une école puis abandonne ce projet par manque d'argent. Il gagne sa vie en rédigeant des articles et des comptes-rendus pour différents journaux. À Londres, il fréquente les cercles des Dissidents, alors considérés comme l'élite intellectuelle des penseurs progressistes. Ceux-ci possèdent les journaux et les revues les plus largement diffusés et exercent une influence importante dans la vie politique anglaise. Dans les milieux dissidents, la période qui s'ouvre par la Déclaration d'Indépendance des États-Unis d'Amérique (1776) et prend fin avec la Terreur de 1792-93 est vécue comme une époque d'espoir et de liberté¹.

Sur les conseils de ses amis, Godwin s'oriente progressivement vers la politique à partir du milieu des années 1780. Après avoir été employé comme rapporteur des débats au Parlement – fonction qui lui permet d'acquérir de vastes connaissances en matière de politique intérieure ou internationale –, il publie une série de lettres dans le *Political Herald*. Dès 1784, il tient un journal où il consigne les événements de France. Il rejoint ensuite la *Revolution Society*, qui rassemble les sympathisants à la Révolution Française.

¹ Pour une présentation de la vie et de l'œuvre de ce philosophe, consulter : Don Locke, *A Fantasy of Reason: The Life and Thought of William Godwin*, London/Boston, Routledge and K. Paul, 1980 ; Peter H. Marshall, *William Godwin*, New Haven/London, Yale University Press, 1984 ; Alain Thévenet, *William Godwin, des Lumières à l'anarchisme*, Lyon, Atelier de création libertaire, 2002 ; Jean-Louis Boireau, *William Godwin et le roman jacobin anglais. Théorie politique et pratique romanesque*, Paris, Honoré Champion, 2002 ; Julie Ann Carlson, *England's First Family of Writers: Mary Wollstonecraft, William Godwin, Mary Shelley*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2007.

² Cf. Edward Palmer Thompson, *La Formation de la classe ouvrière anglaise* [1963], traduction de Gilles Dauvé, Mireille Golaszewski et Marie-Noëlle Thibault, Paris, Gallimard/Le Seuil, « Hautes Études », 1988, pp. 28-52.

À cette époque, Godwin abandonne peu à peu le christianisme au profit d'un déisme modéré puis devient résolument agnostique. En septembre 1791, il s'attelle à la rédaction de son fameux traité *Political Justice*, lisant Rousseau, Hume, Voltaire, Helvétius, d'Holbach, Locke, Burke, Paine, Bentham, Condillac, Condorcet, Montesquieu... Cependant, le climat politique se transforme rapidement en Angleterre, et les opinions favorables à la Révolution française sont de moins en moins les bienvenues. Avec la prise de pouvoir des Jacobins et les débuts de la première Terreur, en septembre 1792, les inquiétudes des conservateurs anglais se renforcent et une vague répressive frappe les milieux pro-révolutionnaires. C'est dans ce contexte mouvementé et hostile que paraît, en 1793, *l'Enquête sur la justice politique et son influence sur la morale et le bonheur* (*An Enquiry Concerning Political Justice and Its Influence on General Virtue and Happiness*). Dans un esprit proche de l'idéalisme des Lumières, Godwin y affirme sa croyance dans le progrès de l'humanité et postule que tout principe politique doit avoir pour objectif d'assurer le bonheur de tous. L'ouvrage connaît un succès immédiat et sera réédité en 1796 et 1798.

Le philosophe dirige ses attaques contre les institutions religieuses, perçues comme néfastes en tant qu'elles entravent la liberté de penser et le jugement individuel, et s'en prend également à la propriété privée. S'il condamne la violence, Godwin légitime pourtant les Révolutions américaine et française.

Avec *Caleb Williams ou les choses comme elles sont* (*Things as They Are; or the Adventures of Caleb Williams*), il tente d'adapter à la fiction romanesque les principales idées énoncées dans *l'Enquête sur la justice politique*, développant des techniques stylistiques et structurelles audacieuses pour intégrer l'argumentation philosophique à la forme narrative. *Caleb Williams* exercera une influence considérable sur le développement du roman anglais entre la fin du XVIII^e siècle et les premières décennies du XIX^e siècle².

¹ William St Clair, *The Godwins and the Shelleys*, *op. cit.*, pp. 30 et *sq.*

² Il sera d'ailleurs traduit très rapidement et publié dès 1794 à Paris puis connaîtra, au cours des trois années suivantes, plusieurs rééditions en Suisse et en France. Dans son *Essai sur les fictions* (1795), Madame de Staël fait l'éloge de *Caleb Williams* et le rapproche de *Tom Jones*, « un des romans les plus utiles et le plus justement célèbre ». S'agissant de *Caleb Williams*, elle observe qu'« il se fait lire avec l'entraînement qu'inspire un intérêt romanesque, et la

Pour les critiques Gary Kelly, Marilyn Butler ou Pamela Clemit¹, ce récit s'inscrit dans le débat philosophique et littéraire déclenché par les *Réflexions* de Burke.

La publication de *Caleb Williams* (1794), épargné par la censure en raison de sa forme romanesque, coïncide avec l'apogée de la répression anti-jacobine. Plusieurs réformateurs, dont certains amis de Godwin, sont arrêtés et accusés de haute trahison. Le romancier et philosophe s'empresse de publier des articles pour dénoncer, textes de loi à l'appui, l'illégitimité du procès et des arguments avancés. Si bien que tous les accusés seront finalement acquittés. Vers cette époque, Godwin se distancie peu à peu des excès des radicaux les plus enflammés. Il reconnaît s'être fourvoyé sur la Révolution française et commence à remettre en question certains de ses plus chers idéaux.

Quelques jours seulement après les funérailles de Mary Wollstonecraft, Godwin se lance dans la publication des œuvres inachevées de son épouse puis rédige les *Mémoires de l'auteur de la "Défense des droits des femmes"* (*Memoirs of the Author of a Vindication of the Rights of Women*). Ces publications lui vaudront des condamnations très dures de la part des critiques en raison de leur immoralité.

En 1799, Godwin publie son roman *St Leon*. À cette époque, sa foi progressiste a été durement mise à l'épreuve et il s'est déjà largement éloigné de ses convictions jacobines. *St Leon* reflète cet important tournant dans la pensée de Godwin, et c'est la raison pour laquelle il ne sera guère apprécié de ses amis radicaux. Entre temps, Godwin s'est remarié avec Mary Jane Clairmont, dont les positions politiques sont certes plus modérées que celles de Mary Wollstonecraft. Les années suivantes sont assombries par d'incessantes difficultés financières. Godwin décide de s'installer à son compte comme libraire et éditeur.

En 1808, il fait la connaissance de Percy Bysshe Shelley, avec qui il se lie rapidement d'amitié. Mais le philosophe a abandonné ses conceptions

réflexion que commande le tableau le plus philosophique ». Madame de Staël, *Essai sur les fictions* [1795], in *Œuvres de jeunesse*, édition de John Isbell, présentation et notes de Simone Balayé, Paris, Desjonquères, 1997, p. 151.

¹ Gary Kelly, *The English Jacobin Novel: 1780-1805*, Oxford, Clarendon Press, 1976 ; Marilyn Butler, *Burke, Paine, Godwin, and the Revolution Controversy*, Cambridge/London/New York, Cambridge University Press, 1984 ; Pamela Clemit, *The Godwinian Novel*, *op. cit.*

politiques et philosophiques les plus radicales, alors que son disciple embrasse avec passion l'idéalisme de *Political Justice* ou de *Caleb Williams*. Godwin ne prône plus la suppression de toutes les institutions, mais tend à penser que les formes de gouvernement et d'organisation sociale doivent s'adapter aux périodes historiques, en accord avec leurs spécificités¹.

1. 2. Une philosophie de l'insoumission : l'apport de Georges Palante à l'œuvre de Louis Guilloux

La rencontre de Georges Palante (1862-1925) fut pour Guilloux un événement décisif, en particulier pour son « entrée » en littérature. Le nom de ce philosophe individualiste, sociologue et critique, a connu une longue éclipse², mais au début du XX^e siècle, il s'attira une certaine notoriété par ses ouvrages et ses articles provocateurs dans le *Mercure de France*, autant que par son intransigeance et sa personnalité pour le moins insolite. Ses péripéties dans le monde universitaire et son anticonformisme finirent par le faire connaître des milieux intellectuels parisiens et provinciaux. Malgré sa misanthropie légendaire, Palante est donc bien loin de l'image qu'on lui prête, ne serait-ce que par le rayonnement de sa pensée. Yves Prié rappelle que Gide place en exergue des *Faux monnayeurs* une citation tirée d'un essai de Palante, que Céline, Camus et Jean Grenier ont lu ce philosophe, et que ses ouvrages furent

¹ William St Clair, *The Godwins and the Shelleys*, op. cit., pp. 318-19.

² Depuis deux décennies, l'œuvre de Palante fait toutefois l'objet d'un regain d'intérêt : Yannick Pelletier (éd.), *L'Individu en détresse*, choix de textes de Georges Palante présentés et annotés par Y. Pelletier, Romillé, Folle Avoine, 1987 ; Michel Onfray, *Georges Palante : essai sur un nietzschéen de gauche*, Romillé, Folle Avoine, 1989 ; Michel Onfray (dir.), *La Révolte individuelle*, actes du colloque Georges Palante des 9-11 novembre 1990 à Saint-Brieuc, Bédée, Folle Avoine, 1991 ; Michel Onfray, *Physiologie de Georges Palante : pour un nietzschéisme de gauche*, Paris, Grasset, 2002. Les travaux de Palante ont d'ailleurs été réédités récemment : *Combat pour l'individu*, préfacé et annoté par Michel Onfray, Romillé, Folle Avoine, 1989 ; *Chroniques complètes*, préfacées et annotées par Stéphane Beau, 2 tomes, Paris, Coda, 2006 et 2008 ; *Les antinomies entre l'individu et la société*, préfacé et annoté par Michel Onfray, Bédée, Folle Avoine, 1994 ; *Pessimisme et individualisme*, Bédée, Folle Avoine, 1999 ; *Œuvres philosophiques*, textes édités par Jean-Pierre Jackson, Paris, Coda, 2004 ; *Le bovarysme : une moderne philosophie de l'illusion* [1903], suivi de *Pathologie du bovarysme* par Jules de Gaultier, Paris, Payot et Rivages, 2008.

très vite traduits et publiés en Italie¹. L'enseignement de Palante exerça donc une influence sensible sur plusieurs de ses contemporains.

Après des études au Lycée Louis le Grand puis à l'Université de Douai, Georges Palante enseigne la philosophie dans différents lycées. Reçu à l'agrégation en 1888, il garde son emploi de professeur tout en publiant articles et comptes-rendus. En 1898, il est nommé au lycée de Saint-Brieuc, où il enseignera jusqu'à sa mort. Quelques années plus tard, il publie ses premiers essais : *Précis de sociologie* (1901), *Combat pour l'individu* (1904), *La Sensibilité individualiste* (1909).

En 1911, la thèse qu'il souhaitait soutenir à la Sorbonne est refusée, en grande partie parce que Palante y attaque ses directeurs de recherche. Mais le philosophe parvient malgré tout à faire publier son travail sous le titre *Antinomies de l'individu et de la société*, puis fait paraître sa thèse complémentaire, *Pessimisme et individualisme*. Une brouille malheureuse avec Jules de Gaultier, chroniqueur au *Mercure de France*, empoisonnera ses dernières années. Quelques années plus tard, Palante se suicide d'une balle dans la tempe. Toute la vie de cet individu excentrique fut assombrie par une maladie incurable, nommée « acromégalie », dont le symptôme le plus saillant est une hypertrophie des extrémités des membres².

L'amitié qu'avaient tissée Palante et Guilloux s'évanouit brusquement en raison d'une simple maladresse du jeune homme. Ayant pris ombrage de ce qu'il avait perçu comme une indécatesse, le philosophe mit fin du jour au lendemain à toute relation avec son ancien élève. Dans ses *Souvenirs sur Georges Palante* (1931), Guilloux rapporte avec émotion les moments passés aux côtés de son ancien professeur, dont il était devenu le proche compagnon et le confident¹. On pourrait s'interroger sur le fait que les deux actes littéraires fondateurs qui marquent le début de la carrière de Guilloux aient été deux hommages à ses pères, l'un biologique, l'autre spirituel : *La Maison du peuple*

¹ Yves Prié, « L'ombre de Palante », in Jean-Claude Xuerebe (dir.), *Écriture autobiographique et carnets : Albert Camus, Jean Grenier, Louis Guilloux*, « Rencontres méditerranéennes », Bédée, Folle Avoine, 2001, p. 123. Voir aussi la postface de Stéphane Beau, « La réception de Palante à l'étranger », in Georges Palante, *Chroniques complètes*, tome 2, *op. cit.*, pp. 192-195.

² D'où la physionomie simiesque de Cripure, protagoniste du *Sang noir* qui doit beaucoup au personnage non moins romanesque de Palante.

(1927), éloge du militantisme socialiste de Louis Guilloux père et poignant appel adressé à ce dernier, et ces *Souvenirs sur Georges Palante*, qui reflètent le désir de porter la mémoire d'un second père, lui aussi absent.

De ce point de vue, ces deux textes présentent des analogies frappantes : l'un comme l'autre sont des témoignages d'admiration et d'amour ; dans chacun d'eux, Guilloux recourt à l'écriture pour pallier l'absence d'un dialogue à la fois impossible et indispensable, et pour chercher un sens qui, sans cet expédient, devrait être tu. Enfin, vis-à-vis de son père biologique comme de son père spirituel, l'écriture lui permet d'exorciser un vif sentiment de culpabilité et de trahison. Tout se passe comme si Guilloux devait d'abord passer par cette opération de purification, par ce processus de catharsis littéraire, pour pouvoir envisager de se lancer enfin dans des œuvres plus strictement « littéraires », moins autobiographiques. Du reste, *Le Sang noir* est aussi, à sa façon, un « souvenir sur Georges Palante ».

Adolescent, Guilloux découvre *La Sensibilité individualiste* avant d'être l'élève de Palante au lycée de Saint-Brieuc. Ce n'est qu'à la fin de 1917 qu'il sympathise avec son professeur, même si la lecture de *Combat pour l'individu* l'a déjà rapproché en esprit de Palante. Le temps passant, les deux hommes se lient d'une vive amitié, passant une partie de leurs congés dans la maison de vacances de Palante, à lire et à se livrer à de longues conversations. En 1918, année du départ de Guilloux à Paris, Palante part quelquefois retrouver son ami devenu journaliste et écrivain. Cette complicité cesse brusquement lorsque Palante découvre avec indignation que Guilloux s'est permis de rapporter dans l'un de ses contes une anecdote qu'il tient de son professeur.

Cet extrait des *Souvenirs sur Georges Palante* ne laisse aucun doute quant à l'importance qu'occupèrent, dans les écrits et la formation de Palante, le sentiment de l'échec :

Toutes les conversations avec Palante oscillaient entre ces deux pôles : les faibles et les forts, ou, comme il disait, les « magnétos de basse tension et les magnétos de haute tension ». Mal doué pour des luttes dont il méprisait d'ailleurs l'enjeu, il se rangeait parmi les faibles et les lents promis à toutes les défaites. Mais la défaite

¹ Louis Guilloux, *Souvenirs sur Georges Palante* [1931], Quimper, Calligrammes, 1980.

même, il la désirait en secret. Elle était à ses yeux comme la consécration de ce qu'il y avait de plus grand et de meilleur en lui.¹

À la suite de plusieurs commentateurs, on pourrait chercher à démêler tout ce que *Le Sang noir* doit à cet extraordinaire personnage. Leur difformité, leur individualisme et leur intransigeance, leur isolement, leur indépendance farouche et, par-dessus tout, leur goût du paradoxe, sont quelques-uns des traits les plus saisissants de Cripure et de Palante. Mais, outre que cette approche a déjà fait l'objet d'un grand nombre d'études, elle a pour principal inconvénient d'occulter l'enseignement philosophique que Guilloux reçut au contact de Palante. Il s'agirait donc de réfléchir à la manière dont l'œuvre et la pensée de Palante ont pu influencer, ou plutôt éveiller certains échos, résonner dans les écrits de Guilloux et en particulier dans *Le Sang noir*. Sur ce plan, la mise en scène littéraire de l'échec et la place que le romancier lui assigne dans ses orientations philosophiques, politiques et esthétiques, appellent inévitablement la figure de Palante.

Pour Palante aussi bien que pour Nietzsche, la philosophie est indissociable de la vie ; la pensée est d'abord et toujours vécue, éprouvée, ressentie². Cette idée, Guilloux la partageait très certainement. M. Onfray remarque que Palante est l'un des premiers auteurs à avoir attiré l'attention sur les théories de Freud et de Jung. Dans ses chroniques, ce dernier fait effectivement part de son intérêt pour les travaux consacrés aux « actes manqués » et aux « pathologies de l'échec ». M. Onfray voit dans l'échec le principe même de l'existence et du parcours philosophique de Palante :

Palante semble désirer l'échec. Dès qu'il le peut, il s'engage sur les voies de l'insuccès afin de pouvoir mieux illustrer la pertinence de son pessimisme – comme si le réel ne suffisait pas à la démonstration. Il a besoin de défaites et de faillites : sa passion pour l'alcool, son goût du jeu, son acoquinement avec une illettrée, son mépris de l'hygiène, tout témoigne d'une haine de soi, d'une volonté de perdre, d'un cheminement vers le pire.³

¹ *Ibid.*, pp. 44-45.

² Cf. Michel Onfray, *Physiologie de Georges Palante*, *op. cit.*

³ *Ibid.*, pp. 227-228.

Pour Palante, l'échec constituait une garantie d'indépendance morale et intellectuelle. Faire le choix de l'échec signifiait opter pour les marges et la périphérie. Ériger l'insuccès et la défaite en principes éthiques, c'était avant tout s'interdire de céder aux grégairismes de la pensée. Yannick Pelletier nous met sur la voie d'une compréhension plus fine de l'empreinte des écrits de Palante dans l'œuvre et les convictions de Guilloux :

Le refus des préjugés ; la défiance des intentions, fussent-elles généreuses ; les sarcasmes contre la croyance au progrès ; la place prépondérante accordée à l'ennui qui, à la fois, suscite et explique les comportements sociaux ; l'aversion de l'instinct social grégaire, source d'égoïsme, de conformisme et de bêtise ; l'absolue réalité du divertissement perpétuel qui fait de la vie une fuite constante d'on ne sait trop quoi ; l'inanité du temps qui s'apparente à « un cercle sans fin qui tourne sur lui-même » ; la négation de toute philosophie de l'histoire ; une identité entre ce qu'on appelle, ce qu'on croit être la vie, et la mort ; en contrepartie, la nécessité de l'effort pour mener une réflexion silencieuse et libre, pour conduire un travail solitaire et libre, pour accéder à une contemplation qui élève la vision du monde à l'œuvre d'art ; enfin, proposer une morale de la pitié : autant de traits qui réunissent [...] Palante et Guilloux.¹

1. 3. Vitaliano Brancati et la leçon de Giuseppe Antonio Borgese

Dans son essai *Les Fascistes vieillissent (I fascisti invecchiano)*, publié en 1946, Brancati se livre à un examen de conscience impitoyable. Refusant d'expliquer son ancienne participation zélée à la propagande fasciste par une quelconque raison d'ordre socio-historique ou culturel, il reconnaît ouvertement sa foi de jeunesse dans les dogmes formulés par Mussolini et ses apôtres :

Vers mes vingt ans, j'étais fasciste des pieds à la tête. Je ne trouve à cela aucune circonstance atténuante : ce qui m'attirait, dans le fascisme, c'était ce qu'il avait de pire, et je ne peux invoquer en ma faveur les excuses auxquelles a droit un bourgeois conservateur

¹ Yannick Pelletier, *Des Ténèbres à l'espoir : essai sur l'œuvre littéraire de Louis Guilloux*, Ar Releg-Kerhuon, An Here, 1999, p. 194.

subjugué par les mots de Nation, Origine, Ordre, Vie Tranquille, Famille, etc.¹

Dans cette intraitable confession, Brancati rend hommage à la clairvoyance et à l'indépendance d'esprit de l'écrivain et universitaire sicilien Giuseppe Antonio Borgese² (1882-1952), qui avait refusé de se plier aux contraintes imposées par le régime et s'était rapidement exilé. Né dans la province de Palerme, Borgese suivit un cheminement qui peut faire penser à celui de Brancati. Influencé par le philosophe Benedetto Croce, il s'illustre par un mémoire universitaire sur *l'Histoire de la critique romantique en Italie*. Un essai sur Gabriele D'Annunzio (1909) lui vaut les éloges du poète et romancier à scandale. Très tôt, pourtant, il prend ses distances avec le nationalisme et l'esthétisme prônés par D'Annunzio.

Borgese se lance alors dans une brillante carrière universitaire comme professeur de littérature à Turin puis à Rome. Il part ensuite à l'Université de Milan, où il occupe jusqu'en 1931 la chaire d'esthétique et d'histoire de la critique. Cette même année, en effet, le régime fasciste obtient du roi qu'il passe un décret enjoignant aux professeurs des universités italiennes de jurer sous serment leur fidélité non seulement à la monarchie, mais aussi au fascisme. Borgese figure parmi les quatorze enseignants qui refusent de prêter serment, perdent leur poste et sont contraints de prendre le chemin de l'exil³. Il s'installe aux États-Unis, où il poursuit sa carrière de professeur d'université tout en publiant des articles et des essais antifascistes, dont le célèbre *Goliath* :

¹ "Sui vent'anni, io ero fascista sino alla radice dei capelli. Non trovo alcuna attenuante per questo: mi attirava, del fascismo, quanto esso aveva di peggio, e non posso invocare per me le scuse a cui ha diritto un borghese conservatore soggiogato dalle parole Nazione, Stirpe, Ordine, Vita Tranquilla, Famiglia, ecc". Vitaliano Brancati, « I fascisti invecchiano », in *Romanzi e saggi, op. cit.*, p. 1473. [Notre traduction]

² Paolo Mario Sipala, « Drammaticità e politicità di Brancati », in *Missione e compromissione: ideologie politiche e letteratura tra Otto- e Novecento*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1974, pp. 103-113 ; Paolo Mario Sipala, « Vitaliano Brancati tra Verga e Borgese », *Nuova Antologia*, juin-août 1977 ; Vanna Gazzola Stacchini, « Borgese, Brancati e il fascismo », *Otto/Novecento*, XII, 6, 1988 ; Sarah Zappulla Muscarà, « "Il più giusto elogio": Brancati tra Borgese e Sciascia », in Annamaria Andreoli (dir.), *Dalla Sicilia all'Europa: l'Italia di Vitaliano Brancati*, catalogue de l'exposition de mars-avril 2005 à la Bibliothèque Nationale de Rome, Roma, De Luca, 2005, pp. 41-58.

³ Sur le jurement de fidélité au fascisme, voir Helmut Goetz, *Il giuramento rifiutato: i docenti universitari e il regime fascista*, Firenze, La Nuova Italia, « Biblioteca di Storia », 2000 ; Giorgio Boatti, « *Preferirei di no* »: le storie dei dodici professori che si opposero a Mussolini, Torino, Einaudi, « Gli struzzi », 2001. (À noter que selon les historiens, les professeurs réfractaires furent au nombre de quatorze ou bien de douze).

la marche du fascisme (1937)¹. Il lui faut attendre 1945 pour retrouver son poste à l'Université de Milan, où il passe la fin de sa vie.

Les Fascistes vieillissent : une mordante attaque contre le totalitarisme fasciste

Occupant une place centrale dans le recueil *Les Fascistes vieillissent*, le texte « Instinct et intuition » (*Istinto e intuizione*) peut être lu à la fois comme un autoportrait de jeunesse et comme une réflexion sur l'adhésion aux valeurs fascistes. Plus largement, il faut y voir une dénonciation du conformisme idéologique et politique. En reconnaissant sa foi passée dans les dogmes fascistes et en se gardant d'alléguer des explications fallacieuses pour se disculper, Vitaliano Brancati recourt à une habile stratégie de mise en scène. Dépassant la dimension individuelle et strictement autobiographique, l'essayiste esquisse une violente condamnation de tous ses contemporains qui n'ont jamais remis en question leurs positions idéologiques et leurs choix (ou non-choix) politiques. Sous prétexte de régler définitivement ses comptes avec ses erreurs passées, Brancati tend un miroir à ses lecteurs et les défie de ne pas retrouver, dans son expérience en apparence singulière, des attentes, des aspirations et des instincts qu'ils ont eux-mêmes vécus. Ce stratagème est d'autant plus efficace qu'à aucun moment l'auteur ne dévoile explicitement ce dessein caché.

En réalité, toutes les observations de Brancati visent à suggérer que les mots « Instinct » et « Intuition », qui composent le titre de cet article, constituent les deux grands paradigmes de l'idéologie fasciste, et qu'à ce titre ils fascinèrent – et fascinent encore – une bonne partie de la société italienne. Ces deux notions tirent leur force de leur imprécision : elles sont suffisamment floues pour rencontrer les préoccupations, les peurs et les aspirations de chacun : « J'éprouvai la joie de l'animal de troupeau : cette joie d'être d'accord avec des millions de personnes (et partant, avec leurs préfets, leurs juges, leur

¹ Giuseppe Antonio Borgese, *Goliath : la marche du fascisme* [1936], traduction d'Étiemble, Paris, Desjonquères, « Les chemins de l'Italie », 1986.

police, etc.), et de ressentir, avec un degré d'intensité en plus, non pas ce qu'elles-mêmes, mais ce que cet *ensemble* ressentait »¹.

Ce que Brancati cherche à nous dire, dans ce texte profond comme dans les autres écrits du recueil *Les Fascistes vieillissent*, c'est que les mouvements et idéologies de masse reposent sur des mécanismes invariants. Le titre même de l'ouvrage est ambigu : dans le contexte de l'immédiat après-guerre, la formule « les fascistes vieillissent » pourrait signifier que le fascisme est affaibli, éreinté par la défaite militaire, et que ses jours sont comptés. Mais ce serait là une observation à la fois banale et incongrue pour un texte entendant révéler la persistance de certaines idées mystificatrices. En réalité, si les fascistes vieillissent, c'est évidemment parce qu'ils perdurent en dépit de l'écroulement du régime. Tous les micro-récits qui constituent ce recueil sont autant d'apologues grâce auxquels Brancati montre comment les habitudes, le décorum, l'opportunisme et la lâcheté qui étaient de mise sous le fascisme réapparaissent masqués, travestis conformément aux goûts du jour.

Sans chercher à condamner tel ou tel dignitaire fasciste, l'essayiste se contente de raconter plusieurs histoires brèves dans lesquelles nombre de ses concitoyens pourront se reconnaître, démystifiant du même coup la brutalité et la bêtise qui se perpétuent alors même que les principaux dirigeants fascistes ont subi l'épuration. Tous ces essais sont construits autour d'oppositions temporelles qui se révèlent n'être qu'un leurre : mentalités et comportements n'ont, pour l'essentiel, pas changé. Seul l'autoportrait de l'auteur en jeune fasciste échappe à cette loi : parce qu'il a su analyser sans complaisance son adhésion passée au fascisme, discerner que l'idéologie fasciste agit toujours subrepticement et qu'elle a survécu au régime, Brancati peut affirmer en toute certitude avoir rompu définitivement avec ces modèles trompeurs. D'où la conclusion profondément ironique de ce fragment. Au moment où il s'apprête à relater sa sortie hors du fascisme, Brancati s'interrompt subitement : « Mais ici commence pour moi une histoire tout à fait différente ; puisque celle-ci ne me

¹ “Provai la gioia dell'animale da gregge: di essere d'accordo con milioni di persone (e di conseguenza coi loro prefetti, i loro giudici, la loro polizia, ecc.), e sentire, con un grado in più d'intensità, quello che, non esse, ma il loro *insieme* sentiva”. Vitaliano Brancati, « I fascisti invecchiano », *op. cit.*, p. 1475. [Notre traduction]

cause pas le même déshonneur que la première, il n'y a pas lieu de la raconter »¹.

Il n'en va pas de même pour la plupart des dignitaires fascistes et de la bourgeoisie – Brancati tend en effet à excuser davantage l'action du peuple italien. Cette même jeune fille de la bourgeoisie catanaise, qui était hier l'amante d'un officier de la Luftwaffe, s'affiche aujourd'hui avec des soldats anglais, écossais ou américains. Ces mêmes bourgeois qui saluaient cérémonieusement les caciques du régime se précipitent, une fois les Anglais parvenus à Catane, auprès des officiers des services secrets, de la police ou de la marine : « La vieille révérence pour le Préfet de police, le Fédéral, le Commandant des Carabiniers, l'*Ovra*, avait à peine eu le temps de changer de nationalité et de forme, mais sa substance était restée la même »². Et ce même notaire qui, en 1932, écrivait des lettres anonymes pour dénoncer l'antifascisme de son ennemi juré, tout juste nommé podestat³, pratique de nouveau la délation en 1945, mais cette fois pour se scandaliser du passé fasciste de son rival et réclamer son licenciement.

Ainsi, malgré le désastre qui vient de s'achever, laissant la Sicile dévastée, les attitudes n'ont guère évolué : « Je me mets à observer les visages des passants, et je les compare à ceux d'il y a deux ans. Si je devais déduire de ces figures que la tyrannie est terminée, j'aurais quatre-vingt dix-neuf chances sur cent de me tromper »⁴.

¹ «Ma qui comincia per me una storia del tutto diversa, la quale, non facendomi il disonore che mi fa la prima, non conviene sia narrata». *Ibid.*, p. 1478. [Notre traduction]

² «La vecchia reverenza per il Questore, il Federale, il Maggiore dei Carabinieri, l'*Ovra* aveva avuto appena il tempo di cambiare la nazionalità e la forma del suo oggetto, ma non la sostanza». *Ibid.*, p. 1462. [Notre traduction]. L'*Ovra* était un organe de la nouvelle police politique secrète mise en place par Mussolini dès 1927. Les interprétations sont partagées quant à la signification de cet acronyme : « Œuvre Volontaire de Répression Antifasciste », « Organisation de Vigilance et de Répression de l'Antifascisme »... Consulter à ce propos Aurelio Lepre, *L'occhio del Duce: gli Italiani e la censura di guerra, 1940-1943*, Milano, Mondadori, « Le scie », 1992 ; Mimmo Franzinelli, *I tentacoli dell'Ovra: agenti, collaboratori e vittime della polizia fascista*, Torino, Bollati Boringhieri, « Nuova Cultura », 1999 ; Mauro Canali, *Le spie del regime*, Bologna, Il Mulino, « Biblioteca storica », 2004.

³ Nommé par les autorités fascistes, le podestat concentrait les pouvoirs du maire et du conseil municipal.

⁴ «Mi metto a osservare i visi dei passanti, e li paragono a quelli di due anni fa. Se dovessi indovinare da queste facce che la tirannide è terminata, correrei novantanove volte su cento il rischio di sbagliare». Vitaliano Brancati, *I fascisti invecchiano*, *op. cit.*, p. 1490. [Notre traduction]

Retour sur un malentendu de jeunesse : du bellicisme triomphaliste à l'individualisme désabusé

Sur cette scène de théâtre où masques et déguisements sont restés de mise, la figure de Giuseppe Antonio Borgese se détache par son refus de toute compromission, sa dignité et l'acuité de son jugement. Railleur, Brancati revient sur ses illusions de jeunesse, se moque de sa naïveté. « Ma stupidité prenait des airs de génie, et du génie elle imitait les miracles en réduisant les choses les plus complexes et embrouillées à des unités simples et éternelles »¹. Le culte qu'il vouait alors à Mussolini et le triomphe qui couronna ses premières œuvres l'avaient amené à regretter que Borgese n'ait pris fait et cause pour le fascisme alors que ses romans laissaient percer avec une telle évidence les bonnes dispositions de l'auteur ! Or, la lecture que Brancati faisait du fameux roman *Rubè* était une magistrale méprise : « Il me semblait que le Borgese moraliste célébrait la victoire de l'homme actif sur le penseur ; je voyais en lui la même méfiance pour la pensée que celle qui faisait battre mon cœur et sur laquelle je croyais que pouvait être érigée une nouvelle moralité »².

En réalité, l'intention du romancier était en tous points contraire à l'enseignement que Brancati avait retiré de *Rubè*. Il s'agissait pour Borgese de dévoiler les contradictions inhérentes à l'idéologie bourgeoise, tiraillée entre culte de l'héroïsme et du surhomme et détachement passif vis-à-vis de l'Histoire. Avant même que le fascisme ne se manifeste concrètement dans la société italienne, Borgese était parvenu à identifier certaines conditions historiques de son émergence³.

En 1930, Brancati rencontre celui qu'il considéra longtemps comme un maître à penser et un modèle d'indépendance. À cette époque, il est encore loin

¹ «La mia stupidità si atteggiava a genio, e del genio imitava i miracoli nel ridurre le cose più complesse e ingarbugliate a unità semplici ed eterne». *Ibid.*, p. 1475. [Notre traduction]

² «Mi pareva che Borgese moralista celebrasse la vittoria dell'uomo attivo sul pensatore ; vedevo in lui la stessa sfiducia nel pensiero che faceva battere il mio cuore e sulla quale credevo che potesse ergersi una nuova moralità». *Ibid.*, p. 1475. [Notre traduction]

³ Voir Fernando Mezzetti, *Borgese e il fascismo*, Palermo, Sellerio, « Prisma », 1978 ; Maddalena Kuitunen, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, Napoli, Federico e Ardia, « Studi e testi di letteratura italiana », 1982 ; Salvatore Cataldo, *Giuseppe Antonio Borgese*, Messina, Sicania, « L'Iride », 1990 ; Annamaria Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura: Borgese critico scrittore*, Bologna, Pàtron, 1994 ; Gian Paolo Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese: una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*, Firenze, F. Cesati, « Strumenti di letteratura italiana », 2005.

de songer à rejoindre les rangs de l'opposition au fascisme. En 1932, il publiera son premier roman, *L'Ami du vainqueur*, où il entend dépasser les contradictions qu'à ses yeux Borgese n'est pas parvenu à résoudre dans *Rubè*. Brancati se propose en effet de donner le rôle central non plus à un vaincu – tel le Filippo Rubè de Borgese – mais à l'*uomo nuovo* fasciste. *L'Ami du vainqueur*, commente Francesco Spera, « est basé sur les histoires parallèles de l'intellectuel velléitaire, épigone d'un monde ancien destiné à la défaite, et du héros de l'action et de l'intelligence, capable de supprimer l'écart séparant la culture de la réalité »¹.

Quelques années après, néanmoins, les convictions de Brancati commencent à vaciller et une lettre de Borgese leur portera le coup de grâce. Dans ses propres missives, Brancati exhorte son aîné à assumer ouvertement les valeurs qui transparaissent dans ses romans et à vivre en toute plénitude son adhésion au fascisme refoulée. Avec indulgence, Borgese, alors exilé aux États-Unis, décline sans s'émouvoir les encouragements de Brancati : « Je ne me ferai pas passer pour fasciste à cinquante ans sonnés »¹. Dans sa réponse au jeune écrivain, il observe qu'il a lui aussi été attiré par l'esthétisme de D'Annunzio, mais pendant dix-huit mois seulement. Ce qui, plus encore que la détermination manifestée par Borgese, emportera l'admiration de Brancati, c'est sans aucun doute le refus de son aîné de se rallier à une quelconque cause ou idéologie.

Ayant fait clairement comprendre à son correspondant qu'il ne reviendra pas sur ses positions, Borgese achève sa lettre en lui demandant d'attendre dix ans pour juger ses propos. De fait, reconnaît Brancati, il n'eut pas à attendre si longtemps. Dans sa lettre suivante, déjà, Borgese pressent avec sagacité les incertitudes de son compatriote...

On comprend donc pourquoi la figure de Borgese occupe le centre du recueil *Les Fascistes vieillissent*. Par sa modestie, sa perspicacité et son courage, l'écrivain exilé incarne pour Brancati la fidélité à une vision profondément humaniste en même temps que l'opposition à tout dogmatisme.

¹ « si basa sulla storia parallela dell'intellettuale velleitario, epigono di un mondo vecchio e destinato alla resa, e dell'eroe dell'azione e dell'intelligenza, in grado di annullare la separazione fra la cultura e la realtà ». Francesco Spera, *Vitaliano Brancati, op. cit.*, p. 10. [Notre traduction]

Ceci à une époque parcourue de trahisons, de compromissions et de revirements. Du reste, loin d'avoir disparu dans l'immédiat après-guerre, la grande mascarade des pénitences, des délations et des traîtrises se poursuit avec la même vigueur.

Dans une étude récente, Sarah Zappulla Muscarà met en évidence les affinités liant Brancati et Borgese². Tous deux siciliens, ces écrivains sont aussi les héritiers des grands auteurs de leur région (Luigi Capuana, Giovanni Verga, Luigi Pirandello) et ont connu l'émigration intellectuelle, même si ce fut pour des raisons opposées. Influencés d'abord par D'Annunzio, ils s'en sont peu à peu éloignés. Enfin, Brancati comme Borgese demeurent à l'écart de l'agitation antifasciste dans l'après-guerre et adoptent une position critique à l'encontre des démocrates chrétiens autant que des communistes. Compte tenu de ces correspondances, Brancati eut certainement le sentiment de reparcourir, dix ans plus tard, la voie qu'avait empruntée ce frère spirituel.

Dans certains fragments composant son *Journal romain*, publié à titre posthume (1961), Brancati consacre de nouveau quelques pages à Borgese, mais cette fois pour le replacer dans le contexte littéraire de son époque : « Il faut être né en Sicile pour comprendre jusqu'à s'en émouvoir certains de ses défauts »³, observe-il avec humour. Ailleurs, il rapporte les démêlés de l'auteur de *Rubè* avec Alberto Moravia, au moment où ce dernier publie ses *Indifférents* (1929).

Brancati opère toutefois une distinction entre le Borgese de l'opposition, exilé loin des siens, et le Borgese de l'après-guerre : sa « transparence » « se troubla quelque peu », et il « perdit de sa simplicité et de sa spontanéité »¹. Enfin, Brancati regrette que ce maître spirituel ne se soit pas abandonné complètement au « baroque », si caractéristique du goût des Siciliens. En confrontant le rôle occupé par Borgese pendant puis après le fascisme, Brancati laisse entendre que l'écrivain demeura un modèle pour lui aussi longtemps qu'exilé loin des siens, coupé de ses origines, il incarna l'opposition au régime.

¹ «Non mi fingerò fascista a cinquant'anni sonati». *Ibid.*, p. 1477. [Notre traduction]

² Sarah Zappulla Muscarà, «Il più giusto elogio»: Brancati tra Borgese e Sciascia », *art. cit.*

³ «Bisogna esser nati in Sicilia per comprendere fino alla commozione certi suoi difetti». Vitaliano Brancati, *Diario romano* [1961], in Vitaliano Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », p. 1615. [Notre traduction]

Mais, une fois que ce dernier eût regagné son pays, accueilli triomphalement et fort du sentiment de ne pas avoir été dupe, comme tant d'autres, des mystifications de son époque, la personnalité et l'écriture de Borgese, semble indiquer Brancati, perdirent une partie de leur valeur.

À l'issue de ces considérations, il apparaît que Mary Shelley, Guilloux non moins que Brancati furent fortement marqués par leurs relations privilégiées avec certaines grandes figures intellectuelles de leurs temps. Ces influences s'exercèrent bien entendu dans des cadres socio-historiques disparates, et selon des modalités très diverses. Pour autant, on ne peut manquer d'être intrigué par une convergence significative reliant les œuvres et la pensée de Mary Wollstonecraft, de William Godwin, de Georges Palante et de Giuseppe Antonio Borgese : tous ces auteurs assignent une place primordiale, dans leurs fictions comme dans leurs écrits philosophiques, à l'individu.

Défendant avec passion la liberté de pensée, réprouvant tout conformisme et fanatisme, ils nourrissent une grande méfiance vis-à-vis des attitudes et croyances collectives et portent un regard sceptique sur les manifestations de pouvoir. Pour tous ces penseurs, il s'agit de réhabiliter la raison et le jugement individuels, indispensables remparts contre les entreprises totalitaires et salutaires foyers de résistance aux folles ambitions des puissants.

Du reste, Wollstonecraft aussi bien que Godwin, Palante comme Borgese se sont trouvés en porte-à-faux avec leurs entourages socioculturels, ont été confrontés à des situations de déséquilibre identitaire. Conspuée pour son activité littéraire et politique, qui lui valut la cruelle épithète de « hyène en jupons »², Wollstonecraft ne cessa de s'attirer les quolibets et les humiliations des cercles littéraires et politiques anglais. De son côté, Godwin subit les foudres de la censure : bien qu'auréolé de gloire après la publication de son *Enquête sur la justice politique* et de *Caleb Williams*, il fut violemment attaqué dès ses premiers écrits et visé directement par la répression antijacobine qui

¹ “questo processo di trasparenza e assimilazione si turbò un poco; perdette semplicità e spontaneità”. *Ibid.*, p. 1618. [Notre traduction]

² Voir Toni Bentley, « A “Hyena in Petticoats” », *The New York Times Book Review*, 29 mai 2005, pp. 5-6.

suit la Terreur. Ne serait-ce que par son apparence difforme et sa haine des conventions, Palante vécut assurément en marge de ses concitoyens. Enfin, son refus précoce du fascisme et son exil aux États-Unis contraignirent Borgese à adopter une position excentrée, en décalage avec les aspirations et les craintes de ses compatriotes. Il ne fait aucun doute que Mary Shelley, Guilloux et Brancati recueillirent des enseignements féconds de leurs échanges avec ces écrivains, qui influèrent puissamment sur leurs poétiques de l'échec.

2. bouleversements scientifiques et recherches ethnologiques dans les fictions de Mary Shelley, de Giovanni Verga et de Thomas Hardy

Après nous être intéressé à l'héritage philosophique et littéraire légué par Wollstonecraft, Godwin, Palante et Borgese aux auteurs de *Frankenstein*, du *Sang noir* et du *Bel Antonio*, nous évoquerons à présent les répercussions des recherches folkloriques et anthropologiques anglaises et italiennes de la seconde moitié du XIX^e siècle sur la création romanesque de Verga et de Hardy. Enfin, dans l'ultime section de ce chapitre, nous nous efforcerons de comprendre comment les bouleversements scientifiques qui ébranlent la culture occidentale au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles puis dans la seconde moitié du XIX^e siècle transparaissent dans les fictions de Mary Shelley, dans le cycle des *Vaincus* et dans les « romans du Wessex » : dans une période critique marquée par la redéfinition des hiérarchies et des frontières disciplinaires, par l'émergence de nouveaux domaines scientifiques et par l'éclipse de certains savoirs, en quoi l'écriture de *Frankenstein* reflète-t-elle l'appréhension mêlée de fascination qu'éprouve la romancière face aux prodigieuses découvertes révolutionnant les sciences naturelles ? Lorsque les théories évolutionnistes darwiniennes infligent au postulat anthropocentriste sa deuxième « blessure narcissique », pour reprendre l'expression de Freud¹, quels échos ou

¹ Selon Freud, Copernic porta le premier coup au narcissisme originel de l'humanité, Darwin et les évolutionnistes lui assénèrent le deuxième. Le troisième et dernier coup correspondrait à l'émergence de l'inconscient et à l'avènement de la psychanalyse. « Le second démenti fut infligé à l'humanité par la recherche biologique, lorsqu'elle a réduit à rien les prétentions de

dissonances éveillent-elles dans les fictions de Verga et de Hardy ? En quoi infléchissent-elles la composition de leurs œuvres ?

2. 1. L'influence des études folkloriques dans les *Vaincus* et les « romans du Wessex »

Une conversion éthique, un tournant artistique

À mesure que s'affinent leurs conceptions artistiques et que s'élabore leur écriture romanesque, Hardy et Verga en viennent à prêter un vif intérêt aux coutumes et aux savoirs traditionnels. La complexité et la richesse de leurs cycles romanesques sont indissociables de l'attention qu'ils portent aux études folkloriques et aux théories ethno-anthropologiques de leur temps. Leur expérience d'une certaine marginalisation historique, économique et socioculturelle, donne à penser que ces deux écrivains développèrent très tôt une conscience aiguë de la richesse et de l'importance des croyances et des modes de vie populaires – ou tout au moins ruraux. Le sentiment de fidélité aux origines, l'attachement pour la région natale et la volonté de donner à celle-ci une place sur la scène littéraire imprègnent non seulement leurs œuvres, mais aussi leur correspondance et leurs journaux.

Or, cette problématique est pour l'essentiel absente de leurs premiers romans. Ce n'est qu'au terme d'un processus de maturation intellectuelle et artistique ponctué de doutes, d'hésitations et de crises, qu'elle parvient à s'imposer dans les conceptions esthétiques des deux romanciers jusqu'à investir une place décisive dans leur écriture. Pour cela, il aura fallu que les écrivains réussissent à concilier leur préoccupation pour les valeurs et les

l'homme à une place privilégiée dans l'ordre de la création, en établissant sa descendance du règne animal et en montrant l'indestructibilité de sa nature animale. Cette dernière révolution s'est accomplie de nos jours, à la suite des travaux de Ch. Darwin, de Wallace et de leurs prédécesseurs ». Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse* [1916], traduction de Serge Jankélévitch, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque », 2001, p. 343. Dans l'introduction de son essai *Darwin's Plots*, Gillian Beer commente l'hypothèse de Freud sur cette deuxième « blessure narcissique ». Cf. Gillian Beer, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction* [1983], deuxième édition, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 2000, pp. 8-14.

traditions rurales avec les attentes et les exigences d'un lectorat appartenant principalement à la bourgeoisie italienne et à la *middle class* anglaise.

Désireux par-dessus tout de confirmer leur position de jeunes auteurs et de satisfaire les exigences de leur lectorat, au risque de passer pour des écrivains conventionnels, Verga et Hardy s'efforcent dans un premier temps de dissimuler leur provincialisme et de modeler leur inspiration et leur style sur les écrits des romanciers à succès de leur époque. Parvenus à un point décisif de leur carrière littéraire, qui coïncide sans doute avec un retour critique sur leurs partis pris esthétiques, tous deux éprouveront le besoin de renouveler leur écriture romanesque et c'est probablement pour cette raison qu'ils décident d'ancrer plus fermement leurs œuvres dans un cadre provincial rural. Pour Hardy comme pour Verga, ce tournant s'opère entre les années 1874 et 1880.

Les premières œuvres de Verga sont des romans influencés par l'enseignement de son maître Antonino Abate, qui traduisent sa ferveur de jeunesse pour les idées de Mazzini, le *Risorgimento* et l'épopée garibaldienne¹. Le peuple n'y apparaît encore que comme une vérité abstraite, le propos de l'auteur étant d'exalter l'unité politique et culturelle de l'Italie naissante, et non de glorifier les cultures régionales, dont les spécificités sont alors davantage perçues comme une entrave au progrès. Dans *Amour et Patrie*, dans *Les Carbonari de la montagne* – leurs titres seuls indiquent déjà les sujets de ces romans – comme dans *Sur les lagunes*, l'écrivain sicilien privilégie le lyrisme romantique et la grande fresque historique.

Entre 1865 et 1877, période marquée par les séjours de l'auteur à Florence puis à Milan, Verga écrit quelques romans d'inspiration mondaine, à l'exception de *l'Histoire d'une fauvette*. Destinés à la bourgeoisie du nord de l'Italie, *Une Pécheresse* (*Una peccatrice*), *Eva*, *Tigre royal* et *Eros* se déroulent dans les grandes villes centrales et septentrionales et ont pour protagonistes de jeunes artistes désœuvrés, indifférents aux préoccupations sociales. La publication de la nouvelle « Nedda » (1874) constitue une étape importante dans l'œuvre de Verga. Avec ce récit, l'austérité et la dureté des

¹ Cf. Federico De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1964 ; Giulio Cattaneo, *Giovanni Verga*, Torino, UTET, 1963.

conditions de vie des paysans siciliens font irruption dans sa création romanesque et par-là même dans la littérature italienne.

Il est vrai que le bref roman épistolaire *Histoire d'une fauvette* était déjà situé en Sicile et offrait quelques tableaux ruraux de la région de Catane, mais cette histoire d'une jeune novice emprisonnée dans un couvent et sombrant dans la folie pour n'avoir pu vivre pleinement son amour ne met pas directement en scène une paysanne.

L'extraordinaire et imprévu succès de « Nedda. Tableau sicilien » représente assurément un moment crucial dans l'orientation esthétique de Verga. On peut en effet considérer, à la suite de la plupart des critiques, que ce triomphe inaugure un renouvellement fécond de l'art verghien et ouvre la *grande stagione* du romancier¹. Malgré la réussite de « Nedda », Verga n'abandonne pas immédiatement l'inspiration mondaine, comme en atteste la publication de *Tigre royal*, d'*Eros* et du recueil de nouvelles *Printemps (Primavera ed altri racconti)*. Les années 1875-1880 sont certainement pour lui une période d'intense élaboration et de maturation, au cours de laquelle il ébauche le plan de son grand cycle romanesque et se lance dans la rédaction des *Malavoglia*.

Le manuscrit du premier roman de Hardy, *The Poor Man and the Lady*, fut refusé par les éditeurs et détruit par l'auteur, mais nous savons qu'il s'agissait d'une œuvre à prétentions sociales. L'éditeur Macmillan avait loué la présentation que Hardy y faisait de la vie rurale, mais jugé trop négatifs ses portraits mordants de l'*upper class* londonienne. Reconnaisant à son tour à l'œuvre un certain mérite, le romancier George Meredith, alors relecteur chez un autre éditeur, déconseillait pourtant vivement à l'auteur de le publier en l'état. Il lui suggéra de supprimer du livre tous les éléments susceptibles de lui attirer l'hostilité des critiques, à commencer par sa charge satirique. Que Hardy ait jugé nécessaire de faire disparaître son manuscrit indique bien sa détermination à se distancier de la critique sociale et à se plier avec docilité aux

¹ Carlo Musumarra, *Verga e la sua eredità novecentesca*, chapitre 3 : « La grande stagione milanese », pp. 87-120.

goûts du public. Longtemps il se souviendra avec amertume des refus des éditeurs, convaincu d'avoir donné avec ce roman son œuvre la plus originale¹.

De 1870 à 1874, Hardy compose ses premiers récits, qui s'inscrivent dans le genre du roman pastoral mais n'apportent pas de réelles innovations par rapport à la production des auteurs contemporains. Avec *Loin de la foule déchaînée* (1874), toutefois, où est employé pour la première fois le nom mi-historique, mi-fictionnel, de « Wessex », un pas décisif est franchi. L'univers romanesque de Hardy gagne en consistance et en vivacité. Bientôt, celui-ci associera au titre de ses récits le qualificatif « romans du Wessex » (*Wessex novels*). Grâce au cycle des romans du Wessex, la fascination de Hardy pour les superstitions, les rituels et les savoirs des habitants du Dorset trouve un terrain privilégié pour s'exprimer en toute liberté. Que Hardy ait souhaité marquer une pause d'une année dans sa production artistique, entre la parution de *Loin de la foule déchaînée* et celle de *La Main d'Ethelberta* (1876), pourrait indiquer son besoin de prendre un temps de réflexion pour donner un élan nouveau à son œuvre².

Chez Verga et chez Hardy, ce changement de perspective radical fut motivé par un ensemble complexe de facteurs biographiques, culturels et historiques. Tout d'abord, le regard favorable des critiques et lecteurs ne pouvait qu'encourager les deux écrivains à poursuivre dans la voie qu'ils adoptèrent. Sans l'appui enthousiaste de leur public, ils auraient peut-être renoncé à explorer ce nouvel horizon artistique. Le sentiment de devoir et de fidélité à leurs origines eut aussi sa part dans leur résolution. Par ailleurs, les deux écrivains avaient une conscience aiguë des transformations historiques et sociales qui bouleversaient irrémédiablement l'harmonie et l'équilibre des communautés rurales. De ce point de vue, l'évocation de la vie en Sicile ou dans le Dorset leur offrait le moyen de rendre hommage à ces cultures régionales et de porter le témoignage de coutumes et de modes de vie voués à une rapide disparition. Ce faisant, ils pouvaient espérer sauver de l'oubli tout

¹ Cf. Michael Millgate, *Thomas Hardy: A Biography Revisited*, op. cit., pp. 105-106.

² Voir Charles P. C. Pettit, « "Merely a Good Hand at a Serial"? From *A Pair of Blue Eyes* to *Far from the Madding Crowd* », in Phillip Mallett (dir.), *The Achievement of Thomas Hardy*, London/New York, Macmillan/St. Martin's Press, 2000, pp. 1-21.

un corpus foisonnant de croyances, de pratiques et de traditions s'éteignant peu à peu.

À toutes ces raisons s'ajoutait pour Verga l'intention plus ou moins consciente de faire participer pleinement au processus du *Risorgimento* une Sicile vouée depuis des siècles à une condition de marginalisation culturelle, et de lui allouer une place symbolique sur la scène littéraire, à défaut de lui conférer un rôle politique.

Il faut donc aller au-delà de la dimension strictement biographique pour mesurer la portée de ce basculement, qui mène Hardy et Verga à se détourner des modèles suivis jusqu'alors pour se risquer avec audace vers des pratiques narratives et des territoires de l'écriture romanesque encore peu familiers. À cet égard, il est significatif qu'au moment où le romancier anglais et son contemporain sicilien s'engagent résolument sur cette route, l'un et l'autre jugent nécessaire de recourir aux enquêtes ethnographiques et aux études folkloriques pour donner à leur peinture de la vie rurale une tonalité plus juste et un caractère documentaire.

Le développement spectaculaire des études folkloriques

L'intérêt que manifestent Verga et Hardy pour les traditions populaires doit être replacé dans le contexte d'une véritable floraison d'ouvrages consacrés aux peuples « primitifs » et aux vestiges humains d'un lointain passé. En tant que discipline institutionnelle, le folklore naît au tout début du XIX^e siècle. Selon l'anthropologue Nicole Belmont, son émergence serait liée, dans la plupart des pays européens, à un mouvement d'idées pré-romantique opposé à l'esprit des Lumières¹. La découverte du Nouveau Monde aurait suscité dès le XVI^e siècle les premières réflexions ethnologiques, car d'après Giuseppe Cocchiara² ou N. Belmont, c'est à partir de cette époque en effet que

¹ Nicole Belmont, article « Folklore », *Encyclopædia Universalis*, 1980. Voir aussi, du même auteur, l'article « Folklore » dans le *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* [1991] édité par Pierre Bonte et Michel Izard, Paris, Quadrige/Puf, « Dicos poche », 2004.

² Giuseppe, *Storia del folklore in Europa* [1971], Torino, Boringhieri, 1977. Du même auteur, voir aussi *Popolo e letteratura in Italia*, section 8 : « Le poetiche. Il folklore alla luce del verismo e del decadentismo », Torino, Einaudi, 1975, pp. 447-514.

les traditions populaires deviennent des objets dignes d'être étudiés « scientifiquement ». Toutefois, ce n'est que vers la fin du XVIII^e siècle que se développe une réflexion folklorique et non plus seulement ethnologique : l'éloignement dans le temps vient rivaliser avec l'éloignement dans l'espace, et les coutumes des peuples européens réputés anciens deviennent tout aussi exotiques et intéressantes que les mœurs singulières des habitants du Nouveau Monde ou d'autres continents. Cette évolution est à rattacher aux grands mouvements nationalistes de la fin du XVIII^e et du XIX^e siècle.

La première moitié du XIX^e siècle est marquée par les grandes entreprises de collecte systématique des traditions populaires. Il faut attendre malgré tout le milieu du siècle pour que soit défini plus précisément le nouvel objet de recherche. De ce point de vue, la création du terme *folk-lore* par l'anthropologue anglais William John Thoms en 1848 est une étape décisive. Par ce mot composé (*folk-lore* ou « savoir du peuple »), Thoms entend donner une formulation plus scientifique à ce que l'on nomme alors *popular antiquities*¹.

Dans *La Civilisation primitive (Primitive Culture)*, essai paru en 1871, l'anthropologue Edward Burnett Tylor formule sa célèbre théorie des « survivances » (*survivals*). Dans une perspective évolutionniste, il confronte les sociétés « primitives » contemporaines à des peuples disparus pour montrer que les premières constituent des vestiges, des « survivances » d'un état antérieur de la civilisation. Dès lors, la tâche assignée au folkloriste consiste à répertorier les traits archaïques incrustés dans une culture avancée, et à les rattacher à des stades de civilisations antérieurs pour en évaluer le niveau de développement². En mettant en équation les sociétés « primitives » vivant à l'époque contemporaine et les peuples disparus dans un passé plus ou moins lointain, les premiers grands anthropologues comme Tylor, Morgan, MacLennan, Maine ou Frazer posent les principes fondamentaux de

¹ Cf. Nicole Belmont, « Folklore », art. cit. ; Gillian Bennett, « Geologists and Folklorists: Cultural Evolution and "The Science of Folklore" », *Folklore*, n. 105, 1994, pp. 25-37.

² Sur la notion de survivance, se reporter à Margaret T. Hodgen, « The Doctrine of Survivals: The History of An Idea », *American Anthropologist*, n. 33, 1931, pp. 307-324. Consulter également Gillian Beer, *Darwin's Plots*, *op. cit.*, et surtout le passionnant essai d'Andrew Radford, *Thomas Hardy and the Survivals of Time*, *op. cit.*

l'évolutionnisme anthropologique qui dominera tout le champ des sciences sociales pendant plus d'un demi-siècle¹.

Dans ce contexte, la théorie des survivances devient le pilier des recherches des folkloristes. Franz Boas, Robert Lowie, et surtout Bronislaw Malinowski s'emploieront à nuancer ou à critiquer les modèles évolutionnistes persistants, même si dès 1909 l'ethnologue et folkloriste Arnold Van Gennep publie *Les Rites de passage*, où il souligne le caractère vivant des pratiques populaires².

À partir des années 1880, Hardy se montre de plus en plus attentif aux recherches des folkloristes et anthropologues contemporains. Son adhésion à la *Society for the Protection of Ancient Buildings* montre son vif attachement pour les vestiges du passé. Aux yeux de cet étonnant architecte-poète que fut Hardy, les traditions populaires héritées de génération en génération représentent, au même titre que les vestiges architecturaux, des témoins du passé, des survivances d'anciennes époques ou civilisations.

La curiosité grandissante de l'écrivain pour les manifestations folkloriques est caractéristique de l'évolution des sciences humaines à cette époque, et d'un déplacement épistémologique important, orchestré par la substitution du folklore aux *popular antiquities*. Hardy fut membre du *Dorset Natural History and Antiquarian Field Club*, société d'histoire naturelle et d'archéologie, et ami du poète régional William Barnes, qu'il décrit comme « probablement le plus intéressant lien entre les formes présentes et passées de la vie rurale que l'Angleterre ait jamais possédé »³. On sait aussi qu'il lut le

¹ Pour une introduction rapide à ces auteurs, consulter les articles qui leur sont consacrés dans le *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, *op. cit* ainsi que l'entrée « Évolutionnisme ». Voir également l'article de Jean Cazeneuve, « Évolutionnisme culturel et social », dans l'*Encyclopædia Universalis*. Enfin, bien que passablement daté, l'essai de Robert Lowie – et non Löwie, comme le veut l'orthographe fautive employée sur la couverture de l'édition française publiée chez Payot –, *Histoire de l'ethnologie classique : des origines à la Seconde Guerre mondiale* [1937], Paris, Payot, 1991, demeure un ouvrage de référence.

² À la différence des ouvrages de Morgan ou de Frazer, l'essai de Van Gennep est encore considéré comme un outil de travail par de nombreux ethnologues. Cf. Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage. Étude systématique des rites* [1909], Paris, Éditions Picard, 1991.

³ “probably the most interesting link between present and past forms of rural life that England possessed”. Cité par Michael Millgate, *Thomas Hardy: A Biography Revisited*, *op. cit.*, p. 253. [Notre traduction]

célèbre *Rameau d'or* (*The Golden Bough*) de Frazer en 1891, un an après sa parution.

Mais ce rapprochement entre les romans de Hardy et les travaux des premiers folkloristes anglais ne doit pas nous faire oublier les profondes divergences méthodologiques et idéologiques qui séparent les œuvres littéraires de l'un et l'entreprise à visée scientifique des autres. Sur plusieurs points essentiels, la démarche de l'écrivain est à l'opposé des objectifs des anthropologues. Avant tout, le domaine d'investigation de Hardy est celui de la fiction romanesque (et plus tard, poétique). De ce fait, l'écrivain demeure étranger aux principales exigences théoriques des ethnologues. Alors que ces derniers visent l'exhaustivité, la rationalisation et la systématisation, le romancier privilégie le fait singulier, la discontinuité et l'événement romanesque sans prétendre mettre en évidence des lois générales.

Par son tempérament et par ses choix narratifs, l'attitude de Hardy demeure en réalité beaucoup plus proche de celle de l'*antiquarian* : ses carnets de notes, son œuvre romanesque et poétique montrent sa passion pour les *curiosités*, les pratiques et phénomènes insolites. Son inspiration majeure, c'est dans l'*History and Antiquities of the Country of Dorset* (1774) de John Hutchins qu'il la puise, bien plus que dans les travaux des folkloristes ou anthropologues contemporains.

Malgré tout, les études folkloriques permirent à Hardy autant qu'à Verga de justifier leurs peintures des habitants du Dorset ou des paysans et pêcheurs siciliens par la nécessité de collecter, de décrire et de comprendre les traditions survivant inexplicablement aux transformations de la société bourgeoise capitaliste et industrielle. En outre, les deux romanciers bénéficièrent de la grande vogue des enquêtes sociales et des entreprises ethnographiques, qui se multipliaient avec l'affirmation de la « question sociale » et les premières craintes d'une dégénérescence générale de la civilisation par contamination avec les classes populaires. Dans le contexte des sociétés industrielles naissantes, toute cette littérature contribue à populariser la figure exotique du primitif rural, en voie d'extinction devant la montée rapide des classes ouvrières corrompues par la ville. Incarnation des valeurs pures et des conditions salutaires de la vie à la campagne, ce personnage mythique influe

sur l'imaginaire des lecteurs, renforçant leur fascination pour les *rustics* des « romans du Wessex » et les pêcheurs d'Acı Trezza.

Ceci explique peut-être pourquoi les attaques contre Hardy se durcissent lorsqu'il décide de faire évoluer ses personnages dans des espaces urbains et non plus strictement ruraux. Aussi longtemps que leurs parcours restent circonscrits aux frontières d'un Wessex pastoral et anachronique, leur infortune et leur rébellion même ne constituent pas une menace directe pour la société : leur malheur dépend d'un funeste concours de circonstances ou bien d'une hérédité néfaste. Mais avec *Le Maire de Casterbridge* (*The Mayor of Casterbridge*), le romancier n'hésite plus à dénoncer les mécanismes impitoyables de l'économie capitaliste et à condamner la soif du bien qui domine la société victorienne. Ce propos apparaît également dans *Tess d'Urberville*, mais c'est dans *Jude l'obscur* que la critique sociale se manifeste le plus durement et ouvertement. D'où le jugement du poète et critique d'art Edmund Gosse sur ce roman :

En choisissant le nord du Wessex comme décor d'un roman, Mr. Hardy se prive délibérément d'un élément important de sa force. Là où il n'y a ni monument préhistorique, ni édifice ancien, ni forêt immémoriale couverte de mousse, il fait figure de Samson tondu. Dans le Berkshire, les changements qui affectent l'Angleterre si rapidement, la disparition des anciennes beautés rêveuses, ont été plus profonds que nulle part ailleurs dans le Wessex. La beauté pastorale ne se rencontre plus que par endroits, alors que dans le Dorset elle demeure encore l'élément dominant.¹

En Italie, le développement des recherches folkloriques est indissociable du nom de Giuseppe Pitrè (1841-1916), professeur d'histoire des traditions populaires à l'Université de Palerme et fondateur du Musée d'ethnographie

¹ "In choosing North Wessex as the scene of a novel Mr Hardy wilfully deprives himself of a great element of his strength. Where there are no prehistoric monuments, no ancient buildings, no mossed and immemorial woodlands, he is Samson shorn. In Berkshire, the change which is coming over England so rapidly, the resignation of the old dreamy elements of beauty, has proceeded further than anywhere else in Wessex. Pastoral loveliness is to be discovered only here and there, while in Dorsetshire it still remains the master-element". Cité par Graham Clarke (éd.), *Thomas Hardy: Critical Assessments*, vol. 1 : « The Contemporary Response », *op. cit.*, p. 255. [Notre traduction]

sicilienne¹. Par sa conviction que l'ethnologie doit confluer avec le folklore pour fournir à ce dernier une plus forte assise historique, l'entreprise de Pitrè peut être comparée à celle des grands ethnologues anglais et américains du XIX^e siècle comme Tylor, Frazer ou Morgan.

Plusieurs critiques de Verga ont mis l'accent sur l'importance du courant incarné par Pitrè dans l'œuvre du romancier italien. En Sicile, l'intérêt pour les traditions populaires se développa surtout dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La volonté de mettre en avant les spécificités culturelles siciliennes dans le contexte de la formation de l'Unité italienne participa largement aux progrès rapides des recherches en anthropologie culturelle, qui prirent bientôt le nom de *demopsicologia*. L'œuvre de Pitrè et celle des autres grands « démopsychologues » tels Vigo, Salomone-Marino et Guastella, sont inséparables du processus du *Risorgimento*² en raison de leur puissante charge politique et symbolique.

Ainsi, l'historien fasciste Giovanni Gentile rapporte que les travaux de Pitrè furent considérés par certains contemporains, dont l'écrivain vénitien Niccolò Tommaseo, comme une preuve indiscutable du rapprochement de la Sicile à l'Italie³. Selon Lia Giancristofaro, les folkloristes siciliens de l'école de Pitrè cherchèrent à mettre au point une méthode susceptible d'être appliquée non seulement au reste de l'Italie, mais bien à toute l'Europe. Pour cette critique, le vérisme de Verga et de Capuana relève d'une démarche similaire à celle des démopsychologues⁴.

¹ Pour une introduction aux recherches de Pitrè, on pourra lire Giuseppe Bonomo, *Pitrè, la Sicilia e i siciliani*, Palermo, Sellerio, « Prisma », 1989. Les principaux ouvrages de Pitrè ont fait l'objet de rééditions récentes : *La demopsicologia e la sua storia*, édité par Loredana Bellantonio, Comiso, Documenta, 2001 ; *Proverbi siciliani*, édité par Francesco Paolo Castiglione, Palermo, ILA Palma, 2002.

² Cf. Giuseppe Bonomo, « Folklore e demologia in Sicilia », in *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, volume 1, actes du Congrès international d'histoire des 20-25 octobre 1975 à Palerme, Palermo, Palumbo, 1977, pp. 478-488 ; Lia Giancristofaro, *Il segno dei Vinti: antropologia e letteratura in Verga*, Lanciano, Rocco Carabba, « La Biblioteca del Particolare », 2005, pp. 19-32.

³ Giovanni Gentile, *Il tramonto della cultura siciliana*, op. cit., p. 13.

⁴ « La production du vérisme sicilien [...] suivait cette même révolution qui avait amené les "démologues" à se consacrer à l'étude de la vie populaire sicilienne. Le monde populaire artistiquement rendu par Verga est donc le même que celui de Pitrè ; les traditions du peuple sont une source d'inspiration pour l'art vériste, imprégné en profondeur par des croyances, des préjugés, des proverbes, des légendes, des expressions, des superstitions, des fêtes, des bals et des chants ». « È in questa atmosfera che si colloca la produzione del verismo siciliano, il quale seguiva la stessa rivoluzione che aveva portato i demologi ad affrontare lo studio della vita popolare siciliana. Il mondo popolare artisticamente reso dal Verga è, quindi, lo stesso del

Ainsi, Verga et Pitrè n'incarneraient pas seulement la vivacité d'une culture régionale, mais aussi la fécondité d'un mouvement culturel européen. En 1880, Pitrè fonde la revue *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, à laquelle collaborent des démopsychologues siciliens ainsi que des anthropologues et folkloristes d'autres régions, voire d'autres pays. Dès 1871, il fait paraître le premier volume de sa monumentale *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, dont la publication s'étendra sur plus de quarante ans. En 1910, il vient occuper la première chaire de démopsychologie à l'Université de Palerme.

Tous ces travaux, ces investigations et ces publications eurent une influence déterminante sur la formulation du vérisme par ses deux principaux représentants, Giovanni Verga et son ami Luigi Capuana. Célébrant l'œuvre des démopsychologues siciliens, Giovanni Gentile y voit la réconciliation de deux attitudes en apparence opposées, à savoir la position scientifique et la démarche artistique¹. De ce point de vue, il est certain que les recueils de traditions compilés par les démopsychologues offrirent aux véristes une source d'inspiration et un modèle qui s'accordaient harmonieusement avec leurs efforts pour intégrer l'élément documentaire à la création romanesque.

Finalement, l'inspiration ethnologique et folklorique fut pour Verga et Hardy un formidable instrument artistique dont la richesse, la variété et la souplesse étaient autant d'atouts précieux. L'intérêt croissant des deux romanciers pour les croyances et modes de vie populaires ou ruraux marqua certainement une orientation artistique nouvelle dans leur parcours littéraire. D'autre part, ils y trouvèrent le moyen de réunir les exigences du public et certaines préoccupations personnelles, comme la résolution d'un conflit intérieur né du déchirement identitaire entre culture d'origine et culture d'appropriation. Par ce biais, ils purent également introduire des questionnements politiques et des convictions de nature idéologique dans leurs

Pitrè; le tradizioni del popolo sono fonte ispiratrice dell'arte verista, permeata in profondità da credenze, pregiudizi, proverbi, leggende, modi di dire, superstizioni, feste, balli, canti". Lia Giancristofaro, *Il segno dei Vinti: antropologia e letteratura in Verga, op. cit.*, p. 26. [Notre traduction]

¹ Giovanni Gentile, *Il tramonto della cultura siciliana, op. cit.*, p. 111.

œuvres. Enfin, grâce à son caractère documentaire, leur fiction narrative gagnait en vraisemblance, en profondeur et en actualité.

2. 2. « Apprenez de moi combien il est dangereux d'acquérir la science ! » : *Frankenstein* et l'émergence des sciences modernes

Victor Frankenstein, incarnation romanesque de l'overreacher

Dans un essai intitulé *The Realistic Imagination*, George Levine rejette les attaques des post-structuralistes contre la notion de réalisme¹. À ses yeux, le réalisme fut une véritable impulsion historique et une exigence profonde pour les romanciers anglais du XIX^e siècle, allant jusqu'à s'imposer à presque toutes les formes de prose narrative. G. Levine rattache ce puissant élan réaliste aux progrès spectaculaires accomplis par les sciences empiriques tout au long du XIX^e siècle. Dans sa tentative pour retracer l'évolution de la fiction réaliste anglaise, il assigne à *Frankenstein* une place privilégiée et propose même d'y voir l'un des tout premiers romans réalistes. D'après lui, ce récit constituerait à la fois un modèle (*pattern*) et une métaphore pour la littérature réaliste à venir.

La stimulante interprétation de G. Levine fait de *Frankenstein* un roman de transition, encore fortement marqué par des idéaux et des modèles religieux, mais déjà traversé par un souffle moderne appartenant pleinement à la culture bourgeoise capitaliste. Ainsi, « le pouvoir du mythe de *Frankenstein* transcende les limites du récit particulier car celui-ci est, d'une certaine façon, un anti-mythe qui incarne dans toutes ses ambiguïtés l'imagination moderne des potentialités et des limites de la conscience moderne »². Si le roman de Shelley reprend la figure de l'*overreacher*, c'est pour la renverser en la plaçant dans une perspective non plus exclusivement théologique, mais avant tout

¹ George Levine, *The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1981. Du même auteur, on pourra lire également « *Frankenstein* and the Tradition of Realism », *Novel, A Forum on Fiction*, vol. 7, n. 1, automne 1973, pp. 14-30.

² "The power of the myth of *Frankenstein* transcends the limits of the particular narrative because it is, in a way, an antimyth that has embodied in all its ambiguities the modern imagination of the potentialities and the limits of modern consciousness". George Levine, *The Realistic Imagination*, *op. cit.*, p. 25. [Notre traduction]

scientifique. Aux yeux de G. Levine, c'est par l'importance qu'il accorde à la connaissance scientifique que ce récit mérite d'être considéré comme l'une des toutes premières fictions réalistes¹. Avec *Frankenstein* s'effectue en effet « la substitution de l'homme à Dieu en tant que créateur » et « la sécularisation du mode de création qui, de miraculeux, devient scientifique »².

Plusieurs travaux consacrés aux représentations du savoir scientifique et technique dans *Frankenstein* ont mis en évidence la surprenante coprésence de deux configurations radicalement différentes : l'alchimie et l'occultisme de Paracelse ou d'Albert le Grand, d'un côté, les découvertes récentes dans le domaine de la physique et de la chimie, de l'autre³. Certains critiques vont jusqu'à penser que *Frankenstein* représenterait de manière métaphorique la transition épistémologique qui se produit au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, à travers le processus de sécularisation de la science, les développements considérables des sciences positives et l'affirmation de la méthode empirique¹.

Selon cette lecture, le roman de Mary Shelley pourrait être considéré comme une parabole sur le conflit entre deux ordres antagonistes du savoir : un ordre ancien, dominé par les croyances religieuses et l'idée de l'immutabilité des places assignées aux choses et aux êtres dans la création divine, et un ordre nouveau, affranchi de l'autorité de l'Église et libéré du poids de la religion, gouverné par une foi à toute épreuve dans le progrès cumulatif des

¹ « En introduisant la science séculière dans un cadre gothique traditionnel qui repose normalement sur des mécanismes surnaturels, Mary Shelley modifie la source de l'horreur et du mystère et renforce leur crédibilité. Ceux-ci ne proviennent plus d'esprits malfaisants situés au-delà du monde visible, mais du savoir séculier ». « In intruding secular science into a traditional gothic framework that normally depends on supernatural machinery, Mary Shelley changes the source of horror and mystery, and increases their credibility. They come not from evil spirits beyond the visible world, but through secular knowledge ». *Ibid.*, p. 26. [Notre traduction]

² « the transposition of the creator from God to man », « the secularization of the means of creation from miracle into science ». *Ibid.*, p. 27. [Notre traduction]

³ Cf. Samuel Holmes Vashinder, *Scientific Attitudes in Mary Shelley's "Frankenstein"*, *op. cit.* ; Anne K. Mellor, *Mary Shelley: Her Life, her Fiction, her Monsters*, *op. cit.*, chapitre 5 : « A Feminist Critic of Science », pp. 89-114 ; Johanna M. Smith, « "Cooped Up" with "Sad Trash": Domesticity and the Sciences in *Frankenstein* », *art. cit.* ; Stuart Peterfreund, « Composing What May not Be "Sad Trash": A Reconsideration of Mary Shelley's Use of Paracelsus in *Frankenstein* », *Studies in Romanticism*, vol. 43, 2004, pp. 79-98. Voir aussi Bruce T. Moran, *Distilling Knowledge: Alchemy, Chemistry, and the Scientific Revolution*, Cambridge (MA.)/London, Harvard University Press, « New Histories of Science, Technology and Medicine », 2005.

connaissances et par la certitude que l'homme parviendra à se rendre maître absolu de la nature. Cette organisation moderne du savoir est déjà présente dans le sous-titre que Mary Shelley donne à son roman : *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*. De toute évidence, l'auteur joue sur les deux dimensions de la figure de Prométhée, qui est *pyrophore* mais aussi *plasticator*, et par cette fonction se trouve apparenté à la figure de l'artisan, du technicien.

Par ailleurs, le récit tout entier est construit sur un flottement entre la fascination pour le progrès des sciences et des techniques, et la crainte suscitée par les rapides avancées scientifiques, perçues comme les chaînons d'un mécanisme autonome échappant au contrôle de l'homme. Une des plus grandes qualités de l'œuvre de Mary Shelley tient assurément à sa capacité à capturer la scission d'un monde entrant rapidement dans la modernité et de mentalités collectives contraintes de s'adapter précipitamment à des cadres nouveaux, hantées par la peur de voir s'effondrer les modèles et valeurs traditionnels déjà en crise².

Progrès des sciences naturelles au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles

À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle³, la chimie s'impose en se démarquant progressivement des quatre sciences dont elle est issue : la

¹ À noter que S. Peterfreund réfute ce point de vue et plaide en faveur d'une reconsidération plus positive de la présence de Paracelse dans *Frankenstein*.

² Pour l'historien Eric John Hobsbawm, ce déclin du religieux constitue le fait culturel le plus important au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles : « La tendance générale, entre 1789 et 1848, fut celle d'une laïcisation accentuée. La science elle-même se trouva de plus en plus en conflit ouvert avec les Écritures, au fur et à mesure qu'elle s'aventurait dans le domaine de l'évolution ». Eric John Hobsbawm, *L'Ère des révolutions (1789-1848)*, op. cit., p. 285.

³ L'ouvrage synthétique de John Alfred Victor Chapple, *Science and Literature in the Nineteenth Century*, London, Macmillan, « Context and Commentary », 1986, représente une bonne introduction aux rapports entre science et littérature dans l'Angleterre du XIX^e siècle. Pour une vision d'ensemble sur les développements scientifiques à cette époque en Europe et dans d'autres continents, se reporter au très exhaustif ouvrage collectif dirigé par Roy Porter, *The Cambridge History of Science*, tome 4 : « Eighteenth-Century Science », Cambridge, Cambridge University Press, 2003. Du même auteur, on pourra lire également *Enlightenment: Britain and the Creation of the Modern World* [2000], London, Penguin Books, 2001. Un recueil récent d'études historiographiques spécialisées présente les principaux auteurs, ouvrages et courants de recherche actuels sur l'histoire des sciences au XIX^e siècle : David Cahan (dir.), *From Natural Philosophy to the Sciences: Writing the History of Nineteenth-Century Science*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2003. Voir en particulier, dans ce même volume, les chapitres 2 : « Biology », pp. 16-48 ; 4 : « The Earth Sciences », pp. 88-128 ; 6 : « Physics », pp. 163-195 ; 7 : « Chemistry », pp. 196-220 et 8 : « Science, Technology, and Industry », pp. 221-253.

métallurgie, les sciences naturelles, l'alchimie et la médecine¹. Cette révolution scientifique est indissociable du nom de Lavoisier (1743-1794), considéré comme le père de la chimie moderne². En rejetant le modèle aristotélien des quatre éléments et la théorie du phlogistique, qui prévalaient jusqu'alors sur les recherches, Lavoisier est à l'origine d'un bouleversement épistémologique. Son ouvrage le plus influent reste sans conteste son *Traité élémentaire de chimie* (1781). Le savant français met en évidence le rôle de l'oxygène dans le processus de la combustion et propose une nouvelle définition de l'élément chimique.

Lu avidement par Percy et Mary Shelley, le physicien et chimiste sir Humphry Davy (1778-1829) mène différentes expériences sur les gaz et se fait connaître en publiant les conclusions de ses travaux dans *Researches, Chemical and Philosophical* (1800). Dès 1801, il dispense une série de conférences à la Royal Institution, qui lui valent un immense succès auprès des cercles savants comme du grand public londonien. S'inspirant des travaux du savant italien Alessandro Volta et de la méthode de l'électrolyse, Davy isole différents éléments chimiques. En 1812, il publie son traité *Elements of Chemical Philosophy*, dont la lecture marquera profondément les époux Shelley³.

¹ « La chimie du XVIII^e siècle devient une science de la nature, une science expérimentale à part entière. Elle fait pleinement partie de la philosophie naturelle, l'*Encyclopédie* lui reconnaît ce statut. Elle prend une voie nettement distincte de l'alchimie. Si d'Alembert dans *Le système figuré des connaissances humaines* divise encore la chimie en quatre domaines qui sont : la chimie proprement dite, la métallurgie, l'alchimie et la magie naturelle ; les chimistes, eux, tiennent à se distinguer des alchimistes ». Claude Lécaille, *L'Aventure de la chimie jusqu'à Lavoisier*, Paris, Vuibert, « Inflexions », 2004, p. 200.

² *Ibid.*, pp. 255-275. Voir aussi Bernadette Bensaude-Vincent, *Lavoisier*, Paris, Flammarion, 1993, et Danielle Fauque, *Lavoisier et la naissance de la chimie moderne*, Paris, Vuibert, 2003. Pour une perspective historique plus large, consulter Bernadette Bensaude-Vincent et Isabelle Stengers, *Histoire de la chimie*, Paris, La Découverte, 1993 ; Jean Baudet, *Penser la matière : une histoire des chimistes et de la chimie*, Paris, Vuibert, 2004.

³ Ann K. Mellor, *Mary Shelley: Her Life, her Fiction, her Monsters*, *op. cit.*, pp. 92-94. Voir aussi, de cette auteure, l'article « Frankenstein: A Feminist Critique of Science », *art. cit.*, et se reporter à l'essai de Samuel Holmes Vashbinder, *Scientific Attitudes in Mary Shelley's Frankenstein*, *op. cit.*, chapitre 6 : « Use of the New Science in Frankenstein », pp. 64-76. Pour une étude des relations qu'entretenait P. B. Shelley avec les savants de son temps, voir Desmond George King-Hele, « Shelley and Science », *Notes and Records of the Royal Society of London*, vol. 46, n. 2, 1992, pp. 253-265. Du même auteur, citons également l'intéressant *Erasmus Darwin and the Romantic Poets*, London, Macmillan, 1986.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le champ de la physique connaît lui aussi d'importantes découvertes¹. Alessandro Volta (1745-1827) est sans conteste l'une des figures centrales de ces changements. Professeur de physique à la Scuola Reale de Rome, Volta se livre à divers travaux sur la combustion des gaz puis s'intéresse de près au phénomène du courant électrique. À la suite d'un différend avec Luigi Galvani, autre physicien italien, il élabore la célèbre pile voltaïque.

L'imaginaire de *Frankenstein* témoigne de l'influence puissante qu'exercèrent les expériences de Luigi Galvani (1737-1798) sur les esprits de ses contemporains². Après de prestigieuses études de médecine à Bologne, Galvani publie *De viribus electricitatis in motu musculari commentarius* (1791), grâce auquel il conquiert une notoriété internationale. Ses fameux travaux sur les nerfs des grenouilles le conduisent à affirmer que les tissus animaux possèdent une force vitale, l'«*électricité animale*». Ce phénomène sera rapidement connu sous le nom de «*galvanisme*».

Contre Galvani, Volta parvient à une autre interprétation : d'après lui, les contractions des muscles de la grenouille ne sont pas dues à une *électricité animale*, mais à l'irritation des nerfs produite par un fluide électrique, lui-même déclenché par le conducteur bimétallique. Reste que la popularité des expériences de Galvani éclipsa durablement, tout au moins dans l'imaginaire collectif, les travaux de Volta. Les démonstrations publiques spectaculaires exécutées par Giovanni Aldini (1762-1843), neveu de Galvani, expliquent largement cette popularité. Professeur de physique à Bologne, Aldini se consacre à la poursuite et à la diffusion des recherches de son oncle. Après

¹ Cf. Jean Baudet, *Penser le monde : une histoire de la physique jusqu'en 1900*, Paris, Vuibert, 2006, pp. 121-241 ; Robert Locqueneux, *Une Histoire des idées en physique*, chapitre 3 : «*Les XVIII^e et XIX^e siècles*», Paris, Vuibert, «*Cahiers d'histoire et de philosophie des sciences*», 2009, pp. 77-156.

² Cf. Chris Baldick, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-century Writing*, *op. cit.* [1987], Oxford, Clarendon Press, 1992 ; Annie Escuret, «*Épistémocritique de la monstration dans Frankenstein*», *Q/W/E/R/T/Y*, n. 3, Publications de l'Université de Pau, oct 1993, pp. 75-88 ; Tim Marshall, *Murdering to Dissect: Grave-robbing, "Frankenstein" and the anatomy literature*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1995 ; Jean-Jacques Lecercle, «*L'étincelle et la pompe à air*», *Bulletin de littérature générale et comparée*, n. 25, automne 1999, pp. 189-210 ; Martin Willis, *Mesmerists, Monsters, and Machines: Science Fiction and the Cultures of Science in the Nineteenth Century*, chapitre 3 : «*Mary Shelley's Electric Imagination*», Kent, The Kent State University Press, 2006, pp. 63-93.

avoir aidé à fonder une société des disciples de Galvani, il voyage dans toute l'Europe pour y faire connaître au grand public les découvertes de son maître.

Des mises en scène stupéfiantes concourent à l'émerveillement de l'assistance aussi horrifiée qu'envoûtée. Aldini exécute ses performances « galvaniques », électrifiant des cadavres animaux et humains auxquels il imprime des convulsions des muscles faciaux, des bras et des jambes. Son expérience la plus saisissante eut lieu au Royal College of Surgeons de Londres, en 1805, sur le corps d'un meurtrier qui venait d'être pendu. Devant un auditoire captivé, Aldini applique les lames d'une puissante pile sur différents membres du cadavre, provoquant des contractions musculaires si stupéfiantes que certains spectateurs crurent que le mort reprenait vie¹.

Les expériences de Galvani et d'Aldini nous offrent une entrée intéressante pour retracer les progrès de la biologie et plus largement des sciences anatomiques au début du XIX^e siècle. Dans un essai remarquablement documenté², Tim Marshall s'intéresse aux rapports entre le roman de Mary Shelley et les extraordinaires progrès qu'accomplissent la chirurgie et l'anatomie au tournant du siècle. Autour des années 1820, peu après la première publication de *Frankenstein*, de vives polémiques s'élèvent autour des pratiques chirurgicales. Bien que T. Marshall centre son analyse sur la troisième édition du roman de Shelley, ses remarques n'en sont pas moins fort instructives pour saisir le contexte socio-historique d'ensemble de la société anglaise pré-victorienne.

En autorisant les chirurgiens à utiliser les cadavres des pauvres non demandés par leurs familles pour les dissections, l'*Anatomy Act* de 1832 marque une importante victoire pour le camp des progressistes libéraux. Depuis le milieu du XVIII^e siècle déjà, une loi permet aux chirurgiens de récupérer les cadavres des meurtriers pour les disséquer. En 1800 est institué le *Royal College of Surgeons*. Les difficultés rencontrées par les chirurgiens pour se procurer des corps font que leur image sera bientôt associée à la sinistre pratique des vols de cadavres.

¹ Ann K. Mellor, *Mary Shelley: her Life, her Fiction, her Monsters*, op. cit., pp. 124-126.

² Tim Marshall, *Murdering to Dissect: Grave-robbing, "Frankenstein" and the Anatomy Literature*, op. cit. Pour une vue historique d'ensemble, se reporter à Rafael Mandressi, *Le*

En sciences naturelles, le grand savant de la fin du XVIII^e siècle est sans conteste le célèbre médecin, botaniste et naturaliste Erasmus Darwin¹ (1731-1802), grand-père de Charles Darwin. Ami de James Watt et de Benjamin Franklin, Erasmus Darwin fut, avec son ouvrage *Zoonomia, or the Laws of Organic Life* (1794-96), l'un des premiers penseurs à discuter certaines questions fondamentales relatives à l'évolution. Il s'interroge sur l'origine de la terre, l'extinction des espèces, et développe sa théorie de l'origine commune (*common descent*)². D'après lui, l'humanité est issue d'une famille de singes ayant habité sur les rives de la Méditerranée. Par l'intermédiaire de William Godwin et de P. B. Shelley, Mary eut très tôt connaissance de ces conceptions, comme en atteste la préface de *Frankenstein* rédigée par son époux : « Le Docteur Darwin, et quelques auteurs allemands d'ouvrages de physiologie, ont émis l'opinion que le fait essentiel de ce roman n'est pas impossible »³.

Pour compléter ce tableau, il faudrait mentionner l'influence de l'école de physiognomonie incarnée par Lavater, Gall et son disciple Spurzheim⁴. Godwin et son entourage connaissaient les théories de Johann Kaspar Lavater (1741-1801). Mary Wollstonecraft avait traduit son *Art de connaître les*

regard de l'anatomiste : dissections et invention du corps en Occident, Paris, Seuil, « L'Univers historique », 2003.

¹ Cf. Desmond King-Hele, *Erasmus Darwin and the Romantic poets*, *op. cit.* et, du même auteur, *Erasmus Darwin: A Life of Unequalled achievement*, London, DLM, 1999.

² « Erasmus Darwin fut le premier à formuler et populariser auprès des lecteurs anglais le concept d'évolution des espèces par sélection naturelle sur des millions d'années ». "It was Erasmus Darwin who for English readers first synthesized and popularized the concept of the evolution of species through natural selection over millions of years". Anne K. Mellor, *Mary Shelley: Her Life, her Fiction, her Monsters*, *op. cit.*, p. 96. [Notre traduction]. Pour une histoire de la formulation du concept d'évolution, cf. David Young, *The Discovery of Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press, « Natural History Museum Publications », 1992. Certains historiens arguent que le rôle de Darwin dans l'élaboration de cette notion a été considérablement surestimé, et plaident pour l'abandon du mythe de la « révolution darwinienne » : d'autres savants avant lui, tels Erasmus Darwin, Malthus, Geoffroy Saint-Hilaire ou Cuvier accordaient déjà dans leurs travaux une place décisive à cette hypothèse. Cf. Peter J. Bowler, *The Non-Darwinian Revolution: Reinterpretation of a Historical Myth*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1988 et Adrian Desmond, *The Politics of Evolution: Morphology, Medicine, and Reform in Radical London*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

³ Mary Shelley, *Frankenstein*, traduction de Germain d'Hangest, *op. cit.*, p. 333. "The event on which this fiction is founded has been supposed, by Dr. Darwin, and some of the physiological writers of Germany, as not of impossible occurrence". Mary Shelley, *Frankenstein*, édition de J. Paul Hunter, *op. cit.*, p. 5.

⁴ Voir Georges Lanteri-Laura, *Histoire de la phrénologie : l'homme et son cerveau selon F. J. Gall* [1970], deuxième édition, Paris, Puf, « Dito », 1993 ; Christophe Bouton, Valéry Laurand et Layla Raïd (dir.), *La Physiognomonie : problèmes philosophiques d'une pseudo-science*, Paris, Kimé, 2005.

*hommes par la physionomie*¹ (1775-78), qui fit l'objet d'un grand engouement en France, en Angleterre et en Allemagne, et remit au goût du jour l'intérêt pour la physiognomonie. Dans un esprit voisin, Franz Joseph Gall² développe la cranioscopie, qui se fixe pour tâche de déterminer la personnalité d'un individu et ses facultés intellectuelles et morales à partir de l'étude de la forme de son crâne. Le médecin allemand Johann Kaspar Spurzheim l'assiste dans ses travaux et ses publications, mais se sépare de lui en 1812. Il se fait connaître dans toute l'Europe par ses conférences et ses ouvrages dédiés à la « science » physiognomonique³.

De nombreux paysages esquissés dans *Frankenstein*, à commencer par les cimes enneigées abritant le refuge du monstre et les immensités glacées de l'Arctique, portent l'empreinte des recherches géologiques du XVIII^e siècle. Par l'intermédiaire de P. B. Shelley, Mary se familiarisa avec les ouvrages de Buffon⁴ (1707-1788). Davantage que le Buffon naturaliste, c'était le géologue qui avait captivé l'imagination du poète anglais. Après des études de mathématique, Georges-Louis Leclerc, futur comte de Buffon, entre à l'Académie des sciences. Il devient ensuite l'intendant du Jardin du roi, qu'il transforme en un centre de recherches et musée d'histoire naturelle. Buffon est convaincu que les variations entre espèces sont des formes de dégénérescence. Il laisse une monumentale *Histoire naturelle* en 36 volumes (1749-89), dans laquelle il se livre à des comparaisons entre l'homme et le singe et postule leur

¹ Johann Caspar Lavater, *La Physiognomonie ou l'Art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants* [1775-1778], traduction de Henri Bacharach, Paris, L'Âge d'Homme, « Delphica », 1998.

² Franz Joseph Gall, *Sur les fonctions du cerveau* [1822-1825], Paris, L'Harmattan, « Encyclopédie psychologique », 2004-2006 ; Franz Josef Gall, Johann Gaspar Spurzheim, *Des dispositions innées de l'âme et de l'esprit ; du matérialisme, du fatalisme, avec des réflexions sur l'éducation et sur la législation criminelle* [1811], Paris, L'Harmattan, « Encyclopédie psychologique », 2006.

³ Johann Gaspar Spurzheim, *Observations sur la phrénologie* [1818], Paris, L'Harmattan, 2005 et, du même auteur, *Observations sur la folie ou sur les dérangements des fonctions morales et intellectuelles de l'homme* [1818], Paris, L'Harmattan, « Encyclopédie psychologique », 2006. Pour l'influence de ces courants de psychologie sur l'œuvre de Mary Shelley, cf. Paula R. Feldman et Diana Scott-Kilvert (éd.), *The Journals of Mary Shelley*, vol. 1, *op. cit.*, p. 26.

⁴ Voir l'étude de Jeff Loveland, *Rhetoric and Natural History: Buffon in polemical and literary context*, Oxford, Voltaire Foundation, « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 2001 ; la thèse monumentale de Thierry Hoquet, *Buffon : histoire naturelle et philosophie*, Paris, Champion, « Les dix-huitième siècles », 2005, et le passionnant ouvrage de Paul Mazliak, *La Biologie au siècle des Lumières*, Paris, Vuibert, 2006.

origine commune. Cette encyclopédie des sciences naturelles connaît un très grand succès et sera rapidement traduite à l'étranger.

Les volumes *Théorie de la terre et Époques de la nature*, en particulier, passionnèrent P. B. Shelley¹. S'opposant aux doctrines de l'Église et aux enseignements des textes bibliques, Buffon estime que la création de la Terre remonte à plus de 100 000 ans. Dans un style prophétique, il décrit les différentes étapes de la formation du globe terrestre. Enthousiasmé par la lecture de Buffon, Shelley est fasciné par le spectacle des glaciers suisses. Dans une lettre à l'écrivain Thomas Love Peacock, il évoque la théorie avancée par le naturaliste français, selon laquelle la terre serait destinée à se transformer en une boule de glace².

Au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle et dans les premières décennies du XIX^e siècle, les partisans d'une interprétation « catastrophiste » de l'évolution terrestre affrontent les théories des premiers « uniformitaristes », qui soutiennent que les changements survenus dans un passé très ancien se poursuivent à l'époque actuelle. Habituellement considéré comme le

¹ Cf. Pamela Clemit, *The Godwinian Novel*, *op. cit.*, pp. 153-4.

² « Il avait le sentiment que la théorie de Buffon selon laquelle les glaciers s'étendaient lentement était plus plausible que le point de vue du géologue suisse Horace-Bénédict de Saussure (1740-99), pour qui l'évolution des glaciers alternait entre des périodes d'avancée et de recul. Shelley croyait que les glaciers avanceraient jusqu'à remplir toute la vallée, et qu'aucune plante ne repousserait là où la glace était passée. Sa conviction que la glace possédait un pouvoir inexorable et qu'elle semait la désolation en avançant rendait les paysages que voyaient Shelley et Mary beaucoup plus terrifiants pour eux que pour des spectateurs contemplant le même décor aujourd'hui, qui peuvent voir les glaciers reculer et la végétation repousser dans leur ancien lit. Le sentiment terrifiant de désolation qu'ils éprouvèrent tous deux apparaît très intense dans le poème "Mont-Blanc" de Shelley et dans la description de la région que donne Mary dans le chapitre IX de *Frankenstein* ». "He felt that Buffon's theory that the glaciers must slowly augment was more likely than the view of the Swiss geologist, Horace-Bénédict de Saussure (1740-99) that the glaciers alternated between periods of advance and recession. Shelley believed that the glaciers would advance until they had filled the whole valley, and also that no plant would grow again where the ice had once been. This conviction of the inexorable power of the ice, and the ruin it spread as it advanced, made the scenes they viewed far more terrifying for Shelley and Mary than for those contemplating the same scene today, who can see the glaciers retreating and the vegetation growing in their former path. The sense of appalling desolation the both experienced is vividly present both in Shelley's "Mont-Blanc" and in Mary's description of the region in Chapter IX of *Frankenstein*". Paula R. Feldman et Diana Scott-Kilvert, (éd.), *The Journals of Mary Shelley*, vol. 1, *op. cit.*, p. 117. [Notre traduction]. Dans le récit de son voyage en Suisse avec P. B. Shelley, la romancière discute les théories de Saussure et de Buffon : Mary Shelley, *History of a Six Week's Tour Through A Part of France, Switzerland, Germany, and Holland: With letters, Descriptive of a Sail Round the Lake of Geneva, and of the Glaciers of Chamouni*, in Caroline Franklin (éd.), *Women's Travel Writing: 1750 - 1850*, vol. 3, Oxon, Routledge, 2006.

précurseur de ce mouvement, le géologue écossais James Hutton¹ (1726-1797) est convaincu que la Terre est en formation perpétuelle. Il met l'accent sur l'importance des phénomènes d'érosion et de sédimentation, dont l'observation pourrait permettre de mieux comprendre l'histoire de la Terre. L'œuvre de Hutton coïncide avec la naissance du substantif français « géologie », forgé par le physicien et géologue suisse Jean-André Deluc en 1778, et avec la constitution de cette discipline en une science indépendante².

Jusqu'alors, la théorie dominante était celle des catastrophistes³. Les calculs sophistiqués élaborés à partir des récits bibliques fixaient la création de la Terre à 4000 ans avant la naissance du Christ. Les fossiles passaient pour des vestiges d'animaux noyés au cours du Déluge. On se représentait la création de la Terre comme le résultat de catastrophes soudaines qui ne pouvaient être comparées aux phénomènes géologiques actuels.

Hutton affirme au contraire que l'alternance entre la phase de sédimentation et la phase d'érosion constitue un « cycle géologique », et que celui-ci s'est déjà répété à de nombreuses reprises. Les plus grands savants du XIX^e siècle, comme Charles Lyell et Charles Darwin, seront considérablement influencés par les idées de Hutton¹.

L'opposition catastrophisme/uniformitarisme se double d'un second clivage entre les partisans de l'origine neptunienne de la terre et les défenseurs de la théorie plutonienne. Le concept de neptunisme fut avancé par le géologue

¹ Cf. Dennis Richard Dean, *James Hutton and the History of Geology*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1992 ; Jack Repcheck, *The Man Who Found Time: James Hutton and the Discovery of the Earth's Antiquity*, Cambridge, Perseus, 2003.

² Pour des introductions générales à l'histoire des découvertes géologiques, consulter François Ellenberger, *Histoire de la géologie*, tome 2 : « La grande éclosion et ses prémices : 1660-1810 », Paris, Technique et Documentation, « Petite collection d'histoire des sciences », 1994 ; David Roger Oldroyd, *Thinking about the Earth: A History of Ideas in Geology*, London, Athlone, 1996 ; Roy Porter, *The Making of Geology: Earth Science in Britain, 1660-1815*, Ann Arbor, UMI, 1998 ; Martin John Spencer Rudwick, *The New Science of Geology: Studies in the Earth Sciences in the Age of Revolution*, Aldershot, Ashgate/Variorum, « Variorum collected studies series », 2004.

³ Se référer à Goulven Laurent, *Paléontologie et évolution en France (1800-1860) : une histoire des idées de Cuvier et Lamarck à Darwin*, Paris, Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1987, pp. 11-40 et pp. 109-244 ; Martin John Spencer Rudwick, *Georges Cuvier, Fossil Bones and Geological Catastrophes: New Translations and Interpretations of the Primary Texts*, Chicago/London, London University Press, 1997 ; Claude Babin, *Autour du catastrophisme : des mythes et légendes aux sciences de la Terre et de la vie*, Paris, Vuibert, « Inflexions », 2005.

allemand Abraham Gottlob Werner (1749-1817) pour expliquer l'origine des roches. Werner et ses disciples considèrent que celles-ci se sont formées sous l'effet de la cristallisation de minéraux présents dans les anciens océans. En revanche, la théorie plutonienne exposée par Hutton soutient que les roches résultent de l'activité volcanique.

La tonalité apocalyptique des scènes clefs de *Frankenstein*, l'inspiration romantique qui prédomine, dans toute l'œuvre de Shelley, sur le rationalisme éclairé des cercles radicaux et la sensibilité de la romancière donnent à penser que l'imaginaire shelleyen fut davantage marqué par le courant catastrophiste que par la vision uniformitariste de Hutton ou plus tard de Charles Lyell. De par son histoire personnelle et son intimité avec P. B. Shelley, la jeune femme était portée à voir l'Histoire comme une succession de cataclysmes et de tragédies ; inclination qui paraissait confirmée par la violence et la théâtralité des grands événements contemporains².

Le naturaliste, paléontologue et géologue Georges Cuvier³ (1769-1832) fut l'un des plus illustres porte-parole de la théorie catastrophiste. Il s'oppose au transformisme de Lamarck et à toute croyance en l'évolution. Dans le domaine de la géologie, il montre qu'il est possible d'évaluer l'ancienneté des couches terrestres par la nature des fossiles, et s'affirme comme l'un des premiers savants à reconnaître l'extinction comme un fait historique, à une époque où de nombreux scientifiques pensent encore que les fossiles sont des ossements d'espèces non disparues. Néanmoins, de par sa croyance en la théorie catastrophiste, Cuvier ne peut admettre l'idée d'une évolution graduelle. Pour lui, l'aspect de la Terre résulte de bouleversements anciens, et ces cataclysmes sont responsables de la disparition de certaines espèces⁴.

¹ Cf. Virginia Zimmerman, *Excavating Victorians*, chapitre 2 : « The Victorian Geologist: Reading Remains and Writing Time », New York, State University of New York Press, 2008, pp. 27-64.

² « La vogue des théories "catastrophistes" en géologie (1790-1830) a peut-être bien quelque chose à voir avec les violentes convulsions de la société, familières à cette génération ». Eric J. Hobsbawm, *L'Ère des révolutions. 1789-1848*, op. cit., p. 373.

³ Goulven Laurent, *Paléontologie et évolution en France (1800-1860) : une histoire des idées de Cuvier et Lamarck à Darwin*, op. cit. ; Éric Buffetaut, *Cuvier : le découvreur de mondes disparus*, Paris, Belin, « Pour la science », 2002 ; Philippe Taquet, *Georges Cuvier : naissance d'un génie*, Paris, Odile Jacob, 2006.

⁴ Georges Cuvier, *Discours sur les révolutions de la surface du globe et sur les changemens qu'elles ont produits dans le règne animal* [1825], Paris, Bourgeois, « Épistémè », 1985.

Nés dans le dernier quart du XVIII^e siècle, les géologues William Buckland, Robert Jameson et Adam Sedgwick prennent eux aussi parti pour les schémas explicatifs catastrophistes, mais mettent en avant des positions divergentes de celles de Cuvier. Pour le révérend William Buckland, défenseur des conceptions créationnistes de l'Église et auteur d'une *Vindiciae Geologiae; or, the Connexion of Geology with Religion Explained* (1820), les découvertes géologiques récentes attestent la véracité historique du Déluge. Buckland se ralliera ensuite aux théories de Louis Agassiz, zoologiste et géologue suisse qui sera le premier à formuler l'idée que la Terre a connu, en des temps reculés, un âge glaciaire¹.

Dans son ouvrage sur le « roman godwinien », Pamela Clemit note l'importance des débats suscités par la controverse entre catastrophistes et uniformitaristes. Elle précise que les Shelley ont eu connaissance des travaux d'Horace-Bénédict de Saussure et plus encore de Buffon, avant d'observer qu'autour des années 1820, la crainte d'une catastrophe mondiale imminente gagne rapidement du terrain. Les idées de Cuvier paraissent confortées par plusieurs vagues d'épidémies².

Cette esquisse de la situation des sciences à l'époque de Mary Shelley nous suggère quelques conclusions intéressantes. La première réserve qui pourrait être formulée à propos de ce tableau fatalement incomplet porte sur le rapport personnel de la romancière avec ces différents savants et sur leur présence dans son œuvre, en particulier dans *Frankenstein* : quelles connaissances Mary Shelley avait-elle précisément de ces auteurs, sous quelles formes et dans quelle mesure celles-ci transparaissent-elles dans ses romans ? À ces questions, nous répondrons simplement que notre propos n'est pas de

¹ Cf. la conférence de Laurent Goulven, « Louis Agassiz (1807-1873) : Fixisme et Idéologie, ou les raisons de croire au fixisme quand on en a soi-même ruiné les fondements », en ligne à l'adresse <http://www.anales.org/archives/cofrhigeo/agassiz-fixisme.html>.

² « En 1816, déjà, le pessimisme culturel est un aspect essentiel de la tradition radicale, et le développement qu'apporte Mary Shelley à ce thème général suggère sa continuité plutôt que sa rupture avec les préoccupations centrales de Byron et de Percy Shelley ». « Already in 1816, then, cultural pessimism is a key feature of the radical tradition, and Mary Shelley's development of this global theme suggests her continuity with rather than disruption of the central concern of Byron and Percy Shelley ». Pamela Clemit, *The Godwinian Novel.*, p. 154. [Notre traduction]

démêler exactement les traces de la pensée de tel ou tel auteur dans la fiction de Mary Shelley, et moins encore de nous lancer dans une fastidieuse investigation biographique visant à déterminer si cette dernière a pu avoir ou non connaissance de tel ouvrage ou de telle théorie. William Godwin, P. B. Shelley, Byron, Claire Clairmont ou tout autre membre de l'entourage de Mary auraient parfaitement pu évoquer en sa présence les travaux ou les idées d'un auteur non mentionné dans ses journaux.

Outre que cette approche ne saurait évidemment être exhaustive, elle aurait pour principal inconvénient de contourner le véritable problème. Il s'agit en effet, selon nous, de mettre en lumière un certain climat de pensée, un contexte culturel complexe qui s'élabore en grande partie indirectement, par réfractions et par échos. Dans cette perspective, on pourrait proposer de voir *Frankenstein* comme un espace de convergence de discours et de représentations contradictoires déformés par le prisme de la fiction romanesque en même temps que médiatisés par les relais d'information multiples (journaux et revues, *circulating libraries*, sociétés savantes, cercles intellectuels, conversations informelles...). Dès lors, le cœur du problème consisterait à mettre en évidence, à travers l'étude d'une pratique littéraire individuelle, un faisceau d'attitudes et de représentations collectives.

Notre ébauche du contexte scientifique de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle en Angleterre nous aide à saisir le caractère flottant des frontières qui séparent alors les sciences et pseudo-sciences. En France, les philosophes des Lumières ont œuvré puissamment pour l'émancipation des sciences et leur affranchissement des dogmes et tabous religieux. La Révolution a contribué à répandre dans les esprits l'idée que le développement des sciences et des arts doit être libre de toute entrave. En Angleterre, en revanche, ces idées ont surtout pénétré les cercles radicaux, mais se heurtent encore à de vives résistances de la part des conservateurs ou même des libéraux modérés, alors même que les progrès techniques réalisés sont considérables. De plus, les craintes éveillées par les prolongements de la Révolution Française et par les poursuites contre les jacobins en Angleterre conduisent un certain nombre de penseurs à tempérer leur enthousiasme et à revenir à des vues plus sceptiques.

Ce retournement, Mary Shelley en fait indéniablement l'expérience. L'imaginaire apocalyptique de *Frankenstein*, qui repose sur la géniale invention d'une créature artificielle délivrée de toute autorité et semant la désolation sur son passage, pourrait être une métaphore de la machine révolutionnaire. On peut aussi concevoir les vagabondages de la créature de Frankenstein comme une métaphore de l'incoercible progression d'un savoir scientifique affranchi de tout contrôle et se reproduisant *sui generis*.

Plus finement, *Frankenstein* peut être lu comme la mise en scène fictionnelle de la transition entre une posture épistémologique théocentrique et une nouvelle attitude scientifique centrée sur l'homme. En convoquant les figures de Paracelse et d'Albert le Grand, le roman de Mary Shelley fait de Victor un personnage emblématique de la coexistence conflictuelle des savoirs dépassés et de la science moderne, ou encore du passage d'une ancienne configuration épistémologique à une nouvelle organisation et division du savoir.

À plusieurs égards, les premières décennies du XIX^e siècle demeurent une période de flottement et d'hésitation entre des repères culturels traditionnels et des cadres conceptuels encore en formation. Il est significatif que cette époque soit le lieu d'une redéfinition terminologique importante : l'alchimie cède peu à peu la place à la chimie, la « philosophie naturelle » va bientôt être remplacée par les « sciences naturelles », l'astrologie se sépare définitivement de l'astronomie et la géologie devient un champ disciplinaire indépendant. Pour autant, la frontière entre sciences et pseudo-sciences n'en reste pas moins floue dans les représentations collectives. L'hybridité de la créature de Frankenstein se retrouve dans la diversité des connaissances invoquées par le savant, qui fait appel à la physique et aux travaux sur l'électricité, à l'anatomie et à l'ingénierie technique.

Enfin, *Frankenstein* suggère qu'à côté de l'optimisme et du progressisme des Lumières se développe aussi tout un imaginaire apocalyptique des origines et du destin de l'humanité.

2. 3. Évolutionnisme et darwinisme chez Giovanni Verga et Thomas Hardy

À tous points de vue, le saut chronologique et socioculturel qui sépare Mary Shelley de Thomas Hardy et de Giovanni Verga est immense. La filiation rattachant Erasmus à Charles Darwin constitue peut-être malgré tout un élément nous incitant à nous représenter les bouleversements scientifiques vécus par Mary Shelley comme une sorte de préhistoire de la révolution darwinienne. Bien entendu, les théories énoncées par Charles Darwin ne peuvent être apparentées que sous de rares aspects aux idées de son grand-père. Reste qu'Erasmus Darwin fut l'un des premiers précurseurs et des grands défenseurs d'une vision évolutionniste du monde, et que la notion du *struggle for existence* était déjà présente dans sa pensée¹.

Erasmus Darwin s'appuyait largement sur les travaux de Buffon, qui aurait été le premier à discuter certaines questions fondamentales relatives à l'évolution : l'origine de la terre, l'extinction des espèces, la théorie de la *common descent*... Mais Buffon était convaincu de l'immutabilité des espèces. C'est donc à Erasmus Darwin que reviendrait le mérite d'avoir rompu avec cette perspective.

Dans son ouvrage *Darwin's Plots*, Gillian Beer souligne la dette de Charles Darwin envers les pionniers de l'évolutionnisme, notamment Lamarck et Erasmus Darwin. G. Beer précise qu'un pas important fut franchi dans les années 1830, lorsque pour la première fois le terme « évolution » vint à

¹ « Le scepticisme de Mary et de Percy Shelley vis-à-vis des systèmes d'ordre conçus par l'homme était puissamment renforcé par leur intérêt commun pour le processus de l'évolution. Les œuvres d'Erasmus Darwin en particulier, *The Botanic Garden* (1791), *Zoonomia* et *The Temple of Nature* (1803), représentaient une alternative à la théorie de Godwin sur le perfectionnement progressif de l'homme par l'action libre de la raison. Bien que Darwin demeurât optimiste quant à l'avenir de l'homme, il soutenait que l'évolution se poursuivrait d'elle-même, une fois commencée, et ses notes sur la lutte pour l'existence et sur la compétition sexuelle préfigurent la vision plus sombre de la sélection naturelle développée plus tard par Charles Darwin dans *The Origin of Species* (1859) ». "Mary and Percy Shelley's scepticism concerning man-made schemes of order was powerfully reinforced by their shared interest in evolutionary processes. The works of Erasmus Darwin in particular, *The Botanic Garden* (1791), *Zoonomia* and *The Temple of Nature* (1803), opened up an alternative to Godwin's theory of man's progressive improvement through the unconstrained operation of reason. Though Darwin remained optimistic about man's prospects, he also argued that evolution would continue by its own inherent activity, once begun, and his notes on the struggle for existence and sexual competition prefigure the darker view of natural selection to

désigner non plus le développement de l'individu, mais celui de l'espèce. À la suite de G. Levine, elle insiste sur la place singulière du récit de Mary Shelley dans la production romanesque de son temps et propose d'y voir un mythe moderne reflétant une transition scientifique, et plus largement culturelle.

Entre la fin du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle, en effet, les concepts de métamorphose et de transformation acquièrent une place de plus en plus grande dans les sciences naturelles et finissent par fusionner avec la notion de développement. Ces observations montrent que la « révolution » darwinienne a été rendue possible et amorcée par une série d'ouvrages et de théories qui furent autant de secousses préfiguratrices du bouleversement produit par la publication de *L'Origine des espèces* (1859).

Présence de Darwin et culture scientifique dans la Sicile de la seconde moitié du XIX^e siècle

Puisque Verga ne lisait pas l'anglais, ce fut essentiellement par le biais de traités de vulgarisation scientifique italiens qu'il prit connaissance de la pensée de Darwin. L'inventaire de la bibliothèque de l'auteur recense une dizaine de traductions d'essais scientifiques rédigés par le médecin et naturaliste vulgarisateur Louis Figuiet, parmi lesquels *L'uomo primitivo* (1883), *L'elettricità* (1884) et *La terra prima del diluvio* (1884), ainsi qu'un ouvrage intitulé *Carlo Darwin* (1883) du zoologue et médecin italien Michele Lessona, traducteur de Darwin et grand apôtre du naturalisme anglais¹.

Ces informations nous apportent la preuve que Verga était familier des idées de Darwin, ne fût-ce que par ses lectures d'ouvrages de vulgarisation². Mais ces publications sont toutes postérieures à la rédaction et à la parution des *Malavoglia* (1881). Or, la préface rédigée par Verga pour ce premier roman du cycle des *Vaincus*, de même que plusieurs nouvelles parues les années

be developed by Charles Darwin in *The Origin of Species* (1859)". Pamela Clemit, *The Godwinian Novel*, op. cit, p. 152. [Notre traduction]

¹ Cf. Giovanni Garra Agosta, *La biblioteca di Giovanni Verga. Documentazione inedita di libri, cimeli, onorificenze, fotografie, lettere, notiziario*, Catania, Greco, 1977.

² Bien qu'il soit consacré à la réception de Darwin dans les centres intellectuels florentins, l'ouvrage de Giovanni Landucci, *Darwinismo a Firenze: tra scienza e ideologia (1860-1900)*,

précédentes (notamment « Rosso Malpelo » et « Jeli il pastore »), trahissent déjà le recours à une terminologie et à des idées darwiniennes ou pseudo-darwiniennes. Il faut donc supposer que le romancier a eu l'occasion de parcourir d'autres livres sur ce sujet, tels que la traduction italienne de Michele Lessona, *L'origine dell'uomo* (1872). Mais il importe surtout de souligner le rôle des romanciers naturalistes français, à commencer par Zola, pour lequel Verga avait une très grande admiration et qu'il rencontra à plusieurs reprises.

Selon certains historiens italiens, il n'y eut pas véritablement de progrès scientifiques en Sicile avant la fin du XVIII^e siècle¹. Malgré la traduction et la diffusion des principaux ouvrages des philosophes des Lumières, la culture scientifique était jusqu'alors bannie de la Sicile par les Jésuites, qui régentaient les grandes orientations en matière d'éducation. La pauvreté des recherches scientifiques en Sicile s'expliquerait principalement par l'absence de véritables écoles, qui poussa bon nombre de savants à s'installer dans d'autres régions de l'Italie et parfois même à s'établir à l'étranger. À en croire le biologiste Alberto Monroy, l'isolement de la Sicile serait à l'origine de cette grave déficience².

Quelques nuances pourtant doivent être apportées à ce sombre tableau de la situation des sciences dans la Sicile du XIX^e siècle. L'historien Rosario Romeo rappelle la vivacité du courant empiriste issu de la réception de Locke,

Firenze, Leo S. Olschki, 1977, donne d'importantes informations sur la pénétration des idées évolutionnistes dans la Péninsule.

¹ « En Sicile, il n'y avait pas de tradition ; il n'y avait aucune école, aucun échange. Il y avait au contraire une sorte d'anti-culture scientifique faite de préjugés et de dogmes, soutenue par des personnages pleins d'ignorance, de bigotisme, de rhétorique, d'arrogance. De ceux-là, on ne pouvait rien apprendre. Pour comprendre quoi que ce soit de scientifique, il fallait au contraire désapprendre et ne pas se laisser influencer ». « In Sicilia non c'era tradizione, non c'era alcuna scuola, non c'era alcuno scambio. C'era invece una sorta di anti-cultura scientifica fatta da pregiudizi e da dogmi, appoggiata a figure piene d'ignoranza, di bigottismo, di retorica, di protervia. Da esse non c'era nulla da imparare; per capire qualcosa che avesse un senso scientifico lo sforzo stava, al contrario, nel disimparare, e non lasciarsi influenzare ». Marcello Carapezza, « La Sicilia nella cultura scientifica dell'ultimo secolo », in *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, vol. 2, actes du Congrès international d'histoire des 20-25 octobre 1975 à Palerme, Palermo, Palumbo, 1977, p. 1079. [Notre traduction]

² « L'absence de tradition scientifique, le mauvais état des communications, la condition générale d'arriération culturelle et sociale de l'Île et la méfiance diffuse, presque viscérale, vis-à-vis des idées nouvelles de la Science [...] rendaient problématique, sinon impossible, le recrutement d'esprits brillants capables d'impulser des études scientifiques sérieuses ». « La mancanza di una tradizione scientifica, la difficoltà delle comunicazioni, il generale stato di arretratezza culturale e sociale dell'Isola e la diffusa, quasi viscerale, diffidenza verso le idee nuove della Scienza [...] rendeva assai problematico, se non impossibile, il reclutamento di uomini di statura che dessero l'avvio a seri studi scientifici ». Alberto Monroy, « La scienza

Leibniz, Condillac, d'Alembert et Hume à la fin du XVIII^e siècle. La méthode empiriste devait transformer les conceptions pédagogiques et la philosophie en profondeur :

Dans l'histoire de la culture sicilienne, le moment où les esprits se tournèrent vers l'empirisme fut extrêmement important. Pour la première fois, un courant de pensée européen moderne réussissait à pénétrer dans l'île non pas comme une doctrine philosophique abstraite, mais comme un ensemble de principes inspirateurs d'une nouvelle mentalité et d'une nouvelle culture. C'est pourquoi la culture empiriste représente la première participation réelle de la Sicile à un grand mouvement culturel européen, et sa première tentative pour aller à la rencontre de l'Europe, avec l'aide de la pensée européenne.¹

Pour autant, la pénétration de l'empirisme ne se traduit pas par une transformation des mentalités. Les vieux cadres intellectuels et idéologiques demeuraient en effet profondément enracinés dans l'opinion collective. Malgré tout, l'empirisme facilita certainement, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, d'importantes réformes politiques en Sicile. Ce courant devait dominer la culture sicilienne jusque vers le milieu du XIX^e siècle.

À l'époque de Verga, les recherches scientifiques étaient considérablement plus avancées. En multipliant les échanges entre les différentes régions d'Italie et en facilitant les contacts avec les pays voisins, l'Unification favorisa l'introduction des théories scientifiques les plus récentes. Il est vrai que la Sicile ne prit pas une part décisive aux principales innovations de la seconde moitié du XIX^e siècle, mais il n'en demeure pas moins qu'elle connut les grandes découvertes et progrès de cette période et, à ce titre, se rallia à la culture scientifique européenne.

Paolo Mario Sipala rappelle que cette époque est caractérisée par le développement de la physique et de la chimie, par la découverte de la théorie

biologica », in *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1095. [Notre traduction]

¹ “Momento importantissimo, nella storia della cultura siciliana, questo volgersi degli spiriti verso l'empirismo. Per la prima volta, una moderna corrente di pensiero europeo riusciva a penetrare nell'isola non come astratta dottrina filosofica ma come insieme di principi informativi di una nuova mentalità e di una nuova cultura. E però la cultura empiristica rappresenta la prima vera partecipazione della Sicilia ad un gran moto di cultura europea: il primo suo sforzo di muovere, con l'aiuto del pensiero europeo, incontro all'Europa”. Rosario Romeo, *Il Risorgimento in Sicilia*, Bari, Laterza, 1989, pp. 83-4. [Notre traduction]

électromagnétique de la lumière de Maxwell et Hertz, par celles des rayons X et de la radioactivité des corps¹. Des applications très concrètes attestaient au quotidien des progrès scientifiques accomplis : le gaz et l'électricité, l'usage de la vapeur, la découverte de nouveaux moyens de transmission de la pensée... Au cours de ses séjours à Florence et plus encore à Milan, Verga put s'initier aux innovations scientifiques et techniques liées à la croissance des grandes métropoles.

Thomas Hardy, lecteur dilettante des naturalistes évolutionnistes

Par sa nationalité anglaise et ses contacts avec les sociétés de folkloristes, Hardy possédait sans doute une connaissance bien plus fine et profonde de la pensée de Darwin². Il prétendait avoir été l'un des premiers à lire ses écrits et à en pressentir l'importance. Son intérêt pour l'Histoire et sa fascination pour la géologie eurent probablement leur part dans la curiosité qu'il portait aux idées évolutionnistes³. Hardy avait bien sûr entendu parler du géologue Charles Lyell⁴ (1797-1875), célèbre auteur des *Principles of Geology*⁵ (1830-35) et adversaire acharné de la théorie diluviale. Défenseur de l'uniformitarisme, Lyell était convaincu que la Terre s'était formée au cours d'un processus

¹ Paolo Mario Sipala, *Scienza e Storia nella letteratura verista*, Bologna, Pàtron, 1976, pp. 8-10.

² Sur la réception de Darwin par la société victorienne, cf. Robert M. Young, *Darwin's Metaphor: Nature's Place in Victorian Culture* [1985], Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

³ Pour une introduction et une bibliographie fournie sur les hypothèses et recherches scientifiques au XIX^e siècle, voir David Cahan, *From Natural Philosophy to the Sciences*, *op. cit.* Cf. également Peter J. Bowler et Iwan Rhys Morus, *Making Modern Science: A Historical Survey*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2005.

⁴ Cf. Gillian Beer, *Darwin's Plots*, *op. cit.* et, de la même auteure, « Origins and Oblivion in Victorian Narrative », in Ruth Bernard Yeazell (dir.), *Sex, Politics, and Science in the Nineteenth-Century Novel*, Selected Papers from the English Institute, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1986, pp. 63-87 ; John Alfred Victor Chapple, *Science and Literature in the Nineteenth Century*, *op. cit.*, pp. 58-98 ; George Levine, *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction*, Cambridge (MA)/London, Harvard University Press, 1988 ; Geof Bowker, « Les origines de l'uniformitarisme de Lyell : pour une nouvelle géologie », in Michel Serres (dir.), *Éléments d'histoire des sciences*, Paris, Bordas, « Cultures », 1989, pp. 386-406 ; Gillian Bennett, « Geologists and Folklorists: Cultural Evolution and "The Science of Folklore" », art. cit. ; Martin J. S. Rudwick, *Lyell and Darwin, Geologists: Studies in the Earth Sciences in the Age of Reform*, Aldershot, Ashgate, « Variorum », 2005.

⁵ Charles Lyell, *Principles of Geology* [1830-1835], trois volumes, introduction et notes de Martin J. S. Rudwick, Chicago/London, University of Chicago Press, 1990-1991.

d'évolution graduelle, et non à la suite de changements soudains causés par des cataclysmes.

Mais Hardy fut bien davantage marqué par sa lecture de G. A. Mantell¹ (1790-1852), autre géologue et paléontologue qui écrivit un ouvrage intitulé *The Wonders of Geology or A Familiar Exposition of Geological Phenomena*² (1838). La critique Patricia Ingham a pu apporter la preuve que le romancier possédait un exemplaire du livre de Mantell. En confrontant certains romans de Hardy, et plus spécifiquement *La Bien-Aimée*, avec le texte de Mantell, P. Ingham est parvenue à mettre en évidence de fortes correspondances entre divers passages des deux livres³.

The Wonders of Geology contient en particulier une section nommée « Rétrospection » (*Retrospect*) : rédigée à la première personne, celle-ci reproduit le point de vue d'une intelligence supérieure embrassant du regard tout le processus de l'évolution. Comme l'a bien vu P. Ingham, la transposition de ce passage dans le récit de Hardy met en lumière certains aspects de son écriture et de son attitude face à l'Histoire. Ce n'est pas vers le présent ou vers l'avenir que le narrateur de *La Bien-Aimée* se tourne, mais vers le temps déjà écoulé⁴.

En prenant pour source d'inspiration l'ouvrage de vulgarisation de Mantell plutôt que le traité de Lyell, le romancier nous fournit un indice pour mieux cerner la nature de son rapport à la science et le mécanisme de son activité créatrice. Ce choix traduit en effet la prédilection de Hardy pour une vision scientifique douée d'un grand potentiel romanesque, susceptible d'être directement incorporée à la création artistique de par son appel à l'imagination de l'écrivain autant que de ses lecteurs. Nul doute qu'aux yeux de Hardy, le texte de Mantell constitue une passerelle entre l'imaginaire scientifique et

¹ Voir à ce sujet Patricia Ingham, « Hardy and the Wonders of Geology », *The Review of English Studies*, n. 31, 1980, pp. 59-64, et Virginia Zimmerman, *Excavating Victorians*, chapitre 2 : « The Victorian Geologist: Reading Remains and Writing Time », *op. cit.*, pp. 27-64.

² Gideon Algernon Mantell, *The Wonders of Geology*, deux tomes, London, Relfe and Fletcher, 1839.

³ Patricia Ingham, « Hardy and the Wonders of Geology », art. cit.

⁴ « [Hardy] se trouve dans la position de celui qui regarde vers le temps *passé*, et non vers le temps *à venir* ». "He is in the position of looking back at time which *has* passed, not at time which *will* pass". *Ibid.*, p. 63. [Notre traduction]

l'imaginaire artistique. Plus aride, le traité de Lyell s'adresse sans doute davantage à l'intelligence et à la capacité d'abstraction du lecteur que le livre de Mantell, qui sollicite plutôt sa sensibilité et sa faculté à s'émerveiller.

Les titres mêmes de leurs ouvrages confortent cette idée. *Principles of Geology: or, the Modern Changes of the Earth and Its Inhabitants, Considered as Illustrative of Geology* met l'accent sur le caractère scientifique et théorique des points développés dans le traité de Lyell. Dans le titre *The Wonders of Geology; or, a Familiar Exposition of Geological Phenomena; Being a Substance of a Course of Lectures Delivered at Brighton*, en revanche, Mantell fait part de sa volonté de diffuser et de vulgariser pour le public non spécialiste les connaissances relatives aux principaux phénomènes géologiques.

Fortement connoté, le substantif *wonders* appartient à un champ lexical et métaphorique radicalement étranger au vocabulaire scientifique : celui de l'enchantement, de l'émerveillement, du spectaculaire. En attirant l'attention sur les « curiosités » et les « merveilles » de la géologie, Mantell suggère que loin d'être entièrement connue, la nature recèle encore nombre de mystères que la science n'est pas parvenue à résoudre. Ce parti pris du fait singulier suscitant l'étonnement mais aussi la peur devant l'ancienneté de l'Univers entraine en résonance avec les préoccupations de Hardy, et les scènes prodigieuses que Mantell faisait revivre pour ses lecteurs alimentèrent son activité créatrice.

Les carnets de notes du poète et romancier donnent à penser que ce fut surtout par le biais de Herbert Spencer¹ (1820-1903) qu'il se familiarisa avec les idées évolutionnistes. C'est Spencer, et non Darwin, qui forgea le premier l'expression de « survie des plus aptes » (*survival of the fittest*) dans ses *Principles of Psychology* (1855). Dès 1952, dans un article intitulé « The Developmental Hypothesis », Spencer anticipe, quelque sept ans avant la sortie de *The Origin of Species* (1859), le concept d'évolution formulé par Darwin.

¹ John David Yeadon Peel, *Herbert Spencer : The Evolution of a Sociologist*, Aldershot, Gregg Revivals, 1992 ; Patrick Tort, *Spencer et l'évolutionnisme philosophique*, Paris, Puf, « Que sais-je ? », 1996 ; Giorgio Lanaro, *L'evoluzione, il progresso e la società industriale: un profilo di Herbert Spencer*, Firenze, La Nuova Italia, « Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Milano », 1997 ; Daniel Becquemont, Laurent Mucchielli, *Le cas Spencer : religion, science et politique*, Paris, Puf, « Science, histoire et société », 1998 ; Rick Rylance, *Victorian Psychology and British Culture. 1850-1880*, chapitre 6 : « Herbert Spencer and the Beginnings of Evolutionary Psychology », Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 203-250 ; Yvan Blot, *Herbert Spencer : un évolutionniste contre l'étatisme*, Paris, Les Belles Lettres, « Penseurs de la liberté », 2007.

Mais les fondements théoriques de son argumentation étant bien moins convaincants que ceux de Darwin, cet essai ne recueille tout d'abord qu'un médiocre succès.

À partir des années 1860, en revanche, Spencer connaît une popularité comparable à celle de Darwin. Ses essais sont rapidement traduits, publiés et commentés dans toute l'Europe. Spencer passe aujourd'hui pour le précurseur de l'évolutionnisme social¹. En effet, alors que Darwin eut soin de préciser que ses observations ne pouvaient être appliquées qu'aux modifications biologiques, et non aux changements sociaux, Spencer pensait au contraire que l'évolution dépendait de « changements intervenant dans le système solaire, la structure et le climat de la terre, les végétaux et les animaux, les individus et la société »². À l'instar des premiers anthropologues comme Tylor, Morgan ou Frazer, Spencer était convaincu que les sociétés « primitives » étaient des vestiges d'un état antérieur de la civilisation.

Comment expliquer l'attrance de Hardy, si peu familier à toute pensée systématique, pour les grandes synthèses à visée universelle de Spencer ? Sans doute convient-il de replacer sinon l'œuvre, du moins la posture idéologique du romancier anglais, dans le courant des écrivains « positivistes » du dernier quart du XIX^e siècle, courant auquel Verga peut être lui aussi associé. Les doctrines de Spencer et sa transposition de l'évolutionnisme biologique à l'évolutionnisme socio-anthropologique captivèrent Hardy parce qu'elles lui permettaient de donner une meilleure assise « scientifique » et un plus grand crédit à sa production romanesque. Jusque dans les dernières décennies du XIX^e siècle, les auteurs naturalistes ou véristes pouvaient encore rêver d'une union symbiotique entre science et littérature.

Rappelons qu'à l'époque de Hardy, le glissement par analogies ou métaphores d'un champ disciplinaire à un autre était un phénomène extrêmement répandu : les notions d'évolution, de régression ou de

¹ « L'originalité de Spencer réside dans la manière dont il formula les lois de l'évolution et dont il les appliqua à l'étude scientifique de la psychologie, de la sociologie, de la biologie, de l'éducation et de l'éthique ». Brian Holmes, « Herbert Spencer (1820-1903) », *Perspectives. Revue trimestrielle d'éducation comparée*, vol. 24, n. 3/4, 1994, pp. 553-575. Consultable en ligne à l'adresse http://classiques.uqac.ca/classiques/spencer_herbert/Holme_spencer.pdf.

² *Ibid.*

« survivance », par exemple, furent appliquées à tous les domaines scientifiques et culturels¹.

Darwinisme social, dégénérescence et autres fantasmes fin-de-siècle

Si nous avons proposé de lire *Frankenstein* comme le roman d'une transition épistémologique, les œuvres de Verga et de Hardy s'inscrivent pour leur part dans le contexte d'une véritable révolution scientifique qui eut d'importantes répercussions, aussi bien épistémologiques qu'idéologiques et politiques, dans tous les domaines culturels. La publication et la diffusion des théories formulées dans *L'Origine des espèces*² et *La Filiation de l'homme*¹ (*The Descent of Man*) peuvent à juste titre être considérées comme l'événement intellectuel ayant le plus profondément marqué la civilisation occidentale entre la seconde moitié du XIX^e et le milieu du XX^e siècle. À ce titre, l'influence des idées de Darwin sur les romans et poèmes de Hardy et sur le cycle des *Vaincus* initié par Verga constitue une entrée pertinente pour confronter l'écrivain sicilien et son contemporain anglais.

Gardons-nous toutefois d'imaginer que les deux romanciers avaient une connaissance exhaustive et rigoureuse des travaux du naturaliste anglais. Comme dans le cas de Mary Shelley, il est bien plus fructueux de prendre en considération les ambiguïtés de la réception des théories évolutionnistes par Hardy et Verga.

À l'exception des milieux savants, l'influence de la pensée darwinienne et des principes de l'évolutionnisme biologique puis social ne se traduit pas, pour une grande majorité de la population, par une adhésion immédiate et aveugle, et moins encore par la lecture scrupuleuse ou la diffusion fidèle des thèses avancées par Darwin et ses partisans. Ceci pour plusieurs raisons. En

¹ Se reporter à titre d'exemple à cette étude sur la romancière George Eliot : Michael Carignan, « Analogical Reasoning in Victorian Historical Epistemology », *Journal of the History of Ideas*, vol. 64, n. 3, juillet 2003, pp. 445-464.

² Charles Darwin, *L'Origine des espèces par le moyen de la sélection naturelle, ou la préservation des races favorisées dans la lutte pour la vie* [1859], édition et préface de Patrick Tort, traduction d'Aurélien Berra, Paris, Honoré Champion, « Champion classiques. Essais », 2009.

premier lieu, Darwin lui-même ne cessa d'affiner ses théories. Son écriture laisse place à des interprétations multiples, parfois contradictoires. D'autre part, les écrits de Darwin furent incontestablement altérés, infléchis et déformés par d'innombrables filtres et médiatisations. D'autant que leur style luxuriant est par certains aspects plus proche de la poésie que du traité scientifique, et que leur intention vulgarisatrice les expose à des erreurs d'interprétation et des flottements de sens². Enfin, dans la mesure où les doctrines darwiniennes engendrèrent un bouleversement dans l'esprit de ses contemporains, même si elles furent précédées par des courants comme le transformisme de Lamarck ou l'uniformitarisme de Lyell, elles exigeaient un tel renversement des cadres conceptuels, idéologiques et religieux, qu'elles ne pouvaient être pleinement acceptées et intégrées sans de considérables réticences.

À travers des positions scientifiques, c'était en réalité toute une vision du monde qui s'écroulait, tout un ensemble de convictions idéologiques, politiques et philosophiques. Les différents travaux consacrés à la réception de Darwin chez les romanciers ont montré que pour de nombreux auteurs qui invoquent eux-mêmes cet héritage ou semblent s'y rattacher, le plus important n'est pas tant la reproduction, l'imitation ou l'adhésion que la discussion et la mise en question, souvent inconscientes, des thèses évolutionnistes³. Sous cet aspect, l'étude comparée des romans de Hardy et de Verga se révèle passionnante.

La question de la réception des travaux de Darwin par les écrivains de son temps nous fait entrer dans un débat d'idées foisonnant, où abondent les mésinterprétations, les surinterprétations et aussi les dérives interprétatives – comme l'illustre le glissement de l'évolutionnisme biologique vers l'évolutionnisme socio-anthropologique, qui réapparaît dans toute polémique relative au concept de race. Dès lors, le problème n'est pas de mesurer quelle

¹ Charles Darwin, *La Filiation de l'homme et la sélection liée au sexe* [1871], traduction coordonnée par Michel Prun, édition et préface de Patrick Tort, Paris, Institut Charles Darwin International/Syllepse, 1999.

² Cf. Ilse N. Bulhof, *The Language of Science: A Study of the Relationship Between Literature and Science in the Perspective of a Hermeneutical Ontology*, Leiden/New York/Köln, E. J. Brill, « Brill's Studies in Intellectual History », 1992. Voir également Gillian Beer, *Darwin's Plots*, *op. cit.*

³ Cf. George Levine, *Darwin and the Novelists*, *op. cit.* ; Gillian Beer, *Darwin's Plots*, *op. cit.*

connaissance les deux romanciers avaient de l'œuvre de Darwin, mais d'insister sur la multiplicité des discours entremêlés qui viennent irriguer leur œuvre romanesque.

Nous avons suggéré que les œuvres de Hardy et de Verga sont à rapprocher du courant scientifique et philosophique de l'évolutionnisme, qui irrigue la culture occidentale au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle et jusqu'au milieu du XX^e siècle. Il conviendrait de situer *Les Malavoglia* et *Jude l'obscur* dans un contexte socio-historique plus étroit. Au cours des années 1880-1890, en effet, on assiste à l'affirmation d'une version profondément pessimiste du darwinisme. Dans un article sur les derniers romans de Hardy, le critique Ken M. Newton¹ souligne l'émergence vers cette période d'une nouvelle lecture de Darwin, inspirée par la prise de conscience progressive que la survie des espèces ne dépend plus d'un être supérieur, mais des seuls caprices du hasard. D'où un sentiment très vif de la précarité de l'existence.

Dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle, la croyance au progrès cède peu à peu la place à la peur de la régression et de la décadence². La notion d'hérédité renforce la croyance selon laquelle les tares et les vices se perpétuent d'une génération à l'autre, et fait surgir la menace d'une dégénérescence générale³. En 1893 paraît le fameux *Dégénérescence* de Max Nordau⁴, qui reprend les analyses d'aliénistes français comme Morel, auteur

¹ Ken M. Newton, « Modernising Tragedy in Hardy's Later Fiction », *The Thomas Hardy Journal*, vol. 23, automne 2007, pp. 142-155.

² Voir Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle*, chapitre 2 : « Le moderne désenchantement », Paris, Champion, 1999, pp. 73-128.

³ Cf. l'ouvrage collectif dirigé par Ian Fletcher, *Decadence and the 1890s*, London, Edward Arnold, « Stratford-Upon-Avon Studies », 1979, et surtout le passionnant essai de Daniel Pick, *Faces of Degeneration: A European Disorder, c. 1848 – c. 1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989. Consulter également Peter Allan Dale, *In Pursuit of a Scientific Culture: Science, Art and Society in the Victorian Age*, chapitre 9 : « Reversing the Positivistic Oracle: The Unvisionary Company of Darwin, Maudsley, and Hardy », Madison, The University of Wisconsin Press, « Science and Literature », 1989, pp. 219-240. Enfin, pour d'intéressantes analyses sur les répercussions de la théorie de la dégénérescence dans la littérature romanesque, se reporter à William Greenslade, *Degeneration, Culture and the Novel. 1880-1940*, chapitre 1 : « De-generation » (pp. 15-31), chapitre 3 : « Degenerate spaces: the urban crisis of the 1880s and *The Mayor of Casterbridge* » (pp. 47-64) et chapitre 8 : « The lure of pedigree and the menaces of heredity in *Tess of the D'Urbervilles* and *Jude the Obscure* » (pp. 151-181), Cambridge, Cambridge University Press, 1994, et à Stephen Arata, *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

⁴ Max Nordau, *Dégénérescence* [1893], Paris, Max Milo, 2006. On pourra lire avec profit, dans ce même volume, la préface d'Andrée Pace.

d'un *Traité des dégénérescences physiques, mentales et morales de l'espèce humaine* (1857). En Italie, le criminologue Cesare Lombroso (1835-1909) écrit *L'uomo delinquente* (1876), où il identifie la catégorie du « criminel-né » : fruit de la dégénérescence, celui-ci peut être identifié par ses tares physiques. Dans son ouvrage, Nordau applique le concept de dégénérescence à toute la littérature européenne de la fin du XIX^e siècle.

Quant au terme de « décadence », on le rencontre déjà en 1834 dans les *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* de l'écrivain et homme politique Désiré Nisard. Mais c'est surtout pendant les années 1880 que l'on voit fleurir les ouvrages consacrés à la question de la décadence. Le terme est introduit en Angleterre en 1889 par l'intermédiaire d'un article du psychologue Havelock Ellis sur les *Essais de psychologie contemporaine* de Paul Bourget. Dans cet ouvrage, Bourget recense un certain nombre d'écrivains dont l'œuvre est une illustration tardive du « mal du siècle » : Tourgueniev, Flaubert, Taine, les Goncourt, Baudelaire, etc.

Recourant à son tour à un raisonnement métaphorique, H. Ellis explique que Paul Bourget désigne par le terme de « décadence » la situation d'une société parvenue aux limites de sa progression, stoppée dans son évolution. Selon ce dernier, une société saine fonctionne comme un organisme, chaque individu représentant une cellule sociale. Dès lors que les cellules inférieures agissent de manière autonome, l'anarchie s'installe et l'organisme est frappé de décadence. Or, le fonctionnement de la langue, et donc de la littérature, serait soumis aux mêmes règles¹.

De son côté, John Goode rappelle que *Jude l'obscur* fut considéré par certains critiques comme un roman décadent et identifie quelques éléments susceptibles d'être rapportés à la veine décadente : le paganisme et l'androgynie de Sue, le pessimisme schopenhauerien de Little Father Time et la théâtralité de son suicide, etc².

¹ « Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot ». Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, tome 1, Paris, Plon, p. 20.

² John Goode, « The Decadent Writer as Producer », in Ian Fletcher (dir.), *Decadence and the 1890s*, *op. cit.*, pp. 108-129.

Écrits dans le dernier quart du XIX^e siècle, les romans les plus achevés de Hardy et de Verga dévoilent la complexité de l'incorporation des discours scientifiques à la création littéraire. La mise en perspective de ces fictions avec leur contexte socio-historique nous invite à les considérer comme des illustrations d'un basculement dans les mentalités : le déclin d'une version « optimiste » du darwinisme au profit d'une nouvelle lecture « pessimiste », marquée par la crainte obsessionnelle de la régression et de la dégénérescence¹. Si *Les Malavoglia* et *Jude l'obscur* n'appartiennent pas à la vague du décadentisme, ils en portent toutefois l'empreinte.

Au cours de ce deuxième chapitre, nous nous sommes employé à enrichir et affiner notre ébauche des contextes socio-historiques dans lesquels ont été composés, publiés et accueillis les romans de l'échec dont la confrontation est l'objet de cette thèse. Dans cette section, nous nous sommes attaché essentiellement aux figures intellectuelles, aux découvertes scientifiques et aux recherches socio-anthropologiques qui influencèrent Mary Shelley, Verga, Hardy, Guilloux et Brancati. Nous avons souligné la disparité et la complexité de ces influences, susceptibles de se traduire par de multiples biais.

En premier lieu, nous avons étudié la manière dont Mary Shelley, Guilloux et Brancati s'approprient l'héritage d'écrivains et penseurs avec lesquels ils nouent un dialogue privilégié. Nous avons ensuite rapproché *Frankenstein* ainsi que les fictions narratives de Verga et de Hardy des grands courants théoriques qui les imprègnent : l'essor remarquable des sciences naturelles au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles ; le développement des enquêtes ethnographiques et des études folkloriques en Angleterre et en Sicile tout au long du XIX^e siècle ; la formulation des théories darwiniennes et plus largement évolutionnistes, et enfin l'émergence d'un imaginaire collectif de la dégénérescence dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

¹ Cf. Ken M. Newton, « Modernising Tragedy in Hardy's Later Fiction », art. cit.

CHAPITRE 3. PESSIMISME HISTORIQUE ET DÉSAVEU

AMBIGU DES MYTHOLOGIES PROGRESSISTES

Nous nous proposons dans ce chapitre d'étudier les attitudes ambiguës des six romanciers face aux transformations sociales et politiques qui agitent leurs milieux culturels. Tous éprouvent le sentiment de traverser une crise historique majeure, qui n'affecte pas seulement leurs modes de vie, mais les frappe aussi durement dans l'identité qu'ils se sont constitués. D'une manière ou d'une autre, tous se trouvent également en décalage par rapport à leur environnement, tiraillés entre des cadres de référence contradictoires. Il s'agira donc, dans un premier temps, de mieux comprendre leur regard sur les tensions, les ruptures et les bouleversements marquant leurs époques.

Nous poursuivrons ce chapitre par un questionnement autour de l'idéologie du Progrès. Hardy et Verga naissent tous deux en 1840, dans une époque marquée par le triomphe incontesté du progressisme et du scientisme. L'un et l'autre adoptent des positions pour le moins ambivalentes face à ces systèmes de pensée hégémonistes : d'un côté, ils revendiquent leur ferme adhésion à la mythologie positiviste ainsi qu'aux théories évolutionnistes ; de l'autre, leurs textes fictionnels laissent filtrer une vive aversion pour les modèles explicatifs universalistes, et en particulier pour les idéaux progressistes. En nous penchant sur la relecture que fait Verga d'une importante enquête ethnographique en Sicile et sur la fascination de Hardy pour la notion de dégénérescence, nous tâcherons de mettre en évidence les ambiguïtés de leurs rapports au Progrès.

Bien qu'un large écart contextuel sépare ces deux romanciers de l'époque d'Alain-Fournier, de celle de Guilloux ou de Brancati, les auteurs du *Grand Meaulnes*, du *Sang noir* et du *Bel Antonio* furent eux aussi confrontés à d'impérieux cultes progressistes. Mouvements nationalistes et ambitions impérialistes, démonstrations viriles, exaltation du pouvoir, de la violence et de

la guerre : toutes ces manifestations et ambitions collectives brandissent la bannière du Progrès, proclament la rupture avec un monde déclinant et l'avènement d'une ère nouvelle. Toutes s'inscrivent dans une perspective futurocentriste et entendent se débarrasser de traditions et de modes de vie jugés désuets pour mettre en place un État jeune, fort et résolument tourné vers l'avenir. Notre propos consistera à retracer les réactions d'Alain-Fournier, de Guilloux et de Brancati face aux aspirations et aux craintes de leurs contemporains. Ces écrivains furent les témoins de meurtrières convulsions sociales et politiques ; expérience qui les conduisit à considérer avec méfiance les dogmes progressistes.

1. Penser l'Histoire à contre-courant

Afin de mieux comprendre les réticences et les incertitudes dont Mary Shelley, Verga, Hardy, Alain-Fournier, Guilloux et Brancati font preuve à l'encontre des tensions politiques et des vagues d'agitation sociale ébranlant leurs milieux, nous nous demanderons de quelles manières leurs écrits problématisent les grandes polémiques et attitudes idéologiques marquant leurs époques.

Tout d'abord, nous évoquerons les interrogations inquiètes de Mary Shelley sur les idéaux révolutionnaires. Nous verrons comment *Frankenstein* projette dans le discours fictionnel les doutes et les hésitations d'une génération tiraillée entre son admiration pour l'héritage des Lumières et sa crainte devant les événements de 1793-1794. Rapprochant Verga de Hardy, nous insisterons ensuite sur la complexité de leurs positions vis-à-vis des mutations provoquées par la Révolution industrielle. Enfin, nous confronterons les parcours et les œuvres d'Alain-Fournier, de Guilloux et de Brancati pour cerner la nature de leurs engagements ou contre-engagements politiques, de leurs points de vue contrastés et de leurs indécisions à l'égard des mythes officiels, des valeurs collectives et des impératifs propres aux sociétés dont ils font partie.

1. 1. Mary Shelley et la « controverse sur la Révolution »

Mary Shelley vécut deux grands bouleversements socio-historiques qui ébranlèrent puissamment l'Europe à la fin du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e siècle : la Révolution française et la disparition de l'Ancien Régime, d'une part ; la Révolution industrielle, l'émergence et l'ascension de la nouvelle classe bourgeoise et du capitalisme, d'autre part. Sans aller jusqu'à imaginer que toutes les représentations de l'échec dans les romans de Mary Shelley sont façonnées par ce double choc, il convient de prendre la juste mesure de l'impact qu'eurent ces violentes secousses sur sa création littéraire. Ainsi, Chris Baldick n'hésite pas à écrire que « le mythe de Frankenstein exprime les angoisses de la période inaugurée par les révolutions sociale et industrielle française et anglaise »¹.

Il ne fait aucun doute, en effet, que la controverse passionnée qui embrase alors les milieux intellectuels anglais, radicaux aussi bien que conservateurs², transparait dans certaines idées, métaphores ou péripéties de *Frankenstein*. Il est autrement plus difficile d'y déceler les signes des transformations liées à l'avènement de l'ère industrielle. Malgré cela, de nombreuses lectures se rattachant pour la plupart à la critique marxiste font de ce roman l'une des toutes premières œuvres littéraires portant les craintes d'une société confrontée à la naissance du prolétariat ouvrier et de la bourgeoisie capitaliste³.

¹ «The myth of Frankenstein registers the anxieties of the period inaugurated in the twin social and industrial revolutions in France and Britain». Chris Baldick, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-century Writing*, op. cit., p. 5. [Notre traduction]

² Pour une contextualisation historique, voir Harry Thomas Dickinson (dir.), *Britain and the French Revolution, 1789-1815*, London, Macmillan, « Problems in focus », 1989.

³ Ainsi par exemple des interprétations proposées par Franco Moretti dans *Signs Taken for Wonders. On the Sociology of Literary Forms*, op. cit., par Paul O'Flynn dans « Production and Reproduction: The Case of *Frankenstein* », art. cit. pp. 194-213, ou par Warren Montag dans « The "Workshop of Filthy Creation": A Marxist Reading of *Frankenstein* », art. cit.

Price, Burke, Wollstonecraft, Paine, Godwin : les grands acteurs du débat anglais sur la Révolution Française

Face à ces événements, Mary Shelley observe une attitude sceptique qui contraste fortement avec l'enthousiasme et l'idéalisme de la génération de ses parents. Le regard qu'elle porte sur l'Histoire récente ou contemporaine de la France et de l'Angleterre est empreint de méfiance et trahit sa volonté de ne pas se rallier aveuglément aux vues de Mary Wollstonecraft, de William Godwin ou encore de Percy Bysshe Shelley. Sa réflexion politique et son imagination romanesque puisent aux sources les plus variées et trouvent leur inspiration dans les romans des « jacobins » anglais tout autant que dans les pamphlets anti-révolutionnaires¹. Dans *Frankenstein*, l'écriture romanesque cristallise en particulier les antagonismes du vif débat provoqué par la publication des *Réflexions sur la Révolution de France* (1790) du philosophe écossais Edmund Burke².

Député *whig*, Burke conquiert un immense prestige avec son essai d'esthétique *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*³ (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful*), qui fit l'objet de nombreuses rééditions jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Au moment de la guerre d'Indépendance, il prend parti pour les colonies américaines insurgées contre l'autorité du roi George III. Aussi son opposition immédiate aux mouvements révolutionnaires français confond-elle son entourage, convaincu que Burke embrasserait de tout autres revendications. Dans ses *Réflexions*, il nie toute légitimité aux troubles de France : en plus de

¹ Cf. Gary Kelly, *The English Jacobin Novel. 1780-1805, op. cit.* ; Lilla Maria Crisafulli Jones, « "Storia" e "Romanzo" nella scrittura giacobina inglese », in Daniela Galligani (dir.), *Le credibili finzioni della storia*, Firenze, Centro Editoriale Toscano, « Cultura e società », 1996, pp. 235-248, et Matthew Orville Grenby, *The Anti-Jacobin Novel: British Conservatism and the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

² Edmund Burke, *Réflexions sur la révolution de France* [1790], traduction de Pierre Andler, Paris, Hachette, « Pluriel », 1989. Voir également G. Elisa Bussi, « Burke e la Rivoluzione francese: la rappresentazione e l'oltraggio », in Daniela Galligani (dir.), *Le credibili finzioni della storia, op. cit.*, pp. 201-234.

³ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], avant-propos, traduction et notes de Baldine Saint-Girons, deuxième édition revue et augmentée, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1998.

semer l'anarchie et la destruction, ceux-ci propagent chez les nations voisines le dangereux ferment révolutionnaire et l'esprit de sédition¹.

Burke met en garde son lecteur contre l'action des sociétés pro-révolutionnaires et des milieux radicaux anglais. Il reproche au peuple français de recourir à la violence pour abattre l'ordre ancien, supprimer les privilèges et spolier les nobles et le clergé de leurs propriétés. Dans un style fleuri de métaphores et d'allégories saisissantes, il affirme ouvertement la nécessité d'un système politique inégalitaire et s'insurge contre la vulnérabilité de la propriété privée en France. Vantant la libre entreprise individuelle, la compétition économique et l'accumulation capitaliste, Burke se lance dans un plaidoyer nostalgique sur l'ancien esprit de chevalerie, auquel la Révolution vient porter un coup fatal. Il ne dissimule pas ses craintes de voir le vent révolutionnaire gagner l'Angleterre et réduire ce pays à la désolation².

Dressant un tableau effrayant de la situation politique, économique et sociale de la nation française, Burke multiplie les hyperboles et les comparaisons pour frapper l'imagination de son lecteur. Le pamphlet de Burke sera accueilli favorablement par les cercles dirigeants et les milieux conservateurs déjà gagnés à la cause anti-révolutionnaire, mais suscitera également la crainte et le doute chez un certain nombre d'intellectuels et de politiques radicaux.

En dépit des convictions de son entourage, Mary Shelley est troublée par la lecture de Burke, qui vient conforter sa méfiance pour les visions humanistes idéalistes. Lors de la parution des *Réflexions sur la Révolution de France*, le

¹ Sur les rapports entre Edmund Burke, Mary Wollstonecraft et Mary Shelley, on peut citer : Marilyn Butler, *Burke, Paine, Godwin, and the Revolution Controversy*, *op. cit.* ; Chris Baldick, *In Frankenstein's Shadow*, *op. cit.* ; Steven Blakemore, *Intertextual War: Edmund Burke and the French Revolution in the Writings of Mary Wollstonecraft, Thomas Paine, and James Mackintosh*, Cranbury/London/Mississauga, Associated University Press, 1997 ; James Conniff, « Edmund Burke and His Critics: The Case of Mary Wollstonecraft », *Journal of the History of Ideas*, vol. 60, n. 2, avril 1999, pp. 299-318 ; Fred Botting, « Reflections of Excess: Frankenstein, the French Revolution, and Monstrosity » in Mary Shelley, *Frankenstein*, édition de Johanna M. Smith, *op. cit.*, pp. 435-449 ; Anne K. Mellor, *Mothers of the Nation: Women's Political Writing in England, 1780-1830*, *op. cit.* ; Jane Hodson, *Language and Revolution in Burke, Wollstonecraft, Paine, and Godwin*, Aldershot, Ashgate, 2007 ; Daniel I. O'Neill, *The Burke-Wollstonecraft Debate: Savagery, Civilization, and Democracy*, Pennsylvania, The Pennsylvania state University Press, 2007.

² « La France a toujours influé plus ou moins sur les mœurs de l'Angleterre ; et quand chez vous cette source sera tarie et souillée, la rivière cessera vite de couler, ou ne roulera plus qu'une eau trouble, dans notre pays comme peut-être dans tous les autres ». Edmund Burke, *Réflexions sur la révolution de France*, *op. cit.*, p. 101.

premier ministre William Pitt est encore favorable à la Révolution française. Mais dès 1791, son optimisme se change en une franche hostilité contre les excès qui plongent la France dans le chaos et la violence. Les visions apocalyptiques, les scènes de carnage et d'horreur dépeintes par Burke impressionnèrent fortement les esprits de ses contemporains.

La riposte de Burke au discours de Richard Price est à l'origine d'une vague de publications constituant ce que Marilyn Butler appelle la « controverse sur la Révolution » (*Revolution controversy*). Selon cette critique, la polémique initiée par le sermon de Price et par les *Réflexions* se poursuivra six années, entre 1789 et 1795¹. Elle prendra fin avec la déroute du front radical, contre lequel le gouvernement Pitt adopte une série de mesures répressives dès 1792 : condamnation de Thomas Paine, auteur d'une réplique à Burke qui jouira d'une immense popularité, interdiction de certaines publications réputées subversives, pressions contre les éditeurs, auteurs et directeurs de périodiques. Les massacres de septembre 1792, l'exécution de Louis XVI puis de Marie-Antoinette en 1793, la déclaration de guerre de la France à l'Angleterre en février de la même année, la Terreur de 1794, enfin : autant de troubles historiques qui contribueront à fragiliser les positions des radicaux anglais et à les discréditer auprès de l'opinion publique.

Quelques mois après la publication des *Réflexions*, en novembre 1790, Mary Wollstonecraft fait paraître le premier grand texte visant à réfuter l'argumentation de Burke, *Défense des droits des hommes* (*A Vindication of the Rights of Men*). Pressentant que le vent tourne rapidement pour les alliés de la cause révolutionnaire, elle écrit dans la précipitation. Malgré tout, son pamphlet bénéficie d'un vif succès, provoqué en partie par le faible coût du livre. Contre Burke, Wollstonecraft réclame l'abolition de la monarchie et la suppression de toute forme d'inégalité. Elle attaque ouvertement les institutions du clergé et de la noblesse, révérees par son adversaire¹. Elle dénonce également l'oppression qui pèse sur les femmes, les contraignant à recourir à la ruse pour faire entendre leur voix :

¹ Marilyn Butler, *Burke, Paine, Godwin, and the Revolution Controversy*, op. cit. Voir en particulier le chapitre introductif, pp. 1-17.

Son argument central était que la morale consiste en vertus acquises par le seul exercice de la raison, et que les hiérarchies de toutes sortes avaient créé, au cours de l'histoire de l'Europe, un ensemble de coutumes artificiel dont l'action empêchait le développement de la vertu, et par-là même de la civilisation. Wollstonecraft affirmait que toutes ces hiérarchies devaient être remplacées par de nouvelles relations sociales construites sur la base de l'égalité démocratique, et elle croyait qu'en cela résidait le grand potentiel de la Révolution française.²

Pour Wollstonecraft, la violence révolutionnaire n'est ni plus ni moins qu'un produit de l'état d'asservissement et d'inculture auquel a été réduit le peuple français. Par la suite, elle nuancera certains de ses jugements, lorsque son séjour en France de 1793 lui fera prendre conscience du gouffre séparant les idéaux révolutionnaires de leur application pragmatique.

Au modèle passéiste de la chevalerie glorifié par Burke, Wollstonecraft oppose les réalisations du progrès scientifique et intellectuel, qui œuvrent pour la concorde en favorisant la raison plutôt que la passion et l'emportement³. Aux yeux de Wollstonecraft, seul le régime démocratique peut permettre aux arts et aux sciences de s'épanouir librement.

Si la *Défense des droits des hommes* fut la première offensive du camp radical contre le pamphlet de Burke, la plus célèbre demeure *Les Droits de l'homme* (*The Rights of Man*) de Thomas Paine. Parmi la cinquantaine d'ouvrages pouvant être recensés dans le cadre de la « controverse sur la Révolution », le texte de Paine constitue assurément un moment décisif de la « guerre intertextuelle »⁴ déclenchée par la publication des *Réflexions*. Steven

¹ Daniel I. O'Neill, *The Burke-Wollstonecraft Debate*, op. cit.

² "Her chief claim was that morals were virtues learned only through the exercise of reason, and that hierarchies of all sorts had created an artificial system of manners over the course of European history that worked to stunt the development of virtue, and thus of civilization. Wollstonecraft asserted that all such hierarchies had to be replaced by new relationships constructed on the basis of democratic equality, and she believed that this was the great potential of the French Revolution". *Ibid.*, p. 157. [Notre traduction]

³ « Avec les moyens techniques permettant de diffuser les progrès intellectuels [...], il devenait enfin possible de développer une vertu morale rationnelle et de renverser tôt ou tard l'ancien système de coutumes ». "With the technological means to transmit intellectual progress [...], it was finally possible to develop rational moral virtue and ultimately revolutionize the old system of manners". *Ibid.*, p. 237. [Notre traduction]

⁴ L'expression est de Steven Blakemore: cf. son ouvrage *Intertextual War: Edmund Burke and the French Revolution in the Writings of Mary Wollstonecraft, Thomas Paine, and James Mackintosh*, op. cit.

Blakemore analyse la manière dont les deux camps recourent à des métaphores militaires, mènent des campagnes de propagande et de désinformation par l'intermédiaire des livres, des revues et des journaux, et se livrent une guerre sans merci à travers les allusions, les citations, les interprétations et réinterprétations d'autres textes :

Ils attaquaient la réputation et le langage des auteurs du camp adverse, envahissant les textes ennemis, occupant ou anéantissant le territoire sémantique avec leurs propres lectures dominantes. Pour cela, ils devaient combattre la lecture que l'auteur ennemi donnait des textes et des histoires qu'il invoquait pour attaquer ou défendre la Révolution.¹

À cet égard, l'essai de Paine est particulièrement éclairant. La première partie des *Droits de l'homme* paraît en février 1791, la seconde partie en février 1792. Le livre connaît un triomphe immédiat, et sa diffusion aux classes moyennes, favorisée par son faible prix, lui permet de dépasser largement la popularité de l'ouvrage de Burke.

Un historien spécialiste de Paine a judicieusement remarqué que le débat opposant Edmund Burke et l'auteur des *Droits de l'homme* s'articule autour de deux rapports au temps antagonistes². Alors que Burke condamne le nouveau, qui incarne à ses yeux la rupture avec la tradition, Paine rejette l'archaïsme et le poids des contraintes perpétuées à travers les coutumes³.

Sitôt publié, *Les Droits de l'homme* rencontre une puissante opposition. Contraint de s'exiler en France, Paine est proscrit à vie de l'Angleterre et voit son œuvre interdite. Commence alors pour l'Angleterre une période de

¹ «They attacked the character and language of antagonistic authors, invading enemy texts and occupying or obliterating the semantic territory with their own dominant readings. This involved assaulting the opposing author's reading of the texts and histories by which he or she attacked or defended the Revolution». *Ibid.*, p. 21. [Notre traduction]

² « Le décor de la grande controverse est désormais planté : il va y être beaucoup question du temps, c'est-à-dire du passé, de l'avenir et de l'origine (temporelle ou mythique) des droits de l'homme ». Bernard Vincent, introduction à Thomas Paine, *Les Droits de l'homme* [1791-1792], traduction de Bernard Vincent, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, Paris, Ligue des Droits de l'Homme, 1991, p. 8.

³ « Au passé historique et national de Burke, Paine oppose, en même temps que la toute-puissance du présent, un passé universel, tantôt historique, tantôt mythique, qui est le passé du genre humain – du citoyen de l'univers – et qui fonde tous ses droits, y compris son droit à la révolution ». *Ibid.*, p. 10.

répression politique qui se prolongera jusque dans les années 1820 : la « Terreur de Mr. Pitt »¹.

Dès les premières pages du livre, Burke est rudement pris à parti. Paine réduit à néant une bonne partie de l'argumentation de son opposant, qui repose sur l'idée fallacieuse que la « Glorieuse Révolution » de 1688 a entériné la soumission du peuple anglais et de sa postérité à la famille royale et aux héritiers de celle-ci. De fait, explique Paine, aucune génération n'a le droit ni le pouvoir d'astreindre les générations ultérieures jusqu'à la fin des temps².

Paine critique ensuite l'association de l'Église et de l'État, qui aboutit inévitablement à la corruption des religions. Il désapprouve la toute-puissance du gouvernement, qui devrait se contenter de prendre en charge les seuls problèmes que la société ne parvient à résoudre par elle-même : « plus une civilisation est parfaite, moins elle a besoin de gouvernement, car plus elle est propre en effet à conduire elle-même ses affaires et à se gouverner »³. Paine se lance dans une apologie du commerce, qui pourrait être un remède aux guerres entre nations.

La publication en 1793 du traité *Enquête sur la justice politique*⁴ (*An Enquiry Concerning Political Justice and Its Influence on General Virtue and Happiness*) marque une nouvelle étape dans le débat sur la Révolution. À la différence de Wollstonecraft et de Paine, qui n'hésitent pas à recourir aux mêmes artifices rhétoriques qu'ils dénoncent chez Burke et invectivent volontiers leurs adversaires, Godwin s'emploie à dépassionner la polémique. Refusant toute attaque *ad personam*, il ne s'intéresse pas directement aux événements contemporains mais cherche surtout à établir des principes philosophiques et politiques généraux.

¹ Cf. Boyd Hilton, *A Mad, Bad, and Dangerous People? England, 1783-1846*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 65-74.

² « Chaque siècle, chaque génération doit avoir la même liberté d'agir, dans tous les cas, que les siècles et les générations qui l'ont précédé [...]. L'homme n'a sur l'homme aucun droit de propriété, et aucune génération n'est propriétaire des générations suivantes ». Tom Paine, *Les Droits de l'homme*, *op. cit.*, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 157.

⁴ William Godwin, *Enquête sur la justice politique et son influence sur la morale et le bonheur d'aujourd'hui* [1793], traduction de Denise Berthaud et d'Alain Thévenet, Atelier de création libertaire, Lyon, 2005.

Bien que son ouvrage s'adresse à un public autrement plus cultivé que celui de Paine, il devient rapidement l'objet d'un véritable culte et connaît plusieurs rééditions entre 1796 et 1798. D'une édition à l'autre, Godwin est amené à nuancer certains de ses propos, soucieux de la cohérence et de la solidité de son argumentation. L'*Enquête sur la justice politique* n'est pas une réponse directe à Burke. Toutefois, par l'influence qu'il exerça et par les pistes qu'il offrit pour déchiffrer les événements de France, l'ouvrage de Godwin s'inscrit bien dans le contexte de la controverse sur la Révolution. Dans le sillage de la pensée de Rousseau et de Paine, Godwin appelle de ses vœux un système politique assez souple pour laisser s'exprimer les libertés et les opinions de l'individu¹.

Il observe que les représentations que les hommes se font du monde sont infléchies, pour le pire comme pour le meilleur, par le type de gouvernement qui les dirige, et pose le bonheur de l'humanité comme fondement même de sa pensée et de toute action. Proche de l'utilitarisme de Jeremy Bentham (1746-1832), inspiré par les Lumières, il fait preuve d'une foi inébranlable dans le progrès humain. À l'instar des *Droits de l'homme*, l'*Enquête sur la justice politique* attaque durement les institutions religieuses, qui obstruent la marche du progrès.

La spécificité de la réflexion de William Godwin tient à son individualisme farouche. Le philosophe se montre extrêmement critique vis-à-vis de toute action collective. Il dévoile en particulier les pratiques néfastes de ce qu'il nomme les « monopoles » : toute institution visant à restreindre les libertés de l'individu pour privilégier les intérêts d'une minorité. Face aux troubles français, Godwin apparaît moins passionné que d'autres radicaux « jacobins ». Il condamne la violence irréfléchie tout en affirmant la légitimité des révolutions américaine et française. Godwin partage donc certaines convictions révolutionnaires puisqu'il justifie le recours à la violence dans certaines situations ; d'un autre côté, il se rapproche des réformistes plus modérés car il est favorable à un progrès graduel².

¹ Voir à ce sujet William St Clair, *The Godwins and the Shelleys: The Biography of a Family*, chapitre 7 : « *Political Justice* », *op. cit.*, pp. 85-101.

² Johanna M. Smith, « Introduction: Biographical and Historical Contexts », in Mary Shelley, *Frankenstein*, édition de Johanna M. Smith, *op. cit.*, pp. 3-18.

Frankenstein, fiction hybride entre « roman jacobin » et « roman antijacobin »

En inscrivant la « controverse sur la Révolution » dans une étroite période de temps (1789-1795) et en lui attribuant un genre spécifique – le pamphlet ou l'essai de philosophie politique – Marilyn Butler exclut *Frankenstein* de la polémique. On peut se demander si un tel modèle rend vraiment bien compte de l'ampleur et du caractère protéiforme du débat. Il est vrai que les années 1789-1795 se caractérisent par une incontestable prolifération des articles, discours, pamphlets ou essais inspirés par les événements de France. Mais la définition de M. Butler occulte deux réalités majeures. D'abord, les réformes de Pitt ne mirent pas brutalement fin à l'activité éditoriale et journalistique des cercles radicaux. Ensuite, l'affrontement entre pro- et anti-révolutionnaires ne se limitait pas au domaine de l'essai polémique. La bataille se livrait aussi par l'intermédiaire des œuvres littéraires, à commencer par les romans. Lorsque le camp des radicaux se trouva confronté aux mesures du gouvernement Pitt, la discussion quitta le terrain de l'essai pour gagner celui de la fiction.

Dans un ouvrage précurseur, Gary Kelly met en évidence une catégorie désignée par l'expression de « roman jacobin »¹. Celle-ci rassemblerait toutes les fictions narratives pro-révolutionnaires parues entre 1780 et 1805 sous la plume d'écrivains comme Robert Bage, Elizabeth Inchbald, William Godwin ou Charlotte Smith. Bien entendu, la notion de roman jacobin implique l'existence d'un « roman anti-jacobin »² : la contre-attaque des conservateurs prend la forme de fictions vantant les traditions et l'ordre établi, et s'appuie sur des parodies ou des réécritures ironiques. L'ouvrage de G. Kelly établit avec certitude que la controverse révolutionnaire se joua aussi dans la fiction romanesque et se prolongea bien plus avant que ne le suppose M. Butler.

Mais où placer alors le roman de Mary Shelley, largement postérieur à la période des romans jacobins ? Imaginant une nouvelle catégorie littéraire qu'elle désigne par l'expression de « roman godwinien », Pamela Clemit fait

¹ Cf. Gary Kelly, *The English Jacobin Novel. 1780-1805*, *op. cit.*

² Se reporter à Matthew Orville Grenby, *The Anti-Jacobin Novel*, *op. cit.*

de *Frankenstein* une « fiction rationnelle », dans le sillage du fameux roman à clé *Caleb Williams*, publié par Godwin en 1795¹. Mais son parti pris initial – délimiter une catégorie romanesque à partir de l'écriture fictionnelle d'un auteur – est à lui seul contestable : comment accepter qu'il puisse exister un « roman godwinien » susceptible d'intégrer les fictions d'autres écrivains² ? Sans compter que si l'œuvre de Mary Shelley reprend certains procédés utilisés dans les récits de Godwin, elle s'en écarte très nettement par sa conception pessimiste de la raison humaine. Roman de la folie et de la désillusion, *Frankenstein* se situe aux antipodes de la « fiction rationnelle » de Godwin³.

Quoi qu'il en soit, ce livre doit être rattaché aux nombreux romans influencés par la controverse sur la Révolution. D'où probablement cette difficulté éprouvée par quantité de critiques à associer *Frankenstein* à un genre fictionnel, un courant idéologique ou philosophique, une tradition littéraire, etc. En fait, il est bien plus fructueux de mettre l'accent sur l'équivocité des significations du récit de Mary Shelley, qui apparaît comme une mosaïque compliquée de métaphores, de croyances, de peurs et d'idéaux empruntés à des textes d'horizons très divers.

Il n'est que de parcourir la liste des lectures de Mary et de P. B. Shelley entre 1814 et 1818 pour s'en convaincre¹. On y trouve le virulent pamphlet antirévolutionnaire de l'abbé Barruel dans sa traduction anglaise, *Memoirs, Illustrating the History of Jacobinism* (1797-98), la plupart des œuvres romanesques et des essais de Godwin et de Wollstonecraft, des contes de Voltaire et des traités de d'Holbach ou de Fontenelle, un texte de Burke, des poésies de Wordsworth, de Coleridge et de Southey – trois poètes romantiques

¹ Pamela Clemit, *The Godwinian Novel*, *op. cit.*

² Nous n'entendons pas contester la réalité historique du « roman godwinien », qui était certes présente chez les contemporains de Mary Shelley. Par exemple, certaines recensions de *Frankenstein* fustigent l'« école de Godwin ». Mais cet emploi est beaucoup plus large, et renvoie plutôt au cercle intellectuel gravitant autour de Godwin. Selon Michael Scrivener, en revanche, cette expression ne ferait pas référence au roman jacobin des années 1790, mais à une forme de romantisme mettant l'accent sur les complexités psychologiques du protagoniste, comme dans *Fleetwood* et *Mandeville* de Godwin. En tous les cas, ce débat demeure problématique, car les critères retenus pour délimiter les frontières du « roman godwinien » sont pour le moins arbitraires. Cf. Michael Scrivener, « *Frankenstein's* Ghost Story : The Last Jacobin Novel », art. cit. pp. 299-318.

³ Voir Alain Morvan, « Savoir, folie et violence dans *Frankenstein* de Mary Shelley », in Alain Morvan (dir.), *Savoir et violence en Angleterre du XVI^e au XIX^e siècle*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987, pp. 185-197.

d'abord fervents apôtres de la Révolution puis conservateurs intransigeants –, *Le Déclin et la chute de l'Empire romain* d'Edward Gibbon, les poètes de l'*Anti-Jacobin Review* fondée en 1798...

Né de ce foisonnement hétéroclite de textes, de la rencontre abjecte de représentations et d'images inconciliables, *Frankenstein* est lui-même un roman monstrueux, une aberration dans l'histoire de la littérature². Assemblage informe de morceaux de phrases, de fragments de pensées réunis au hasard, de visions effroyables et de spectacles sublimes, *Frankenstein* est le produit d'une activité créatrice incapable d'enfanter l'unité ou la totalité, voué à n'engendrer que des membres difformes, des morceaux d'être.

Les revirements idéologiques de Coleridge, Wordsworth et Southey sont peut-être le signe qu'au tout début du XIX^e siècle s'effectue un nouveau partage idéologique et esthétique autour de la Révolution française. Cette fois, il ne s'agit plus vraiment de l'antagonisme entre pro- et anti-révolutionnaires, mais plutôt de la séparation entre l'universalisme éclairé, le culte de la Raison et du Progrès caractérisant les cercles radicaux, d'une part, et le primat de la sensibilité et de l'émotion, le sentiment exacerbé de l'identité nationale, l'attachement aux valeurs établies et le rejet des idéaux des Lumières, de l'autre. Dans une certaine mesure, cette opposition découle de la confrontation entre l'idéalisme des Lumières et le romantisme anglais naissant.

La formation artistique, intellectuelle et idéologique de Mary Shelley fut sans aucun doute imprégnée par l'esthétique romantique. Il faut se souvenir que William Burke ne fut pas seulement le pourfendeur de la Révolution française, mais aussi l'auteur d'une *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traité d'esthétique qui influença considérablement le mouvement romantique anglais.

En suggérant que la controverse Burke-Paine s'organise autour de deux conceptions du temps conflictuelles, l'historien Bernard Vincent³ saisit un

¹ Cette liste peut être consultée sur le site du département d'anglais de l'Université de Pennsylvanie : <http://www.english.upenn.edu/Projects/knarf/MShelley/bydates.html>

² La plupart des critiques de *Frankenstein* soulignent cette hybridité générique : le récit est présenté à la fois comme romantique et réaliste ; il appartiendrait aux traditions du roman terrifiant et du roman gothique, mais les subvertit davantage qu'il ne s'y rattache ; il se réclame des mythes et savoirs antiques mais s'enracine pourtant fortement dans la culture scientifique et les polémiques de son temps.

³ Bernard Vincent, Introduction à Tom Paine, *Les Droits de l'homme*, op. cit.

nœud essentiel des débats déclenchés par la Révolution. Là où les écrivains « jacobins » revendiquent la rupture, l'affranchissement du joug d'une Histoire écrasante et oppressive, et la mise en place d'un nouvel ordre, les anti-révolutionnaires prennent parti pour le maintien de l'ordre instauré et la préservation des privilèges et des pratiques hérités des générations antérieures. Sur ce point, *Frankenstein* nous livre un certain nombre d'indices éloquentes sur le regard de Mary Shelley. Les entreprises de Robert Walton et de Victor Frankenstein échouent sans doute parce qu'elles coupent délibérément toute attache avec le passé. En transgressant les commandements du père, Walton et Frankenstein se condamnent à l'isolement. Leur avidité de savoir et leur désir de pouvoir, leurs efforts désespérés pour repousser les frontières de l'inconnu et se rendre maîtres de la nature sont durement punis.

Révolution industrielle et tensions sociales dans l'Angleterre de Mary Shelley

Il reste à esquisser un tableau des transformations liées à l'industrialisation de l'Angleterre au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles¹. Parfois nommée *Industrial Enlightenment* et rapprochée ainsi du mouvement des Lumières, la révolution industrielle est en pleine ascension lorsque Mary Shelley écrit *Frankenstein*. Entre les années 1760 et 1790 apparaissent les premières machines à filer et à tisser. Watt perfectionne ses machines à vapeur. La première locomotive à vapeur est fabriquée en 1801. Le développement des industries textiles, la multiplication et le perfectionnement des chemins de fer et des locomotives furent les deux grandes caractéristiques de la révolution industrielle.

D'après E. J. Hobsbawm, les effets de cette formidable progression de l'industrie ne se feront pas vraiment sentir avant les années 1830 ou 1840. Selon ce point de vue, il serait peu vraisemblable que *Frankenstein* puisse

¹ Nous nous appuyons pour ces considérations sur les ouvrages suivants : Roland Marx, *La Révolution industrielle en Grande-Bretagne*, op. cit. ; Patrick Verley, *La Révolution industrielle*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 1997 et, du même auteur, *La première révolution industrielle (1750-1880)* [1999], deuxième édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2006 ; François Crouzet, *Histoire de l'économie européenne : 1000-2000*, Paris, Albin Michel, 2000, pp. 72-167 et pp. 171-284 ; Steven King et Geoffrey Timmins, *Making Sense of the Industrial Revolution*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2001.

refléter la prise de conscience des mutations sociales, économiques et techniques engendrées par la révolution industrielle. Sans chercher à conforter ou à réfuter cette analyse, nous voudrions évoquer rapidement les changements qui modifient en profondeur l'Angleterre de Mary Shelley afin de discerner dans quelle mesure son premier roman porte l'empreinte des transformations qui accompagnèrent l'entrée dans l'ère industrielle.

Dès le milieu du XVIII^e siècle, l'agriculture à petite échelle cède la place en Angleterre à une agriculture mécanisée à grand rendement¹. Le passage progressif du système de l'*openfield* aux enclosures s'accélère à la fin du XVIII^e siècle, obligeant de nombreux petits propriétaires terriens et ouvriers agricoles à émigrer vers les grandes villes manufacturières. Initié dès le Moyen Âge, le mouvement des enclosures se caractérise par le passage d'une agriculture de subsistance à base céréalière à un type d'économie associant élevage et cultures fourragères. Les *common lands*, jusqu'alors cultivées de manière collective, sont remplacées par des parcelles clôturées et individualisées. Ce processus de concentration des terres porte préjudice à la petite paysannerie, contrainte de partir à la ville².

Les conditions de vie du prolétariat urbain ne sont guère plus enviables que la situation des paysans. Les fameuses *Corn Laws* introduites en 1815, qui visent à protéger l'agriculture nationale, stipulent que le blé étranger ne peut être importé que si celui produit en Angleterre dépasse un certain coût. La limite fixée est élevée et entraîne la hausse des prix de l'alimentation. Les *Corn Laws* affectent donc particulièrement les ouvriers, qui ne disposent pas des ressources dont bénéficient les travailleurs agricoles. Il faut attendre 1846 pour que le premier ministre Robert Peel accepte enfin le rejet de cette législation³.

¹ Cf. Roland Marx, *La Révolution industrielle en Grande-Bretagne*, op. cit., pp. 39-53.

² Cf. Ian Whyte, « Migration and Settlement », in Chris Williams (éd.), *A Companion to Nineteenth-Century Britain*, op. cit., pp. 273-286.

³ Consulter pour toutes ces questions socio-historiques le site <http://www.victorianweb.org/>, qui propose de nombreux aperçus concis et bien documentés sur l'époque victorienne. Se reporter également à l'ouvrage collectif dirigé par J. R. Wordie, *Agriculture and Politics in England, 1815-1939*, London/New York, Macmillan/St. Martin's Press, 2000. Dans ce même volume, voir en particulier J. R. Wordie, « Introduction », pp. 1-32 et, du même auteur, « Perceptions and Reality: the Effects of the Corn Laws and their Repeal in England, 1815-1906 », pp. 33-69, ainsi que l'article de Michael J. Turner, « "Preventing Ourselves from being Plundered by our Betters": Thomas Perronet Thompson and the Corn Laws », pp. 70-97.

D'autre part, l'industrialisation effrénée fait naître la menace d'une nouvelle catégorie de pauvres urbains, dont la misère passe pour un signe d'immoralité et de négligence. En 1798 est publiée la première version de *l'Essai sur le principe de population* de Malthus, bientôt suivie d'une nouvelle édition révisée en 1803. La thèse centrale est bien connue. Alors que l'augmentation des ressources alimentaires obéit à une progression arithmétique, la population augmente de manière géométrique. Ce constat conduit l'économiste à prophétiser une paupérisation générale de la population et à solliciter une politique de contrôle des naissances chez les familles pauvres. Afin de freiner la natalité, Malthus propose également de supprimer les soutiens publics accordés aux pauvres. La loi sur les pauvres de 1834, instituée en partie sous son influence, signe une révolution des mentalités¹.

Au sein des élites intellectuelles, les prédictions funestes de Malthus sont accueillies avec une grande attention. À l'époque de la conception de *Frankenstein*, Mary Shelley n'a pas encore lu l'ouvrage de Malthus, mais elle a très probablement été initiée à certaines de ses théories par William Godwin, qui s'efforcera de les réfuter dans ses essais de philosophie politique. Le pessimisme de Malthus ébranle en effet les fondements mêmes des philosophies du progrès cumulatif et indéfini de l'humanité.

Ce tournant de siècle est aussi celui de la formation de la conscience de classe du prolétariat ouvrier anglais, selon l'expression consacrée de l'historien Edward P. Thompson², avec par exemple le proto-socialisme utopiste du Gallois Robert Owen (1771-1858)³. Ce dernier s'attache à mettre en œuvre des mesures permettant de réduire la pauvreté de la classe ouvrière. Dans *A New View of Society* (1813-1814) et *Report to the Committee for the Relief of the Manufacturing Poor* (1817), Owen propose de constituer des communautés

¹ « Au carrefour de l'éthique et de l'économie, le traitement de la misère constitue l'un des plus grands révélateurs des mentalités anglaises au XIX^e siècle. L'Acte avait pour but d'introduire davantage de rigueur, à tous les sens du terme, en dissuadant les pauvres d'avoir recours à l'assistance, sauf dans les cas les plus extrêmes ». Bernard Cottret, *Histoire de l'Angleterre. De Guillaume le Conquérant à nos jours*, Paris, Tallandier, 2007, pp. 326-7.

² Edward Palmer Thompson, *La Formation de la classe ouvrière anglaise*, op. cit.

³ Cf. Gregory Claeys, *Citizens and Saints: Politics and Anti-Politics in Early British Socialism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989 ; Serge Dupuis, *Robert Owen : socialiste utopique (1771-1858)*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991. Voir aussi Edward P. Thompson, *La Formation de la classe ouvrière anglaise*, op. cit., « L'owénisme », pp. 701-725.

ouvrières indépendantes soutenues par la solidarité et la coopération. Il s'emploie également à développer l'éducation des classes populaires.

Mais la grande manifestation historique du début du XIX^e siècle, ce fut la vague d'émeutes et de soulèvements populaires qui embrasa l'Angleterre. À la sortie des guerres contre la France, le malaise économique, social et politique, contenu jusqu'alors par la menace d'une invasion française, se révèle soudain dans toute son ampleur. De ce vaste malaise s'ensuit une série de troubles sociaux et d'émeutes au cours de la période 1811-1819.

Ce sera d'abord, entre 1811 et 1816, la révolte des luddites¹ – du nom de John Ludd, personnage mythique et entièrement fictif qui aurait été l'un des premiers ouvriers à détruire les machines industrielles dans les années 1780. Les luddites étaient des artisans du textile que le développement des machines et de l'industrie textile avait rapidement réduits au chômage et acculés à la misère. L'impact des mauvaises récoltes et la famine les poussèrent à se rebeller contre leur sort en détruisant des machines à coudre et des métiers à tisser. À en croire une certaine tradition historiographique, leur action ne reposait pas véritablement sur une motivation politique précise : il s'agissait davantage de flambées de violence sporadiques éclatant surtout dans les villes industrielles².

Incapable de mettre un terme aux attaques des Luddites, le gouvernement adopte une législation spéciale. En 1813, la destruction de machines devient passible de la peine capitale, et treize luddistes sont pendus. Si la plupart de ces faits eurent lieu en 1811 et 1812, dans le Yorkshire et le Lancashire les mouvements se prolongèrent jusqu'en 1817, mais de manière épisodique.

L'historien Edward P. Thompson a été l'un des premiers à relire les soulèvements luddistes sous un nouveau jour. Il les rattache à un effort de l'ensemble du peuple anglais pour conserver certaines législations visant à

¹ Cf. Edward P. Thompson, *La Formation de la classe ouvrière anglaise*, op. cit., pp. 444-447 et pp. 491-543 ; Laura Salvadori et Claudio Villi, *Luddism: A Revolution That Failed*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere e arti, 1983 ; Brian Bailey, *The Luddite Rebellion*, Stroud, Sutton Publishing, 1998 ; Vincent Bourdeau, François Jarrige et Julien Vincent, *Les Luddites. Bris de machines, économie politique et histoire*, Clamecy, Ère, 2006, pp. 17-100 ; Kirkpatrick Sale, *La Révolte luddite : briseurs de machines à l'ère de l'industrialisation*, traduction de Célia Izoard, Paris, L'Échappée, « Dans le feu de l'action », 2006.

² Se reporter au site <http://www.victorianweb.org/>, et tout particulièrement aux articles « 19th Century Riots and Political Disorder » et « The Six Acts ».

réguler la production¹. Par ailleurs, le luddisme s’inscrivait également dans la grande vague de protestations du début du XIX^e siècle, liée aux mauvaises récoltes et au coût élevé des denrées.

Les actions philanthropiques qui se multiplient dans les premières décennies du XIX^e siècle ne suffisent assurément pas à soulager les conditions de vie misérables des ouvriers². Ainsi que le rappelle Warren Montag dans son analyse de *Frankenstein* :

Les manifestations massives étaient courantes, les confrontations violentes avec l’État ne l’étaient guère moins. En ces temps-là, les discours sur les menaces ou les espoirs de la révolution – selon le point de vue adopté – étaient fréquents. Au moment de la première publication de *Frankenstein*, l’État anglais suspendit plusieurs droits civiques (y compris l’*habeas corpus*) afin de contrer plus efficacement l’hostilité grandissante des personnes sans emploi et des travailleurs pauvres.³

En août 1819, une foule d’ouvriers se rassemble à Manchester pour réclamer la suppression des *Corn Laws* et l’institution du suffrage universel. La manifestation est réprimée dans un bain de sang par des soldats à cheval⁴. La presse condamne cette répression féroce, bientôt qualifiée de « massacre de Peterloo » par allusion au lieu du rassemblement, St Peter’s Field, et à la bataille de Waterloo. P. B. Shelley en donne une évocation dans son long poème *Le Masque de l’anarchie* (*The Masque of Anarchy*). Afin de s’assurer une plus grande liberté de manœuvre pour punir de tels troubles, les autorités adoptent la législation des *Six Acts*. Avec ces mesures draconiennes, la

¹ Edward. P. Thompson, *La Formation de la classe ouvrière anglaise*, *op. cit.*, pp. 491-543.

² « L’assistance aux pauvres et la charité privée ne profitaient pas à tous les pauvres, et elles étaient rejetées par de nombreux ouvriers qui continuaient à demander réparation pour les injustices économiques par des grèves et des émeutes ». “But poor relief and private charity did not reach all the poor, and they were rejected by many workers who continued to seek redress for economic grievances through strikes and riots”. Johanna M. Smith, « Introduction: Biographical and Historical Contexts », in Mary Shelley, *Frankenstein*, *op. cit.*, p. 14. [Notre traduction]

³ “Mass demonstrations were common, violent confrontations with the state only slightly less so. It was a time when talk of the threat or hope of revolution (according to one’s perspective) was common. At the very moment that *Frankenstein* was first published, the British state suspended various civil rights (including that of habeas corpus) in order more effectively to counter the growing combativity of the unemployed and the working poor”. Warren Montag, « The “Workshop of Filthy Creation”: A Marxist Reading of *Frankenstein* », in Mary Shelley, *Frankenstein*, édition de Johanna M. Smith, *op. cit.*, p. 387. [Notre traduction]

⁴ Voir Edward P. Thompson, *La Formation de la classe ouvrière anglaise*, *op. cit.*, pp. 612-624.

répression parvient à son apogée. Le préambule du texte de loi établit que « tout rassemblement en faveur d'une réforme radicale est un acte patent de conspiration contre le Roi et son gouvernement »¹.

Différentes lectures, issues en particulier de la critique marxiste, ont suggéré que *Frankenstein* reflèterait la crainte des contemporains de Mary Shelley face à la naissance et à l'affirmation du prolétariat urbain. On retrouve cette orientation dans l'essai *Signs Taken for Wonders: The Sociology of Literary Forms* de Franco Moretti. Optant pour une lecture sociologique du roman de Mary Shelley, l'auteur compare la relation qui unit Frankenstein à sa créature avec les rapports qui s'instaurent entre le capitaliste et l'ouvrier. Dépourvu de nom et donc d'individualité, soumis aux volontés de son créateur, le monstre incarnerait ainsi l'entité collective du prolétariat. Comme ce dernier, il est lui-même un assemblage hétéroclite et une production de l'Histoire et de l'oppression².

La difformité de la créature fabriquée par Frankenstein est à l'image de la condition monstrueuse du prolétariat naissant : « L'invention de Frankenstein est une métaphore féconde du processus de production capitaliste, qui forme en déformant, civilise en rendant barbare, enrichit en appauvrissant – processus à double face, dans lequel chaque affirmation entraîne une négation »³.

Ici encore, l'horreur suscitée par la vision du monstre, et plus encore l'épouvante que sa révolte éveille en nous, indiquent clairement que le salut ne

¹ "Every meeting for radical reform is an overt act of treasonable conspiracy against the King and his government". Cité par Marjorie Bloy dans son article « The Six Acts », en ligne sur <http://www.victorianweb.org/>. [Notre traduction]. Voir aussi Bernard Cottret, *Histoire de l'Angleterre, op. cit.*, pp. 323-4 : « La participation à une assemblée interdite pouvait être punie de sept ans de travaux forcés, les magistrats recevaient des pouvoirs accrus pour confisquer des armes, aucun rassemblement de plus de cinquante personnes ne pouvait avoir lieu sans l'accord préalable des autorités, les publications blasphématoires ou séditieuses pouvaient être poursuivies, les journaux d'opinion devaient porter un timbre fiscal ».

² « Dans le monstre se trouvent réunis et ranimés les membres de ceux – les "pauvres" – que l'écroulement des relations féodales a réduits au brigandage, à la pauvreté et à la mort. Seule la science moderne [...] peut leur offrir un futur. Elle les recoud ensemble, les façonne selon sa volonté et leur donne la vie ». "Reunited and brought back to life in the monster are the limbs of those – the 'poor' – whom the breakdown of feudal relations has forced into brigandage, poverty, and death. Only modern science [...] can offer them a future. It sews them together again, moulds them according to its will and finally gives them life". Franco Moretti, *Signs Taken for Wonders. On the Sociology of Literary Forms, op. cit.*, p. 85. [Notre traduction]

³ "Frankenstein's invention is thus a pregnant metaphor of the process of capitalist production, which forms by deforming, civilizes by barbarizing, enriches by impoverishing – a two-sided process in which each affirmation entails a negation". *Ibid.*, p. 87.

réside pas pour Mary Shelley dans le soulèvement des masses prolétaires mais au contraire dans la fidélité aux valeurs et traditions établies, dans la perpétuation des barrières de classe et de rang. Tandis que Mary Wollstonecraft, William Godwin et P. B. Shelley reconnaissent la nécessité d'une action populaire violente, seul moyen à leurs yeux de combattre l'oppression et de briser les idoles, la romancière n'y voit que le déchaînement d'une fureur aveugle et incontrôlable.

Aussi était-elle favorable à un changement progressif et nuancé, qui n'impliquait pas la suppression immédiate des privilèges et des inégalités sociales. Pour Joanna M. Smith, Mary Shelley n'était pas révolutionnaire, mais réformiste, « soucieuse de changer certains aspects des structures sociales et politiques de sa culture plutôt que ces structures elles-mêmes »¹. Dans son essai, F. Moretti insiste sur la manière dont le récit de Walton circonscrit l'histoire de Frankenstein pour la réduire à un simple épisode, un « cas ». Ce faisant, la menace de Frankenstein et du monstre se trouve endiguée et n'apparaît plus dès lors que comme un accident achevé, sans conséquence².

Cette problématique explique en partie pourquoi la double figure de Frankenstein et du monstre peut être considérée comme un « mythe moderne », au même titre que Robinson Crusoé, Faust ou Don Quichotte¹. Il convient toutefois de mettre un terme à ces considérations par une mise en garde contre

¹ “concerned to change certain aspects of her culture’s social and political structures rather than the structures themselves”. Joanna M. Smith, « Introduction: Biographical and Historical Contexts », in Mary Shelley, *Frankenstein* [1831], édition de Joanna M. Smith, *op. cit.*, p. 14.

² « De cette manière, Mary Shelley veut nous convaincre que *le capitalisme n'a pas d'avenir* : il se peut qu'il ait existé quelques années, mais désormais tout cela est fini. Il n'est pas difficile de voir que Frankenstein et le monstre meurent sans héritiers, alors que Robert Walton survit. C'est un anachronisme flagrant, mais auquel Mary Shelley nous a préparés. La problématique sociologique de *Frankenstein* – la création du prolétariat – ne répond ni à des intérêts économiques, ni à des besoins objectifs. C'est le produit d'un ouvrage solitaire, subjectif et totalement désintéressé : en créant le monstre, Frankenstein n'attend aucun avantage personnel [...]. En voulant exorciser le prolétariat, Mary Shelley [...] efface aussi le capital du tableau. En d'autres termes, elle efface l'histoire ». “By this means Mary Shelley wants to convince us that *capitalism has no future*: it may have been around for a few years, but now it is all over. Anyone can see that Frankenstein and the monster die without heirs, whilst Robert Walton survives. It is a glaring anachronism, but one for which Mary Shelley has prepared us. The sociological fulcrum of *Frankenstein* – the creation of the proletariat – responds neither to economic interests nor to objective needs. It is the product of a solitary, subjective and entirely disinterested piece of work: Frankenstein expects no personal advantage from creating the monster. [...] Wishing to exorcise the proletariat, Mary Shelley [...] erases capital from her picture too. In other words, she erases history”. Franco Moretti, *Signs Taken For Wonders*, *op. cit.*, pp. 89-90.

les nombreuses dérives interprétatives auxquelles le roman de Mary Shelley a pu donner lieu. Ainsi en particulier des lectures « technologisantes », qui découvrent dans *Frankenstein* « une mystérieuse prophétie sur de dangereuses inventions scientifiques »². Par certains aspects, l'essai de F. Moretti déborde largement les frontières de la critique littéraire pour s'aventurer dans d'invérifiables hypothèses.

1. 2. Déclin des traditions, mutations économiques et sociales chez Giovanni Verga et Thomas Hardy

Déracinement, solitude, vulnérabilité : les effets néfastes du capitalisme de l'Ère industrielle

Aussi bien Verga que Hardy vécurent avec une vive acuité les transformations frénétiques qui bouleversèrent cette seconde moitié du XIX^e siècle. Dans son essai sur *L'Ère des révolutions*, Eric J. Hobsbawm distingue trois changements principaux survenus au cours de la période 1789-1848 : l'explosion démographique ; les formidables progrès des moyens de communication ; l'augmentation rapide des migrations, du trafic de marchandises et du commerce. À tous points de vue, l'époque de Verga et de Hardy est caractérisée par la mobilité et l'instabilité.

Mobilité géographique, d'abord. En Angleterre, les réformes agraires ont poussé au chômage quantité de petits travailleurs agricoles, qui se trouvent contraints de partir vers les villes, où les salaires sont plus élevés qu'à la campagne³. Mais la majeure partie des industries est concentrée dans le Nord, et les travailleurs du sud de l'Angleterre, comme les personnages de Hardy, n'ont guère d'autre perspective que de se louer de ferme en ferme, au gré des besoins des propriétaires terriens, devenant ainsi des employés itinérants. Bon

¹ Chris Baldick, *In Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity, and Nineteenth-century Writing*, op. cit., pp. 1-8.

² «an uncanny prophecy of dangerous scientific revolutions». *Ibid.*, p. 7.

³ Voir Ian Whyte, « Migration and Settlement » art. cit. Sur la situation des travailleurs agricoles dans l'Angleterre sous l'industrialisation, voir aussi Edward P. Thompson, *La Formation de la classe ouvrière anglaise*, op. cit., chapitre 7 : « Les travailleurs agricoles », pp. 190-211.

nombre de romans de Hardy témoignent de cette réalité dont le romancier fut un témoin attentif.

Construits sur une alternance de départs et de retours, ces récits mettent en scène des personnages orphelins ou déracinés, contraints de quitter leur village et leur famille. Les destinations les plus fréquentes ne sont pas des villes industrielles, mais plutôt des fermes ou d'opulents domaines ruraux. Il arrive également que les personnages de Hardy partent pour des centres économiques et culturels comme Dorchester (modèle de la cité fictionnelle de Casterbridge) ou bien Oxford (rebaptisée Christminster dans *Jude l'obscur*), ou gagnent des destinations plus lointaines. Héros du *Retour au pays natal*, Clym Yeobright revient de Paris, où il a été apprenti chez un bijoutier ; Arabella, la femme de Jude Fawley, songe à suivre sa famille en Australie ; Angel Clare, fiancé de Tess d'Urberville, émigre au Brésil.

Une idée répandue veut que les protagonistes des « romans du Wessex » soient pour la plupart issus du prolétariat terrien. Cette opinion erronée mais tenace est riche d'enseignement. Elle montre combien le processus de la lecture est construit et déformé par les attentes et les préconceptions du lecteur : Hardy étant un écrivain d'origine populaire et rurale, son univers romanesque tend à être imaginé comme le reflet des modes de vie paysans¹. En réalité, le romancier n'appartenait pas à la classe des travailleurs agricoles, mais à celle des petits artisans. Son père et son frère étaient maçons et lui-même avait fait son apprentissage chez un architecte et restaurateur de monuments anciens. Le Wessex de Hardy compte peu de personnages issus des classes les plus déshéritées.

La situation était bien différente dans la Sicile du temps de Verga, demeurée largement à l'écart des mouvements d'industrialisation. Mais l'unification italienne avait incontestablement favorisé le brassage des populations régionales, et enclenché les grandes vagues d'émigration à l'étranger ainsi que les déplacements d'une région à l'autre. *Les Malavoglia*

¹ Rappelant les jugements souvent condescendants que les écrivains contemporains de Hardy portaient sur son œuvre romanesque et poétique, Raymond Williams affirme que ces critiques paternalistes relèvent d'une stratégie d'étiquetage : en considérant Hardy comme un romancier rural et régional, comme le porte-parole d'une société infériorisée car perçue comme figée dans un immuable archaïsme, il est plus aisé de passer sous silence la charge subversive de ses fictions. Cf. Raymond Williams, *The Country and the City*, op. cit., pp. 197-202.

nous offre plusieurs aperçus de ces trajectoires ; les départs et les retours du jeune 'Ntoni et la fuite de Lia vers la ville en sont quelques exemples.

L'« Ère du capital » est aussi celle de la mobilité sociale, qui coïncide bien souvent avec des déplacements géographiques : on quitte sa région, son pays, pour chercher une meilleure position, améliorer son statut social. D'après E. J. Hobsbawm, la conscience de classe ouvrière s'affirme en Angleterre et en France autour des années 1830, mais n'apparaîtra dans les autres pays qu'à partir du milieu du siècle¹. On assiste à la naissance et au développement des premiers mouvements socialistes et ouvriers, particulièrement actifs en Angleterre avec l'action des chartistes². De toute évidence, les distinctions de classe se durcissent considérablement au cours de cette période où paradoxalement, l'accès à la *middle class*, à la petite et moyenne bourgeoisie est bien plus aisé que par le passé.

La fiction romanesque de cette époque fait la part belle aux fortunes amassées sou après sou par des roturiers besogneux et âpres au gain, ou rapidement conquises grâce à l'ingéniosité personnelle, au jeu des alliances et à l'audace. *Le Maire de Casterbridge* de Hardy et *Mastro-don Gesualdo* de Verga offrent deux portraits du *self-made man* capitaliste, du parvenu ayant franchi les barrières de sa classe sociale d'origine¹. Mais le plus souvent, l'ascension sociale et la réussite n'apparaissent, dans les œuvres des romanciers du XIX^e siècle, que comme le prélude à un effondrement fulgurant. Dans de nombreux récits, l'écroulement et la ruine viennent frapper le personnage parvenu au faite de son succès et à l'apogée de son pouvoir. À tout instant l'heureuse fortune menace de se renverser brutalement pour laisser place au fascinant spectacle de la faillite et de la chute vertigineuse. Sans doute l'« ère du capital » consacre-t-elle l'initiative individuelle, l'esprit d'entreprise et l'intelligence de l'homme du commun. Mais elle se montre impitoyable avec les perdants et les vaincus de toute sorte.

En tous les cas, le regard que portent Hardy et Verga sur les transformations qui achèvent de détruire les structures sociales traditionnelles

¹ Eric J. Hobsbawm, *L'Ère des révolutions*, op. cit., pp. 41-2.

² Édouard Dolléans, *Le Chartisme (1831-1848) : aurore du mouvement ouvrier* [1912-1913], deuxième édition, Paris, Les Nuits Rouges, 2003 ; Malcolm Chase, *Chartism: A New History*, Manchester, Manchester University Press, 2007.

est empreint de pessimisme et de désillusion. Dès ses premiers romans milanais, l'écrivain sicilien exprime son désarroi par l'intermédiaire de protagonistes désenchantés, modelés sur son expérience personnelle. Ainsi par exemple d'Enrico Lanti, personnage principal d'*Eva*².

Dans toute son œuvre, Verga s'attache à représenter le conflit entre deux visions du monde antagonistes : d'une part, la position des thuriféraires de la modernité et du progrès considéré comme une finalité en soi ; d'autre part, l'attachement pathologique d'individus à la dérive aux traditions ancestrales, à des « survivances » dépourvues désormais de toute raison d'être.

Repenser l'illusoire dialectique de la tradition et de la modernité

Enrica Villari a vu dans le conflit entre immobilité et mouvement une structure fondamentale de l'œuvre romanesque de Hardy. Cette séparation, explique-t-elle, repose en réalité sur deux rapports au temps antagonistes³. Sur cette question, la position de Hardy est assez ambiguë. Bien loin de se faire l'apologète du progrès, celui-ci ne se contente pas pourtant de se réfugier dans un passéisme naïf. Ses récits témoignent de la modernité et de la subtilité de sa

¹ Voir *infra*, troisième partie, chapitre 2.

² « À travers Lanti, Verga écrit aussi bien l'histoire de son propre désenchantement que celle du travail obscur qui le mène à couper ses propres racines et à laisser derrière lui, *dans le même temps*, le monde de la Sicile campagnarde et prémoderne et sa formation romantico-risorgimentale d'adolescent et de jeune homme. De ce point de vue, *Eva* est aussi une autobiographie intellectuelle, le premier examen de conscience d'un homme de lettres après l'Unité : non seulement un "portrait de l'artiste", donc, mais aussi le bilan d'une génération. Le parcours est clairement retracé dans le personnage de Lanti : il va de l'idéalisme romantique à un positivisme matérialiste dénué de toute consolation optimiste ». "Attraverso Lanti, Verga scrive sia la storia del proprio disincanto, sia quella del travaglio oscuro che lo porta a recidere le proprie radici e a lasciare alle spalle, *nello stesso tempo*, il mondo della Sicilia campagnola e premoderna e la formazione romantico-risorgimentale dell'adolescenza e della prima giovinezza. Da questo punto di vista *Eva* è anche un'autobiografia intellettuale, il primo esame di coscienza di un letterato dopo l'Unità: non solo, dunque, un 'ritratto dell'artista', ma il bilancio di una generazione. Il percorso è chiaramente delineato nel personaggio di Lanti e va dall'idealismo romantico a un positivismo materialistico sfrondato da ogni consolazione ottimistica". Romano Luperini, *Verga moderno, op. cit.*, pp. 12-13.

³ « Au temps d'une société qui se transforme rapidement, poussée en avant par l'énergie des machines agricoles et des chemins de fer, s'oppose un temps qui au contraire ne supprime rien, comme le temps de l'éternel retour cyclique des saisons, ou qui efface peu de choses, comme le temps des lentes transformations internes au monde paysan ». "Al tempo di una società che si trasforma velocemente, sospinta dall'energia delle macchine agricole e delle ferrovie, si oppone un tempo che invece non cancella niente, come il tempo dell'eterno, ciclico ritorno delle stagioni, o che cancella poco, come il tempo delle trasformazioni lente interne al mondo

réflexion sur la notion de tradition. Ceci explique pourquoi certains ethnologues et folkloristes comme Yvonne Verdier ont prêté un vif intérêt à son œuvre¹.

Dans un important article dédié à la notion de tradition, l'anthropologue Gérard Lenclud souligne que « seule la culture occidentale moderne considère que tradition et changement sont foncièrement antinomiques »². Cet a priori relève sans aucun doute des grandes oppositions instituées par la croyance dans le progrès de l'homme : sociétés statiques contre sociétés dynamiques ; tradition contre modernité ; culture orale contre culture écrite ; histoire cyclique contre histoire téléologique... En réalité, précise G. Lenclud, dans toutes les sociétés possédant une conception cyclique du temps, le passé est perçu comme se réincorporant continuellement dans le présent, qui apparaît lui-même comme une répétition du passé. Aussi nos propres conceptions prétendument rationnelles du temps ne sont-elles pas plus légitimes que celles des cultures dites « sans histoire » ou « primitives ». Notre représentation du passé et du présent « est tout autant que d'autres un préjugé culturel, une tradition »³.

Dans ce texte remarquable, G. Lenclud nous invite à repenser la tradition : peut-être n'est-elle pas « le produit d'un passé, une œuvre d'un autre âge que les contemporains recevraient passivement [...], une interprétation du passé conduite en fonction de critères rigoureusement contemporains »⁴, mais une « rétroprojection, une filiation inversée » : « Ce n'est pas le passé qui produit le présent mais le présent qui façonne son passé »⁵.

contadino". Enrica Villari, "Il vizio moderno dell'irrequietezza". *Saggio sui romanzi di Thomas Hardy*, Bari, Adriatica, « Perspectives », 1990, p. 52-53. [Notre tradition]

¹ « Hardy apporte en son siècle une façon de voir radicalement neuve, tentant d'imposer par le roman une vérité que l'on peut qualifier d'ethnologique avant l'heure et qui concerne cette portion de la population anglaise ignorée et méprisée, les rustiques. Il pose comme dignes d'intérêt ces hommes et ces femmes ainsi que leur environnement, la campagne ou plus précisément l'*outlandish hamlet*, le trou perdu et arriéré des comtés du Sud-Ouest où il situe toute l'action et où s'ennuie à mourir la *gentry* ». Yvonne Verdier, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, édité et publié à titre posthume par Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre, Paris, Gallimard, 1995, p. 49.

² Gérard Lenclud, « La tradition n'est plus ce qu'elle était », *Terrain*, n. 9, octobre 1987, pp. 110-123. Consulté en ligne : <http://terrain.revues.org/index3195.html>.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

L'anthropologue rappelle également l'ancien et persistant débat autour des sociétés dites « traditionnelles ». Il suggère que pour saisir la différence entre sociétés traditionnelles et sociétés « modernes », il faut tenter de cerner la nature du traditionnel dans ces deux types de société. G. Lenclud met l'accent sur la fonction déterminante de l'écriture dans ce partage : en fixant la tradition, elle tend à en éliminer la part de création et à instaurer une notion de modèle et d'original qui devient un absolu. Dans le même temps, l'écrit permet une nouvelle créativité : dès lors que la tradition est consignée, il devient possible de s'en écarter librement, alors que dans les sociétés à tradition orale, « où la tradition est un ensemble flou de versions toujours recréées, librement élaborées, la déviance s'inscrit nécessairement en pointillés »¹.

Or, la culture tout entière obéit à ce même principe². L'analyse de G. Lenclud nous permet de mesurer combien nous demeurons prisonnier des schémas ethnocentrés et des partis pris évolutionnistes, alors même que nous sommes convaincus d'en être libérés. Elle nous invite à reconsidérer les positions idéologiques et esthétiques de Verga et de Hardy à la lumière d'une conception autre de la tradition et du passé : par-delà leur apparente acceptation de l'idée de progrès, les deux romanciers ne s'efforcent-ils pas de conjurer, par le recours à la fiction, l'inexorable disparition d'une pensée du temps qui nous est devenue entièrement étrangère ?

Pour Verga comme pour Hardy, l'écriture romanesque fut un espace d'expression et de cristallisation des craintes diffuses et des incertitudes suscitées par les mutations socio-économiques contemporaines. Le cycle des *Vaincus* et la série des « romans du Wessex » traduisent, non sans contradictions, l'insurmontable conflictualité des sentiments et des réflexions des écrivains italien et anglais quant aux mentalités et aux cadres conceptuels dominant leur temps. Leurs principaux écrits attestent qu'ils avaient une conscience aiguë de l'illégitimité des modèles que la société occidentale capitaliste du XIX^e siècle, progressiste et positiviste, imposait à toutes les

¹ *Ibid.*

² « Plus une société a les moyens de reproduire exactement le passé, plus elle est donc apte à perpétrer le changement. À l'inverse, moins une société a les outils et le souci de la conservation littérale du passé, moins elle détient la capacité, sinon de changer, du moins de projeter le changement. Tout comme il faut avoir su pour être à même d'oublier ou comme il

cultures « traditionnelles », chez les « sauvages » des empires coloniaux comme chez les *rustics* de Hardy et les *braccianti* de Verga.

L'extraordinaire vitalité des coutumes populaires décrites avec une attention nostalgique dans leurs romans et nouvelles donne à penser que tout en embrassant les vues darwiniennes et spencériennes, en se ralliant à la théorie des « survivances » culturelles, les deux auteurs déplorent l'effritement rapide des savoirs et pratiques transmis de génération en génération, et pressentent qu'à travers l'abandon de ce précieux héritage culturel, c'est aussi toute une conception du temps et du rythme de l'existence qui se trouve vouée à disparaître. Sur ce point, Hardy et Verga occupent certainement une position décalée par rapport à la plupart de leurs contemporains. En détruisant un riche ensemble de coutumes, de spiritualités et de sagesses populaires, et en lui substituant ce qui leur apparaissait comme un nouveau système social, créé de toutes pièces, leur époque se séparait à jamais de modes de vie qui avaient survécu au passage des siècles. Ce faisant, elle coupait toute attache avec la culture de ses ancêtres. Elle y gagnait, il est vrai, une certaine liberté, mais au prix du déracinement.

Comme dans le cas de Mary Shelley, le rapport qu'entretiennent Verga et Hardy à l'Histoire, le regard qu'ils portent sur les événements passés ou actuels à travers leurs fictions, les propos consignés dans leur correspondance et dans leurs carnets de notes sont aux antipodes des apothéoses du Progrès. On entrevoit par là toute la distance qui éloigne les romanciers sicilien et anglais des convictions et de l'approche des folkloristes ou des démopsychologues. En consignait les pratiques, le langage et les rites des sociétés populaires, ces savants leur portaient en fait un coup fatal : considérer tous ces faits culturels comme des « survivances » revenait à les réduire à des curiosités, des vestiges incongrus privés de toute raison d'être. En donner un compte-rendu « scientifique » équivalait à les fixer à jamais comme des phénomènes absurdes appelés à disparaître. À l'inverse, Verga et Hardy s'évertuent à souligner l'importance et le dynamisme de ces traditions, étouffées par une conception exclusiviste et anthropocentrée de la modernité.

n'est pas de transgression sans interdit, la traditionalité est une condition du changement ». *Ibid.*

The Dorsetshire Labourer : un éloge nostalgique des coutumes rurales

Dans *The Dorsetshire Labourer*, court essai consacré aux conditions de vie des travailleurs agricoles du Dorset, Hardy emprunte le point de vue du voyageur tout juste descendu du train et parvenu dans quelque campagne du Dorset¹. Il ironise sur le surnom condescendant « Hodge » (appellation familière du prénom Roger, faisant référence au paysan ignorant), qui dans l'esprit du citadin résume à lui seul le caractère de tous les travailleurs agricoles². De cette façon, il met en évidence l'opération fallacieuse consistant à représenter une communauté entière par la description sommaire d'un individu unique pris pour échantillon³.

Au stéréotype de Hodge est associé le portrait d'un être dégradé, d'aspect sauvage, d'intelligence inférieure. Son langage est une corruption de l'anglais correct, si bien qu'on ne peut l'imaginer capable d'exprimer des opinions sensées sur le monde. L'apparence de Hodge est proche de celle du mouton, et son cottage respire la misère et la malpropreté : « Imbécile, hébété, crédule, misérable, tel est Hodge – tels sont tous les Hodge ; être en perpétuel état de survie, c'est à peine s'il a une vie »⁴.

Pourtant, s'il arrivait que le visiteur dût demeurer chez l'un de ces Hodge, et y vivre comme n'importe quel membre de la famille, il prendrait peu à peu conscience de l'inexactitude de ses représentations. Quelques mois plus tard, c'est avec regret qu'il quitterait le cottage, et Hodge aurait perdu toute simplicité à ses yeux.

Hardy entreprend ensuite de dépeindre la condition d'un vieux berger solitaire attendant vainement de trouver un employeur lors d'une foire à

¹ Thomas Hardy, *The Dorsetshire Labourer*, in Roger Lowman, *Thomas Hardy's "The Dorsetshire Labourer" and Wessex*, op. cit.

² Cf. Yvonne Verdier, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, op. cit., pp. 50-51.

³ « quand on en vient à la communauté des travailleurs de ferme, on la trouve personnifiée tout à fait sérieusement par la pitoyable image du *Hodge* ; plus encore, cette communauté est vue comme un ensemble uniforme de *Hodge* réels ». “Thus when we arrive at the farm-labouring community we find it to be seriously personified by the pitiable picture known as Hodge; not only so, but the community is assumed to be a uniform collection of concrete Hodges”. Thomas Hardy, *The Dorsetshire Labourer*, op. cit., p. 51. [Notre traduction]

⁴ Yvonne Verdier, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, op. cit., pp. 50-51.

l'emploi (*hiring-fair*)¹. Plus loin, il évoque les déplacements fréquents des familles des travailleurs agricoles, contraintes chaque année de changer de ferme et de domicile. Il convient que ces migrations ouvrent l'esprit aux paysans, mais ayant reconnu cet avantage, il relève les aspects négatifs de ces itinérances. En premier lieu, les contacts avec les ouvriers mènent les *work-folks* à perdre peu à peu leur simplicité, leur bienveillance et leur humour naturels. Hardy déplore également que ces habitudes nomades favorisent chez le travailleur agricole « une relation moins intime et moins chaleureuse avec la terre qu'il cultive »².

Plus grave, les liens entre propriétaires et employés se sont relâchés et sont devenus plus impersonnels. Jusqu'alors, le travailleur pouvait, en vertu d'une coutume héritée du féodalisme, faire appel à l'arbitrage du maître. À présent, le propriétaire terrien ne sait rien de la plupart des hommes qui travaillent sous ses ordres :

Le propriétaire ne connaît ni de vue, ni même de nom, la moitié des hommes qui préservent ses terres de la malédiction ayant frappé le jardin d'Éden. Ils viennent et repartent chaque année, comme des oiseaux de passage ; nul ne sait d'où et vers quelle destination. Cette séparation est favorisée par le vieux système traditionnel consistant à louer les cottages avec la terre, de telle sorte que loin d'avoir la garantie d'être propriétaire de son logement pour s'installer, le travailleur ne bénéficie pas même de la stabilité dont jouit un locataire. Il n'est que le locataire d'un locataire, ce dernier étant parfois un nouveau venu, qui le considère de manière strictement commerciale et ne peut se permettre de gaspiller un penny pour des considérations sentimentales.³

¹ « Le combat de l'existence a toujours été rude pour lui [...]. Il est maintenant si courbé par le labeur et les années passées qu'en s'approchant de lui par derrière, vous pourriez à peine voir sa tête [...]. Il a complètement oublié qui il est et ce qu'il est venu chercher ; ses yeux sont rivés au sol ». "The battle of life has always been a sharp one with him [...]. He is now so bowed by hard work and years that, approaching from behind, you can scarcely see his head [...]. He has quite forgotten where he is and what he has come for, his eyes being bent on the ground". *Ibid.*, p. 58. [Notre traduction]. Le romancier transposera mot pour mot cette description dans *Le Maire de Casterbridge*.

² "a less intimate and kindly relation with the land he tills". *Ibid.*, p. 65. [Notre traduction]

³ "The landlord does not know by sight, if even by name, half the men who preserve his acres from the curse of Eden. They come and go yearly, like birds of passage, nobody thinks whence or whither. This dissociation is favored by the old customary system of letting the cottages with the land, so that, far from having a guarantee of a holding to keep him fixed, the labourer has not even the stability of a landlord's tenant; he is only tenant of a tenant, the latter possibly a new comer, who takes strictly commercial views of his man and cannot afford to waste a penny on sentimental considerations". *Ibid.*, pp. 65-66. [Notre traduction]

Plus loin, Hardy dénonce le relâchement moral qu’occasionnent selon lui les fréquents changements de domicile. Il observe que les enfants des familles migrantes ont bien plus de difficultés à apprendre que les autres.

Mais ces problèmes ne sont pas les plus graves au regard de l’alarmante accélération de la dépopulation des campagnes. Hardy regrette en particulier la dissémination de la classe plus instruite des petits artisans et travailleurs qualifiés (*life-holders*), qu’il place au-dessus de la catégorie des *farm-labourers*. Ce groupe social, en effet, avait des habitudes plus sédentaires que les *farm-labourers*, souvent itinérants. Artisans et travailleurs sédentaires étaient souvent propriétaires de leurs maisons en viager (*life-holding*), et étaient tenus de partir à la mort de l’acheteur. Au lieu de tolérer ces modes de vie ancestraux, les propriétaires préfèrent abattre les cottages pour contraindre leurs occupants à quitter les lieux, et conserver quelques maisons pour le bénéfice de leurs seuls employés¹.

Hardy met en garde ses lecteurs : de telles mesures ne peuvent que pousser à l’anarchie les paysans déracinés². L’auteur conclut son étude en affirmant que la question du petit travailleur du Dorset recoupe celle de tous les pauvres privés de terre et de foyer, et débouche sur le problème universel des droits de l’homme.

¹ « Les habitants qui constituaient la colonne vertébrale de la vie du village doivent aller chercher refuge dans les villes ». “The occupants who formed the back-bone of the village life have to seek refuge in the boroughs”. *Ibid.*, p. 73. [Notre traduction]

² « On ne peut assez déplorer ce système, car chacun de ces hommes bannis devient l’ennemi juré de l’ordre existant, et un bon nombre d’entre eux, loin de n’être que d’honnêtes radicaux, dégénèrent en anarchistes [...] ; pour eux, le danger menaçant l’État, la ville, et même la rue où ils vivent, est une opportunité bienvenue ». “The system is much to be deplored, for every one of these banished people imbibes a sworn enmity to the existing order of things, and not a few of them, far from becoming merely honest Radicals, degenerate into Anarchists [...], to whom danger to the State, the town – nay, the street they live in, is a welcomed opportunity”. *Ibid.*, p. 73. [Notre traduction]

1. 3. Sentiments de crise, modèles virils, nationalisme et fascisme chez Alain-Fournier, Louis Guilloux et Vitaliano Brancati

L'exacerbation des nationalismes, la poussée des cultes virils et l'affirmation d'une culture de guerre¹ sont autant de traits qui imprègnent les mentalités et les politiques européennes entre le dernier quart du XIX^e siècle et la fin de la Seconde Guerre mondiale. Dans une époque hantée par un fort sentiment de crise, partagée entre la montée en puissance des identités nationales et des revendications territoriales, d'une part, et la certitude de vivre dans un monde sur le déclin, d'autre part, les représentations littéraires de l'échec ne peuvent qu'être puissamment façonnées par cette atmosphère de tension et d'incertitudes. C'est aussi le temps des grandes entreprises coloniales et de l'expansion des puissances européennes sur tous les continents. Partout on exalte l'Homme nouveau, la figure du vainqueur et du conquérant, chargés de la mission sacrée de régénérer le monde en apportant la civilisation aux peuples demeurés en marge de l'Histoire.

Alain-Fournier, chroniqueur d'un monde en déclin : patriotisme, inquiétudes et décadence dans la France de la Belle Époque

À Paris, l'Exposition universelle de 1900 est vue comme l'inauguration d'une nouvelle ère. Elle « annonce quelques traits majeurs du XX^e siècle : une civilisation urbaine et technique au sein de laquelle les artistes ont à définir leur place, leurs fonctions, leur mission »². Dans toute l'Europe, on glorifie la modernité, on célèbre les progrès techniques et les inventions de la Belle Époque, mais on voit aussi s'intensifier la crainte de la décadence de la nation, se renforcer les réflexes identitaires et l'attachement aux traditions léguées par les générations passées.

¹ Cf. l'essai de George Lachmann Mosse sur l'histoire de l'idéal masculin : *L'Image de l'homme : l'invention de la virilité moderne* [1996], traduction de Michèle Hechter, Paris, Abbeville, 1997.

² Michel Winock, *La Belle Époque : la France de 1900 à 1914*, Paris, Perrin, « Tempus », 2003, p. 348. Cf. aussi Serge Bernstein et Pierre Milza, *Histoire de la France au XX^e siècle*, première partie : « 1900-1930 », Paris, Complexe, 1995, pp. 19-387.

Les progrès de la recherche médicale, les travaux des psychiatres et l'obsession hygiéniste alimentent des discours répressifs, selon lesquels les deux fléaux de la syphilis et de la tuberculose représentent des symptômes alarmants de la dégénérescence nationale¹. Au tournant du siècle, les pouvoirs publics se mobilisent contre le spectre de la contagion. Les enquêtes démographiques et sociales et les recherches sur l'alcoolisme et la prostitution entraînent le retour de comportements superstitieux empreints de moralisme. Ainsi que le précise M. Winock, l'impuissance des médecins les expose en effet à être supplantés par les idéologues.

Toute la littérature fin de siècle est hantée par l'obsession syphilitique, si bien qu'on voit se constituer toute une tradition du « roman médical », bien représentée dans *Les Mancenilles* (1900) d'André Couvreur². Paris y est comparée à un mancenillier, et les jeunes filles aux mancenilles, « fruits vénéneux responsables de la désagrégation physique et morale des jeunes gens »³. Les analyses des historiens sont confortées par les remarques du critique Paul Renaison, *alias* Jean Ernest-Charles. Ce dernier n'hésite pas à présenter André Couvreur comme le grand représentant d'un courant littéraire⁴.

En apparence, l'œuvre d'Alain-Fournier se situe très loin de ces préoccupations morales. L'auteur appartient à une génération d'écrivains qui, par réaction contre l'école naturaliste, abandonne la recherche documentaire minutieuse au profit de la spiritualité, de l'introspection et de la recherche des

¹ Pour ces remarques sur le sentiment de décadence dans la France de l'avant-guerre, voir Michel Winock, *La Belle Époque*, *op. cit.*, chapitre 10 : « La mort à la Belle Époque », pp. 189-208.

² Cf. Alain Corbin, « Le péril vénérien au début du siècle : prophylaxie sanitaire et prophylaxie morale », *Recherches*, n. 27, 1977, pp. 245-283 et, du même auteur, *Les Filles de noce : misère sexuelle et prostitution (XIX^e siècle)*, Paris, Flammarion, « Champ historique », 1982. Citons également les articles de Jean-Louis Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *Romantisme*, n. 94, 1996, pp. 89-109 ; de Jean Goens, « Impact littéraire de la campagne de propagande antivénérienne du tournant du siècle », *Vesalius*, 1996, pp. 126-131 ; de Jean-Yves Le Naour, « Sur le front intérieur du péril vénérien (1914-1918) », *Annales de démographie historique*, n. 1, 2002.

³ Jean Goens, « Impact littéraire de la campagne de propagande antivénérienne du tournant du siècle », *art. cit.* p. 128. Voir aussi Michel Winock, *La Belle Époque*, *op. cit.*, p. 198 : « Dans ce livre qui décrit en termes terrifiants la propagation du fléau transparaît la thèse traditionaliste nostalgique de la pureté rurale et hostile à la ville, jugée décadente et mortifère. Car les écrits sur la syphilis ne sont pas toujours innocents, diffusant une pensée normative et/ou un tableau des châtiments qui attendent l'homme de la modernité ».

⁴ « Romans médicaux, et même médicaux, romans sociaux et même sociologiques, ses livres *le Mal nécessaire*, *les Mancenilles*, *la Source fatale*, *la Force du sang*, *la Graine*, révèlent un

correspondances entre les arts. En outre, la crainte de la dégénérescence ne paraît pas occuper une place importante dans ses contes, comme dans son recueil de poèmes *Miracles* ou dans son roman. Tout ceci pourrait donner à penser que le jeune écrivain ne se sent guère concerné par la rhétorique décadente de son temps, si l'on ne repérait ça et là des signes discordants avec cette interprétation.

L'œuvre d'Alain-Fournier gagnerait incontestablement à être débarrassée des extravagantes dérives interprétatives « hagiographiques »¹ et à être confrontée plus attentivement à son contexte socio-historique. Ne serait-ce que par ses silences et ses « blancs », *Le Grand Meaulnes* suscite la perplexité du lecteur, l'invite à s'aventurer au-delà de son évocation obsessionnelle de la pureté pour s'intéresser aux motivations plus profondes de l'auteur. C'est à cette interrogation qu'Alain Buisine tente de répondre, en privilégiant une clé de lecture psychanalytique, dans son essai *Les mauvaises pensées du Grand Meaulnes*². Bien que certaines de ses hypothèses nous semblent infondées³, cette stimulante entreprise a le mérite de mettre en évidence la dimension problématique et les tensions de certains épisodes du roman.

L'admiration d'Alain-Fournier pour l'œuvre de Charles-Louis Philippe, auteur de *Bubu de Montparnasse* (1901) ; l'abandon d'un chapitre du *Grand Meaulnes* où était abordée en termes plus explicites la sexualité du protagoniste ; l'opposition symbolique entre les représentations de la ville comme lieu de perdition et la peinture idéalisée de la campagne ; l'attention

savant, un apôtre, un rénovateur hardi de la vie familiale et sociale ». Jean Ernest-Charles, *Les Samedis littéraires*, Paris, Didier, 1904, p. 396.

¹ Dérives dont la sœur d'Alain-Fournier, Isabelle Rivière, est l'une des principales instigatrices. Voir par exemple sa biographie *Vie et passion d'Alain-Fournier*, Paris, Fayard, 1989. Ainsi que l'indique son titre, cet essai présente l'auteur du *Grand Meaulnes* comme une figure christique. D'autres auteurs s'engagent hardiment dans cette mystification, notamment Pierre Suire, dans son *Alain-Fournier au miroir du Grand Meaulnes*, Paris, Seghers, 1988. Mais un exemple éclairant valant mieux qu'un long discours, contentons-nous de citer cet édifiant commentaire de P. Suire, dont l'analyse s'articule par ailleurs autour d'un extravagant syncrétisme entre roman de chevalerie, mysticisme chrétien et mythologie égyptienne : « C'est de Dieu, d'un Dieu visible que témoigne *Le Grand Meaulnes*, mais il le désigne par son silence, sa douleur et sa fuite. C'est par cette fuite, qui est une sorte de consentement docile au mystère de la Parole vivante, que *Le Grand Meaulnes* est un roman chrétien, d'une manière indirecte, mais combien profonde : la grandeur de l'œuvre d'Alain-Fournier est dans cet échec temporel. Texte chrétien par l'absence de Dieu, qu'il nous fait sentir comme une douloureuse attente ; *Le Grand Meaulnes* est un appel ». *Ibid.*, p. 183.

² Alain Buisine, *Les mauvaises pensées du grand Meaulnes*, *op. cit.*, pp. 88-94.

³ Voir par exemple les commentaires sur la pantomime de Ganache, à propos de laquelle A. Buisine évoque *Le Rameau d'or* de Frazer et le *pharmakon*, pp. 90-94.

accordée par l'auteur dans ses chroniques et critiques aux sentiments de crise et de décadence... Autant d'éléments qui tendent à accréditer la thèse d'Alain Buisine, pour qui *Le Grand Meaulnes* est tout entier construit sur un processus de refoulement de l'impur¹.

On peut se demander si ce phénomène de refoulement, qui pour Buisine opère essentiellement sur le plan de la sexualité, ne vise pas également à repousser et occulter les tensions d'une situation historique de plus en plus alarmante. Car, de même que l'impureté et la sexualité sont bannies du roman, de même l'Histoire semble y avoir été effacée, au point que les personnages eux-mêmes paraissent incapables de quitter l'enfance. Sans doute cette singulière absence procède-t-elle d'un choix esthétique. Mais on ne peut s'empêcher de relever le violent contraste qui oppose ce mystérieux silence du *Grand Meaulnes* aux remarques sur l'actualité culturelle et politique dans les textes critiques d'Alain-Fournier.

Du reste, une étude sur les représentations littéraires de l'échec dans l'œuvre d'Alain-Fournier ne peut se passer d'une esquisse sur la situation de l'auteur dans la société de son époque, tant il est vrai que ses contemporains étaient habités par un sentiment de crise et par l'impression d'un balancement constant entre progrès et régression. Nuançant les images communément associées à la France d'avant-guerre, plusieurs historiens ont mis l'accent sur le « revers de la Belle Époque ». Cette expression forgée par Michel Vovelle désigne les trente ou quarante années précédant la Première Guerre, imprégnées par l'angoisse de la mort².

D'après M. Vovelle, cette période voit la peur de la décadence portée à son paroxysme, comme en attestent les grandes sagas romanesques de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle (*Les Buddenbrooks* de Thomas Mann, le cycle des *Jean-Christophe* de Romain Rolland, *La Saga des Forsythe* de John Galsworthy, *Les Thibault* de Roger Martin du Gard...): « Autant de fresques évoquant des familles lézardées, dont les vices cachés semblent annoncer la fin

¹ Alain Buisine, *Les mauvaises pensées du Grand Meaulnes*, op. cit., pp. 13-16.

² Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, chapitre 36 : « Le revers de la "Belle Époque" », Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1983, pp. 651-670. Cité par Michel Winock dans *La Belle Époque*, op. cit., p. 206.

d'un monde »¹. Il est vrai que ces préoccupations ne se reflètent pas directement dans l'œuvre d'Alain-Fournier, mais il est pleinement légitime de penser qu'elles ont pu, d'une manière ou d'une autre, infléchir son parcours intellectuel et ses décisions artistiques.

Dans sa correspondance avec son ami Jacques Rivière et avec sa famille, l'auteur du *Grand Meaulnes* apparaît en proie à des questionnements mystiques et religieux. La lecture de Paul Claudel l'incite avec Rivière à oublier son agnosticisme et à se rapprocher de la foi chrétienne². Ces interrogations et ces doutes sont caractéristiques du tournant des XIX^e et XX^e siècles, où l'on assiste au développement de l'esprit laïc et républicain mais où se multiplient également les revirements de l'athéisme au mysticisme et les conversions spectaculaires³. De ce point de vue, les tiraillements intérieurs du jeune écrivain, son obsession de la pureté et de l'innocence, son éloge des valeurs traditionnelles sont assurément représentatifs des mentalités de ses contemporains.

Dans l'une de ses chroniques parue fin mars 1912, Alain-Fournier affiche son désintérêt pour les questions politiques : « L'actualité, la déplorable actualité, abolit toute préoccupation sérieuse et dévore toute beauté »⁴. Ainsi que l'explique André Guyon, le journaliste se représente l'actualité comme « le lieu du perpétuel divertissement, du perpétuel mirage, de la perpétuelle déception, une avancée dans le désert »⁵. Nous serions tentés, pour notre part, de nous défier de cette déclaration péremptoire d'Alain-Fournier, qui est d'abord une prise de position artistique en faveur d'une esthétique « pure » opposée à celle des naturalistes et affranchie de toute considération étrangère à l'art seul. En affichant son mépris vis-à-vis des événements historiques

¹ Michel Winock, *La Belle Époque*, op. cit., p. 206.

² « Dans chaque chose nous avons désiré Dieu. Dans chaque chose nous avons trouvé Dieu et le plus ardent désir de Dieu. Dans chaque chose il y a Dieu en tant qu'elle est cette chose et non pas une autre ». Alain-Fournier, Jacques Rivière, *Correspondance*, tome 3 (janvier 1907-juin 1908), Paris, Gallimard, 1928, p. 25.

³ « L'époque oscille en effet entre l'anticléricalisme intransigeant du "combisme" dont l'étendard est la loi de Séparation de l'Église et de l'État (9 décembre 1905), et les mille nuances d'une religiosité insatisfaite du matérialisme ambiant ». Sandrine Marcillaud-Authier, *Étude sur Alain-Fournier. "Le Grand Meaulnes"*, op. cit., p. 10.

⁴ Alain-Fournier, *Chroniques et critiques*, op. cit., p. 19.

⁵ Alain Guyon, in Alain-Fournier, *Chroniques et critiques*, op. cit., p. 19.

contemporains, l'écrivain recourt à une stratégie classique qui lui permet de revendiquer la modernité de ses conceptions artistiques.

Quelques mois plus tard, ses propos ont sensiblement changé, au point qu'en décembre de cette même année, le chroniqueur de *L'Intransigeant* évoque avec passion la « question d'Alsace », fustigeant les « oppresseurs teutons » et conjurant la France entière de soutenir la résistance des Alsaciens contre l'envahisseur¹. En dépit de son apparente indifférence à l'actualité, Alain-Fournier ne pouvait ignorer, en raison de son métier de chroniqueur et de critique, les débats de son temps et les événements contemporains. D'ailleurs, dès le premier février 1912, il rapporte la question brûlante posée par la *Revue d'Europe et d'Amérique* à ses lecteurs, qui laisse deviner le désarroi et l'appréhension de ses contemporains :

À l'époque fébrile et grosse de transformations que nous traversons actuellement, au moment où s'agitent les désirs expansionnistes de l'Italie et de l'Allemagne, où la Chine brise des chaînes séculaires, où la Russie tremble d'une vaste et sourde révolution, à la veille d'un bouleversement des races en Autriche-Hongrie, il peut être intéressant et utile de solliciter les prévisions – car prévoir c'est pouvoir – de quelques personnalités compétentes et clairvoyantes. La *Revue d'Europe et d'Amérique* pose donc la question suivante : *Quels seront, à votre avis, d'ici une dizaine d'années, les remaniements considérables de la carte du monde, les rapports de l'Europe et de l'Amérique, et la situation de la France sur le globe ?*¹

On perçoit dans ses articles mais aussi dans ses lettres, avec une intensité croissante, son angoisse à l'idée que la France serait peut-être déjà sur la voie du dépérissement et du déclin. Oscillant entre l'apologie de la modernité et du progrès, d'une part, et les tentations conservatrices et le traditionalisme pessimiste, de l'autre, le parcours et l'œuvre du jeune écrivain révèlent un intellectuel représentatif des conflits idéologiques de son époque. La notion de « décadence », en particulier, revient avec insistance dans ses textes journalistiques. Ici, il se fait l'écho de l'inquiétude de certains sur la

¹ Alain-Fournier, *Chroniques et critiques*, op. cit., p. 163. Sur l'essor des nationalismes en France à la veille de la Première Guerre mondiale, voir Jean-Jacques Becker, *1914. Comment les Français sont entrés dans la guerre*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1977. Consulter également l'anthologie établie par Raoul Girardet (éd.), *Le Nationalisme français (1871-1914)*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 1983.

« décadence de la chanson » ; là, il dénonce, à la suite de Maurice Barrès, la « déchéance » et la « dégradation » des « mœurs journalistiques »². Ailleurs, il déplore la « dépravation du goût »³ et prend parti pour les ligues de défense de la culture classique ou de la culture française.

On ne peut espérer comprendre le sentiment de crise chez les intellectuels et les hommes de lettres de la Belle Époque si l'on n'évoque la « querelle de la Nouvelle Sorbonne » menée par les « classicistes » contre la tentative de modernisation de l'enseignement. Avec la réforme de l'enseignement de 1902, les études classiques durent céder une partie de leur pouvoir à de nouvelles disciplines comme la sociologie. Durkheim, Langlois, Lanson et Seignobos, chefs de file de la Nouvelle Sorbonne, entendent remplacer les humanités par les sciences humaines. Une vive opposition s'organise contre ce qui est perçu comme une dépréciation des études classiques et une menace pour l'intégrité de la langue française. Dans l'esprit de Péguy, farouche adversaire des « modernes », ces réformes sont d'autant plus catastrophiques qu'elles ont un impact politique décisif, l'idéal classique représentant jusqu'alors un rempart contre la « diminution générale de la culture » et le « réenvahissement de la barbarie »⁴. La polémique parvient à son apogée en 1910, avec la publication d'une enquête intitulée *L'Esprit de la Nouvelle Sorbonne (La Crise de la Culture Classique, la Crise du Français)*⁵.

Ami intime de Charles Péguy, Alain-Fournier relaie et soutient ses positions par l'intermédiaire d'articles dans lesquels il condamne les partisans des réformes⁶. Partout il s'acharne à démontrer la faillite des nouvelles « méthodes » – terme banni du langage de sa génération post-symboliste,

¹ *Ibid.*, p. 159.

² *Ibid.*, pp. 131-132.

³ *Ibid.*, p. 134.

⁴ Propos de Charles Péguy rapportés par Alain Guyon dans Alain-Fournier, *Chroniques et critiques*, *op. cit.*, p. 182. En ce qui concerne la bataille contre la Nouvelle Sorbonne, consulter le chapitre 6 de ce même ouvrage, « Le front de la culture », pp. 181-230.

⁵ « Cette enquête va connaître un grand retentissement – y compris à l'étranger ; d'autant plus qu'elle dénonce dans la formation littéraire nouvelle un véhicule de l'esprit allemand (car l'Allemagne avait abandonné le discours latin pour un enseignement plus scientifique et plus utilitaire avant la France) ». *Ibid.*, p. 182.

⁶ Comme l'écrit Alain Guyon, « Péguy, lui, parle de la Nouvelle Sorbonne comme d'une ogresse. Ce qui se sent menacé de dévoration, c'est l'âme personnelle – sensibilité, imagination, goût de la beauté, méditation sur la vie, et, au plus profond, interrogation religieuse ». *Ibid.*, p. 183.

ennemie de l'esthétique naturaliste. Cette nouvelle « querelle des Anciens et des Modernes », comme la nomme Alain-Fournier lui-même, constitue une autre grande fracture divisant la société française des années de l'avant-guerre. Elle est d'ailleurs intimement liée à la scission engendrée par l'Affaire Dreyfus.

Ces polémiques dessinent une opposition fondamentale qui partage la société française des dernières décennies du XIX^e siècle et du premier quart du XX^e siècle, à savoir la lutte entre l'esthétique spiritualiste et les parti pris scientifiques et positivistes. À cet égard, l'orientation choisie par Alain-Fournier est claire. Son aversion vis-à-vis des principes du naturalisme et ses affinités avec le mouvement symboliste le poussent à s'insurger contre la littérature ou la critique à prétention scientifique. Le romancier a le sentiment d'appartenir à une époque où « l'idée de littérature est elle-même menacée »¹. Et le jeune écrivain d'ironiser sur le recours aux théories médicales et psychopathologiques avancées par les critiques pour commenter certaines œuvres littéraires, et de passer en revue les « crises » agitant l'opinion : « crise du latin », « crise du français », « crise de la culture classique », « faillite du romantisme » et même « désespéranto »² !

Louis Guilloux dans la tourmente de l'entre-deux-guerres

C'est ainsi qu'une génération est morte, que nos armes se sont perdues. Nous n'avons pu, pendant quatre ans, que nous aider les uns les autres à mourir, dans le temps même où nous n'aurions dû que nous aider à vivre. Cette émulation qui naît des vertus mêmes de la jeunesse n'a servi, dans notre cas, que la mort.³

Voici comment l'écrivain Jean Guéhenno, fils de cordonnier et normalien agrégé de lettres, décrit, dans son célèbre *Journal d'un homme de quarante ans*, le traumatisme de la « Grande guerre ». Guilloux avait lu l'œuvre

¹ « Il est plus urgent de rappeler la critique à l'étude des œuvres et de réaffirmer devant d'étroits esprits positifs la hauteur d'idéal de l'écrivain. Il est plus urgent, devant l'Université qui couvre ou encourage ces malentendus, de défendre la liberté de penser et de créer ». *Ibid.*, p. 184.

² *Ibid.*, p. 204.

³ Jean Guéhenno, *Journal d'un homme de quarante ans*, Paris, Grasset, 1934, p. 186.

autobiographique de son ami breton, publiée un an avant la parution du *Sang noir*. La lettre qu'il écrit à Guéhenno pour le remercier de cette lecture ne nous renseigne guère sur ce que Guilloux pensait du *Journal* : alors affairé à la rédaction de son propre roman, l'écrivain se contente de quelques commentaires fugaces sur l'œuvre de Guéhenno, préférant exposer la composition du *Sang noir*¹.

Toutefois, une lettre écrite quelques années plus tôt, lors de la publication de *Conversion à l'humain*, autre ouvrage de Guéhenno, nous laisse entrevoir quelle affection et quelle admiration Guilloux portait à celui qu'il considérait comme son frère spirituel :

C'est une chose bien admirable que ce soit toi, Jean Guéhenno, ouvrier cordonnier, Caliban jusque dans les moelles, qui nous rappelles à cet amour désintéressé de la vérité, qui nous donnes ce haut enseignement, le plus élevé qui se puisse concevoir. Je dis que c'est une chose admirable et qui m'émeut bien plus que je ne saurais jamais le montrer, parce que, délaissant pour un moment tout ce que tu écris sur l'empoisonnement que tu as subi par la culture, je n'écoute plus parler ici qu'un de mes frères d'échoppe, un frère sans culture, mais assez humain, assez grand dans son cœur et tourmenté dans son esprit pour n'avoir pas besoin d'autre culture que de celle-là qui est née de son angoisse, un homme simple, et qui réfléchit simplement sur la vie.²

Plusieurs indices éloquentes nous donnent à penser que Guilloux a lu attentivement le *Journal d'un homme de quarante ans* et que cette inspiration apparaît – de manière discrète et indirecte, il est vrai – dans certains passages du *Sang noir*. Henri Godard a fait observer que le célèbre aphorisme de Cripure (« La vérité de cette vie, ce n'est pas qu'on meurt, c'est qu'on meurt volé »), qui figure sur le bandeau de la première édition du roman, pourrait être un lointain écho au Bardamu de *Voyage au bout de la nuit* : « La vérité, c'est une agonie qui n'en finit pas. La vérité de ce monde c'est la mort. Il faut choisir, mourir ou mentir »¹.

Mais on pourrait tout aussi bien rapprocher la formule de Cripure d'une réflexion de Guéhenno dans le *Journal d'un homme de quarante ans* : « Nous

¹ Cette lettre est reproduite dans l'ouvrage collectif édité par Yannick Pelletier, *Louis Guilloux*, *op. cit.*, pp. 185-188.

² *Ibid.*, p. 175.

ne vivons que pour apprendre que nous sommes toujours volés. Devenir sage n'est que s'habituer à cette atmosphère de déception et de vol »². Par ailleurs, le titre même du récit de Guilloux l'inscrit, par le biais d'une référence commune, dans un dialogue intertextuel avec l'œuvre de Guéhenno. Dans un article consacré au *Journal*, en effet, Jean Giono forge l'expression de « la génération des hommes au sang noir » pour désigner les « survivants de la guerre de 14 qui ne se remettent pas d'avoir vu inutilement mourir tant de leurs camarades »³. Le critique Henri Godard compare l'expérience de Guilloux à celle de Malraux, de Céline et de Giono, trois écrivains nés entre 1895 et 1901 qui ont connu l'épreuve de la guerre à des âges voisins.

Le regard que porte Guilloux sur la cruauté et l'injustice de ce conflit rencontre celui de son aîné Jean Guéhenno, dont les convictions pacifistes s'accordent bien avec les positions de Guilloux. Avec véhémence, l'auteur du *Journal d'un homme de quarante ans* dénonce les discours hypocrites et bien-pensants qui, au lendemain du carnage, persistent sottement à diaboliser l'ennemi, à glorifier la patrie et diviniser les héros tombés au combat :

Il faut oser dire la seule chose qu'on n'ose jamais dire, parce qu'elle fait crier d'horreur les mères, les épouses, les enfants, les amis. Il faut oser ce qui paraît blasphème [...]. Je dirai donc que cette innombrable mort fut inutile. Je dirai donc que j'ai conscience que mes amis sont morts pour rien. Pour rien. Pour moins que rien, si ces millions de corps pourrissants empoisonnent l'Europe, si chaque tombe est un autel où s'entretiennent la rancune et la haine, si depuis vingt ans nous cédon à je ne sais quel prestige du sang et de la mort.⁴

Les propos de Guéhenno apparaissent d'autant plus inquiétants qu'en ces années 1930, la menace d'un nouveau conflit se fait sentir avec force. « La guerre, nous dit-on, de nouveau monte autour de nous. [...] La guerre monte et je sens la même épouvante, la même écrasante fatigue. Nous ne sommes pas nés pour cela »⁵. C'est dans ce contexte historique et social dominé par

¹ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, 1972, p. 200.

² Jean Guéhenno, *Journal d'un homme de quarante ans*, *op. cit.*, p. 28.

³ Henri Godard, *Louis Guilloux romancier de la condition humaine*, Paris, Gallimard, 1999, p. 45.

⁴ Jean Guéhenno, *Journal d'un homme de quarante ans*, *op. cit.*, pp. 194-195.

⁵ *Ibid.*, p. 233.

l'éclatement imminent d'un affrontement plus violent encore que la Première Guerre mondiale qu'il faut situer *Le Sang noir*.

Au début des années 1930, on assiste dans toute l'Europe à la montée en puissance des ambitions impérialistes¹, des revendications territoriales et des mouvements nationalistes et fascistes². Résolus à manifester leur opposition aux conformismes de la pensée et aux idéologies de masse, Louis Guilloux et son ami Jean Grenier, philosophe et écrivain originaire lui aussi de Saint-Brieuc, mettent en avant l'action et la réflexion individuelles, affirmant leur refus de sacrifier l'autonomie et la liberté de pensée au nom de doctrines ou de partis universalistes. Dans son *Essai sur l'esprit d'orthodoxie* (1933), Grenier défend l'idée que la dignité intellectuelle de l'individu repose sur son indépendance et son affranchissement de tout système politique ou idéologique collectif³.

Dans toute son œuvre, Guilloux ne cessera lui aussi de pourfendre les fantasmes dominateurs et destructeurs des hommes rêvant de faire l'Histoire et des peuples assoiffés de puissance. Avec une verve satirique proche de l'ironie féroce de Brancati, l'auteur du *Sang noir* parodie l'emphase grotesque des harangues militaristes et les cultes virils dominant la France en guerre.

Pendant les années où il travaille à la composition de son roman, Guilloux prête une attention de plus en plus vive aux troubles politiques internationaux et aux grondements menaçants de la tourmente historique. Ses *Carnets* nous aident à retracer son parcours de militant et témoignent de son

¹ Cf. à ce sujet Raoul Girardet, *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, La Table Ronde, « Pluriel », 1972 ; Eric J. Hobsbawm, *L'Ère des empires* [1987], traduction de Jacqueline Carnaud et de Jacqueline Lahana, Paris, Hachette Littérature, « Pluriel », 2000 ; Jacques Marseille, *Empire colonial et capitalisme français. Histoire d'un divorce* [1984], Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de "l'Évolution de l'humanité" », 2005 ; Jean Bouvier, René Girault et Jacques Thobie, *L'Impérialisme à la française (1914-1960)*, Paris, La Découverte, « Textes à l'appui », 1986.

² Voir Philippe Burrin, *La Dérive fasciste : Doriot, Déat, Bergery (1933-1945)*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 1986 ; Robert Soucy, *Le Fascisme français : 1924-1933* [1986], traduction de Francine Chase, Paris, Puf, « Politique d'aujourd'hui », 1989 et, du même auteur, *French Fascism: The Second Wave (1933-1939)*, New Haven/London, Yale University Press, 1995.

³ Jean Grenier, *Essai sur l'esprit d'orthodoxie*, Paris, Gallimard, 1938. Cf. aussi Jacques André, « Guilloux, Grenier et la guerre », in Yannick Pelletier (dir.), *Le Mal absolu*, actes du colloque *Louis Guilloux et la guerre*, Saint-Brieuc, éditions Ville de Saint-Brieuc, 1995, pp. 15-26. Un critique s'est attaché à relever les échos de la pensée de Palante dans les écrits de Jean Grenier : cf. Camille Tarot, « Jean Grenier et Georges Palante. Esquisse d'un parallèle », in Michel Onfray (dir.), *La Révolte individuelle*, actes du colloque Georges Palante, *op. cit.*, pp. 147-164.

engagement contre les mouvements fascistes et nationalistes¹. Face aux inquiétudes suscitées par l'ascension du national-socialisme allemand, les intellectuels se mobilisent. En mars 1932 est fondée l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires².

Deux mois plus tard, Henri Barbusse et Romain Rolland publient dans *L'Humanité* un appel en faveur d'un Congrès Mondial contre la guerre impérialiste qui se tiendra à Amsterdam en août 1932³. Dans ses *Carnets*, Guilloux reproduit le texte d'un manifeste encourageant à soutenir le comité d'organisation régional pour la préparation de ce congrès – manifeste dont il est probablement l'auteur. Ce tract exprime bien l'appréhension des intellectuels communistes et socialistes devant l'accentuation des tensions internationales : la possibilité d'un nouveau conflit à l'échelle mondiale apparaît de plus en plus vraisemblable à mesure que se renforcent les mouvements fascistes : « *La Guerre domine le monde. Elle fait rage en Chine, le Japon s'apprête à attaquer l'Union soviétique, avec la connivence des grandes puissances impérialistes. La guerre contre l'URSS, c'est une nouvelle guerre mondiale, c'est la destruction de pays entiers, et de centaines de millions d'êtres humains* »⁴.

En 1933-1934, une dure crise frappe le monde agricole. Dans la région des Côtes-d'Armor, les paysans incapables de payer leurs baux voient leur mobilier, leurs cheptels et jusqu'à leurs domiciles saisis. Au côté des militants socialistes et communistes, Guilloux tente d'empêcher les saisies. Ainsi qu'Yves Loisel le précise, ces troubles sociaux influencèrent puissamment le processus de rédaction du *Sang noir*⁵.

¹ Se référer à ce propos à l'ouvrage collectif édité par Jean-Louis Jacob, *Louis Guilloux*, actes du colloque de Cerisy sur *Louis Guilloux et les écrivains antifascistes*, Quimper, Calligrammes, 1986. Consulter aussi Christian Bougeard, « Le parcours et les engagements de Louis Guilloux dans les enjeux de son temps (1930-1950) », in Francine Dugast et Marc Gontard (dir.), *Louis Guilloux écrivain, op. cit.*, pp. 31-46.

² Elle se fixe pour objectif « la constitution d'un front d'intellectuels, unis sur les mots d'ordre de lutte idéologique contre la guerre et le fascisme, dans les perspectives qui étaient celles de l'Internationale Communiste ». Nicole Racine, « L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires. La revue *Commune* et la lutte idéologique contre le fascisme. 1932-1936 », *Le Mouvement social*, n. 54, janvier-mars 1966, p. 29.

³ Voir Yves Loisel, *Louis Guilloux, op. cit.*, pp. 98-99.

⁴ Louis Guilloux, *Carnets*, tome I, *op. cit.*, p. 95.

⁵ « C'est dans ce contexte de révolte sociale que Louis Guilloux poursuit son travail sur le grand roman qu'il a en chantier. Un climat explosif qui, au fond, convient bien au sujet qu'il veut traiter et aux idées qu'il veut développer. Il s'agit, dans son esprit, de porter une attaque

Le 6 février 1934, une violente manifestation organisée par des activistes d'extrême droite tourne à l'émeute. Seize manifestants sont tués. La gauche voit dans cet événement une tentative de coup d'État fasciste, et riposte par un grand rassemblement contre le fascisme et la guerre, durement réprimé lui aussi. Le 12 février, une grève générale réunit un million de manifestants pour défendre la République et les libertés. En cette même année 1934 est fondé le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes, qui entend avant tout combattre l'émergence d'un fascisme français organisé¹. Par l'intermédiaire de ses amis Jean Guéhenno et André Malraux, Guilloux suit avec intérêt l'évolution de cette lutte.

Tout en poursuivant la rédaction du *Sang noir*, il assiste en 1935 à l'arrivée des premiers réfugiés espagnols dans sa région. Il prend la responsabilité du Secours rouge pour les Côtes-du-Nord, puis du Secours populaire de France à Saint-Brieuc, qui s'efforcent d'assurer des conditions de vie décentes aux réfugiés en les logeant chez des familles du département. Dans ses *Carnets* comme dans le court roman *Salido*, il relate ses démarches pour améliorer la vie des réfugiés. En 1937, 1200 réfugiés vont être accueillis dans les Côtes-du-Nord. À Saint-Brieuc, ils sont rassemblés dans une usine désaffectée, où sévissent bientôt les épidémies de coqueluche et de rougeole.

En juin 1935 s'ouvre à Paris le premier Congrès des écrivains pour la défense de la culture², auquel participeront de nombreuses personnalités du

contre le monde et la société, une attaque violente, à la mesure de ce que les préjugés, les conformismes, les mensonges font subir aux hommes. "On meurt volé" : à cette époque, Guilloux a déjà cette formule en tête. Selon lui, les conventions, les situations d'oppression politique ou sociale, les fausses valeurs qui régissent les relations humaines empêchent, en fait, l'homme de respirer [...]. Ne pas se laisser emprisonner par les mensonges et les lâchetés de la société, ne plus être aux ordres, ne plus être esclave des habitudes et des comportements suivistes... Que l'homme soit enfin lui-même, qu'il puisse briser ses chaînes, vivre sans crainte, exprimer ses espoirs et réaliser ses rêves ! Voilà ce que Louis Guilloux entend développer dans son roman en ce début d'année 1934 ». Yves Loisel, *Louis Guilloux, op. cit.*, p. 105.

¹ Voir Nicole Racine-Furland, « Le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes (1934-1939) », in Anne Roche et Christian Tarting (éd.), *Des Années Trente. Groupes et ruptures*, actes du colloque organisé à l'Université de Provence, les 5-7 mai 1983, Paris, Éditions du CNRS, 1985. Voir aussi, de la même auteure, « Le Comité de Vigilance des intellectuels antifascistes », in Jean-François Sirinelli (éd.), *Dictionnaire historique de la vie politique française au XX^e siècle*, Paris, Puf, « Quadrige », 2003.

² Les textes des allocutions ont été rassemblés dans l'ouvrage de Sandra Teroni et Wolfgang Klein (éd.), *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains*,

monde des lettres, françaises mais aussi étrangères : Gide, Aragon, Breton, Guéhenno, Malraux, Brecht, Aldous Huxley, Pasternak, Babel... Guilloux accepte d'en être le secrétaire¹.

En choisissant d'inscrire son roman dans le contexte historique de la fin de la Première Guerre, et plus spécifiquement des mutineries de l'année 1917, l'écrivain ne souhaitait pas simplement s'assurer la distance nécessaire au travail de consultation des archives et de reconstitution historique. De fait, *Le Sang noir* ne peut être lu exclusivement comme un témoignage sur la guerre de 14-18 : à travers l'accent porté sur la liberté individuelle contre les idéologies de masse et le désaveu inquiet des dérives autoritaristes et meurtrières se manifeste une sensibilité historique façonnée par le climat des années 1930-1935².

Malgré ses engagements politiques et sociaux, Guilloux refusera toujours de se soumettre à un parti. Compagnon de longue date des communistes, il n'hésite pourtant pas à s'attirer l'inimitié d'Aragon et se voit finalement congédié de son journal *Ce soir* pour avoir refusé de prendre parti contre le *Retour d'URSS* de Gide³, attaque qui déclenche un véritable scandale dans les milieux de gauche⁴. Fier d'être qualifié de « franc-tireur », Guilloux fut, selon l'heureuse expression d'Y. Loisel, « militant mais à son compte »⁵. Son parcours d'intellectuel est gouverné par la volonté de se ménager une position isolée, en retrait du champ politique et idéologique de son époque. En insistant sur l'importance de la « voix » dans l'écriture, il cherchait peut-être à transformer sa passion de la liberté individuelle en un véritable principe esthétique⁶.

Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Sources », 2005. On pourra se reporter avec profit à l'introduction de S. Teroni et W. Klein, pp. 13-64.

¹ Yves Loisel, *Louis Guilloux, op. cit.*, pp. 115-118.

² Pour une esquisse contextuelle de ces années de tension, voir par exemple Henri Béhar, « Le tournant des rêves », *Europe*, n. 683 : 1936, mars 1986, pp. 3-11.

³ André Gide, *Retour de l'URSS*, in *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2001.

⁴ Voir Yves Loisel, *Louis Guilloux, op. cit.*, pp. 146-153.

⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁶ Dans ses entretiens avec Roger Grenier sur France-Culture (7-11 avril 1975), Guilloux soulignait la nécessité de « poser sa voix, savoir par quelle clé on va chanter ». Ce n'est pas un hasard si son roman *Coco perdu* a pour sous-titre « Essai de voix ». De son côté, Yves Loisel écrit : « Le problème de la "voix" dans une œuvre est de ceux qui le préoccupent de plus en

Écrire contre les totalitarismes : l'œuvre satirique de Vitaliano Brancati

Il peut sembler discutable de confronter le parcours de Guilloux à celui de Brancati, tant leurs convictions, leurs engagements et leurs écrits diffèrent. Pourtant, au-delà de ces profondes divergences, il importe de souligner que ces romanciers s'efforcèrent l'un et l'autre de développer une réflexion historique et une poétique romanesque de résistance et de combat. Pour Guilloux comme pour Brancati, la création artistique et l'écriture en particulier représentent une arme contre les fantasmes totalitaires, les cultes nationalistes et les conformismes de toute espèce.

Alors que le romancier breton écrivit peu de textes polémiques et privilégia un engagement humain contre l'injustice et l'exclusion, l'écrivain sicilien se mobilisa principalement à travers de courts essais et des textes journalistiques composés pour l'essentiel après l'effondrement du fascisme. Reste que les œuvres romanesques de Guilloux comme de Brancati sont indissociables d'une volonté de porter témoignage, de condamner et de combattre. Et chez les deux auteurs, ce combat est avant tout celui de l'individu contre la masse, de la liberté de pensée contre l'endoctrinement et les tyrannies idéologiques.

Il s'agit alors de forger une écriture capable de démasquer l'hypocrisie des discours officiels, de dévoiler l'insignifiance et l'absurdité des mythes assurant l'emprise sur la population (la Nation, la Race, la Force, l'Union, etc...) et de dénoncer l'aliénation de l'individu et l'endormissement de la conscience critique. Ce n'est pas un hasard si Guilloux et Brancati furent tous deux fortement influencés par l'œuvre de Gogol. Ils trouvèrent sans doute chez l'auteur des *Contes de Saint Pétersbourg* et des *Âmes mortes* une source d'inspiration féconde. Le grotesque insolite et grinçant du conteur russe leur

plus. Il en avait fait le constat dès 1932 : rien de tel que de lire un texte à une tierce personne pour en apercevoir les défauts. Il est persuadé qu'il faut écrire comme on se parle ou comme on s'adresse à un vieil ami, seule façon pour un être, à son avis, de rendre le son qui lui est propre, et de donner une âme à son style ». Yves Loisel, *Louis Guilloux, op. cit.*, p. 190. On pourra consulter également l'article de Henri Bars, « La voix de Louis Guilloux », in Yannick Pelletier (dir.), *Louis Guilloux, op. cit.*, pp. 27-40.

offrait un modèle d'écriture particulièrement propice pour lutter contre la dictature et la répression¹.

À la différence de Guilloux, qui ne s'est guère aventuré dans le genre de l'essai, à l'exception de rares préfaces et des deux volumes de ses *Carnets*, l'auteur du *Bel Antonio* a consacré plusieurs textes à l'analyse des mécanismes du fascisme, et plus largement du totalitarisme. En dehors de quelques réflexions éparses dans le recueil *Les Plaisirs* (paru sous le titre *I piaceri* en 1943), et dans certains de ses romans, de ses nouvelles et de ses pièces de théâtre, Brancati a dédié plusieurs écrits fondamentaux à la société italienne sous le fascisme et dans l'immédiat après-guerre. Ce sont, pour commencer, les articles qu'il publie entre janvier 1947 et septembre 1954 dans différents journaux, rassemblés et édités en recueil, à titre posthume, dans le *Journal romain* (1961). Mais ce sont aussi, et surtout, de brefs essais isolés parus dans différents périodiques : *Les Fascistes vieillissent* (1946), *Retour à la censure* (1952), *Les deux dictatures* (1952) et *Le Comique dans les régimes totalitaires* (1954)².

Dans ces textes incisifs, Brancati nous livre un diagnostic aigu et sans appel sur les mentalités de ses contemporains. Sa première préoccupation est de dénoncer la persistance de certains réflexes, modes de vie et de pensée hérités du fascisme : les mystifications langagières, qui s'efforcent de dissimuler l'essence de certaines réalités jugées nocives ; les atteintes à la liberté individuelle, sous couvert de préserver la « sécurité de l'État » ; le désengagement politique, etc. D'autre part, le polémiste tente de percer les rouages de l'appareil totalitariste, qu'il s'agisse du fascisme mussolinien ou du stalinisme.

Dans *Le Comique dans les régimes totalitaires (Il comico nei regimi totalitari)*, il développe sa métaphore de l'« homme à ressort » en contestant certaines idées avancées par Bergson dans *Le Rire*. Brancati met en évidence la dimension burlesque du régime dictatorial, dans lequel les individus sont réduits à n'être que des marionnettes exécutant les volontés d'un tyran.

¹ Cf. *infra*, deuxième partie, chapitre 3.

² Par commodité, nous choisissons de mettre en italique tous les titres de ces essais : en raison de leur forme hybride et fragmentaire, il n'est pas toujours facile de déterminer s'il s'agit d'articles ou plutôt de recueils de textes critiques.

S'accordant avec Bergson pour reconnaître dans le rire « du mécanique plaqué sur du vivant »¹, Brancati suggère pourtant que l'argumentation du philosophe est infirmée par la situation des sociétés dominées par le totalitarisme. Dans ce contexte politique, en effet, s'opère un renversement des représentations sociales : alors que pour Bergson le rire vient sanctionner l'individu qui se dissocie du groupe social, et de ce fait tend à prendre une apparence rigide, mécanique, pour Brancati il en va tout autrement dans un régime totalitaire, où cette artificialité est caractéristique du groupe social et non de l'individu marginal².

Toutefois, le romancier sicilien adhère pleinement à la théorie centrale de Bergson, à savoir que la spontanéité, la fluidité et la liberté ne sont jamais comiques : c'est le caractère mécanique d'une situation ou d'un événement qui suscite le rire. C'est pourquoi, dans les régimes totalitaires, l'image qui s'impose à l'esprit est celle de la marionnette. « Un minimum de conscience critique suffit à nous faire voir toute une société comme une multitude de marionnettes dont les fils sont aux mains, non du destin, mais d'une entité plus mesquine : le dictateur »³.

Dans une certaine mesure, la réflexion de Brancati s'inscrit dans une tradition historiographique bien établie, qui met l'accent sur la mise en scène bouffonne propre au fascisme italien. Mussolini y apparaît comme un type comique : son goût pour les cérémoniaux à l'antique, son culte de la discipline et sa vanité font de lui une véritable caricature. Mais le polémiste en vient rapidement à dépasser ce constat superficiel pour tenter de mieux comprendre l'organisation et les mécanismes du fascisme. Ce que cache la pantomime burlesque orchestrée par le dictateur, avec son cortège de mythes nationalistes

¹ Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Puf, « Quadrige », 1989, p. 29.

² Ainsi, après 1922 – soit l'année de la marche de Mussolini sur Rome – « le rire ne représenterait plus la sanction de la société contre quelques individus se raidissant, mais au contraire la sanction de quelques individus demeurés vifs d'esprit contre la société qui se raidissait et prenait un aspect mécanique ». « Il riso non sarebbe stato più il castigo della società a pochi individui che si irrigidivano, ma al contrario il castigo di pochi individui rimasti sevgli e vivi alla società che s'irrigidiva in forme automatiche ». Vitaliano Brancati, *Il comico nei regimi totalitari. L'uomo a molla*, in *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, op. cit., p. 1762. [Notre traduction]

³ « Basta un minimo di coscienza critica a farci vedere tutta una società come una moltitudine di marionette i cui fili sono in mano, non del fato, ma di un'entità più meschina: il dittatore ». *Ibid.*, p. 1763. [Notre traduction]

et d'usages incongrus, c'est une profonde et tenace transformation de l'identité même de la société.

Avant tout, le totalitarisme inculque à l'homme le réflexe de la soumission et de l'avalissement, si vif encore chez ces fascistes « vieillissants » que Brancati pourfend dans un autre essai¹. Mais pas un Italien n'échappe au « mal de l'espion », comportement pathologique « consistant à jeter un coup d'œil en biais avant de parler à voix haute d'un sujet scabreux »² : c'est là « le tic des peuples ayant vécu sous la tyrannie »³. Plus grave, la dictature anéantit le sens critique de l'individu, endort sa vigilance et encourage la lâcheté et la bêtise. Enfin, elle s'acharne contre toute expression de l'individu et s'efforce par tous les moyens de changer la société en une masse anonyme de silhouettes désincarnées.

Mais par quel moyen le dictateur parvient-il à concentrer tous les pouvoirs et obtenir qu'une nation entière lui concède la jouissance monopolistique d'une liberté refusée à tous les autres citoyens ? Pour répondre à cette question, Brancati effectue un bref mais décisif détour autobiographique. À travers l'exemple d'un individu brutalement dégrisé après avoir connu la foi enivrante dans les idéaux du régime, c'est bien entendu l'écrivain sicilien lui-même qui se met en scène et relate son propre désengagement hors du fascisme.

La mystification, laisse-t-il entendre, se nourrit de l'instinct primitif qui pousse l'homme à s'agrèger à ses semblables, à se constituer en foule. Dans la masse, la sensation de la multiplicité et du nombre étouffe la médiocrité de chaque individu. De cette manière, l'homme du commun peut éprouver l'ivresse du génie, et se donner l'illusion de la puissance. À côté de cette exaltation, le spectacle du dictateur à son balcon lui offre une autre émotion, qui n'est rien autre que l'admiration envieuse pour la liberté dont jouit ce personnage omnipotent⁴.

¹ Vitaliano Brancati, « I fascisti invecchiano », in *Romanzi e saggi, op. cit.*, pp. 1451-1497.

² «consistente nel gettare un'occhiata di sbieco prima di parlare a voce alta di un argomento scabroso». *Ibid.*, p. 1491. [Notre traduction]

³ «il tic dei popoli vissuti sotto la tirannide». *Ibid.*, p. 1491. [Notre traduction]

⁴ « Dans une société totalitaire, le dictateur se détache comme le seul homme libre [...] L'Histoire, qui stagne chez tous les autres, semble chez cet homme battre de toute sa force. L'entendre parler sans craindre personne est aussi impressionnant qu'entendre battre un cœur sous un tas de morts ». «In una società totalitaria il dittatore spicca come il solo uomo libero

Son ivresse dissipée, l'homme prend brutalement conscience que toutes les personnes de son entourage sont des esclaves : leur tenue, de même que leur salut, sont imposés ; leur contentement n'est que façade ; leur indépendance et leur liberté, enfin, ont été supplantées par leur habitude de croire sans questionner. Désormais simple spectateur de la comédie qui se joue autour de lui, il perçoit le caractère artificiel des faits et gestes de ses concitoyens, et s'en amuse. C'est ainsi que naît sa vocation d'écrivain comique.

Dans la seconde partie de ce texte, Brancati cherche à mettre en évidence un phénomène littéraire propre à la dictature moderne : le retour des caractères et des personnages-types dans la fiction. D'après lui, les écrivains condamnés à vivre sous un régime totalitaire trouveraient leur arme la plus efficace dans les œuvres des « classiques » – ce terme désignant ici des hommes de lettres demeurés libres malgré la dictature, non pas dans leur activité politique, mais dans le déploiement de leurs fantaisies. « Ces écrivains sont classiques et comiques. Classiques parce qu'ils sont simples, comiques parce que le spectacle continu d'une société de marionnettes a fait naître en eux le sourire et le rire »¹. Invoquant divers romans russes et italiens à l'appui de ses propos, l'auteur conclut que pendant la période fasciste, « le rire distinguait les individus en éveil et intimement libres de ceux qui s'étaient endormis dans la rigidité du totalitarisme »².

Tout en reconnaissant la finesse de certains jugements énoncés par Brancati polémiste, il convient de percevoir la naïveté (ou l'insincérité ?) de ses déclarations. Sous couvert de défendre la liberté de l'individu, celui-ci donne par moments le sentiment de se réfugier dans une apologie désespérée de l'intellectuel et de l'artiste, comme si l'art et la culture étaient encore à ses yeux d'inexpugnables remparts contre l'oppression et l'asservissement. Il est significatif que Brancati passe sous silence toute autre forme d'engagement que

[...]. La storia, che ristagna in tutti gli altri, in quest'uomo sembra pulsare con tutta la sua forza. Sentirlo parlare senza paura di nessuno è impressionante come sentir battere un cuore in una catasta di morti". Vitaliano Brancati, *Il comico nei regimi totalitari*, op. cit., p. 1766. [Notre traduction]

¹ "Questi scrittori sono classici e comici. Classici perché sono semplici, comici perché il continuo spettacolo di una società di marionette ha svegliato in loro il sorriso e il riso". Vitaliano Brancati, *Il comico nei regimi totalitari. Il bacio del gregario*, in *Romanzi e saggi*, op. cit., p. 1772. [Notre traduction]

² "il riso distingueva le persone sveglie e intimamente libere da quelle che si erano addormentate nella rigidità totalitaria". *Ibid.*, p. 1782. [Notre traduction]

celle de l'écrivain, et l'on peut se demander dans quelle mesure son éthique humaniste et individualiste laisse place à une bonne compréhension des événements qui bouleversèrent l'Europe entière.

Tout ceci apparaît plus nettement encore dans le court texte *Les deux dictatures*, où Brancati se propose de réfléchir à la question des rapports entre individu et société, lesquels ont été posés selon deux grandes orientations contraires. D'un côté, le courant idéaliste, représenté par le philosophe Benedetto Croce, affirme la supériorité absolue de l'individu, et postule qu'« on s'affirme d'autant plus universel qu'on est individuel »¹. De l'autre, le courant matérialiste substitue la Société à l'Esprit et prétend au contraire que c'est en s'identifiant à la société que l'individu peut espérer être plus libre.

Aussi longtemps que ces alternatives demeurent des réponses personnelles librement choisies, elles sont pleinement légitimes et humaines. Mais dès lors que dans un régime totalitaire de droite ou bien de gauche, un dictateur nous commande de voir en lui l'Esprit universel ou la Société et recourt à la force pour nous en convaincre, la situation devient tout autre. Les idiots (*gli stupidi*) recherchent dans la masse l'ivresse de l'universel, mais se plongent ainsi dans un étrange état d'amnésie et oublient leur dignité. Quant aux « déchus » (*i derelitti*), ces hommes « privés de vitalité par manque de calories » pensent avant tout à survivre. Il serait donc malvenu de les couvrir d'opprobre².

Une lecture attentive des écrits polémiques de Brancati, qui s'apparentent à une réflexion sur la psychologie des masses, confirme certes l'acuité de certaines de ses observations sur les régimes totalitaires, mais révèle également les limites de son analyse des épisodes historiques récents et contemporains. Il va sans dire que le polémiste se livre à un examen de conscience sévère et

¹ «si riesce tanto più universalmente quanto si è individuali». Vitaliano Brancati, *Le due dittature*, in *Romanzi e saggi, op. cit.*, p. 1571. [Notre traduction]

² « Une fois que les idiots ont créé leur dictature, il ne reste plus aux déchus qu'à supporter tristement, à aller en prison ou à greffer si profondément leurs besoins physiques sur leurs besoins psychologiques qu'ils assouvissent par exemple leur appétit de viande par un défilé avec drapeaux et tambours ». «Quando gli stupidi hanno creato la loro dittatura, ai derelitti non rimane che o sopportare tristemente o andare in prigione o innestare con tanta profondità i loro bisogni fisici in quelli mentali da sentir soddisfatto, per esempio, il loro appetito di carne da una sfilata con bandiere e tamburi». *Ibid.*, p. 1577. [Notre traduction]

lucide, que la plupart de ses contemporains n'auraient pu alors envisager. Mais lorsqu'on le confronte à son maître Giuseppe Antonio Borgese, auteur du remarquable essai *Goliath : la marche du fascisme*, publié pour la première fois en 1922, on mesure bien mieux, par opposition, les lacunes et les imprécisions des courts essais de Brancati.

En découvrant ces textes souvent subtils et percutants, on ne peut se défendre d'éprouver un certain malaise. Les schématisations maladroitement (à commencer par la prétendue opposition socio-psychologique entre la catégorie des « idiots » et celle des « déçus »), l'aversion de l'auteur vis-à-vis de toute action collective et son culte de la liberté individuelle le conduisent à passer sous silence l'importance des mouvements de résistance organisée et à se tourner vers un passé idéalisé.

Ce que nous apprend aussi la confrontation des textes critiques et de l'œuvre narrative ou dramaturgique de Brancati, c'est que la fiction littéraire commente, traduit et réécrit l'Histoire selon des formes, des procédés, des rhétoriques et des intentions qui diffèrent fondamentalement de ceux de l'essai. Tout se passe comme si le roman, la nouvelle et le théâtre possédaient une autonomie et un espace de liberté inconnus de l'essai. Puisque leur signification est par principe plurielle et flottante, ces genres possèdent une souplesse et une plasticité qui laisse davantage de place au lecteur et à l'interprétation que dans le mode argumentatif de l'essai. C'est peut-être la raison pour laquelle les meilleurs passages de *Les Fascistes vieillissent*, de *Retour à la censure* ou du *Comique dans les régimes totalitaires* sont souvent des anecdotes, de brefs récits qui pourraient aisément être développés en nouvelles.

Cette césure entre la fiction et les textes critiques se manifeste très clairement à travers la comparaison de la nouvelle « Le Vieux avec les bottes » et de l'essai *Les Fascistes vieillissent*. On trouve dans ces deux textes un plaidoyer en faveur de l'homme du commun, lequel apparaît à Brancati le plus sûr rempart contre toutes les dérives idéologiques et les formes d'oppression politique. Mais alors que dans *Les Fascistes vieillissent* cette apologie nous fait l'effet d'une éclatante contre-vérité – n'est-ce pas précisément sur l'« homme du commun » que le fascisme ou le nazisme se sont appuyés pour asseoir leur

puissance ? –, les tourments du malheureux Aldo Piscitello dans « Le Vieux avec les bottes » emportent la compassion du lecteur et font de ce médiocre employé de mairie le héros d'un combat silencieux contre la fureur despotique.

1. 4. Désarroi et humiliation au lendemain de l'Unité italienne et sous le fascisme

Giovanni Verga et la « désillusion risorgimentale »

Depuis ses romans de jeunesse patriotiques jusqu'au drame et roman *Dal tuo al mio* et au « silence » final, l'œuvre de Verga est emblématique des espoirs et de l'amertume d'une génération de méridionaux ayant vécu avec une foi passionnée la formation de l'Unité italienne avant de tirer le constat désabusé, une fois celle-ci accomplie, que les idéaux d'égalité et de fraternité universelles se sont soudain éclipsés de la scène politique au profit de la classe bourgeoise hégémonique et au détriment des provinces du Mezzogiorno. Abandonnée à son destin d'exclusion et de soumission, la Sicile passa de la domination napolitaine à la subordination aux régions septentrionales. Chez Verga, cette « désillusion *risorgimentale* » s'allie au sentiment d'appartenir à la classe sociale des intellectuels, affectée par une crise profonde, et à l'impression de se trouver aux marges du progrès¹.

De fait, les intellectuels du Mezzogiorno, qui avaient nourri les plus vifs espoirs dans les mouvements du *Risorgimento*, furent aussi les plus amèrement déçus par les échecs du nouvel État. Leur mécontentement et leur découragement se traduisirent par un désengagement politique radical et une grande méfiance vis-à-vis des décisions gouvernementales². Le *Risorgimento* ne bouleversa pas réellement les fondements de la structure sociale sicilienne, encore imprégnée par des mentalités, des pratiques et des relations héritées du féodalisme. Il favorisa l'ascension de la bourgeoisie et son accès à la propriété foncière aux côtés de l'aristocratie, mais ne modifia pas la nature des rapports

¹ Guido Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, *op. cit.*, p. 20.

² Cf. Carlo Musumarra, *Verga e la sua eredità novecentesca*, *op. cit.*

sociaux. Les paysans du Sud demeuraient, comme par le passé, « objets et non sujets d'histoire »¹.

D'une certaine façon, la littérature – et le roman en particulier – fut pour Verga le seul moyen de donner à la Sicile la place qui lui avait été refusée dans le domaine politique. Dès les premières années de l'Unité, on assiste à un étonnant réveil de la littérature sicilienne, et plus largement méridionale. Représenté par les écrivains siciliens Verga, Luigi Capuana et Federico De Roberto, par les Napolitains Matilde Serao et Salvatore Di Giacomo ou par la Sarde Grazia Deledda, le mouvement veriste fut pour l'essentiel un courant littéraire des provinces du Sud, même s'il se développa principalement à Milan². Ainsi, la création littéraire représenterait la seule dimension socioculturelle dans laquelle l'intégration au nouvel État s'accomplit en toute plénitude³. Par le biais de la recherche littéraire, Verga et les autres tenants du verisme pouvaient s'efforcer de rivaliser non seulement avec d'autres régions italiennes, mais aussi avec d'autres pays considérés comme l'avant-garde artistique et intellectuelle, à commencer par la France⁴.

Malgré la satisfaction suscitée par le rôle nouveau et capital de la Sicile sur la scène littéraire, Verga demeurait extrêmement lucide et pessimiste quant à la situation politique et socio-économique de sa région. Si bien que selon certains critiques⁵, le verisme ne fut pour lui que le refuge d'un intellectuel désireux par-dessus tout de se chercher un espace où résoudre les conflits entre son entreprise esthétique, d'une part, et les réalités historiques, de l'autre.

¹ «oggetto e non soggetto di storia». *Ibid.*, p. 30. [Notre traduction]

² Certains historiens de la littérature ont pourtant mis en évidence des courants veristes implantés dans le Nord de la Péninsule, en Toscane, en Ligurie et en Lombardie. Voir Gianni Oliva, Vito Moretti, *Verga e i verismi regionali*, Roma, Studium, « Nuova Universale », 1999.

³ Arcangelo Leone de Castris, « I Siciliani e la letteratura », in *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 307-340.

⁴ « Il s'agissait de l'avènement soudain d'une confrontation et d'une expérience par laquelle l'activité intellectuelle se transformait, passant d'un détachement introverti à l'égard de la réalité immobile ou de la permanence excessive de la vie insulaire, à un besoin de dialogue et d'organisation, à l'identification d'un rôle et à l'exercice d'un mandat au sein d'une société italienne à laquelle la forme récente de l'État unitaire semblait assurer la structure et le destin d'une nation moderne ». « Si trattava della apertura improvvisa di un confronto e di una esperienza per la quale l'attività intellettuale si trasformava, da introverso distacco rispetto alla realtà immobile o alla esasperata continuità della vita isolana, in un bisogno di dialogo e di organizzazione, identificazione di un ruolo, esercizio di un mandato entro una società italiana cui la forma recente dello Stato unitario sembrava assicurare l'assetto e il destino di nazione moderna ». *Ibid.*, p. 307. [Notre traduction]

⁵ Voir en particulier Vitilio Masiello, *Verga tra ideologia e realtà* [1970], Bari, De Donato, « Temi e Problemi », 1972, pp. 66-91 et pp. 92-105.

Du reste, la désillusion éprouvée par Verga au lendemain de l'Unité était un sentiment partagé par l'immense majorité des Siciliens. Parmi les classes populaires régnaient l'indifférence, la résignation et la méfiance à l'encontre des déclarations émanant du nouvel État. Bien entendu, ces sentiments ne s'exprimaient pas de la même manière chez Verga et dans les mentalités populaires méridionales. Contre l'idée voulant que l'écrivain nous ait donné un tableau fidèle de la réalité socio-historique vécue par les classes populaires de l'île, *Les Malavoglia* a pu être lu comme le refoulement d'un drame social par le recours au mythe et à une perspective distanciée¹.

Ces divers éléments ont leur importance lorsqu'il s'agit de mieux cerner les conceptions de Verga sur l'histoire récente de la jeune nation italienne. Si les interprétations des critiques et des biographes se sont orientées dans les directions les plus variées, et parfois même dans des sens opposés, toutes mettent l'accent sur la singularité et le décalage de la position de Verga par rapport à ses contemporains. Tout en subissant l'influence du positivisme scientifique et des idéologies progressistes de son temps, le romancier sicilien ne cesse de s'inscrire en faux contre les prétentions néfastes de ces systèmes de pensée. C'est précisément l'ambiguïté de la personnalité, de l'expérience historique et de l'appartenance socioculturelle de Verga qui explique que son œuvre, tout autant que sa biographie, a pu faire l'objet des lectures les plus diverses : quand certains le représentent volontiers comme un aristocrate réactionnaire, d'autres voient en lui un défenseur du socialisme.

Toutes ces considérations sont capitales pour notre propos, dans la mesure où elles nous aident à appréhender plus justement l'arrière-plan idéologique et culturel des représentations littéraires de l'échec chez Verga. Celui-ci fut en contact avec les artistes de la *scapigliatura*, mouvement proche de la bohème française. À Milan, il fréquente les écrivains Praga, Tarchetti et Boito, dont l'œuvre est parcourue par la conscience inquiète de vivre la fin d'une époque dans laquelle l'art et la politique s'accordaient encore harmonieusement. Dans le dernier quart du XIX^e siècle, en effet, le romantisme

¹ « Loin d'être une donnée réelle de la connaissance, la résignation des humbles créatures verghiennes est une qualité de l'idéologie qui les construit, de la vision lointaine qui les veut et les réalise parfaitement comme telles ». «La rassegnazione delle umili creature verghiane, lungi

et l'adhésion aux idéaux de la Révolution française sont depuis longtemps passés de mode¹. Avec les *scapigliati*, la littérature se retire du champ politique et ne cherche plus qu'à proclamer sa désillusion, son indifférence à l'égard de l'État italien naissant.

Le parcours historique du Mezzogiorno fut très différent de celui des grandes villes lombardes. Dans le Sud, en effet, il n'y avait pas vraiment de classe moyenne ouverte à l'esprit d'initiative, et la littérature sicilienne, qui s'était prodigieusement développée sous l'impulsion des maîtres véristes, peinait à se trouver un lectorat. De plus, la société capitaliste ne s'était pas encore implantée en profondeur, alors que dans les provinces du Nord elle était déjà bien enracinée dans les esprits comme dans les mœurs. La vision qu'avait Verga des rapports entre classes sociales repose largement sur son interprétation personnelle des événements historiques ayant déterminé la situation actuelle du Mezzogiorno, forcé de passer difficilement du stade de l'agriculture féodale à l'ordre du capitalisme bourgeois naissant².

« *Mission et compromission* » de Vitaliano Brancati

La formule « mission et compromission », empruntée au titre d'un essai de Paolo Mario Sipala³, décrit bien le parcours en deux temps suivi par Brancati. Embrassant d'abord avec passion les idéaux fascistes, convaincu de

dall'essere un dato conoscitivo e reale, è una qualità dell'ideologia che le costruisce, dell'ottica lontana che così le vuole e così perfettamente le realizza". *Ibid.*, p. 322. [Notre traduction]

¹ « Les mouvements de 1848 ayant échoué, la Lombardie ayant été libérée non par la voie de l'insurrection mais par l'intervention des troupes savoyardes et françaises, [...] il ne reste plus aux écrivains qu'à prendre acte de l'écroulement des mythes et, en même temps, de la perte de responsabilité sociale subie par l'intellectuel humaniste ». "Falliti i moti quarantotteschi, liberata la Lombardia non per via insurrezionale ma per intervento delle truppe sabaude e francesi, [...] agli scrittori non resta che prendere atto del crollo dei miti: e, assieme, della diminuzione di responsabilità sociale patita dall'intellettuale umanista". Vittorio Spinazzola, *Verismo e positivismo*, Milano, Arcipelago, « Letteratura italiana », 1993, p. 16. [Notre traduction]

² « Le pessimisme métahistorique dans lequel le narrateur [verghien] se réfugie peu à peu trouve son origine dans la méfiance envers la capacité de la classe dirigeante à promouvoir un développement productif différent de celui du type de l'entrepreneuriat urbain, qui donnait de bien mauvais résultats dans le Sud ». "Il pessimismo metastorico in cui il narratore man mano si rinserra trova origine in una sfiducia nelle capacità del ceto dirigente a promuovere uno sviluppo produttivo diverso da quello del tipo imprenditoriale urbano, che stava dando così cattiva prova nel Sud". *Ibid.*, p. 350. [Notre traduction]

³ Paolo Mario Sipala, *Missione e compromissione. Ideologie politiche e letteratura tra Otto- e Novecento*, op. cit.

la mission sociale et politique qui lui échouait en tant que porte-parole des valeurs prônées par Mussolini et les idéologues du régime, celui-ci ne fut pas long à soupçonner que la glorieuse carrière de poète officiel dont il rêvait mettait en péril son intégrité et menaçait dangereusement son indépendance. Bientôt, ce qui lui était apparu comme une mission suprême ne fut plus pour lui qu'une humiliante compromission.

Il est surprenant – mais sans doute aussi très significatif – que son désengagement progressif n'ait pas été déclenché par une motivation directement politique. Le tournant crucial fut en effet la condamnation pour immoralité et la censure du récit *Singulière aventure de voyage* (1934). Avec l'interdiction de son livre, le jeune écrivain prend brusquement conscience de la fragilité de ses libertés artistiques, comprenant du même coup que sa fonction et son influence sont tout illusoires, et découvrant, avec une acuité de plus en plus vive, la médiocrité et l'ineptie des croyances qu'il a aveuglément faites siennes. Sans le sentiment d'indignité et d'injustice que suscita chez lui l'intransigeance de la censure, Brancati ne se serait peut-être pas aussi résolument éloigné du camp fasciste. Blessé à vif dans son amour-propre, révolté par la condamnation de son roman et déshonoré par le souvenir humiliant de l'ardeur irréfléchie qu'il a mise à rejoindre les cercles intellectuels de la capitale, il amorce rapidement sa retraite et son retour en Sicile.

L'œuvre de Brancati ne saurait être dissociée de la désillusion et de l'amertume éprouvées par l'auteur après le désaveu de ses ambitions de jeunesse, tant il est vrai que sans cette impulsion vitale, sans ce sursaut désespéré, ses qualités de romancier et de conteur se seraient probablement consumées dans la reprise stérile des mythes et métaphores du parti. Alors que les œuvres théâtrales et romanesques précédant *Singulière aventure de voyage* célèbrent les valeurs masculines, exaltent la force, le courage, la modernité, les romans ultérieurs opposent aux dogmes vitalistes des figures, des temps et des lieux marqués par l'échec, l'ennui, la passivité et la résignation.

Critiques et biographes ont insisté sur le caractère singulier de cette volte-face idéologique, qui ne se confond en rien avec les positions antifascistes de certains de ses contemporains. Ainsi, Giulio Ferroni prétend qu'un bon nombre d'intellectuels transfuges restèrent prisonniers des cadres

idéologiques hérités de leur passé fasciste¹. Le passage à l'antifascisme de Brancati, au contraire, se serait développé de l'intérieur, nourri par les espérances et les désillusions de son expérience fasciste. G. Ferroni en vient ainsi à prêter au romancier catanais une conscience historique exceptionnellement vive et une capacité à l'autocritique absente chez la plupart de ses contemporains. De même, le critique Antonio Di Grado souligne la complexité des positions idéologiques de Brancati en s'appuyant sur une confrontation de son expérience à celle d'Elio Vittorini, autre écrivain sicilien converti à l'antifascisme après quelques œuvres d'inspiration fasciste. Pour A. Di Grado, la représentation que se fait Vittorini de la fonction sociale de l'artiste et de la production littéraire est aux antipodes de celle de Brancati².

Il conviendrait toutefois de nuancer ces opinions, qui pourraient nous induire à surestimer la réflexion critique de Brancati sur son temps³. Si son revirement idéologique ne peut être apparenté aux « conversions » des intellectuels italiens à l'antifascisme, c'est peut-être bien parce qu'il n'accepta jamais vraiment de rallier le camp antifasciste : l'insurmontable aversion qu'il éprouvait à l'encontre de toute forme d'engagement collectif, de toute mobilisation de masse, l'éloignait définitivement des partis politiques aussi bien que des positions intellectuelles hégémonistes. Cette suggestion semble confirmée par les choix de l'auteur, qui ne chercha pas à fréquenter les cercles antifascistes ou à quitter l'Italie. Dès 1936, il lie connaissance avec des écrivains et journalistes qui, comme lui, ont pris leurs distances avec les dogmes officiels et adopté une attitude frondeuse vis-à-vis du régime : Mino

¹ Giulio Ferroni, « Letteratura come responsabilità della ragione », in Annamaria Andreoli (dir.), *Dalla Sicilia all'Europa: L'Italia di Vitaliano Brancati*, op. cit., pp. 13-16.

² « Alors que Vittorini propose une culture activiste et "jacobine", entre "actionnisme" et communisme, Brancati est un libéral ; il appartient à cette aristocratie d'esprits (Mann et Croce, Unamuno et Gide, Ortega et Bernanos, Borgese et Benda) que Vittorini avait condamnés comme les maîtres d'œuvre d'une culture "consolatoire" et, par là, comme de véritables complices de la barbarie nazie dans l'article et manifeste "Pour une nouvelle culture" du premier numéro du *Politecnico* ». "Mentre Vittorini propone una cultura attivistica e giacobina, tra azionismo e comunismo, Brancati è un *liberal*, appartiene a quell'aristocrazia di spiriti (Mann e Croce, Unamuno e Gide, Ortega e Bernanos, Borgese e Benda) che Vittorini aveva condannato come artefici di una cultura 'consolatoria' e perciò, addirittura, come complici della barbarie nazista, nell'articolo-manifesto 'Per una nuova cultura' del primo numero del 'Politecnico'". Antonio Di Grado, « Vitaliano Brancati, Antonio Magnano e altro. E tra l'altro, le ragioni di un convegno », art. cit., p. 14. [Notre traduction]

³ Du reste, G. Ferroni lui-même parle d'une « compromission partielle » de Brancati. Giulio Ferroni, « Letteratura come responsabilità della ragione », art. cit., p. 15.

Maccari, directeur de l'hebdomadaire *Il Selvaggio* et Leo Longanesi, fondateur de *L'Italiano* mais surtout d'*Omnibus* (1937).

Toutefois, aussi bien Maccari que Longanesi occupent une position quelque peu décentrée par rapport aux principaux mouvements antifascistes – décentrement lié en partie à leur anticonformisme et à leur hostilité envers toute pensée systématique. Une fracture très nette les sépare des intellectuels qui ont privilégié à l'action intellectuelle la lutte organisée, principalement à travers l'adhésion au communisme. D'autre part, Brancati lui-même collaborera plusieurs années encore à certains journaux fascistes, à commencer par *Quadrivio*. En 1937, il y publie quelques nouvelles puis, au cours de l'été 1938, son roman *Rêve de valse*, paru d'abord en feuilleton. Quant à l'anthologie de Leopardi qu'il compile et fait paraître en 1941 sous le titre *Società, lingua e letteratura d'Italia (1816-1832)*, elle fut financée par le *Minculpop*¹ à la suite d'une proposition de Brancati pour la célébration du centenaire du poète, en 1937².

C'est peut-être précisément en raison des impulsions antagonistes qui s'affrontaient en lui que Brancati parvint à développer un regard aussi subtil et acéré sur l'homme pris dans la tourmente du totalitarisme. Conscient d'être à la fois témoin et acteur malgré lui d'un épisode historique aussi terrifiant que grotesque, le romancier opta pour une stratégie de repli et de distanciation. Finalement, c'est dans le contre-engagement que Brancati trouva la forme d'action la mieux appropriée à son tempérament et à son cheminement hors du fascisme.

¹ Institué en 1937 à partir du Ministère de la Presse et de la Propagande, le Ministère de la Culture populaire (communément abrégé en « Minculpop ») avait pour mission d'organiser la propagande fasciste et de s'assurer que toutes les publications ou manifestations artistiques et culturelles suivaient la ligne idéologique du régime. Se reporter à l'ouvrage de Pierre Milza et Serge Bernstein, *Le Fascisme italien : 1919-1945, op. cit.*, chapitre 14 : « La société fasciste et sa culture », pp. 275-307. Voir aussi Guido Bonsaver, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, chapitre 4, « From Press Office to Ministry of Popular Culture », Toronto/London, University of Toronto Press, 2007, pp. 95-128.

² « Il semble évident que tout cela s'inscrivait dans une stratégie de survie, déterminée par un réseau de relations et de conditionnements locaux et familiaux, dans le cadre de la politique culturelle du régime, de son ouverture ambiguë et de son recours au chantage, qui laissait la possibilité de s'intégrer tout en échappant à des compromis trop explicites ». « Pare evidente come tutto ciò rientrasse in una strategia di sopravvivenza, determinata da un nesso di rapporti e di condizionamenti locali e familiari, nel quadro della politica culturale del regime, della sua ambigua e ricattatoria disponibilità, nella quale ci si poteva inserire anche sfuggendo a troppo espliciti compromessi ». Giulio Ferroni, « Letteratura come responsabilità della ragione », art. cit, pp. 14-15. [Notre traduction]

Le sentiment d'indignité, les vexations et les tromperies auxquelles il s'était lui-même exposé acquéraient dans son esprit une dimension qui dépassait largement le contexte socio-historique de l'Italie mussolinienne. Il en retirait un enseignement à valeur universelle, un impératif inviolable : la nécessité de penser par soi-même, loin des grégarismes idéologiques. C'est pourquoi l'expérience de Brancati fut davantage celle d'un désengagement du fascisme que d'un engagement antifasciste. Tous les romans, les nouvelles et les drames qui suivent *Singulière aventure de voyage* portent la marque de cette désaffection et de cette désillusion.

Au lieu de prendre pour protagonistes des figures de surhommes conquérants, Brancati y met en scène des personnages effacés et médiocres. Ce sont d'obscurs employés de l'administration, comme dans « Le Vieux avec les bottes », des célibataires paresseux et sans ambition, tels les protagonistes des romans *Les Années perdues* ou *Don Juan en Sicile*, et toute une cohorte de créatures à la fois loufoques et tragiques, dans la veine des récits de Gogol.

Dès la nouvelle « Le Grand-père », composée en 1934, l'auteur nous offre un émouvant tableau de la complicité qu'enfant, il noua avec son grand-père, puis rapporte comment la maladie et la déchéance de ce dernier entraînèrent la rupture soudaine de leur intimité. La noble et douloureuse vision du vieil homme frêle agit, par sa seule présence, comme un violent démenti des cultes virils et des apologues de la force contre le savoir.

À la différence de nombreux intellectuels antifascistes, Brancati ne sera jamais tenté par un rapprochement avec les communistes, envers lesquels il nourrit une grande méfiance. Par ailleurs, il écrira au lendemain de la guerre plusieurs pamphlets cinglants contre la démocratie chrétienne. Dans la nouvelle « Le Vieux avec les bottes », dans *Les Fascistes vieillissent* ou dans son *Journal romain*, il dénonce les revirements idéologiques des fascistes d'hier convertis miraculeusement en impitoyables antifascistes. Et dans *Retour à la censure*, il condamne l'hypocrisie de la nouvelle classe dirigeante parvenue au pouvoir à la faveur de l'effondrement du fascisme. Après deux brèves années de répit, les censeurs ont resurgi, plus féroces que jamais, et à partir de 1950 le nombre d'ouvrages interdits s'est multiplié, en vertu d'un article du Code Pénal approuvé sous le fascisme et toujours en vigueur.

Si bien que par certains aspects, l'artiste jouissait d'une liberté plus grande pendant la période fasciste que sous le gouvernement de la démocratie chrétienne. Brancati rapporte ses nombreux démêlés avec la censure et s'insurge contre l'interdiction de ses pièces de théâtre, jugées indécentes : « Ce que nous ne pouvons tolérer, c'est que l'Italie perde de nouveau, en commençant par le théâtre et le cinéma, la liberté d'expression. Par des régressions lentes, mais continues, la censure au théâtre est devenue plus sévère que sous le fascisme »¹.

L'humiliation ressentie par l'écrivain fut d'autant plus forte qu'elle avait été précédée par un puissant mouvement collectif d'indignation, de rêves de grandeur et de pouvoir : les revendications irrédentistes, l'essor des nationalismes et des impérialismes dans toute l'Europe avaient contribué à enraciner chez le peuple italien le sentiment que son jeune pays était en mesure de rivaliser avec les grandes puissances européennes et devait s'affirmer pour sortir de sa condition de servitude et de soumission.

Avant d'aborder les rapports complexes et ambivalents des six romanciers avec les idéologies progressistes qui dominaient leurs temps, rappelons brièvement les considérations développées dans ce chapitre. Quatre points essentiels ont retenu notre attention : les incertitudes de Mary Shelley dans la polémique opposant les cercles jacobins pro-révolutionnaires à leurs adversaires conservateurs ou modérés ; les critiques plus ou moins virulentes que Hardy et Verga formulèrent contre les conséquences dramatiques de l'industrialisation et d'un système capitaliste oppressif ; les attitudes modérées ou l'hostilité affichée d'Alain-Fournier, de Guilloux et de Brancati vis-à-vis des pressions conformistes ou des mesures autoritaristes visant à juguler les libertés individuelles ; le regard amer et désabusé que Verga et Brancati portaient sur les élites politiques et intellectuelles italiennes, et plus largement sur tous leurs concitoyens : tous deux éprouvaient le sentiment humiliant

¹ «Quello che non possiamo tollerare è che l'Italia torni a perdere, cominciando dal teatro e dal cinema, la libertà d'espressione. Con lenti, ma continui regressi, la censura teatrale è diventata più rigida che sotto il fascismo». Vitaliano Brancati, « Ritorno alla censura », in *Romanzi e saggi, op. cit.*, p. 1535. [Notre traduction]

d'avoir été complices d'une vaste mystification en se ralliant à des idéaux mensongers et néfastes.

2. L'idéologie du Progrès en question

Tout au long de cette première partie, nous n'avons cessé d'insister sur la méfiance des six romanciers français, anglais et italiens vis-à-vis des croyances collectives, des réflexes conformistes et des instincts de masse. On devine sans peine qu'ils ne pouvaient souscrire sans réserve aux dogmes de la mystique progressiste. La foi dans la perfectibilité du genre humain et dans la perpétuelle marche en avant de la civilisation, la certitude que l'Histoire obéit à un sens et à une finalité, la confiance aveugle dans la supériorité de la culture occidentale et de la bourgeoisie capitaliste n'allaient certes pas de soi pour Verga comme pour Hardy, pour Alain-Fournier, pour Guilloux et pour Brancati.

Les réticences de l'auteur des *Malavoglia* et de son contemporain anglais se traduisent en grande partie indirectement et de manière voilée, car à la fin du XIX^e siècle, l'idée de progrès et la notion d'évolution par sélection naturelle jouissent encore d'une évidente suprématie. La hantise de la dégénérescence et de l'atavisme, les recherches des psychiatres et des criminologues ont surtout contribué à renforcer le désir obsessionnel d'appartenir à une nation avancée, à la pointe du développement historique de la civilisation. C'est ainsi qu'émerge, dans les dernières décennies du XIX^e siècle, la théorie de l'eugénisme. Pour toutes ces raisons, il serait excessif de présenter Verga ou Hardy comme des adversaires du Progrès.

Mais si leurs engagements politiques, leur correspondance ou leur activité journalistique tendent par certains aspects à les situer dans le camp des partisans de l'idéologie progressiste, leurs choix esthétiques et leurs œuvres fictionnelles indiquent une tout autre orientation. L'écriture romanesque opère un basculement en instillant le doute et l'indétermination dans leurs imaginaires fragmentaires et discontinus. C'est par ce biais que Verga et Hardy parviennent à formuler plus librement leurs appréhensions et leurs griefs à l'encontre des doctrines progressistes.

De leur côté, Alain-Fournier, Guilloux et Brancati traversèrent de graves crises sociales et politiques, marquées par des regains de ferveur progressiste, par l'exaltation de l'avenir et de la rupture avec un ordre social perçu comme archaïque. Se débattant entre ses convictions artistiques et ses fonctions de chroniqueur, Alain-Fournier prend parti pour l'enseignement classique contre le positivisme de la Nouvelle Sorbonne. Aux côtés de Péguy, il défend les valeurs traditionnelles et la France rurale contre les excès du « monde moderne ».

Guilloux et Brancati se sont rarement prononcés sur la question de leurs rapports à l'idée de progrès, mais leur aversion pour les visions téléologiques transparaît dans leurs œuvres fictionnelles comme dans leurs écrits personnels. La discrétion dont ils font preuve sur ce sujet témoigne de leur désintérêt et de leur rancœur contre la récupération politique et la perversion du généreux idéal inspirant les Lumières. Dans un monde ravagé par de meurtriers cataclysmes dont l'homme lui-même est l'artisan, le mot progrès n'est plus qu'une infâmante indécence.

2. 1. Regards sceptiques sur le progressisme et le positivisme

Giovanni Verga et L'Enquête en Sicile de Franchetti et Sonnino

Face à cette puissante fabrique à chimères que fut l'idéologie du Progrès, la plupart des auteurs des romans de l'échec se montrent sceptiques et désabusés. À la fin du XIX^e siècle, l'Europe est traversée par de vifs mouvements de résistance contre la domination des philosophies et des politiques progressistes. Dans le camp même des libéraux, une partie de l'élite intellectuelle se mobilise pour dénoncer les sacrifices imposés au nom de cette nouvelle idole. Dans un esprit « éclairé » proche du rationalisme des Lumières, les enquêtes socio-économiques se multiplient. Bien souvent, leurs auteurs sont forcés de conclure que loin d'améliorer la situation des classes pauvres, les progrès techniques et scientifiques n'ont en rien soulagé la misère et l'exclusion. Incontestablement, ces derniers ont bénéficié à une fraction aisée

de la société. Mais ces avantages ont été conquis au détriment d'une écrasante majorité de la population, qui se retrouve déracinée et marginalisée.

Giovanni Verga s'intéresse de près à cette polémique qui fait rage dans l'Italie unifiée. Parallèlement aux recherches des démopsychologues et à la redécouverte des traditions populaires par les premiers folkloristes, de nombreux juristes, criminologues et économistes entreprennent des enquêtes dans les provinces du Mezzogiorno, notamment en Sicile. Le constat qu'ils dressent de la situation de ces territoires excentrés est alarmant : état déplorable des industries et insuffisance des échanges commerciaux, parasités par le brigandage et la mafia¹; faible niveau d'éducation, taux d'analphabétisme considérable ; voies de communication et transports peu développés ; état d'arriération des structures économiques, sociales et politiques...

Il ne fait aucun doute que Verga suivait avec intérêt les résultats de ces travaux. Plusieurs romans et nouvelles de l'écrivain sicilien nous apportent la preuve qu'il avait connaissance, en particulier, de la fameuse *Enquête en Sicile* (1876) coécrite par les économistes et hommes politiques Sidney Sonnino et Leopoldo Franchetti. Cette étude devait être le premier ouvrage examinant de manière approfondie les deux grands débats de cette époque : la « question mafieuse » et la « question méridionale »². Gravitant dans le cercle de l'historien napolitain Pasquale Villari, dont les *Lettres méridionales* (1875) influencèrent fortement cette polémique, Franchetti et Sonnino appartiennent à un milieu de conservateurs « éclairés », libéraux et anglophiles, bien implantés dans les grandes villes du Nord. Opposés à la domination politique de la gauche, tous deux se rendent en Sicile afin d'y mener une enquête autonome, indépendante des commissions officielles dépêchées par le gouvernement.

Au terme d'un long séjour sur l'île, où ils sont amenés à dialoguer avec de nombreux interlocuteurs d'âges, d'origines et de conditions les plus divers, Franchetti et Sonnino regroupent leurs témoignages et les conclusions de leur voyage dans un essai composé en deux chapitres. Franchetti s'occupe de

¹ Pour des points de vue récents sur le brigandage et la mafia en Sicile au XIX^e siècle, voir Giovanna Fiume, « Classi pericolose », in Francesco Benigno et Giuseppe Giarrizzo (dir.), *Storia della Sicilia*, tome 2 : « Dal Seicento a oggi », *op. cit.*, pp. 44-52 et, dans ce même volume, Salvatore Lupo, « La mafia », pp. 134-150.

² Piero Grasso, « Introduction » à Leopoldo Franchetti et Sidney Sonnino, *L'inchiesta in Sicilia*, *op. cit.*, p. 19.

décrire les conditions politiques et administratives de la Sicile, cependant que Sonnino esquisse un tableau de la situation des paysans siciliens.

Si les positions de Verga ne se confondent pas avec celles des auteurs de *L'Enquête en Sicile*, l'écrivain fut incontestablement marqué par certaines images frappantes employées par les deux enquêteurs. Au-delà des convictions et des intérêts que partageait Verga avec Franchetti et Sonnino, il faudrait souligner combien les effets littéraires et la recherche stylistique de *L'Enquête en Sicile* offrirent au romancier un matériel précieux pour enrichir sa production artistique et nourrir l'imagination de son lecteur¹. Finalement, cette étude présentait pour lui les mêmes atouts que les recherches des démopsychologues : Verga y trouvait d'abord de quoi donner une caution « scientifique » aux « documents humains » que doivent constituer ses romans et nouvelles². Les enquêtes folkloriques de Pitrè, tout comme les travaux consacrés à la « question méridionale » ou à la « question sociale », s'accordaient bien à ses préoccupations parce qu'elles en appelaient directement à la sensibilité, à l'émotion et à l'imagination des lecteurs.

Nous invitant à l'accompagner dans son voyage, Franchetti prend un plaisir évident à retracer les impressions de l'étranger tout juste parvenu en Sicile. Il contemple avec ravissement la fertilité des jardins d'agrumes de la *Conca d'oro* et l'extraordinaire richesse de la terre travaillée avec une infatigable ardeur. Une fois quittés les environs de Palerme, pourtant, son admiration cède bien vite la place à la consternation et à la révolte : partout dominant l'oppression des puissants et l'exploitation des plus pauvres, les malversations de la mafia et du brigandage, l'impuissance des autorités publiques.

Au terme de son enquête, Franchetti souligne la nécessité pour la nation italienne de soutenir la Sicile dans sa marche vers le progrès. Pour autant, il n'hésite pas à affirmer que la culture de cette région est incompatible avec la prospérité de la nation italienne. Il lui apparaît donc indispensable que les

¹ Pietro Mazzamuto, « La Sicilia di Franchetti et Sonnino », in Leopoldo Franchetti et Sidney Sonnino, *L'inchiesta in Sicilia*, op. cit., pp. 348-9. Voir aussi Sophie Nezri, « La découverte de l'altérité méridionale à travers les voyages d'exploration sociale. *L'inchiesta in Sicilia* de Leopoldo Franchetti et Sidney Sonnino », *Italies*, n. 1, 1997, pp. 97-114.

² L'expression « document humain » est tirée de l'exorde de la nouvelle « L'amante di Gramigna », in *Tutte le novelle*, op. cit., p. 202.

caractères culturels propres à la Sicile et susceptibles d'entrer en conflit avec l'identité nationale disparaissent :

Les conditions sociales du centre et du Nord de l'Italie [...] appartiennent incontestablement à un stade de civilisation plus avancé sur la ligne du temps que celui de la Sicile. Laquelle doit inévitablement passer par un état analogue si elle veut progresser dans la même voie que ces sociétés qui, selon les critères généralement acceptés aujourd'hui en Europe, sont considérées comme les plus civilisées et de condition supérieure à celle du reste de l'humanité.¹

À lire ces quelques phrases, on devine sans peine que Verga n'avait aucunement la foi progressiste de Franchetti. Certes, tous deux croyaient fermement à l'Unité italienne et étaient prêts en son nom à accepter des sacrifices de la part des régions méridionales. Mais le romancier avait un point de vue ambigu et sceptique quant aux promesses des apologistes du Progrès.

Verga se sentait probablement plus d'affinités avec certaines considérations de Sidney Sonnino, l'auteur de la seconde partie de *L'Enquête en Sicile*. Ce dernier ouvre son propos par une exhortation politique pragmatique : afin de combattre le socialisme et le communisme efficacement, il recommande d'examiner les défauts de la société italienne dans son organisation actuelle pour déterminer les remèdes à lui appliquer. Il reconnaît sans ambages que les lois et institutions donnent lieu à de nombreux excès et dérives, perpétuant ainsi au nom de l'égalité et de la liberté des formes d'oppression et des rapports sociaux injustes. Parmi ces institutions, la propriété privée fait l'objet de ses attaques les plus vigoureuses.

Sonnino ironise sur ses adversaires qui rêvent de jeter à bas les édifices de la société moderne alors qu'il s'agit simplement de les perfectionner pour les adapter à l'égoïsme, à l'avidité et à l'ignorance de l'être humain. Il fustige les grands propriétaires terriens, qui condamnent leurs employés à loger dans

¹ “Le condizioni sociali dell'Italia media e superiore [...] appartengono incontestabilmente ad uno stadio di civiltà posteriore in linea di tempo a quello della Sicilia. La quale deve inevitabilmente passare per uno stato analogo se deve progredire per la medesima strada di quelle società che, secondo i criteri generalmente accettati al dì d'oggi in Europa, sono considerate le più civili ed in condizione superiore a quella del rimanente dell'umanità”.

des baraques misérables et insalubres. Doué d'une remarquable faculté d'observation, il décrit l'existence précaire du *bracciante*, ouvrier agricole contraint de se louer pour un salaire dérisoire aux patrons, à la merci des caprices de l'employeur. De fait, explique Sonnino les relations entre paysans et propriétaires sont demeurées très proches, dans le Sud de l'Italie, des mentalités et des coutumes féodales.

Sonnino s'indigne aussi de la pratique de l'usure, qui accule très vite le paysan sicilien à l'endettement et le réduit à un état permanent de servitude et de désespoir. Pendant que ce dernier s'échine sans trêve pour assurer la survie des siens, les *galantuomini* dilapident l'argent dans des constructions luxueuses et improductives, alors même que la Sicile manque cruellement de voies de communication, d'hôpitaux et d'écoles. Autant d'exemples montrant comment, quelquefois, « un progrès nécessaire et dont on ne peut faire abstraction cause de graves préjudices sans compensation à de nombreuses classes de la population »¹.

Ces observations mènent Sonnino à faire part de ses réserves quant aux prétendus perfectionnements qu'engendrerait, presque mécaniquement, le progrès. Si la société moderne persiste à se contenter des « froides théories de l'économie politique », ses belles tirades contre l'ignorance, l'antipatriotisme et l'obscurantisme du clergé n'auront aucun effet sur la grande majorité de la population, et « la foi aveugle, stupide et superstitieuse prévaudra sur la foi scientifique, mettant continuellement en danger chaque progrès de la civilisation »². Et Sonnino de se lancer dans un plaidoyer vibrant en faveur d'un progrès réfléchi :

Nous désirons et nous souhaitons comme bien d'autres les routes et le libre commerce, l'instruction universelle et les progrès de l'agriculture. Nous voudrions que tout cela se fasse et se fasse vite. Mais nous affirmons que tout cela ne suffit pas, que quelquefois un progrès trop partial est cause de souffrances pour une partie de l'humanité et source de graves dangers pour l'avenir. Quant à nous,

Leopoldo Franchetti et Sidney Sonnino, *L'inchiesta in Sicilia*, *op. cit.*, p. 158. [Notre traduction]

¹ «Un progresso necessario ed imprescindibile arreca con sé danni gravi e senza compenso a numerose classi della popolazione». Leopoldo Franchetti, Sidney Sonnino, *L'inchiesta in Sicilia*, *op. cit.*, p. 246. [Notre traduction]

² «E la fede cieca, stupida e superstitiosa prevarrà sulla fede scientifica, mettendo sempre in forse ogni progresso della civiltà umana». *Ibid.*, p. 248. [Notre traduction]

d'un côté nous voyons empirer les conditions d'une classe très importante de la population, et de l'autre nous lui fournissons les moyens d'avoir une conscience plus aiguë de sa misère et de son abjection, sans rien faire pour que de cette conscience puisse résulter une amélioration de son sort plutôt que le mécontentement, la rébellion et le malheur de tous.¹

Non seulement le progrès rend les conditions de vie des classes humbles plus difficiles encore que par le passé, mais il accroît leur souffrance et leur indignité en avivant chez elles la conscience d'être reléguées aux marges de l'Histoire, aux confins de la société moderne. Ce sentiment de déréliction ne peut qu'engendrer le mécontentement et la rébellion, et par là-même le malheur de tout le pays. Dédaigner le bien-être des paysans italiens et leur imposer de multiples sacrifices au nom de l'État, avec pour seule consolation de leur apprendre à lire et à écrire, revient à « semer le vent pour récolter la tempête », conclut Sonnino².

Il est malaisé d'estimer exactement quelle connaissance Verga avait de *L'Enquête en Sicile* de Franchetti et Sonnino. Pour autant que nous sachions, l'ouvrage ne figurait pas dans sa bibliothèque ; il n'est pas non plus mentionné dans sa correspondance. Malgré cela, un certain nombre d'indices concourent pour nous conforter dans l'idée que le romancier sicilien ne pouvait ignorer les travaux de Franchetti et Sonnino. Parmi ces signes, le plus frappant est à chercher dans les échos et les réminiscences de la nouvelle « Rosso Malpelo ». Celle-ci narre l'histoire d'un jeune garçon employé dans une carrière de sable, en butte aux vexations continues des autres travailleurs et rejeté par sa famille. Pour conférer à son récit une plus grande authenticité, Verga l'enrichit de précisions documentaires et de fragments descriptifs sur le travail à la carrière.

¹ “Noi desideriamo e vagheggiamo quanto altri mai, e le strade e il libero commercio, e l'istruzione universale, e i progressi dell'agricoltura. Vorremmo che tutto ciò si facesse e si facesse presto; – ma sosteniamo che tutto ciò non basta: che talvolta un progresso troppo parziale è cagione di dolori per una parte dell'umanità, e sorgente di gravi pericoli per l'avvenire: che noi da un lato vediamo peggiorare le condizioni di una classe importantissima della nostra popolazione, e dall'altro le forniamo i mezzi di aver più viva la coscienza della sua miseria e della sua abiezione, senza poi far nulla perché da questa coscienza possa risultare un miglioramento della sua sorte, invece che lo scontento, la ribellione, e sventure per tutti”. *Ibid.*, p. 251. [Notre traduction]

² *Ibid.*, p. 251.

Or, l'essai de Sonnino comprend justement, en appendice, un chapitre sur le travail des enfants dans les mines de soufre siciliennes¹. C'est un texte bouleversant. Dans un style simple, précis et factuel, animé pourtant d'une vive émotion, l'enquêteur se donne pour mission d'apporter son témoignage à propos d'une question largement débattue dans la presse, mais sur laquelle « le maudit esprit partisan » s'est acharné à semer le trouble. Déclarant sans ambages qu'il s'intéressera au problème d'un point de vue non point économique, mais humanitaire, Sonnino explique qu'il se contentera de rapporter sans commentaire les faits qu'il a pu observer dans différentes mines. Au passage, il condamne une nouvelle fois les excès du libéralisme économique et de la foi progressiste. Lorsqu'il en vient à esquisser le tableau de la procession d'enfants accablés par le poids de leur chargement, son style prend des accents pathétiques :

Complètement nus, ruisselants de sueur et courbés sous leurs lourds fardeaux, après avoir escaladé, par cette chaleur étouffante, une montée souterraine d'une centaine de mètres, ces petits corps fatigués et exténués sortaient à l'air libre, où ils devaient encore parcourir une cinquantaine de mètres, exposés à un vent glacial².

La confrontation du texte de Sonnino et de la nouvelle de Verga est fructueuse et permet de découvrir plusieurs points de contact, mais également quelques dissonances essentielles, entre ces deux « documents humains ». Alors que Sonnino adopte la position d'un observateur et décrit le monde des mines de soufre de l'extérieur, Verga nous projette directement à l'intérieur de la société des mineurs par le biais d'un narrateur anonyme appartenant à cette communauté. C'est pourquoi « Rosso Malpelo », à la différence du témoignage de Sonnino, ne peut susciter la pitié ou la compassion : dans la mesure où la voix narrante adhère sans réserve aux valeurs et aux préjugés communs à tous les travailleurs, c'est avec le plus grand mépris et la plus cruelle insensibilité qu'elle relate les infortunes du jeune Rosso.

¹ *Ibid.*, « Il lavoro dei fanciulli nelle zolfare siciliane », pp. 336-341.

² «Nudi affatto, grondando sudore, e contratti sotto i gravissimi pesi che portavano, dopo essersi arrampicati su, in quella temperatura caldissima, per una salita di un centinaio di metri sotto terra, quei corpicini stanchi ed estenuati uscivano all'aria aperta, dove dovevano percorrere un'altra cinquantina di metri, esposti a un vento ghiaccio». *Ibid.*, p. 338. [Notre traduction]

Toutefois, par-delà ces divergences, Verga aussi bien que Sonnino refusent clairement de se faire les apôtres du progrès et de la lutte pour la survie. Verga se rattache à une opposition de droite hostile à l'hégémonie de la bourgeoisie et aux transformations socio-économiques de son temps. Sur le plan politique, ses positions sont somme toute assez proches de celles de Sonnino.

Il faut reconnaître que les déclarations de l'écrivain sur la question du progrès sont rares. Comme bon nombre de ses contemporains, Verga croyait sans doute au progrès de la science et des techniques, dont les réalisations s'affirmaient éclatantes et irréfutables. Mais tout comme Sonnino et les milieux conservateurs libéraux, il ne pensait pas que ce perfectionnement entraînait inévitablement une amélioration sociale profitant à l'humanité entière. Dans son roman *Eva*, Verga dénonce « l'atmosphère de banques et d'industries »¹ qui règne sur son époque. Ailleurs, il met en garde son ami Luigi Capuana contre la voracité des éditeurs et la difficulté du parcours de l'artiste :

Tu sais mieux que moi que sur cette *via crucis* où nous nous sommes lancés, semée de tourments et d'éditeurs, il faut y rester, et aller de l'avant la bourse vide et les pieds endoloris pour compter parmi les *juifs errants* de cette foi. Tu sais aussi que les absents ont tort, et que la politique et les industries balaient la voie à la fin de chaque année, sans compter les blessés et en donnant pour morts les absents.²

Cette lettre a souvent été interprétée comme un signe incontestable de l'hostilité de Verga vis-à-vis de la société capitaliste. Recourant à une métaphore qui apparaît à plusieurs reprises dans son œuvre romanesque, il compare le cheminement de l'artiste à une activité soumise, comme toutes les autres, aux lois du marché et à la quête de bénéfices. Ainsi, l'écrivain subit lui aussi les pressions d'une implacable logique économique et se trouve contraint

¹ «Viviamo in un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali». Giovanni Verga, *Eva*, Milano, Mursia, 1991, p. 47.

² «Tu sai meglio di me che in questa *via crucis* ove ci siamo messi, sparsa di triboli e di editori, bisogna starci, e andare innanzi col sacco vuoto ed i piedi addolorati per contare fra gli *ebrei erranti* di cotesta fede, e che gli assenti hanno torto, e che la politica e le imprese industriali scopano la via ad ogni fin d'anno, senza contare i feriti e tenendo in conto di morti i mancanti». Giovanni Verga, lettre du 7 février 1873 à Luigi Capuana, reproduite dans l'ouvrage compilé par Dino Raya (éd.), *Carteggio Verga-Capuana, op. cit.*, pp. 21-22. [Notre traduction]

d'entrer dans le jeu de l'offre et de la demande s'il espère gagner sa vie de sa plume.

Analysant *Les Malavoglia*, Vitilio Masiello y voit « le plus européen et le plus moderne des romans italiens de la fin du XIX^e siècle »¹. D'après lui, ce qui fait la richesse et la force de cette œuvre, c'est son « horizon problématique », à savoir un diagnostic négatif sur le monde bourgeois et sur les processus de transformation engendrés par la révolution industrielle et l'avènement du capitalisme ». Cet « horizon problématique » est en outre constitué par une fracture entre élite culturelle et artistique d'un côté, et société bourgeoise de l'autre. Pour V. Masiello, la question du progrès représenterait précisément l'une des grandes lignes de partage entre ces deux idéologies de classe².

Heurs et malheurs de la mystique progressiste : Thomas Hardy et les « illusions du Progrès »

À l'instar de Verga, l'attitude de Hardy face au progrès est elle aussi tissée d'ambiguïtés et de contradictions³. D'un côté, le romancier et poète anglais porte un intérêt passionné aux recherches scientifiques et aux progrès techniques de son temps ; de l'autre, il entretient une vision sceptique, désenchantée, sur les transformations sociales impulsées par les formidables

¹ «il più europeo e moderno dei romanzi italiani di fine Ottocento». Vitilio Masiello, *Icone della modernità inquieta, storie di vinti e di vite mancate. Riletture e restauri di Verga e Pirandello*, Bari, Palomar, 2006. [Notre traduction]

² « Dans cette idéologie, en effet, et dans son revers critique et négatif s'exprimaient d'un côté les illusions optimistes de la bourgeoisie montante (illusions sur les splendides fortunes et ascensions garanties par le développement technique et scientifique) et, d'un autre côté, la conscience des contradictions déchirantes causées par le développement du capitalisme : la conscience critique du bouleversement causé par la révolution industrielle dans les rapports sociaux, dans les formes de vie, dans les relations humaines, dans les modèles éthiques et dans les fondements mêmes de la société civile ». «In quell'ideologia, infatti, e correlativamente nel suo rovesciamento critico e nefativo, si esprimevano per un verso le illusioni ottimistiche della borghesia in ascesa (le illusioni sulle magnifiche sorti e progressive garantite dallo sviluppo tecnico e scientifico); e per l'altro e sull'altro versante, la coscienza delle contraddizioni laceranti indotte dallo sviluppo capitalistico: la coscienza critica dello sconvolgimento indotto dalla rivoluzione industriale nei rapporti sociali, nelle forme di vita, nelle relazioni interumane, nei modelli etici, nei fondamenti stessi della convivenza civile. *Ibid.*, pp. 38-9. [Notre traduction]

³ *Les Illusions du progrès* est le titre d'un célèbre essai de Georges Sorel paru en 1908. Cf. l'édition récente de Yves Guchet, Lausanne, L'Âge d'homme, « Classiques de la pensée politique », 2007.

innovations qui ont assuré à l'Angleterre sa suprématie géopolitique. Ses *Literary Notes* attestent que Hardy a lu attentivement certains textes d'Auguste Comte, dont le troisième volume du *Cours de philosophie positive* (*System of Positive Polity*), paru à Londres en 1876. Il possédait d'ailleurs une copie de *A General View of Positivism*, offerte par son ami Horace Moule, ainsi qu'un exemplaire de *The Catechism of Positive Religion*¹.

Du reste, Hardy eut aussi l'occasion de se familiariser avec les idées de Comte par la lecture de John Stuart Mill, de George Eliot et de Herbert Spencer, trois auteurs qui contribuèrent largement à diffuser les principes du positivisme auprès du public anglais². Cependant, Hardy n'adhéra jamais sans réserve à ce système philosophique, probablement beaucoup trop contraignant pour ses exigences de fantaisie créatrice et de spiritualité.

Dans l'une de ses lettres, Hardy laisse transparaître son incertitude sur cette question : « Je ne suis pas positiviste, comme vous le savez, mais je suis d'accord avec Anatole France quand il dit [...] qu'aucun individu sensé, en ces temps, ne peut se tenir à l'écart de l'enseignement et des idéaux positivistes »³.

Hardy reconnaît ici l'importance du mouvement positiviste, mais son ton désinvolte et sa référence distanciée à l'autorité d'Anatole France nous incitent à croire qu'il s'agissait pour lui davantage d'un courant de pensée à la mode que d'un système philosophique susceptible de répondre à ses propres préoccupations. Les annotations consignées par Hardy au fil de sa lecture de Comte tendent à conforter cette hypothèse et mettent en évidence la fracture qui sépare sa propre sensibilité, fondamentalement étrangère à toute entreprise rationaliste systématique, d'une conception déterministe et progressiste de l'Histoire. De fait, les citations et les réflexions transcrites dans ses carnets de notes montrent bien qu'au lieu de relever les grands principes énoncés par Comte, Hardy prête surtout attention aux rares passages où l'inébranlable assurance du philosophe cède fugacement la place au doute et à l'incertitude, à

¹ Cf. Michael Millgate, « Thomas Hardy's Library at Max Gate: Catalogue of an Attempted Reconstruction », art. cit.

² Voir les commentaires de Lennart A. Björk in Thomas Hardy, *The Literary Notebooks*, vol. 1, *op. cit.*, p. 312.

³ "I am not a Positivist, as you know, but I agree with Anatole France when he says [...] that no person of serious thought in these times could be said to stand aloof from Positivist teaching and Ideals". Thomas Hardy, *The Literary Notebooks*, vol. 1, *op. cit.*, p. 312. [Notre traduction]

ces points de bascule entre la confiance dans le progrès et la crainte de la régression.

Ainsi, lorsque le romancier retranscrit certaines attaques de Comte contre les adversaires du progrès, il se reconnaît vraisemblablement comme l'un d'entre eux : « Peur du changement – Ces hommes politiques rétrogrades qui sont vraiment consciencieux et judicieux, et ne rejettent le progrès qu'en raison d'une légitime... aversion pour l'anarchie »¹. Contrairement à toute attente, cette annotation ne signale pas l'adhésion de Hardy aux idées de Comte, mais bien plutôt son affinité avec les esprits tournés vers le passé et dominés par la « peur du changement ». L'éditeur des *Literary Notes* résume très clairement l'attitude ambivalente de Hardy face aux promesses des glorificateurs du progrès :

Hardy ne partageait pas la confiance qu'avait Comte dans l'Idée de Progrès. Toutefois, comme pour bien d'autres questions, Hardy se montrait plutôt ambigu, bien qu'il semblât surtout sceptique vis-à-vis de l'idée de Progrès, en général, et de l'« humanisation » progressive de l'homme, en particulier [...]. La croyance de Hardy dans le progrès ne semble à aucun moment avoir été vraiment forte [...]. À l'exception de quelques poèmes, son autobiographie comme ses œuvres fictionnelles vont clairement à l'encontre de l'Idée de Progrès.²

Plusieurs fragments des *Literary Notes* vérifient les observations de L. A. Björk. Par endroits, certes, Hardy semble emporté par l'enthousiasme de Comte. Citant le sociologue français, il écrit par exemple que le spectacle que nous offre l'Histoire est celui du « développement ininterrompu de l'ordre déterminé par les lois fondamentales de la nature humaine »³. Mais le plus souvent, sa lecture du *Cours de philosophie positive* est fortement infléchi par

¹ “Fear of the transition – Those retrograde politicians who are really conscientious & judicious, & only reject progress from a legitimate... aversion for anarchy”. Thomas Hardy, *The Literary Notebooks*, *op. cit.*, p. 64. [Notre traduction]

² “Hardy did not share Comte’s confidence in the Idea of Progress. As in the case of many other questions, however, Hardy was somewhat ambiguous, although he seemed predominantly sceptical of the idea in general and of the gradual ‘humanization’ of man in particular [...]. Hardy’s belief in progress does not, in fact, seem to have been very strong at any time [...]. Except for a few poems, the evidence is against the Idea of Progress, both in his autobiography and in his creative writing”. Lennart A. Björk, in Thomas Hardy, *Literary Notes*, *op. cit.*, p. 312. [Notre traduction]

³ “an uninterrupted development of the order determined by the fundamental laws of Human nature”. Thomas Hardy, *Literary Notes*, *op. cit.*, p. 73. [Notre traduction]

son attachement au passé et par sa prédilection pour les représentations cycliques de l'Histoire. Ainsi, ce sont les obstacles, les accidents, les résistances et les failles que Hardy retient, au détriment de l'unité et de l'universalité du schéma comtien : « L'emprise du passé est une force que le présent peut modifier, mais à laquelle il ne peut échapper »¹.

Plus loin, le romancier griffonne le dessin d'une courbe hélicoïdale pour illustrer une théorie de Comte, selon laquelle le progrès donne parfois l'impression de reculer mais ne cesse d'avancer en dépit des apparences. Si Hardy avait été captivé par cette hypothèse, c'est peut-être précisément parce qu'elle lui offrait le moyen de concilier sa curiosité tout intellectuelle pour les préceptes positivistes et son espoir secret que le passé ne soit pas définitivement relégué dans les limbes de l'Histoire, mais puisse revivre par les traditions ou par l'écriture.

En comparant l'édifice philosophique érigé par Comte et le grand œuvre de Balzac, Hardy désavoue le caractère méthodique et le formalisme des doctrines progressistes :

La *Comédie humaine* de Balzac est à l'imagination ce que la *Philosophie Positive* de Comte est à la science. Ces grandes entreprises sont toutes deux caractéristiques de la passion française pour la totalité, la symétrie, la construction d'un système aussi soigné qu'un épigramme – et de son intolérance de l'indéfini, de l'inexprimé. L'esprit français préfère comprimer les choses en une formule qui les mutile, si besoin est, plutôt que les laisser dans le flou.²

De ces considérations sur le rapport de Hardy à l'idéologie du Progrès, on peut conclure que si le romancier et poète du Dorset se dit volontiers favorable aux théories évolutionnistes et progressistes, il demeure en grande partie étranger à ces mouvements d'idées, à la fois par ses recherches esthétiques, par ses incertitudes idéologiques et par son tempérament.

¹ "The empire of the past is one which the present can modify but can never escape". *Ibid.*, p. 73. [Notre traduction]

² "Balzac's *Comédie Humaine* is on the imaginative line very much what Comte's *Positive Philosophy* is on the scientific. These great enterprises are equally characteristic of the French passion for completeness, for symmetry, for making a system as neat as an epigram – of its intolerance of the indefinite, the unformulated. The French mind likes better to squeeze things into a formula that mutilates them, if need be, than to leave them in the frigid vague". *Ibid.*, p. 120. [Notre traduction]

Aussi serait-il plus fructueux de rattacher Hardy au milieu socio-historique de la fin du XIX^e siècle, marqué précisément par la remise en question des thèses positivistes et par la crise du scientisme¹. De même, il conviendrait de mettre l'accent sur la crainte suscitée chez les élites intellectuelles occidentales par le discours de la dégénérescence, lequel conquiert une influence considérable autour des années 1870.

Hippolyte Taine (1828-1893), que Hardy rencontre en 1889 et dont il a lu certaines œuvres, notamment la fameuse *Histoire de la littérature anglaise*, est l'un des premiers grands historiens à mettre l'accent sur la menace de la régression et de la décadence². Fervent apôtre du progressisme scientifique et théoricien précurseur du déterminisme historique, Taine est pourtant habité par une vision pessimiste du devenir de l'homme, alimentée par son intérêt pour les travaux des aliénistes et psychiatres contemporains. Il participe à l'introduction et à la diffusion des études du criminologue italien Cesare Lombroso (1835-1909) – dont Hardy possédait d'ailleurs un essai intitulé *The Man of Genius* (1891)³.

Daniel Pick montre bien comment, dans le dernier quart du XIX^e siècle, la notion de dégénérescence est instituée en un véritable système nosologique et finit par contaminer tous les débats politiques et sociaux⁴. Une interrogation en particulier travaille les milieux intellectuels et politiques à travers toute l'Europe : « La dégénérescence était-elle dissociable de l'histoire du progrès (auquel cas elle devait être définie comme “régression”, “atavisme” ou “primitivisme”), ou bien révélait-elle que la ville, le progrès, la civilisation et la modernité étaient, paradoxalement, les agents mêmes du déclin ? »⁵.

Le spectre de la dégénérescence ne hante pas seulement la France de Taine et de Zola, mais aussi l'Angleterre victorienne de Hardy. D'après D. Pick, celle-ci voit se développer les lectures pessimistes de la théorie

¹ Voir Jeffrey Paul Von Arx, *Progress and Pessimism: Religion, Politics, and History in Late Nineteenth Century Britain*, Cambridge (MA.)/London, Harvard University Press, 1985.

² Cf. Daniel Pick, *Faces of degeneration*, *op. cit.*, pp. 68-73.

³ Michael Millgate, « Thomas Hardy's Library at Max Gate: Catalogue of an Attempted Reconstruction », *art. cit.*

⁴ Daniel Pick, *Faces of Degeneration*, *op. cit.*, pp. 97-101.

⁵ “Was degeneration separable from the history of progress (to be coded as ‘regression’, ‘atavism’ or ‘primitivism’), or did it reveal that the city, progress, civilisation and modernity were paradoxically, the very agents of decline?”. *Ibid.*, p. 106. [Notre traduction]

évolutionniste dans les années 1870 et 1880, même si la notion de dégénérescence y connaîtra une popularité bien inférieure à celle dont elle jouit alors en France et en Italie¹.

Le médecin psychiatre Henry Maudsley (1835-1918) fut sans aucun doute l'un des plus éminents théoriciens de cette notion. Comme le précise D. Pick, les recherches de Maudsley reflètent la confluence de la théorie médicale et psychiatrique de la dégénérescence, de la théorie darwinienne de la régression de l'évolution, et de la théorie positiviste de la criminalité héritée. Dans son ouvrage *Physiology and Pathology of Mind* (1867), Maudsley affirme avec assurance que les éléments dégénérés sont voués à une rapide extinction. Il compare ainsi les fous aux « déchets rejetés par le silencieux mais puissant courant du progrès »². Dans *Body and Will*, toutefois, les conceptions de Maudsley évoluent vers un pessimisme radical. Désormais, le développement de l'humanité ne lui apparaît plus comme une irrésistible avancée, mais au contraire comme un mouvement fragile et précaire, menacé à tout instant par des forces entropiques régressives.

Il ne fait aucun doute que Hardy, tout comme Verga, fut vivement marqué par les questionnements sociaux et les incertitudes de ses contemporains en cette période de « crépuscule des peuples »¹. L'attitude ambiguë et contradictoire de ces deux romanciers face aux courants d'idées qui

¹ « Le vocabulaire de la dégénérescence fut élaboré entre les années 1880 et 1900 par Galton, Pearson et d'autres anthropomètres, psychiatres, anthropologues et juristes faisant partie de l'intelligentsia londonienne. Ils renforçèrent le climat de malaise vis-à-vis de la théorie évolutionniste et de sa relation au progrès social que l'on pouvait déjà pressentir dans les années 1850 et au début des années 1860. Une certaine image de la dégénérescence avait émergé pour formuler en termes biologiques ce qui était perçu comme une contradiction politique grandissante entre la prospérité nationale et l'empire, d'un côté, et la pauvreté urbaine persistante, la sous-culture criminelle et la pathologie sociale, de l'autre ». «The language of degeneration was elaborated by Galton, Pearson and various other anthropometrists, psychiatrists, anthropologists and lawyers within the London intelligentsia from the 1880s through the 1900s. They developed that mood of unease with the terms of evolutionary theory and its relation to social progress, already to be glimpsed in the 1850s and early 1860s. A certain image of degeneration had emerged to articulate in biological terms what was felt to be the widening political contradiction between national prosperity and empire on the one hand, and persistent urban poverty, criminal sub-culture and social pathology on the other". *Ibid*, p. 200. [Notre traduction]

² Henry Maudsley, cité par Daniel Pick, *Faces of Degeneration*, *op. cit.*, p. 208. Voir aussi l'intéressant ouvrage de Peter Allan Dale, *In Pursuit of a Scientific Culture: Science, Art and Society in the Victorian Age*, *op. cit.*, chapitre 9 : «Reversing the Positivist Oracle: The Unvisionary Company of Darwin, Maudsley, and Hardy », *op. cit.*, pp. 219-240.

dominant leur époque trahit le désarroi d'une génération confrontée à la crise des idéaux progressistes et positivistes. Mais elle révèle également la situation décentrée qu'occupaient Hardy aussi bien que Verga : en dépit de leurs propres déclarations, démenties par leur œuvre romanesque et leurs prises de position esthétiques ou idéologiques, c'est un regard sceptique qu'ils portent sur les déterminismes, évolutionnismes et scientismes en tout genre.

Toute la fiction narrative et la création poétique de Hardy tendent à récuser l'utopie progressiste, à laquelle elles substituent autant d'évocations du passé fascinées par les ruptures, les régressions et les atavismes. Plus profondément, l'écriture romanesque de Hardy, comme du reste la production fictionnelle de Verga, fut aussi un espace où donner voix à tout ce qui résistait et échappait à la version officielle téléologique de l'Histoire : l'intimité et la sensualité, l'accidentel et le marginal, le primitif, le réprimé et le refoulé.

2. 2. Alain-Fournier, Louis Guilloux et Vitaliano Brancati face aux résurgences du Progrès

Les liens étroits qu'avaient noués la science et la littérature dans la seconde moitié du XVIII^e siècle se fragilisèrent avant de se rompre dans les dernières décennies du XIX^e siècle. Le temps où les artistes pouvaient se croire investis d'une mission civilisatrice et ambitionner de hâter la perpétuelle marche en avant de l'humanité était incontestablement révolu. Aux idéaux du naturalisme et du vérisme succédèrent le désengagement social et la désillusion des « Décadents » et, plus largement, de toute l'esthétique « fin de siècle ». Dès le milieu du XIX^e siècle, des auteurs comme Flaubert et Baudelaire avaient largement contribué, par leurs virulentes attaques contre la société bourgeoise progressiste et scientiste, à tracer la voie aux futurs détracteurs de « cette idée grotesque, qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne »².

À l'aube du XX^e siècle, la croyance dans le progrès illimité du devenir humain s'effrite : assaillie de toutes parts, elle est peu à peu supplantée par le

¹ L'expression est tirée de l'ouvrage de Max Nordau, *Dégénérescence*, *op. cit.* pp. 39-54.

² Charles Baudelaire, *Pour Delacroix*, édition de Bernadette Dubois, Paris, Complexe, « Le regard littéraire », 1986, p. 107.

souçon et le pessimisme. Artistes, penseurs et politiques sont de plus en plus nombreux à démasquer ses prétentions universalistes. Les recherches des psychanalystes et l'élaboration de la théorie de l'inconscient portent un coup décisif au rationalisme et au positivisme, cependant que l'influence de penseurs comme Kierkegaard, Schopenhauer ou Nietzsche s'étend rapidement¹. Tant et si bien qu'à la fin du XIX^e siècle, le philosophe Charles Renouvier peut redouter la « banqueroute » de la « doctrine du progrès »², faisant écho au critique Ferdinand Brunetière, qui diagnostiquait en 1895, à la suite de Paul Bourget, la « banqueroute de la science »³.

Malgré tout, l'idée de progrès demeure encore largement dominante dans les sociétés occidentales de la première décennie du XX^e siècle, où elle bénéficie du soutien des partisans du républicanisme laïc. Les démêlés de la querelle de la Nouvelle Sorbonne démontrent que les défenseurs du positivisme possédaient encore un pouvoir politique et une influence rivalisant avec celles de leurs adversaires. Les replis nationalistes et l'éclatement de la Première Guerre mondiale portent un coup fatal au camp progressiste. Sans ce contexte d'extrême tension sociale et politique, « ce malaise face au monde moderne et cette crise des convictions progressistes auraient pu ne jamais conduire au diagnostic d'une faillite du progrès, ni au sentiment de la mort du progrès »⁴.

Alain-Fournier « antimoderne » ?

À travers la correspondance et plus encore l'œuvre journalistique d'Alain-Fournier, on perçoit diffusément les signaux conflictuels et les tentations antagonistes auxquels fut confrontée la société française en ce tournant de siècle. D'où l'incertitude éloquente des critiques, qui tantôt

¹ « Autour de 1900, la valeur morale de l'idée de progrès est niée par un nombre croissant de penseurs, tous sensibles à l'instrumentalisation des générations passées et présentes qu'implique le "fatalisme partiel" auquel se réduit le nécessitarisme progressiste ». Pierre-André Taguieff, *Du Progrès. Biographie d'une utopie moderne*, Paris, Librio, 2001, p. 150.

² Cité par Pierre-André Taguieff dans *Du Progrès, op. cit.*, p. 150. Voir aussi Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle, op. cit.*

³ Ferdinand Brunetière, « Après une visite au Vatican », *Revue des deux mondes*, tome 127, 4^e période, janvier-février 1895, pp. 97-118. Se reporter également à Roy MacLeod, « The 'Bankruptcy of Science' Debate: The Creed of Science and Its Critics, 1885-1900 », *Science, Technology, & Human Values*, vol. 7, n. 41, automne 1982, pp. 2-15.

⁴ Pierre-André Taguieff, *Du Progrès, op. cit.*, p. 156.

considèrent le jeune écrivain comme un partisan enthousiaste du progrès et de la modernité¹, tantôt le présentent comme l'un de ses plus farouches opposants². Pour mieux élucider le rapport d'Alain-Fournier au progrès, il nous faut mettre l'accent sur le flottement esthétique, social et idéologique qui marque cette époque de transition. Traversée par des clivages et des fractures, cette période se caractérise pourtant par de nombreux revirements, par des conversions soudaines et par un sentiment de déroute chez les élites intellectuelles. Sentiment vécu d'autant plus intensément chez Alain-Fournier qu'il parcourt alors les premières étapes de sa carrière d'écrivain professionnel et qu'il s'agit pour lui d'harmoniser son œuvre avec les codes régissant la configuration complexe du champ littéraire de l'époque : attentes et exigences des lecteurs, de l'auteur lui-même et de ses pairs ; quête d'un équilibre entre les goûts du public et les motivations individuelles ; conciliation d'aspirations, d'influences et de contraintes souvent peu cohérentes entre elles, parfois opposées...

Malgré cela, Alain-Fournier paraît s'être rapidement rallié aux anti-positivistes. Ce qui ne l'empêche en rien d'être fasciné par le progrès technique : il s'enthousiasme pour les premiers essais aéronautiques, se passionne pour la bicyclette et la gymnastique, faisant preuve d'un goût pour le sport tout à fait représentatif de la Belle Époque³. Dans plusieurs chroniques, il se montre attentif aux rodomontades de Filippo Tommaso Marinetti, chef de file du mouvement futuriste. En novembre 1911, il annonce ainsi le lancement du manifeste futuriste, dont il publie le « rugissement final » :

Grâce à vous, l'Italie cessera d'être le « love-room » du monde cosmopolite. Nous avons entrepris, dans ce but, la propagande du

¹ Dans son étude socio-historique, Isabelle Papieau n'hésite pas à parler de l'« adhésion au progrès » de l'auteur du *Grand Meaulnes*, tout en rappelant que ce dernier participait pleinement aux luttes acharnées contre les ambitions hégémonistes du scientisme : « Le combat du rationalisme se double de la réhabilitation du mysticisme : une réhabilitation correspondant avec la volonté d'intellectuels désabusés du positivisme (Coppée, Huysmans, Claudel, Péguy...) d'harmoniser – au tournant des XIX^e et XX^e siècles – la doctrine ecclésiastique avec les acquis de la "science moderne" ». Isabelle Papieau, *Art et société dans l'œuvre d'Alain-Fournier*, op. cit., p. 123.

² « Qui ne voit que, dans *Le Grand Meaulnes*, sinon le Progrès lui-même, en tout cas la mythologie du Progrès est tournée en dérision ? ». Claude Herzfeld, *La Littérature, dernier refuge du mythe ? Mirbeau, Philippe, Alain-Fournier*, op. cit., p. 187.

³ Cf. Isabelle Papieau, *Art et société chez Alain-Fournier*, op. cit., pp. 75-82. Voir aussi George Lachmann Mosse, *L'Image de l'homme : l'invention de la virilité moderne*, op. cit.

courage contre l'épidémie de la lâcheté ; la fabrication d'un optimisme artificiel contre le pessimisme chronique. Notre haine contre l'Autriche ; notre attente fiévreuse de la guerre, notre volonté d'étrangler le pangermanisme ! Voilà les corollaires de notre théorème futuriste !¹

Que le journaliste se soit donné la peine de reproduire soigneusement ces tirades du poète italien suggère qu'il devait partager ses convictions sur la nécessité de régénérer l'âme nationale et d'encourager le patriotisme. En revanche, une affinité plus profonde entre les deux auteurs paraît improbable : on imagine mal Alain-Fournier se livrer à l'exaltation de la vitesse et de la violence et revendiquer la destruction des musées !

Quant au programme esthétique du romancier, essentiellement illustré dans *Le Grand Meaulnes*, on l'a souvent interprété comme une mise en application des principes énoncés par Jacques Rivière dans son manifeste pour un nouveau roman d'aventures². Amis des peintres André Lhote et Maurice Denis, admirateurs de Stravinsky, de Ravel et de Debussy, lecteurs de Claudel et de Gide, Alain-Fournier et Rivière entendent mener un combat contre les avatars déliquescents du naturalisme et du décadentisme et contre l'arrière-garde symboliste pour leur substituer une esthétique romanesque nouvelle³. Laquelle devait trouver, d'après Rivière, son expression la plus achevée dans le genre du roman d'aventures, mais un roman d'aventures redéfini en accord avec les exigences d'une nouvelle génération artistique¹.

Pour autant, le jeune critique de la *Nouvelle Revue Française* évite soigneusement de mettre en avant la modernité de l'esthétique qu'il appelle de ses vœux. Il est tout à fait significatif qu'à aucun moment le nom « modernité » ou l'adjectif « moderne » ne se glissent sous sa plume. Tout au plus Rivière parle-t-il discrètement de « roman nouveau ». De même, il prend garde de faire comprendre qu'il soutient le parti des « classiques ». Il voit en Descartes le

¹ Filippo Tommaso Marinetti, cité par Alain-Fournier dans les *Chroniques et critiques*, *op. cit.*, p. 57.

² Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », in *Études. L'œuvre critique de Jacques Rivière à la "Nouvelle Revue Française" (1909-1924)*, textes réunis et annotés par Alain Rivière, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1999, pp. 307-350. Consulter également le chapitre détaillé intitulé « Poésie et roman : la genèse du *Grand Meaulnes* » dans l'essai de Michel Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt* [1966], cinquième édition, Paris, José Corti, 1993, pp. 213-223.

³ Cf. Gisèle Négrier, « La vie artistique et littéraire à Paris », *art. cit.*

« père du classicisme », et lui assigne le statut privilégié de modèle pour la génération post-symboliste. Il précise toutefois que le classicisme dont il s'agit ici est d'une toute autre espèce, l'objectif du roman nouveau n'étant pas la vérité mais la beauté.

Par-là même, son manifeste pour le roman d'aventure est bien loin d'une quelconque défense du modernisme artistique, telle qu'illustré dans le célèbre poème « Zone » d'Apollinaire ou dans la *Prose du Transsibérien* de Cendrars. Le fait est qu'à l'époque où Rivière écrit cet article, la polémique enragée entre « classicistes » et « modernistes » autour de la constitution de la Nouvelle Sorbonne² a fini par imprégner ces mots d'une puissante charge idéologique, au point qu'une déclaration esthétique en faveur d'un « modernisme » littéraire, musical ou pictural est immédiatement associée à une prise de position politique. Or, il est clair que Rivière a depuis longtemps rejoint le camp des classicistes au côté d'Alain-Fournier.

C'est pourquoi les partis pris esthétiques transparaissant dans *Le Grand Meaulnes* et ceux affichés dans « Le Roman d'aventure » ne sont pas si opposés que le prétend A. Buisine. Pourtant, ce dernier voit juste lorsque, commentant les propos de Rivière, il note que « les symbolistes avaient perdu tout contact direct avec le monde sensible, avec le concret » et qu'il s'agit pour cette nouvelle génération, « plus active et vivante, plus violente, plus allègre », de « pleinement éprouver le plaisir de vivre »³. Il décrit avec justesse *Le Grand Meaulnes* comme un « roman de l'impuissance à assumer le réel »¹. Indifférent à l'Histoire et plus encore à la modernité, manifestement étranger à toute intention polémique, empreint d'un profond désenchantement, le récit d'Alain-Fournier s'inscrit assurément aux antipodes des conceptions progressistes et téléologiques de l'Histoire.

Mais c'est oublier bien rapidement plusieurs données capitales. Commençons par rappeler que le terme « aventure » est employé dès la deuxième page du *Grand Meaulnes*, qu'il constitue le titre du chapitre VIII,

¹ Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », art. cit.

² Voir Antoine Compagnon, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, op. cit., « Péguy entre Georges Sorel et Jacques Maritain », pp. 214-252. Cf. également Alain Guyon, « Le front de la culture », chapitre 6 dans Alain-Fournier, *Chroniques et critiques*, op. cit., pp. 182-212.

³ Alain Buisine, *Les mauvaises pensées du Grand Meaulnes*, op. cit., p. 39.

qu'il est répété pas moins de quarante-six fois au cours du roman et que c'est sur ce mot que s'achève le roman. Ce simple relevé statistique donne à penser que l'œuvre d'Alain-Fournier veut être, par certains aspects, une illustration des principes mis en avant par Rivière.

Ensuite, contrairement à A. Buisine, nous sommes convaincu qu'à bien des égards, les choix esthétiques promus par Rivière se retrouvent dans la structure du *Grand Meaulnes*. Ainsi par exemple de l'accent mis sur le classicisme de la construction du roman d'aventure. Ainsi encore de l'éloge du suspens et de l'attente ou bien de l'hétérogénéité de l'œuvre nouvelle : « elle apparaît couverte d'excroissances : récits interminables venant interrompre l'histoire principale, confessions, pages de journal, exposé des doctrines professées par un des personnages »². Ainsi, enfin, de ces éloquentes passages du « Roman d'aventure » :

L'aventure, c'est ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont on aurait pu se passer. Un roman d'aventure, c'est le récit d'événements qui ne sont pas contenus les uns dans les autres. À aucun moment on n'y voit le présent sortir tout fait du passé ; à aucun moment le progrès de l'œuvre n'est une déduction.³

Le sens de l'œuvre n'es[t] pas tout de suite bien déterminé ; il change à mesure qu'elle croît ; il n'y a pas de flèche pour indiquer où elle va ; elle se forme peu à peu ; elle s'améliore ; elle se corrige. Ce n'est jamais le passé qui explique le présent, mais le présent qui explique le passé ; je ne veux pas dire simplement qu'il en éclaire les énigmes ; mais ce qui arrive modifie sans cesse l'intention et la portée de ce qui est arrivé ; ce qu'on croyait fixe et définitif bouge en arrière, à mesure qu'il s'y ajoute du nouveau. Au lieu que le présent soit astreint à naître dans le prolongement du passé, c'est le passé qui s'arrange pour prendre sans cesse l'alignement du présent.⁴

Pour tenter de mieux appréhender le jugement que portait Alain-Fournier sur les mentalités de ses contemporains, c'est peut-être vers son ami Charles Péguy, adversaire acharné de l'idéologie du progrès, qu'il faudrait plutôt se

¹ *Ibid.*, p. 42.

² *Ibid.*, p. 336.

³ *Ibid.*, p. 341.

⁴ *Ibid.*, p. 342.

tourner¹. Pourfendeur du positivisme, farouchement opposé aux illusions du « monde moderne » qu'il n'aura de cesse de condamner, Péguy fut « l'antimoderne par excellence dans les années qui menèrent à la guerre de 1914 »². Dans *Zangwill* (1904) en particulier, il donne libre cours à sa haine du « monde moderne », s'insurgeant contre la « crise de l'enseignement » et la faillite des humanités. Comme l'a bien vu Antoine Compagnon, dans l'esprit de Péguy le « monde moderne » commence en 1880, avec l'institution de l'école obligatoire.

Aux yeux du fondateur des *Cahiers de la quinzaine*, le Progrès n'est rien autre qu'une nouvelle idole, au nom de laquelle le monde occidental accomplit le sacrifice de l'esprit et du sentiment³. Dans d'autres essais comme *L'Argent*, Péguy dirige ses attaques contre ce qu'il nomme la « théorie de caisse d'épargne » et qu'il considère comme le cœur de la logique du progrès et de la bourgeoisie capitaliste⁴.

Péguy entreprend de livrer bataille contre les mythes gouvernant les politiques et la pensée d'une large partie de ses concitoyens, et développe à cette fin une série d'images fortes susceptibles d'exercer un certain ascendant sur ses contemporains en réveillant en eux des sentiments que les chimères du « monde moderne » ont assoupis. Adoptant une démarche qui évoque inévitablement la poétique du *Grand Meaulnes*, il glorifie la Terre mère, représentée comme une incarnation salutaire de la Nation, contre la décadence et l'insalubrité de la ville ; aux dogmes scientistes tout-puissants, il oppose le primat de l'intuition, de l'émotion sincère et du sentiment authentique.

¹ Voir Auguste Martin, *Péguy et Alain-Fournier : évocation d'une amitié*, *Cahiers de l'Amitié Charles Péguy*, premier semestre 1954.

² Antoine Compagnon, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 216.

³ « Le monde moderne, l'esprit moderne, laïque, positiviste et athée, démocratique, politique et parlementaire, les méthodes modernes, la science moderne, l'homme moderne, croient s'être débarrassés de Dieu ; et en réalité, pour qui regarde un peu au delà des apparences, pour qui veut dépasser les formules, jamais l'homme n'a été aussi embarrassé de Dieu ». Charles Péguy, *Zangwill*, in *Œuvres en prose. 1898-1908*, introduction et notes de Marcel Péguy, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1959, p. 683.

⁴ « Une nouvelle évidence inquiétante s'impose : il n'y a pas de progrès, il n'y a que des preuves de progrès ; or, celles-ci paraissent irréductiblement ambiguës. Et l'on redécouvre avec stupeur cette vieille vérité rousseauiste que tout progrès partiel a un coût, qui en annule la valeur ». Pierre-André Taguieff, *Du Progrès*, *op. cit.*, p. 158.

Attentif aux grands débats esthétiques de son temps, sensible aux formidables avancées technologiques, scientifiques et sociales de la Belle Époque, Alain-Fournier n'en demeure pas moins très proche des positions de Péguy. Personnalité inquiète et sans aucun doute plus sceptique que Rivière, le jeune romancier et journaliste nous donne le sentiment, à travers ses textes critiques et son œuvre fictionnelle, d'avoir surtout cherché à privilégier une position personnelle distanciée par rapport à l'activité plus « engagée » d'auteurs tels que Gide, Rivière, Péguy ou Julien Benda. Il se tient évidemment informé des principaux débats agitant son époque sur les questions les plus variées, mais demeure attaché à son indépendance, et se contentera le plus souvent d'un rôle marginal dans les grandes batailles, sinon esthétiques, du moins idéologiques et politiques, de ce début de siècle.

Louis Guilloux et la philosophie sceptique de Georges Palante

Interrogé en 1978 par Bernard Pivot sur sa vision du progrès, Guilloux prend un malin plaisir à tourner en ridicule ce credo de l'époque contemporaine :

Je crois pas à ça. Le frigidaire, la voiture ? Quand même... C'est pas sérieux [...] Je ne crois pas au bonheur par les machines, je ne crois pas au bonheur par la diffusion, la prolifération des commodités. Ce sont des échappatoires. Ce sont des fuites, n'est-ce pas ?¹

Confessant qu'il se rêve volontiers terroriste, le romancier breton en appelle au refus de l'argent, symbole de l'emprise du capitalisme sur le monde, et déclare vouloir « exproprier les expropriateurs ». Dans ce même entretien, il affirme sans ambages que *Le Sang noir* est un pamphlet contre la bourgeoisie, se souvenant sans doute qu'Aragon a jadis comparé Cripure à « un Don Quichotte de la faillite de la bourgeoisie »¹. On connaît d'ailleurs l'admiration de Guilloux pour l'œuvre de Flaubert, qui considèrait lui-même les conceptions historiques progressistes d'un œil sceptique et hostile.

¹ Bernard Pivot, *Louis Guilloux*, collection « Les Grands entretiens », documentaire DVD, Gallimard, 2004.

Sur le plan esthétique, Guilloux était très au fait des grands courants modernes de la littérature, française mais aussi anglaise et américaine. Quoiqu'il s'en défendît, toujours affairé à revendiquer son indépendance, il n'était aucunement indifférent aux débats sur le renouvellement des formes romanesques. En expérimentant de nouveaux modes d'expression de l'intériorité dans *Le Sang noir*, en mêlant audacieusement l'intrigue policière et la présence d'un narrateur donnant l'impression de s'adresser à son lecteur, par le biais du vouvoiement, dans *La Confrontation*, Guilloux nous laisse clairement entendre qu'il est résolu à se débarrasser de son étiquette d'écrivain « populiste », ou tout au moins populaire, pour participer pleinement aux recherches des romanciers contemporains.

Tout autre est son point de vue sur les mouvements politiques de son temps et en particulier sur les idéologies du progrès. Hostile au pouvoir de l'Église, proche d'un anticléricalisme « éclairé »² et « compagnon de route » des communistes, sa rancœur est plus forte encore vis-à-vis des pressions écrasantes exercées par la mystique républicaine sur l'individu³. Sans compter qu'aux yeux de Guilloux, les prétendus idéaux d'égalité et de liberté sont outrageusement bafoués partout où se jouent des rapports de domination – à commencer par la révoltante oppression du maître d'école sur ses élèves.

En dehors de sa brève réplique à Pivot, l'auteur du *Sang noir* se montre peu disert quant à la pertinence des politiques progressistes. Ce silence peut être interprété comme le signe d'une relative éclipse des doctrines scientistes, positivistes et évolutionnistes, tout du moins dans les préoccupations de certains milieux artistiques. La « Grande Guerre » a de toute évidence provoqué une grave crise de tous ces courants de pensée. Le sort de l'humanité apparaît plus précaire que jamais, son évolution semble à tout instant menacée

¹ Cité par Henri Godard, *Louis Guilloux romancier de la condition humaine*, *op. cit.*, p. 40.

² Son amitié avec plusieurs prêtres engagés dans les luttes humanistes et son affection pour Max Jacob l'amènèrent à nuancer son jugement défavorable sur l'Église et la religion, au point de balancer l'idée, pendant un temps, de se convertir. Voir Christian Bougeard, « Le parcours et les engagements de Louis Guilloux dans les enjeux de son temps (1930-1950) », *art. cit.*

³ Voir par exemple ce qu'écrit Guilloux dans *Ma Bretagne*, *op. cit.*, p. 23 : « Dans les premières années de notre siècle, l'école était une institution extrêmement sérieuse, et les instituteurs des hommes de vertu fort respectueux de leur idéal laïque qu'exprimait tout entier la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen. Ils étaient tous de bons républicains qui croyaient fermement au progrès, à la raison, et qui se trouvaient par là-même investis de la

par des mouvements identitaires, des résurgences du passé et d'incurables blessures.

C'est peut-être en raison de sa conception pessimiste de l'histoire, plus encore que par son tempérament de « franc-tireur » ou son aversion contre toute hiérarchie, que Guilloux se refusera toujours à militer au sein du parti communiste. La vision utopique d'une humanité s'acheminant fatalement vers une fin apothéotique de l'Histoire n'emporta jamais son approbation. Convaincu d'assister à une flambée de violence désavouant cet idéal par sa seule présence, voyant dans le XX^e siècle une nouvelle forme de barbarie, Guilloux inclinait au contraire à une vision nostalgique du passé.

Bien sûr, on ne peut confondre la figure de Cripure avec son créateur, et l'on se doit de souligner que pour Guilloux, le véritable héros du *Sang noir* était Lucien Bourcier. Le roman s'achève en effet sur le départ du jeune homme pour l'URSS, et Guilloux envisagea pour un temps de lui donner une suite sous le titre de *L'Homme nouveau*¹. Mais si Lucien est l'un des seuls personnages vraiment sympathiques du roman, Cripure n'en demeure pas moins le plus complexe, le plus humain et le plus attachant, précisément parce qu'à l'instar des créations de Dostoïevski, cet être au bord de l'abîme est saisi en un moment décisif, dans une situation de crise intérieure à la fois universelle et incommunicable.

On ne saurait évidemment prétendre que Guilloux fait de Cripure le porte-parole de ses propres angoisses, de son sentiment d'un monde se précipitant vers sa ruine. En revanche, il y a bien chez le protagoniste du *Sang noir* une incapacité fondamentale à accepter le temps et l'histoire tels que la société les façonne. Or, cette souffrance de ne pas trouver sa place au sein de son époque, Guilloux l'éprouvait avec une très forte intensité. N'écrivait-il pas

mission de préparer pour les enfants qu'ils étaient chargés d'instruire, un avenir de bonheur dans la justice, l'abolition des guerres, la radieuse promesse de la Cité future ».

¹ Olivier Ricard et Cécile Clairval, *Louis Guilloux*, documentaire VHS, Bry-sur-Marne, INA, 1973. Sur l'attraction exercée par l'URSS en France à cette époque, voir Sophie Cœuré, *La grande lueur à l'Est : les Français et l'Union soviétique (1917-1939)*, Paris, Seuil, « Archives du communisme », 1999. Avec son *Retour de l'URSS*, Gide est sans doute l'un des premiers intellectuels français à s'être éloigné du mirage soviétique. Dans sa relation de voyage, il rappelle la ferveur de la gauche française après les révolutions russes : « Qui dira ce que l'U.R.S.S. a été pour nous ? Plus qu'une patrie d'élection : un exemple, un guide. Ce que nous rêvions, que nous osions à peine espérer mais à quoi tendaient nos volontés, nos forces, avait

dans ses *Carnets* : « Prendre pour thème sa propre enfance, cela n'est-il pas comparable à ce qui fait que certains auteurs écrivent des romans historiques ? Dans beaucoup de cas cela part d'un refus de l'époque, du fait de se sentir (ou d'être) *exilé* »¹.

Sa sensibilité aiguë au changement, à la disparition irrémédiable du monde des ouvriers, des petits artisans et boutiquiers de son enfance rapproche la situation de Guilloux de l'expérience désenchantée de Thomas Hardy, témoin du rapide effondrement des traditions du Dorset devant l'impact de l'industrialisation et de l'affirmation de l'économie capitaliste. Le romancier breton se réjouissait d'être né en 1899, ce qui faisait de lui « un homme du XIX^e siècle »². La critique du progrès s'exprime en grande partie implicitement chez Guilloux, mais le désespoir dans lequel le plonge la métamorphose de sa ville natale – à travers le sacrifice du vieux Saint-Brieuc en particulier – traverse toute son œuvre.

« 6 octobre – Journée marquée par la démolition de l'échoppe de mon père. Là où il a travaillé pendant plus de trente ans c'est désormais le vide banal, et bientôt le pavé », note-t-il en 1943³. Et dans ses entretiens avec Roger Grenier, il constate avec amertume : « Il n'y a plus de Saint-Brieuc. Le Saint-Brieuc de mon enfance a complètement disparu ». La sensibilité et l'écriture de Guilloux sont traversées par un sentiment de désolation, de perte originelle qu'aucune croyance ne saurait conjurer. Par ailleurs, les romanciers de sa génération ont été durement ébranlés par le traumatisme de la première guerre. Contrairement aux contemporains d'Alain-Fournier, qui voient encore dans le progrès la grande illusion à combattre ou à défendre, les écrivains actifs au lendemain de la guerre sont devenus indifférents à ces polémiques, la croyance dans le progrès ayant soudain perdu son ascendant en France⁴. Une nouvelle version de cette idéologie renaîtra avec les révolutions russes de 1917,

eu lieu là-bas. Il était donc une terre où l'utopie était en passe de devenir réalité ». André Gide, *Retour de l'URSS*, *op. cit.*, p. 751.

¹ Louis Guilloux, *Carnets*, tome 1, *op. cit.*, p. 219.

² Roger Grenier, « Entretiens avec Louis Guilloux », vol. 1, *op. cit.*

³ Louis Guilloux, *Carnets*, tome 1, *op. cit.*, p. 307.

⁴ « La guerre avait ouvert dans les esprits une ère nouvelle qui allait être celle du XX^e siècle, et au-delà. Elle avait achevé de mettre en échec l'optimisme philosophique qui vaille que vaille s'était maintenu en Europe pendant plus de quatre siècles et demi ». Louis Godard, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006, p. 135.

cependant que les mouvements fascistes développeront leur propre mystique du progrès.

Compte tenu du silence persistant de Guilloux sur sa conception du progrès, on peut tenter d'en apprendre davantage en invoquant l'œuvre de son maître spirituel Georges Palante. Ennemi de tout système, celui-ci se lança à corps perdu dans la bataille contre l'infiltration de la sociologie à l'université. En 1907, il s'inscrit en thèse de philosophie à la Sorbonne, mais apprend quelques années plus tard que ses directeurs, Séailles et Bouglé, lui refusent la soutenance. Malgré tout, grâce à la célébrité qu'il a acquise dans le milieu journalistique, Palante parvient à publier sa thèse sous le titre *Antinomies entre l'individu et la société* (1913).

Né lui aussi à Saint-Brieuc, Célestin Bouglé incarne un courant philosophique diamétralement opposé aux tendances anarchisantes de Palante. Directeur de l'École normale supérieure, professeur de sociologie, Bouglé milite activement pour l'institutionnalisation de la sociologie. Proche de Durkheim et de Mauss, il s'efforce de faire reconnaître cette discipline comme une science positive¹. Or, dès les premières pages de son essai, Palante s'en prend aux conceptions et aux méthodes de la sociologie, ripostant par la défense des philosophies individualistes².

Réhabilitant le pessimisme historique, Palante conteste toute légitimité aux prétentions universalistes d'un progrès qui uniformise et déshumanise le monde. Dans *Combat pour l'individu*, il dédie un chapitre à « la téléologie sociale et son mécanisme ». Il désavoue « l'idée de finalité », cette « citadelle du Dogmatisme sociologique »³ et met en avant la « loi d'Inertie mentale », qui montre que « l'évolution sociale s'est déroulée par petites secousses et par petits progrès »⁴. Au terme de sa démonstration, Palante conclut : « Il n'y a pas de téléologie sociale, de logique sociale rectilignes. Il n'y a pas *une* téléologie

¹ Michel Onfray, *Physiologie de Georges Palante. Pour un nietzschéisme de gauche*, op. cit., pp. 156-163.

² « Le pessimisme et l'individualisme peuvent constituer un contrepois utile aux excès de l'esprit grégaire, de l'esprit d'association, aux prétentions dogmatiques des sociologies rationalistes et optimistes ». Cité par Michel Onfray, *Physiologie de Georges Palante*, op. cit., p. 162.

³ Georges Palante, *Combat pour l'individu*, op. cit., p. 155.

⁴ *Ibid.*, p. 157.

sociale ; il y a des téléologies sociales. Il y en a autant que de petits groupes sociaux ; bien plus, il y en a autant que d'individus »¹.

Le scepticisme du philosophe et critique vis-à-vis de la question du progrès, qualifié de « trompe-l'œil », se manifeste de façon plus éclatante encore à travers l'opposition qu'il établit entre anarchisme et individualisme. Alors que l'anarchisme affirme, selon une « métaphysique rationaliste et rousseauiste »², « la bonté originelle et essentielle de notre nature »³, l'individualisme reconnaît « le caractère permanent et universel de l'égoïsme et de la lutte dans l'existence humaine »⁴. Fondamentalement pessimiste, l'individualiste estime que le développement harmonieux de l'individu et de la société n'est qu'une utopie. Convoquant Schopenhauer et Stirner, Palante poursuit : « L'anarchisme croit au Progrès. L'individualisme est une attitude de pensée qu'on pourrait appeler non historique. Il nie le devenir, le progrès. Il voit le vouloir-vivre humain dans un éternel présent »⁵.

C'est la raison pour laquelle, contrairement à Bakounine, Schopenhauer aussi bien que Stirner ne font preuve d'aucune volonté de changer la société. Leur attitude est « à l'égard de la société, un simple acte de défiance et d'hostilité passive, un mélange d'indifférence et de résignation méprisante. Il ne s'agit pas pour l'individu de lutter contre la société ; car la société sera toujours la plus forte. Il faut donc lui obéir, – lui obéir comme un chien »⁶. Et Palante de se lancer dans une apologie de Stirner, représentant de « la plus complète désidéologie de la nature et de la vie, la plus radicale philosophie du désabusement qui ait paru depuis l'Ecclésiaste »¹.

Les engagements multiples de Guilloux dans l'histoire de son temps suffisent à indiquer qu'il ne pouvait se satisfaire de la perspective prônée par Palante. En dépit de cette fracture idéologique, de nombreuses données confluent pour mettre en évidence le rôle crucial de l'enseignement du philosophe et critique sur les orientations politiques, philosophiques et même

¹ *Ibid.*, p. 166.

² Georges Palante, *La Sensibilité individualiste*, in *Œuvres philosophiques, op. cit.*, p. 411.

³ *Ibid.*, p. 411.

⁴ *Ibid.*, p. 411.

⁵ *Ibid.*, p. 412.

⁶ *Ibid.*, p. 412.

esthétiques de Guilloux. Unis par un même intérêt pour l'œuvre de Flaubert et la réflexion de Jules de Gaultier sur le bovarysme, ces deux intellectuels haïssant par-dessus tout la compromission s'accordaient toujours lorsqu'il s'agissait de dénoncer les vices et les dérives idéologiques de leurs contemporains. Comment, dès lors, ne pas songer à la transposition romanesque de Saint-Brieuc dans le *Sang noir* lorsqu'on se prend à feuilleter les réflexions de Palante sur « L'Esprit de petite ville »², « L'Esprit de Famille et la Morale Familiale », « Le Mensonge de groupe »³ ou encore « L'Esprit démocratique et l'Esprit grégaire » – autant de diatribes contre les institutions consacrées par la bourgeoisie ?

« Pourquoi je n'aime pas mon époque » : portrait de Vitaliano Brancati en « mécontemporain »

Ces observations de Palante, qui trahissent sa rancœur à l'égard des habitants de Saint-Brieuc, évoquent irrésistiblement certains portraits du *Sang noir*, à commencer par celui de Nabucet. Mais on pourrait en dire autant des descriptions de Catane esquissées par Brancati dans *Les Années perdues*, dans *Don Juan en Sicile* et surtout dans *Le bel Antonio* : l'auteur y expose le mécanisme de la rumeur, semblable à une épidémie, dénonce la tyrannie de l'opinion publique, tourne en dérision le traditionalisme et les cultes virils qui exercent un ascendant absolu sur les mentalités siciliennes.

On peut se hasarder à pousser la comparaison plus avant. À l'instar de Palante et de Guilloux, Brancati met en avant une pensée individualiste dont le

¹ *Ibid.*, p. 413.

² « Si l'on examine d'un peu près la morale de petite ville, on voit de suite que l'esprit dont elle s'inspire est avant tout l'esprit de *caste* ou mieux l'esprit de *classe*. – La morale de petite ville est la tutrice des distinctions sociales. Elle aime à conserver les privilèges de rang et à consacrer les supériorités sociales. [...] La petite ville est la terre bénie du snobisme – du snobisme provincial – dans son étalage de morgue et d'infatuation nobiliaire et bourgeoise ». Georges Palante, *Combat pour l'individu*, *op. cit.*, pp. 59-60.

³ « Dans tout groupe il y a une certaine quantité disponible de méchanceté humaine, une certaine quantité de cruauté virtuelle, de dispositions latentes à la raillerie, à la calomnie, au dénigrement, à l'agression sournoise. Cette énergie spéciale tend, comme toute énergie, à s'écouler et se déployer suivant la ligne de la moindre résistance. Elle s'attaque d'instinct à l'être faible et sans défense, de même que la goutte d'eau s'écoule suivant la pente la plus facile. Cela est visible dans tous les groupes, petits ou grands, durables ou passagers ». *Ibid.*, p. 147.

principe suprême est celui de la liberté humaine et de l'insoumission. Par ailleurs, les trois auteurs sont de grands lecteurs de Flaubert et, tout comme leur modèle, ont fait de la bourgeoisie la principale cible de leurs attaques. En outre, tous font partie de cette singulière confrérie des « mécontemporains », pour reprendre l'expression d'Alain Finkielkraut dans son essai sur Péguy¹. Guilloux se vante d'être un « homme du XIX^e siècle » ; l'admiration de Brancati va d'abord à Stendhal, Chateaubriand, Leopardi, Gogol, Dostoïevski, Flaubert et Verga – illustres figures de ce XIX^e siècle qu'il vénère – avant de se porter sur Gide, Joyce, Thomas Mann ou Proust, et en aucun cas sur Hemingway, Faulkner ou Steinbeck...

Dans son article « Pourquoi je n'aime pas mon époque » (« Non amo la mia epoca »), Brancati déclare son indifférence au langage, aux mensonges, et aux mythes de son temps². Il ajoute que les faits contemporains ne peuvent l'intéresser que s'il les imagine rapportés par un homme du XIX^e siècle : « Ainsi seulement ils ne m'ennuient ni me dégoûtent : autrement, même l'explosion d'une bombe risquerait de me faire bâiller »³. Pourquoi, dans ces conditions, cherche-t-il ses personnages parmi les fascistes, les antifascistes, les communistes ou les nazis ? Tout simplement, répond Brancati, parce que ses récits entendent traiter de sujets « aussi rebutants » « selon les normes et le style d'un narrateur du début du XIX^e siècle, c'est-à-dire d'un gentilhomme, d'un cœur généreux »⁴.

Voici ma plus grande ambition : raconter en une dizaine de livres les choses du XX^e siècle, mais ne voir ensuite ces livres que dans les mains des hommes du XIX^e siècle ; représenter dans une comédie les heures fastes d'un *federale* ou celles d'un pur antifasciste, mais fixer comme date de la première de cette comédie le soir du 20 novembre 1810.⁵

¹ Alain Finkielkraut, *Le Mécontemporain. Péguy, lecteur du monde moderne*, op. cit.

² «Il suo linguaggio, le sue invenzioni, i suoi 'miti' mi lasciano penosamente freddo». Vitaliano Brancati, « Non amo la mia epoca », in *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, op. cit., p. 1703. [Notre traduction]

³ «Solo così non mi annoiano né mi disgustano: altrimenti anche l'esplosione di una bomba correrebbe il rischio di farmi sbadigliare». *Ibid.*, p. 1703. [Notre traduction]

⁴ «secondo le norme e lo stile di un narratore del primo Ottocento, vale a dire di un galantuomo, di un cuore generoso». *Ibid.*, p. 1703. [Notre traduction]

⁵ «Ecco la mia massima aspirazione: raccontare in una decina di libri le cose del Novecento, ma poi vedere questi libri unicamente fra le mani di uomini dell'Ottocento; rappresentare in una commedia i fasti di un federale o quelli di un puro antifascista, ma fissare come data della

Le romancier sait qu'en ce siècle de servitudes et de cruautés, le sentiment de ne pas aimer son époque est frappé d'interdit. Afin de ne pas se couvrir de honte, on se moque du terme « postérité », on néglige la mémoire collective et l'on exclut ainsi toute possibilité de comparer notre époque à une autre.

Certes, le spectacle d'un peuple ou d'une société qui s'éveillent est un tableau dramatique. Mais combien plus effrayante la vision d'une société qui se rendort, de ces révoltes que mènent les hommes libres pour redevenir esclaves ! « Qui avait jamais vu la libre pensée mobiliser son ultime liberté pour prêcher la servitude ? Ce misérable privilège, c'est à nous seuls, hommes du XX^e siècle, qu'il a été accordé »¹.

À aucun moment, dans ce bref article, Brancati n'incrimine le Progrès. Mais ce dernier occupe indéniablement un rôle central, quand bien même allusif, au cœur de son réquisitoire contre le XX^e siècle. Dans *Retour à la censure*, en revanche, le polémiste nomme explicitement, par le biais d'un autre auteur, ce vice moderne. Après avoir cité Milton, Heine et Flaubert, il reproduit un passage tiré d'un projet de préface de Baudelaire pour *Les Fleurs du Mal* : « Malgré les secours que quelques cuistres célèbres ont apporté à la sottise naturelle de l'homme, je n'aurais jamais cru que notre patrie pût marcher avec une telle vélocité dans la voie du progrès »².

Sous la plume même de Brancati, le mot « progrès » n'apparaît qu'en de très rares occurrences. Mais il est légitime de penser que sa redécouverte de Verga, qui se produit au moment de son désaveu du fascisme, l'aida à prendre conscience du caractère néfaste des idéaux progressistes que le grand romancier vériste scrutait avec défiance, mais que lui-même avait si ingénument acceptés.

De fait, tous les projets politiques se réclamant de la modernité, à l'aube du XX^e siècle, se réfèrent alors à l'idée de progrès. À l'évidence, le fascisme

'prima assoluta' di questa commedia la sera del 20 novembre 1810". *Ibid.*, pp. 1703-1704. [Notre traduction]

¹ "Chi aveva mai visto il liberto pensiero esercitare la sua ultima libertà per predicare la servitù? Questo misero privilegio è toccato solo a noi del Novecento". *Ibid.*, p. 1705. [Notre traduction]

² Charles Baudelaire, « Projets de préfaces » aux *Fleurs du Mal* [1861], in *Œuvres complètes*, tome 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1990, p. 181. Cité par Brancati dans *Ritorno alla censura*, in *Romanzi e saggi, op. cit.*, p. 1546.

italien ne fait pas exception à cette règle, qui brandit « le flambeau du nationalisme modernisateur et rassembleur, en le militarisant plus encore »¹. D'après le critique V. Masiello, l'œuvre de Brancati peut être rapprochée de trois grands textes témoignant de la rupture survenue dans l'histoire des sensibilités au tournant des XIX^e et XX^e siècles : *Les Considérations d'un apolitique* (1918) de Thomas Mann, *La Déshumanisation de l'art* (1925) d'Ortega y Gasset et *La Crise de la civilisation* (1935) de Johan Huizinga².

Tous ces auteurs assistent en effet à l'agonie d'une culture dominée par les courants rationalistes et positivistes, qui peu à peu s'effondrent devant l'émergence d'autres questionnements, attentes et préoccupations, et se trouvent contraints de céder la place à de nouvelles configurations idéologiques et philosophique. Aux yeux de V. Masiello, la production artistique et critique de Brancati le rattache à cette analyse pessimiste et désabusée des événements contemporains.

On peine à deviner au nom de quels principes le critique porte son dévolu sur les ouvrages de Thomas Mann, d'Ortega y Gasset et de Huizinga, alors que de nombreux autres textes pourraient être cités à l'appui de son propos. En dépit de ce choix quelque peu arbitraire, V. Masiello a raison de replacer Brancati dans le contexte des débats sur l'idée d'une faillite de l'humanité. C'est dans l'écriture satirique que le romancier trouve la meilleure riposte contre l'affairement, la frénésie et la bêtise caractérisant l'époque qu'il est condamné à traverser.

D'autre part, Brancati reconnaît ouvertement qu'il nourrit une vive hostilité contre son époque, à laquelle il oppose la vision à rebours d'un XIX^e siècle idéalisé : « un monde et un mythe qui deviennent, entre autres, le revers “antihéroïque” du fascisme, objet de caricatures féroces et de dures condamnations en tant que vitalisme affiché, “mouvement” frénétique,

¹ Pierre-André Taguieff, *Du Progrès*, op. cit., p. 23.

² « Ce sont des intellectuels qui vivent la crise d'une culture comme une crise globale de la culture, qui transforment la crise d'une culture en termes de crise de la civilisation tout court. [...] Ces intellectuels ont le sentiment que la société de masse ne peut que se réaliser à travers des formes de manipulation des masses ». « Sono intellettuali che vivono la crisi di una cultura come crisi complessivamente della cultura; che trasformano la crisi di una cultura in termini di crisi della civiltà tout-court ». Vitorio Masiello, intervention in Sarah Zappulla Muscarà (dir.), *Vitaliano Brancati*, actes du colloque de Misterbianco (30 novembre – 2 décembre 1984), Catania, Giuseppe Maimone, 1986, pp. 124. [Notre traduction]

agressive vulgarité, bellicisme à la fois rhétorique et criminel »¹. Dans son étude, Gian Carlo Ferretti croit pouvoir identifier, chez le Brancati du *Journal romain*, une évolution vers un pessimisme de plus en plus aigu, une inconsolable amertume.

Ainsi, bien que le mot « progrès » n'apparaisse presque jamais mentionné dans l'œuvre du romancier sicilien, tout suggère qu'à l'image d'Alain-Fournier et de Guilloux, son parcours inhabituel, sa position décentrée par rapport à la plupart de ses contemporains et sa poétique romanesque même faisaient de Brancati un adversaire obstiné des illusions modernistes – parmi lesquelles figurait en première place l'utopie progressiste. Non seulement ces croyances n'avaient à ses yeux aucun fondement, mais plus encore, elles représentaient une terrible menace pour l'intégrité, la dignité et la liberté de l'individu.

¹ “Un mondo e mito che diventa tra l'altro il risvolto ‘antieroico’ del fascismo, oggetto di caricature feroci e di dure condanne in quanto vitalismo esibito, ‘movimento’ frenetico, aggressiva volgarità, bellicismo retorico e insieme criminale”. Gian Carlo Ferretti, *L'infelicità della ragione nella vita e nell'opera di Vitaliano Brancati*, op. cit., p. 48. [Notre traduction]

Ici s'achève la première étape de nos recherches. À l'issue de cette présentation socio-historique des époques et milieux culturels dans lesquels s'inscrivent les romans de l'échec, nous disposons d'un large éventail d'orientations critiques. De fait, cette partie nous a permis d'amorcer diverses lectures comparatistes que nous développerons dans les deuxième et troisième grandes articulations de cette thèse. En opérant des coupes transversales pour évoquer les parcours de Mary Shelley, Verga, Hardy, Alain-Fournier, Guilloux et Brancati, nous avons écarté les approches chronologiques conventionnelles.

Par ailleurs, tout au long de cette première partie, nous avons convoqué des champs théoriques extrêmement variés, à la fois par leurs problématiques et leurs domaines spécifiques (science et littérature, histoire et sociologie de la littérature, études de réception...), par leurs affiliations politiques ou idéologiques (marxisme, féminisme, *gender studies*...), et par leur appartenance à différentes aires culturelles (critique anglaise ou américaine, critique italienne, critique française). Ces nombreux travaux de recherche ont apporté un éclairage précieux à notre réflexion.

Avant de poursuivre notre exploration des romans de l'échec, il nous faut énoncer brièvement les principales conclusions auxquelles nous sommes parvenu. En premier lieu, nous avons pu établir que les trajectoires des six romanciers français, anglais et italiens furent marquées par des situations périphériques plus ou moins durables et par des phénomènes de décentrement et de marginalisation. Ces expériences de décalage identitaire façonnèrent sans aucun doute leurs choix fictionnels et infléchirent leurs représentations romanesques de l'échec. Pour tous ces écrivains, mettre en scène la faillite, le fiasco, la défaite ou d'autres formes de ratage permet de donner place et voix à tout ce qui, dans l'ordre social établi, est réduit au silence, exilé ou refoulé.

Par ailleurs, les six auteurs réunis dans le cadre de cette thèse nourrissent une vive aversion à l'encontre des modèles idéologiques dominants. De manière significative, les figures intellectuelles qui guidèrent leur formation philosophique et artistique ont elles aussi suivi des cheminements compliqués

et se sont trouvées en porte-à-faux entre leurs milieux socioculturels et leurs exigences individuelles.

Enfin, Mary Shelley, Verga et Hardy, pas plus qu'Alain-Fournier, Guilloux ou Brancati ne partagent la flamme progressiste qui anime les discours officiels, les valeurs collectives et les doctrines morales régnant sur leurs époques. Les modèles historiques téléologiques leur inspirent une fascination mêlée de crainte, minée par une invincible méfiance. L'idéalisme des Lumières, le positivisme scientiste d'un Comte ou d'un Spencer, les grandes synthèses évolutionnistes, la mystique nationaliste, le triomphalisme communiste ou fasciste suscitent sans doute chez eux un certain intérêt et un assentiment partiel. Mais leurs œuvres et leurs écrits intimes trahissent un profond pessimisme métaphysique, aux antipodes de toute vision finaliste et de toute croyance en un sens de l'Histoire.

DEUXIÈME PARTIE

TEMPS, PERSONNAGES ET OBJETS

DANS LES ROMANS DE L'ÉCHEC

Après avoir retracé les itinéraires des six écrivains confrontés dans cette thèse, nous nous attacherons à exposer les principales articulations structurant la poétique des romans de l'échec. Nous nous attacherons, dans le chapitre initial de cette partie, à la singulière distribution du temps qui orchestre ces fictions. Il nous est apparu, en effet, que cette dernière échappait aux modèles cycliques autant qu'elle se dérobaît aux perspectives téléologiques.

La comparaison des romans de Mary Shelley, de Verga, de Hardy, d'Alain-Fournier, de Guilloux et de Brancati nous suggère une métaphore éclairante, susceptible de capturer et de traduire efficacement le mouvement oscillatoire qui régit l'organisation du temps dans ces œuvres, à savoir l'image de la *marée*. Il s'agit donc de montrer que *Frankenstein*, *Les Malavoglia*, *Jude l'obscur*, *Le Grand Meaulnes*, *Le Sang noir* et *Le bel Antonio* sont bâtis sur une organisation temporelle dynamique, à l'image du flux et du reflux marin, qui oscille entre circularité et linéarité sans pour autant se rattacher complètement à l'une ou l'autre.

Le deuxième chapitre de cette partie porte essentiellement sur les personnages des romans de l'échec. Dans l'avertissement précédant son second essai sur *Le Bovarysme* (1902), Jules de Gaultier présente cette notion, dont il fut le premier théoricien, comme « un appareil d'optique mentale, une lorgnette de spectacle »¹. Reprenant à notre compte cette métaphore, nous envisagerons quant à nous le bovarysme comme un prisme interprétatif stimulant pour l'étude du roman de l'échec. De fait, les textes composant notre corpus offrent une remarquable profusion de cas de bovarysme.

Nous nous intéressons également, dans cette section, aux figures de lecteurs et aux pratiques de lecture dans les romans de Mary Shelley, de Hardy, d'Alain-Fournier et de Louis Guilloux. La mise en scène de la lecture dans ces œuvres est profondément ambiguë, et présentée tantôt comme un instrument de libération de l'individu, tantôt comme une occupation passive et stérile isolant

¹ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme. Essai sur le pouvoir d'imaginer* [1902], suivi d'une étude de Per Bukik : « Le principe bovaryque », Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 2006, p. 8.

le sujet du groupe social et le condamnant à déchiffrer le monde par le biais de la littérature.

Cette seconde partie s'achève par un chapitre interrogeant la fonction des objets et leurs rapports aux personnages dans les romans de l'échec. Au cours de cette lecture comparée en deux temps, nous verrons ainsi comment, dans les œuvres de Verga, de Hardy, de Guilloux et de Brancati, objets et personnages en devenir en viennent à échanger leurs statuts et leurs rôles fictionnels. Dans *Les Malavoglia* et dans *Jude l'obscur*, ces migrations entre objets et sujets visent à dénoncer les préceptes utilitaristes célébrés par la bourgeoisie industrielle du XIX^e siècle, tandis que dans *Le Sang noir* et dans *Le bel Antonio*, la mise en scène fictionnelle des objets apparaît sous-tendue par une véhémence condamnation des régimes autoritaires et des conformismes en tout genre.

CHAPITRE 1. LE TEMPS À L'ÉPREUVE DE L'ÉCHEC

« Un prodigieux chantier d'expérimentation dans le domaine de la composition et de l'expression du temps »¹ : c'est ainsi que Paul Ricœur définit le genre romanesque dans son ouvrage *Temps et récit*. À travers l'image de la marée, puissant instrument interprétatif pour étudier l'organisation du temps dans la fiction narrative, nous entendons montrer la pertinence de cette définition lorsqu'on l'applique aux romans de l'échec. *Frankenstein*, *Les Malavoglia*, *Jude l'obscur*, *Le Grand Meaulnes*, *Le Sang noir* et *Le bel Antonio* actualisent en effet d'autres modes de figurer et d'habiter le temps. À l'image du flux et du reflux marin, le temps qui structure ces récits est suspendu dans une perpétuelle oscillation entre progression linéaire et mouvement récursif, entre une dynamique projective et une dynamique rétrospective.

Il convient de reconnaître que d'autres textes romanesques présentent une construction temporelle analogue. *Les Vagues* de Woolf, *À la recherche du temps perdu* ou *Le Guépard* de Lampedusa pourraient être rattachés à cet ensemble. Mais cette observation n'invalide pas, pour autant, notre proposition de lecture. Toute la difficulté consiste à trouver un certain équilibre entre les spécificités des œuvres étudiées et leur valeur de représentativité. La métaphore de la marée permet précisément de concilier ces deux exigences, d'articuler les singularités de ces récits et la nécessité d'une réflexion plus large sur l'évolution de la forme et du genre romanesque.

L'image du flux et reflux, telle que définie ici, doit être circonscrite à un contexte historique précis et reliée à l'émergence de l'idéologie du Progrès. Sa pertinence au regard de notre corpus tient à ce que les œuvres réunies dans cet essai sont traversées, à divers degrés et selon différents modes, par un questionnement sur les bouleversements suscités par la foi progressiste. *Frankenstein*, *Les Malavoglia* et *Jude l'obscur*, ainsi que nous l'avons vu dans

¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 2 : *La Configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1984, p. 19.

la première partie de cette thèse, trahissent un vif scepticisme envers les doctrines positivistes et la croyance dans le progrès irréversible et fatal de la civilisation. *Le Grand Meaulnes*, *Le Sang noir* et *Le bel Antonio* s'inscrivent quant à eux dans une époque marquée à la fois par une violente offensive contre la mystique progressiste et par la résurgence de conceptions unilinéaires et exclusives de l'Histoire et du devenir humain.

L'image de la marée s'offre ainsi comme un outil pertinent pour illustrer la singulière distribution du temps et la représentation de l'Histoire dans de nombreuses fictions narratives des XIX^e et XX^e siècles, et plus particulièrement dans les romans de l'échec. Ces derniers mettent en œuvre d'autres possibles temporels qui questionnent la légitimité et l'universalité de notre appréhension et de notre appropriation du temps. Ils désavouent la tentation hégémoniste d'imposer un Temps unique et exclusif modelé sur un système idéologique oppressif¹.

1. La métaphore de la marée, un modèle heuristique

La figure de la marée peut être pensée comme une articulation narrative pour les six textes étudiés dans le cadre de cette thèse. Son utilité est confirmée par diverses suggestions rencontrées sous la plume des romanciers eux-mêmes ou de leurs critiques. Contentons-nous de rappeler que Verga avait d'abord envisagé d'intituler son grand cycle romanesque *La Marée* ; que les métaphores et comparaisons marines et aquatiques imprègnent la mise en scène de l'échec dans les fictions de Mary Shelley, de Verga, d'Alain-Fournier et de Guilloux ; que plusieurs critiques, qu'il s'agisse de Carlo Cassola, de Tess O'Toole ou de Claude Herzfeld, font explicitement référence à l'image du flux et reflux marin dans leurs observations sur Verga, sur Hardy et sur Alain-Fournier.

Il s'agit donc d'établir que la figure de la marée peut être explorée et déployée jusqu'à constituer un véritable modèle interprétatif. Sa caractéristique

¹ Cf. l'intéressant essai de Johannes Fabian, *Le Temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet* [1983], traduction d'Estelle Henry-Bossonney et de Bernard Müller, Toulouse, Anacharsis, « Essais », 2006, p. 26 : « C'est en diagnostiquant le discours temporel

première est sa récursivité. Son flux et reflux incessant imprime à l'espace une temporalité, le partage selon un rythme binaire répétant inlassablement le départ et le retour, mais avec une amplitude et des intensités irrégulières. Aussi cette dynamique oscillatoire ne s'apparente-t-elle pas à un simple mouvement cyclique. Il apparaît opportun, enfin, de rappeler que cet outil critique n'a jamais, à notre connaissance, fait l'objet d'une réflexion approfondie.

Proclamation progressiste ou désaveu des préceptes positivistes ? Une lecture de la préface des Malavoglia

Dans le prologue des *Malavoglia*, Verga annonce le projet qui sous-tend le cycle romanesque des *Vaincus*, titre qu'il adopte après avoir renoncé à celui de *La Marée*. Il entend décrire, selon un schéma évolutionniste, la quête de l'homme affairé à satisfaire des besoins de plus en plus complexes à mesure qu'il s'élève dans la société. Cette marche inexorable de l'humanité vers le mieux-être est comparée par l'auteur au courant d'un fleuve en crue (*fiumana*). S'il semble accepter l'idée qu'il ne peut y avoir de progrès sans vaincus, Verga concède pourtant à l'observateur, et à lui seul, le droit de se préoccuper des laissés-pour-compte :

Seul l'observateur, restant attentif à ce qui l'entoure, même s'il est aussi emporté par le fleuve, a le droit de s'intéresser aux âmes lasses qui tombent au bord du chemin, à ceux qui, épuisés, se laissent submerger par la vague pour en finir au plus vite.¹

Or, c'est précisément avec cette affirmation que le propos du romancier bascule soudainement et prend une tout autre orientation. À bien y regarder, cette préface apparaît très nettement partagée en deux temps. L'évocation de la figure de l'observateur, introduite dans l'avant-dernier paragraphe, coïncide avec un déplacement significatif du point de vue privilégié jusqu'alors et ouvre une brèche profonde dans le discours de l'auteur. Par-delà l'assurance et l'objectivité qu'elle affiche, la préface de Verga trahit en réalité une profonde

de l'anthropologie que l'on redécouvre l'évidence : il n'y a pas de connaissance de l'Autre qui ne soit aussi un acte temporel, historique, et politique ».

¹ Giovanni Verga, *Les Malavoglia*, *op. cit.*, pp. 378-9. «Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai

incertitude, laisse percer un scepticisme qui sape les fondements mêmes de son projet romanesque. Bien loin de l'impersonnalité que l'auteur avait érigée, à la suite de Flaubert, en un principe d'écriture, cette introduction est au contraire marquée par l'intrusion progressive du sentiment, de l'affect et même du pathétique. Par un formidable saut méthodologique, l'écrivain passe de l'universel au particulier, de l'humanité à l'individu, de l'implacable mécanique darwiniste au primat de la sensibilité et de l'émotion.

Un simple relevé sémantique suffit à confirmer cette observation. Dans la première partie de sa préface, Verga recourt à un vocabulaire scientifique ou pseudo-scientifique de nature déterministe et met l'accent sur les causalités, comme en témoignent les substantifs « *condizioni* », « *movente* » (mobile ou stimulus), « *progresso* », « *meccanismo* », « *riproduzione* », les adjectifs « *spassionato* » (impartial), « *materiali* », « *esatta* », « *necessari* » et les verbes « *arrecare* » (causer), « *produrre* », « *determinare* ».

Dès le début du troisième paragraphe, pourtant, de nombreux termes étrangers à ce lexique scientifique s'immiscent dans le texte. Ce sont pour l'essentiel des mots empreints de connotations morales ou sentimentales, investis d'une puissante charge affective : « *avidità* », « *passioni* », « *vizi* », « *virtù* »... Ce second registre sémantique se substitue bientôt aux ferventes déclarations progressistes et finit par éclipser complètement les ambitions scientifiques placées au centre de ce programme esthétique. Si bien que le discours prétendument objectif de l'auteur se fissure, comme emporté lui aussi sous le flot tumultueux de l'Histoire, et cède la place au tragique spectacle des hommes naufragés puis échoués sur les rives du Progrès :

*Les Malavoglia, Mastro-don Gesualdo, La Duchesse de Leyra, L'Honorable Scipioni, L'Homme de luxe, sont autant de vaincus que le courant a abandonnés sur la rive, après les avoir roulés et noyés, et chacun porte de son péché les stigmates qui auraient dû être l'éclat de sa vertu.*¹

fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto". Giovanni Verga, *I Malavoglia*, *op. cit.*, p. 6.

¹ *LM*, p. 379. "I *Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo*, la *Duchessa de Leyra*, l'*Onorevole Scipioni*, l'*Uomo di lusso* sono altrettanti vinti che la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati, ciascuno colle stimate del suo peccato, che avrebbero dovuto essere lo sfolgorare della sua virtù". *IM*, p. 7.

Une lecture attentive de la préface des *Malavoglia* nous dévoile la complexité et l'ambiguïté du projet romanesque des *Vaincus*. Après avoir exprimé sa foi dans une histoire téléologique et conféré à son entreprise une portée universelle, Verga se tourne soudain vers ce qui ne peut être assimilé ou englouti par l'inflexible logique du Progrès, ce Moloch des temps modernes : l'exception contre-nature, l'anomalie suprême de l'échec, dont la seule présence ébranle toute croyance en un sens ou une finalité de l'Histoire. Tout se passe donc comme si, au moment même où le romancier énonçait son adhésion au progrès, un soupçon tenace venait soudain bouleverser l'édifice des *Vaincus* : et si toutes les représentations d'une humanité avançant inéluctablement vers des formes de civilisation toujours plus perfectionnées n'étaient qu'une simple chimère ? Et si rien, finalement, ne justifiait la souffrance, l'exclusion et la défaite des vaincus sacrifiés au nom du Progrès ?

Plusieurs critiques se sont attachés à souligner que Verga n'accepta jamais sans réserve tous les idéaux de son époque, à commencer par l'utopie progressiste embrassée par nombre de ses contemporains. À cet égard, la préface des *Malavoglia* constitue indiscutablement une illustration éclatante de la complexité des positions idéologiques du romancier et laisse affleurer une vive incertitude qui contraste violemment avec la détermination initiale de l'écrivain. Une phrase en particulier, susceptible d'être lue comme un désaveu de l'idée de progrès, expose une tout autre vision de l'histoire : « [Les] vaincus [...] lèvent leurs bras désespérés et courbent la tête sous le pied brutal des nouveaux arrivants, des vainqueurs d'aujourd'hui, pressés d'arriver, avides eux aussi et bientôt engloutis »¹. En suggérant que les vainqueurs d'aujourd'hui sont aussi les vaincus de demain, Verga met en question les principes mêmes de son apparente apologie du progrès et esquisse en pointillé un discours souterrain qui réfute catégoriquement toute croyance en un sens de l'histoire.

Il est frappant d'observer qu'après avoir présenté ses romans comme autant d'allégories ou de types sociaux – *Mastro-don Gesualdo* incarne le « type bourgeois », *La Duchesse de Leyra* la « vanité aristocratique » et *L'Honorable Scipioni* l'« ambition » – l'écrivain en donne un second aperçu

beaucoup plus individualisé : tous ces personnages sont « autant de vaincus que le courant a abandonnés sur la rive, après les avoir roulés et noyés », qu'il s'agisse de « l'humble pêcheur » ou du « nouveau riche », de « l'intruse dans les classes supérieures » ou de « l'artiste ». Certes, ces précisions procèdent toujours d'une volonté de définir une catégorie sociale à partir d'une singularité. Mais ce qui désormais retient l'attention de l'auteur, c'est l'individu qui subit l'histoire, et non plus celui qui la domine. Aussi Verga accorde-t-il la préférence à des personnages en marge, à l'écart de leur société comme de leur époque ou pris dans le jeu d'aspirations contradictoires. Délaissant l'uniformité, la régularité et l'« exemplarité », il privilégie l'imperfection, l'accidentel, l'anormal.

Ce choix se révélera déterminant pour la composition des *Malavoglia* et, plus largement, pour toute l'œuvre de Verga. Il implique en effet non seulement la coprésence de deux univers conflictuels, à savoir celui des vainqueurs et celui des vaincus, mais également la coexistence antagonique de deux temporalités discordantes : le flux linéaire et continu du progrès, d'un côté, le mouvement cyclique d'une histoire vécue comme éternelle répétition et ressassement sans fin, de l'autre. *Les Malavoglia* est tout entier construit sur l'affrontement de ces deux perceptions et distributions du temps, qui renvoient à deux attitudes métaphysiques inconciliables. En portant son regard sur l'envers du Progrès, Verga semble assigner au romancier-observateur la mission d'un témoin chargé de rapporter les « drames ignorés »¹ qui se tissent à l'ombre de l'histoire.

La Marée : une esquisse préparatoire aux Vaincus

On voit ainsi se profiler peu à peu une distinction primordiale entre l'image du courant fluvial et celle de la marée. À travers ces motifs, ce sont en fait deux configurations symboliques opposées et deux pensées contraires de

¹ *LM*, p. 379. “[I] vinti [...] levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d’oggi, affrettati anch’essi, avidi anch’essi d’arrivare, e che saranno sorpassati domani”. *IM*, p. 7.

l'histoire qui se font face : ici, une perspective téléologique proche du darwinisme social, selon laquelle la défaite des plus faibles est indispensable à la marche en avant de l'humanité ; là, une vision cyclique attachée à l'héritage culturel légué par les ancêtres, à la transmission des valeurs et des traditions et à la continuité entre générations. Tout prête à croire, à en juger par son introduction, que Verga accorde sa préférence à cette dernière orientation. Sous couvert d'exalter le progrès incessant de la civilisation, l'écrivain prend parti pour une conception autre du temps et invite le lecteur à penser l'histoire à l'image de la marée, c'est-à-dire comme un flux et reflux perpétuel.

Il est vrai que le terme « marée » n'est cité nulle part dans ce texte. Tout oppose d'ailleurs l'image du fleuve héraclitéen à cette métaphore marine. Mais c'est oublier un peu vite que dans une première ébauche de son vaste projet, le romancier avait songé à intituler son cycle romanesque *La marea*². Or, le plan qu'il esquissait alors ne devait subir que de légères altérations et demeurerait principalement inchangé une fois intégré à la préface des *Malavoglia*. Dans le canevas d'avril 1878, Verga se contentait de faire une brève allusion au « titre d'ensemble » de sa « fantasmagorie sur la lutte pour l'existence » : *La marea*. Dans l'introduction précédant le texte des *Malavoglia*, en revanche, l'auteur choisit d'intituler son cycle romanesque *Les Vaincus*.

Est-il légitime alors d'accorder une place centrale, dans le cadre de ce travail, à la métaphore de la marée ? Cette décision ne nous expose-t-elle pas à ignorer une modification importante du projet de Verga ? À ces questions, nous pouvons apporter plusieurs éléments de réponse. Commençons par noter qu'en faisant de la marée un modèle interprétatif, nous tentons de décrire un mode de distribution du temps qui dépasse de loin la seule œuvre verghienne. Il ne s'agit pas pour nous d'exploiter un discours critique du romancier sicilien autour de la métaphore de la marée – car Verga s'est contenté d'évoquer cette image, et n'avait guère, du reste, le goût de la théorie – mais de l'envisager, plus audacieusement, comme le noyau d'une poétique du temps. Malgré tout, nous

¹ C'est le titre de la première nouvelle du recueil *Drammi intimi*. La traduction française, due à Marguerite Pozzoli, a été publiée sous le titre *Drames intimes*, Arles, Actes Sud, « Lettres italiennes », 1987.

² Voir la célèbre lettre datée du 21 avril 1878 à Salvatore Paolo Verdura dans Giovanni Verga, *Lettere sparse*, édition de Giovanna Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, « Biblioteca di cultura », 1979, pp. 79-80.

sommes convaincu que le premier titre retenu par l'auteur était bien davantage à ses yeux qu'un simple appel à l'imagination de son lecteur : la lettre à Salvatore Paolo Verdura, la préface refusée par l'éditeur ainsi que la version définitive de l'introduction attestent que l'image de la marée représentait pour Verga l'expression concrète d'un aspect crucial de sa sensibilité à l'histoire.

On est alors tenté de s'interroger sur les raisons qui le poussèrent à abandonner le premier titre, beaucoup plus expressif que celui qu'il adopta finalement. À notre connaissance, l'écrivain ne s'est jamais expliqué sur ce point. Nous pourrions toutefois émettre l'hypothèse que l'image de la marée discordait si fortement avec l'allégorie du fleuve Progrès que Verga dut se résoudre, pour éviter une contradiction trop flagrante, à éliminer l'un de ces termes. Désireux de se revendiquer comme un artiste de son temps capable de reconnaître les bienfaits de la modernité, il reléqua à l'arrière-plan son hostilité à l'encontre des fondements philosophiques du Progrès et de ses réalisations historiques.

L'échec, scandale du positivisme triomphaliste

Le préambule des *Malavoglia* nous offre donc un exemple paradoxal d'incorporation du discours scientifique à la fiction narrative. En prétendant soumettre son entreprise romanesque au modèle de l'évolutionnisme darwiniste, Verga rattache son œuvre aux courants intellectuels dominants et lui confère une plus grande légitimité. Cette décision relève probablement d'une stratégie individuelle, mais traduit aussi très certainement l'influence considérable exercée par la foisonnante vulgarisation des théories darwiniennes et spencériennes dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Toutefois, si le cas de l'introduction aux *Malavoglia* s'avère aussi éclairant pour notre propos, c'est précisément parce que celle-ci met en évidence une profonde ligne de fracture, un point névralgique divisant de manière irréconciliable exigences scientifiques et recherche artistique. Dès l'instant où Verga choisit de porter son regard sur les naufragés et les vaincus de la « lutte pour l'existence », il s'aventure dans une voie que la science moderne a délibérément refoulée. Et puisque l'investigation scientifique

s'avère impuissante à explorer cet horizon, c'est à la fiction romanesque qu'il revient de narrer l'expérience de ces hommes rejetés en marge de l'histoire.

Pour la culture largement positiviste et scientifique de l'Europe post-darwinienne, l'échec n'incarnait-il pas l'anomalie suprême ? Cristallisant les inquiétudes des contemporains de Verga ou de Hardy, incarnant la menace de la régression et de la dégénérescence, il constituait une réalité impensable et inassimilable.

Certes, le romancier sicilien n'est pas le premier à mettre en scène des personnages isolés ou exclus, à l'écart de la société. Les frères Goncourt, et plus encore Zola, ont construit nombre de leurs fictions autour de « cas » psychologiques ou cliniques. D'ailleurs, les virulentes attaques contre les écrivains naturalistes visaient en partie leur goût morbide pour l'anormalité ou les états pathologiques, et traduisaient la crainte qu'inspirait à leurs détracteurs la possibilité d'une régression de l'humanité.

Pour peu que l'on parcoure la préface composée par Verga et qu'on la confronte aux introductions écrites par les frères Goncourt ou par Zola, on mesure bien vite la spécificité et l'originalité de l'entreprise des *Vaincus* – et à travers elle des parti pris véristes – par rapport aux préceptes naturalistes, et l'on prend conscience de la distance qui sépare le Verga *minore* du Verga *maggiore*. Tandis que Zola déclare, dans la préface à *L'Assommoir*, avoir « voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière » et livre un diagnostic impitoyable sur les mœurs des classes populaires¹; tandis que les frères Goncourt prétendent donner avec *Germinie Lacerteux* une « clinique de l'Amour » et se félicitent que « le roman [se soit] imposé les études et les devoirs de la science »², Verga rompt avec l'étude de « cas » et élimine toute référence clinique de son vocabulaire. Plus encore, en formulant tacitement son scepticisme vis-à-vis des cultes progressistes, il opte pour une attitude diamétralement opposée à celle des Goncourt aussi bien que de Zola.

¹ « Au bout de l'ivrognerie et de la fainéantise, il y a le relâchement des liens de la famille, les ordures de la promiscuité, l'oubli progressif des sentiments honnêtes ». Émile Zola, *L'Assommoir*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1989, p. 373.

² Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Paris, Flammarion, 1990, pp. 55-56.

Fécondité critique et limites de la métaphore de la marée

Ériger le modèle de la marée en instrument interprétatif implique de bien cerner sa fécondité autant que ses limites. On ne saurait, bien entendu, envisager de l'appliquer à tous les romans de l'échec. De fait, cet outil ne peut être efficace que dans la mesure où modulé et assoupli, il conserve malgré tout sa cohérence et parvient à rendre compte d'un ensemble pertinent de convergences reliant les œuvres étudiées en fonction de leur distribution du temps et, par là, d'une certaine sensibilité à l'histoire.

Nous proposons dès lors de considérer la métaphore de la marée comme la mise en forme romanesque d'une position philosophique, idéologique et/ou esthétique en marge des représentations collectives de l'Histoire et de la perception du temps telles que codifiées et institutionnalisées par les idéologies dominantes. D'après nous, cette féconde image doit être appréhendée comme l'expression de la distance qui sépare les six romanciers des cultes progressistes et modernistes gouvernant leurs milieux socioculturels. Elle traduirait ainsi leur désarroi et leur méfiance vis-à-vis d'idéologies totalisantes ou totalitaires prônant une rupture irrémédiable avec le passé ou assignant à l'Histoire un sens et une fin uniques, laissant également transparaître leur nostalgie pour des traditions inexorablement vouées à disparaître.

Il convient de reconnaître que ce modèle interprétatif s'avère au premier regard bien plus approprié pour aborder les œuvres de Mary Shelley, de Verga et de Hardy. Ce n'est que dans les dernières décennies du XIX^e siècle que la foi du monde occidental dans les progrès illimités de la science et de la raison, défendue avec ardeur sous la bannière du positivisme et de l'évolutionnisme, subira les plus durs assauts. Mais si la première moitié du XX^e siècle, bouleversée par deux conflits mondiaux, voit s'effondrer la version positiviste et scientiste de l'idolâtrie progressiste, toutes les grandes entreprises idéologiques, à commencer par le fascisme, le national-socialisme et le communisme, souscrivent unanimement à des doctrines téléologiques. Si bien que par certains aspects, l'antipositivisme, le rejet du primat rationaliste et le sursaut de religiosité qui imprègnent l'Italie fasciste ou la France de la Belle

Époque se traduisent par des syncrétismes mythico-idéologiques bien plus dangereux qu'au siècle précédent.

En outre, la dynamique structurante de la marée nous invite à porter notre attention sur l'ambiguïté de l'expérience historique, des positions philosophiques et de l'écriture romanesque des auteurs réunis ici. Leur parcours compliqué et leur identité souvent conflictuelle les conduisent à tisser une relation pour le moins équivoque avec les milieux socioculturels auxquels ils appartiennent. Alors même qu'ils dénoncent les mystifications et les erreurs de leur époque, ils en partagent les idéaux, les appréhensions, les valeurs... N'est-ce pas précisément parce que chacun de ces romanciers est travaillé par les codes sociaux et le climat de pensée de son environnement intellectuel que son désaveu des discours officiels se fait d'autant plus radical ?

La préface de Verga nous en apporte une démonstration éclatante et nous donne à penser que le modèle de la marée permet aussi de mettre en évidence une exigence commune aux six écrivains réunis. Il s'agit en effet pour eux de concilier deux tensions contraires qui les agitent sans relâche : d'un côté, une volonté de repli, de retour nostalgique à un passé idéalisé, ou simplement le désir ardent de voir se perpétuer l'héritage des générations antérieures ; de l'autre le besoin impérieux d'être de son temps, de défendre les acquis de la modernisation technique et du prétendu développement moral de la civilisation occidentale... Insistant tantôt sur le flux, tantôt sur le reflux marin, les romanciers expriment leur indécision entre ces deux aspirations.

Bien davantage qu'un motif isolé, l'image de la marée structure en profondeur tous les récits qui font l'objet de nos recherches. Elle ordonne les principaux procédés et stratégies d'écriture relatifs à la distribution du temps dans chacune de ces œuvres. En nous fondant sur les textes composant notre corpus, nous recourons à la métaphore de la marée pour décrire l'organisation de récits reproduisant, selon des modalités variées, une alternance entre flux et reflux qui renvoie à deux représentations rivales du temps, voire à deux pensées de l'Histoire conflictuelles.

Il va de soi que la présence textuelle de l'image de la marée dans les œuvres considérées n'est pas une condition indispensable à l'emploi du modèle que nous cherchons à définir. Aucun des romans rassemblés ici ne lui accorde

une place déterminante ; certains de leurs auteurs se contentent tout au plus de l'invoquer ça et là sans y attacher une attention particulière. Pour autant, elle n'en demeure pas moins investie à chaque apparition d'une puissante charge métaphorique, qui déborde sa signification littérale. Dans chacun des récits qui nous intéressent, elle apparaît indissociable d'un réseau de figurations marines et océaniques : le ressac, la tempête, l'écueil, le naufrage... Par ailleurs, elle imprime au texte son rythme binaire, né de l'alternance du flux et du reflux. Ce mouvement affecte essentiellement l'organisation du temps, mais œuvre aussi sur les représentations spatiales et sur les parcours des personnages. Dans les romans de l'échec, la dynamique prédominante est celle du reflux, qui symbolise de manière percutante la régression, le repli, la défaite.

La métaphore de la marée permet aussi d'approcher plus finement une vision complexe de l'Histoire, fondée sur la coexistence antagonique de deux systèmes philosophiques, de deux partis pris idéologiques et sociopolitiques. L'idée que nous chercherons à défendre peut être résumée ainsi : montrer que l'image de la marée orchestre une poétique commune aux six romanciers et qu'elle leur permet de cristalliser et d'exprimer par la fiction, de manière symbolique et métaphorique, une série d'incertitudes et de contradictions intérieures concernant principalement leur rapport à l'Histoire et au temps.

2. Optimisme de la *new science* contre scepticisme conservateur : tradition et rupture dans *Frankenstein*

Récifs, tempêtes en mer et naufrages hantent l'imaginaire shelleyen, au point que *Frankenstein* est traversé par une constellation d'images marines. Le roman s'ouvre sur l'expédition au pôle du premier narrateur, Robert Walton, qui se trouve alors à Saint-Petersbourg et s'apprête à poursuivre sa route vers Arkhangelsk. Dès les premières pages, les visions marines contaminent et envahissent le texte. On pourrait multiplier à loisir les citations révélant la richesse et l'omniprésence de l'imaginaire marin dans l'œuvre de Mary Shelley. Mais ce relevé ne nous aiderait en rien à constituer la métaphore de la marée en modèle critique. Observant la prégnance de ce réseau d'images, nous

nous contenterons d'y voir un simple indice de la présence textuelle du flux et reflux marin en tant que motif romanesque.

Ce constat établi, il nous faut risquer une tout autre approche et réfléchir aux procédés qui œuvrent sur la structure profonde de l'organisation même de *Frankenstein* : par quels moyens ce roman de l'échec parvient-il à susciter en nous le sentiment d'un balancement permanent entre deux temporalités antithétiques ? En quoi cette mise en scène divisée du temps trahit-elle le caractère conflictuel des représentations de l'Histoire que Mary Shelley partageait avec certains de ses contemporains ?

Une dynamique de flux et reflux

« Vous vous réjouirez d'apprendre que nul désastre n'a marqué le début d'une entreprise pour laquelle vous nourrissiez de si funestes pressentiments »¹. Par cette phrase qui tient lieu d'incipit, toute la tragédie de Walton et de Frankenstein apparaît déjà comme en gestation, lovée au cœur du texte. « *Disaster* », « *evil forebodings* », « *failure* », « *my hopes fluctuate* », « *my spirits are often depressed* »... Autant de termes ou d'expressions suggérant que le projet du jeune homme est par avance menacé et que la faillite de ses ambitions artistiques préfigure le fiasco de cette expédition.

Et, de fait, le périple de Walton se solde par un échec complet : contraint de mettre un terme à l'aventure en laquelle il a placé toutes ses aspirations, il doit se résoudre à prendre le chemin du retour. Refoulé, Walton n'a d'autre choix que de regagner honteusement l'Angleterre. Sa quête s'achève donc sur un désastre : « Tout cela est du passé ; je retourne en Angleterre. J'ai perdu mon espoir d'être utile et illustre »². Ainsi, la narration et le parcours de Walton, qui encadrent les récits de Frankenstein et du monstre, sont eux-

¹ Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, traduction de Paul Couturiau, Paris, Gallimard, « Folio Plus », 1997, p. 25. "You will rejoice to hear that no disaster had accompanied the commencement of an enterprise which you have regarded with such evil forebodings". Mary Shelley, *Frankenstein or the Modern Prometheus*, *op. cit.*, p. 7.

² *FPM*, traduction de Germain d'Hangest, *op. cit.*, Paris, GF, 1979, p. 311. "It is past; I am returning to England. I have lost my hopes of utility and glory; – I have lost my friend". *FMP*, p. 150.

mêmes construits à l'image d'une gigantesque vague se brisant sur le rivage avant de refluer vers le large.

Du reste, la plupart des personnages connaissent des expériences proches de celles du jeune Walton : déçus, ruinés, vaincus, ils se trouvent relégués hors de la sphère publique, condamnés à l'exil ou au déshonneur. La romancière semble fascinée par l'écroulement et le déclin d'êtres autrefois heureux et admirés, victimes de la tyrannie ou de l'infortune. Dès le début de son récit, Frankenstein rapporte la ruine et la déchéance du malheureux Beaufort, jadis marchand prospère et respecté. Sa faillite retentissante préfigure déjà les échecs de Frankenstein ou de Walton. L'histoire d'Elizabeth Lavenza, sœur adoptive et future épouse de Victor, obéit au même schéma binaire. Recueillie par une misérable famille de paysans italiens, la jeune femme a vécu l'épreuve du deuil et du déracinement et subi un échec affectif qui l'a peu à peu coupée de ses origines.

On pourrait adjoindre à ces noms ceux des De Lacey, réduits à la misère et à l'exil pour s'être opposés au despotisme, celui de Safie, jeune femme turque contrainte elle aussi de s'enfuir en Allemagne, ou même celui de Justine, jetée en prison puis exécutée en raison de la lâcheté de Frankenstein. Tous ces itinéraires fragmentés, ces destins de défaite et d'exclusion, redoublent le mouvement central du récit, orchestré par l'ascension rapide du demiurge puis par sa chute vertigineuse. Au-delà de l'extrême mobilité géographique des personnages de *Frankenstein*, c'est bien la dynamique primordiale du flux et du reflux qui gouverne la distribution du temps dans le roman.

Robert Walton, découvreur habité par l'esprit des Lumières

Parmi les profonds questionnements soulevés par le roman de Mary Shelley, l'interrogation sur les promesses et les dangers de la quête scientifique occupe indiscutablement une place primordiale. Il s'agira pour nous de mettre à l'épreuve l'hypothèse suivante : la mise en scène du processus de la connaissance et du développement du savoir dans *Frankenstein* repose sur une ambivalence structurelle qui renvoie elle-même à deux perceptions contraires

de l'Histoire. D'après nous, le mouvement de flux et reflux animant le roman se traduit de manière privilégiée dans cette indécision : tantôt l'avancée des connaissances est vue comme un formidable espoir de liberté et de bien-être pour toute l'humanité, tantôt au contraire elle est envisagée sous un jour funeste et redoutée comme une menace dévastatrice.

La scène inaugurale du roman peut être lue comme une illustration exemplaire du nouvel esprit scientifique couronné par les écrits des penseurs des Lumières. À travers l'expédition au pôle de Robert Walton, en effet, c'est toute une conception philosophique de la connaissance en même temps qu'une configuration épistémique qui se trouvent formulées : la confiance illimitée dans les progrès cumulatifs de la connaissance et de la raison ; l'adhésion sans réserve à la démarche empirique, capable de repousser les frontières de l'inconnu et de l'ignoré ; la volonté d'œuvrer à l'épanouissement de la civilisation et la certitude que l'enrichissement du savoir implique fatalement le perfectionnement de l'humanité...

La première lettre de Walton à sa sœur Margaret participe clairement de cette mythification et de cette idéalisation de la science. Fourmillant de références aux recherches et aux théories contemporaines – qu'il s'agisse de la climatologie, de l'électricité ou encore des explorations géographiques –, elle emprunte son vocabulaire et sa tonalité au matérialisme progressiste des adeptes de la *new science*¹.

Certes, la missive de Walton n'est pas dénuée d'exclamations lyriques, lesquelles s'accommodent mal, dans l'esprit d'un lecteur du XXI^e siècle, avec la sécheresse du discours scientifique positiviste. Mais il en va tout autrement à l'époque de la rédaction de *Frankenstein*, où les échanges réciproques entre sciences et littérature sont nombreux et prolifiques.

Par bien des aspects, la lettre de Walton peut être apparentée au discours scientifique. À l'évidence, elle est sous-tendue par une volonté didactique. Le

¹ « La *new science* était une technique d'exploration de l'organisation physique de l'univers. Elle était basée sur l'hypothèse selon laquelle l'homme peut accéder à la connaissance des structures de l'univers par l'application minutieuse de la raison à l'observation de phénomènes naturels ». "The new science was a technique for investigating the physical nature of the universe. It was based on the supposition that the structure of the universe was knowable by man through the careful application of human reason to the observation of natural phenomena". Samuel Holmes Vasbinder, *Scientific Attitudes in Mary Shelley's Frankenstein*, op. cit., p. 65. [Notre traduction]

narrateur entend faire part de ses observations et connaissances physiques, climatologiques et géographiques à sa correspondante. Au pôle, écrit-il, « le soleil est toujours visible », et « les corps célestes [...] sans exemple ». Walton espère « y découvrir la force merveilleuse qui attire à elle l'aiguille », et donner sens aux « discordances apparentes » de certaines « observations célestes ». Bien vite, sa lettre prend des accents exaltés et prophétiques :

Le spectacle d'une partie du monde encore inconnue rassasiera ma curiosité ardente ; peut-être mes pas fouleront-ils un sol où l'empreinte du pied de l'homme n'est jamais encore apparue.¹

Vous ne sauriez contester l'incalculable bienfait que, jusqu'à la dernière génération, me devra l'humanité, si je découvre près du pôle un passage menant à ces contrées.²

Les nombreux modaux qui parsèment ses propos laissent deviner la prudence du jeune homme : « *What may not be expected in a country of eternal light?* » ; « *I may there discover the wondrous power which attracts the needle* » ; « *I shall satiate my ardent curiosity [...] and may tread a land never before imprinted by the foot of man* »... Ainsi, Walton nous apparaît comme une personnification fidèle du découvreur cher aux partisans de la *new science* : audacieux et persévérant, habité par le noble désir de gratifier l'humanité des lumières du savoir et de lui ouvrir des horizons insoupçonnés, il fait preuve d'un optimisme à toute épreuve.

Après un exorde composé pour l'essentiel dans un présent d'instantanéité, Walton évoque son itinéraire personnel, dont ce voyage constitue le point d'aboutissement. Dans ce passage rétrospectif, il relate les étapes de son parcours : sa passion de la lecture et en particulier des récits de voyage, la désillusion suscitée en lui par le fiasco de sa brève carrière de poète, la décision de consacrer tous ses efforts à sa grande entreprise scientifique, enfin les six années austères passées à endurcir son corps et à acquérir les connaissances indispensables pour se lancer dans une exploration en mer. En

¹ *FPM*, traduction de Germain d'Hangest, p. 68. «I shall satiate my ardent curiosity with the sight of a part of the world never before visited, and may tread a land never imprinted by the foot of man». *FMP*, p. 7.

² *FPM*, traduction de Germain d'Hangest, p. 68. «You cannot contest the incalculable benefit which I shall confer on all mankind to the last generation, by discovering a passage near the pole to those countries». *FMP*, p. 8.

soulignant ainsi la valeur de l'erreur, de l'expérience et de la ténacité, le récit de Walton laisse paraître son adhésion à l'empirisme de la *new science*.

Mais, à travers cet incipit épistolaire, c'est tout le roman qui se voit conférer une certaine orientation temporelle : tout entière tendue vers l'accomplissement d'une mission et la consécration suprême, la narration de Walton, qui encercle les récits enchâssés de *Frankenstein*, imprime à l'œuvre son élan vers l'avant. Dès ce point du récit, le lecteur est placé dans la situation d'un confident et d'un témoin convié à prendre part à l'expédition du narrateur.

Une mise en garde contre les dangers d'une « science sans conscience »

Pourtant, un certain nombre de signes discordants affleurent çà et là dans le discours de Walton, qui donnent à penser que celui-ci n'est peut-être pas un pur représentant de l'esprit de la *new science*. Pétri d'incertitudes et de craintes, le narrateur lui-même ne cesse de s'interroger sur la valeur et l'issue de son entreprise. Plus grave, en s'engageant dans une telle aventure, il enfreint le commandement de son père, qui avait exigé sur son lit de mort que Walton ne risque sa vie en mer. Comme inscrites au fondement même du projet narratif, la trahison, la transgression et la culpabilité imprègnent donc l'histoire de Walton et les premières pages du roman de Mary Shelley. Mais au-delà de cette simple présence thématique, c'est un tout autre rapport au temps et à l'Histoire qui se profile : à mesure qu'elle poursuit sa trajectoire linéaire et unidirectionnelle, la rhétorique progressiste est peu à peu infiltrée et comme parasitée par un mouvement antagoniste de recul, une dynamique de repli.

En dépit de son apparente liberté, Walton est un personnage rongé par un sentiment de culpabilité irrépressible, prisonnier d'un passé qui le refoule continuellement. Cette idée se confirme dans la deuxième lettre, lorsque le narrateur fait une allusion directe au *Dit du vieux marin* de Coleridge, long poème romantique gravitant autour de la faute et de l'expiation : « Je me dirige

vers des régions inexplorées, vers “le pays des brumes et des neiges” ; mais je ne tuerai point l'albatros, ne craignez donc pas pour ma vie »¹.

Parvenu à Arkhangelsk, Walton s'emploie à constituer son équipage, mais doit composer avec un temps flottant, presque suspendu : « Quelle n'est pas ici la lenteur du temps, environné que je suis de glace et de neige ! »². Plus l'instant du départ approche, et plus il est assailli par le doute. Walton reconnaît son impulsivité, déplore n'avoir aucun ami fidèle pour le supporter, regrette amèrement, enfin, les lacunes de son éducation :

Je cherche la société d'un homme capable de partager ce que je ressens, et dont les regards répondent aux miens. Peut-être, ô ma chère sœur, me jugerez-vous romanesque, mais ce besoin d'un ami atteint à l'amertume [...]. À quel point semblable ami ne remédierait-il pas aux défauts de votre frère ! J'ai trop d'ardeur dans l'exécution, trop d'impatience devant les obstacles. Mais je souffre encore bien plus d'être un autodidacte.³

Il convient de prêter une attention vigilante à cette brève confession, qui suggère déjà que la quête de Walton est biaisée en son principe même, et par conséquent vouée à l'échec. Qu'il s'agisse de l'instruction qu'il s'est lui-même dispensée, de l'amitié qu'il n'a pas suffisamment cultivée ou des projets qu'il a conçus, Walton a commis la même erreur : croire que le savoir peut fructifier en vase clos, que la connaissance peut se développer pleinement dans une complète solitude, hors de tout échange ou dialogue. Aussi son entreprise scientifique est-elle par essence une aberration.

Walton lui-même n'ignore pas les effets destructeurs d'une éducation négligée : « J'ai aujourd'hui vingt-huit ans et je suis, en réalité, plus illettré que bien des écoliers de quinze »¹. Entravé par des attaches de toutes sortes, il semble finalement mal préparé pour mener à bien ses ambitions. En apparence,

¹ *FPM*, traduction de Germain d'Hangest, p. 74. “I am going to unexplored regions, to ‘the land of mist and snow;’ but I shall kill no albatross, therefore do not be alarmed for my safety”. *FMP*, p. 11.

² *FPM*, traduction de Germain d'Hangest, p. 71. “How slowly the time passes here, encompassed as I am by frost and snow”. *FMP*, p. 9.

³ *FPM*, traduction de Germain d'Hangest, p. 71. “I desire the company of a man who could sympathize with me; whose eyes would reply to mine. You may deem me romantic, my dear sister, but I bitterly feel the want of a friend [...]. How would such a friend repair the faults of your poor brother! I am too ardent in execution, and too impatient of difficulties. But it is a still greater evil to me that I am self-educated”. *FMP*, p. 10.

tout son discours est dirigé vers un objectif ultime, projeté vers l'avant. Cependant, une approche minutieuse de ses lettres révèle l'action insidieuse d'une tension souterraine antagoniste, qui retarde le développement du récit, repousse les personnages vers l'arrière et les enferme dans une temporalité circulaire.

Et de fait, l'expédition de Walton ne tarde pas à tourner court. Quelques mois après avoir pris la mer, le vaisseau se retrouve piégé par les glaces, menacé de sombrer d'un instant à l'autre. Mais par là, c'est tout le récit qui s'arrête, immobilisé lui aussi, à l'image du navire encalminé. Au temps de l'enthousiasme et de l'ambition succède une singulière « panne » narrative, déclenchée elle-même par une panne nautique :

Lundi dernier (31 juillet), nous fûmes presque entourés par la glace qui se resserrait tout alentour du navire, lui laissant à peine la surface où il flottait. Notre situation était assez dangereuse, étant donné surtout que nous étions au milieu d'une brume très épaisse. Nous mîmes donc en panne, espérant un changement quelconque de l'atmosphère et du temps.²

Tout se passe donc comme si la progression du récit était enrayée de l'intérieur par une force l'entraînant en sens contraire. Interrompue, l'exploration de Walton cède bientôt la place à l'histoire relatée par Frankenstein. Ce n'est qu'à la toute fin du roman que le lecteur apprend l'issue désastreuse du voyage entrepris par Walton. Retenu par les glaces, le navire n'a pu poursuivre sa route. La menace d'une mutinerie, que les véhémentes exhortations de Frankenstein parviennent à apaiser pour un temps, contraint le capitaine de l'expédition à faire marche arrière : « Le sort en est jeté ; j'ai consenti à rentrer si nous ne disparaissions pas. Mes espérances sont donc ruinées par la lâcheté et l'indécision. Je reviens ignorant et déçu »³.

¹ *FPM*, traduction de Germain d'Hangest, p. 72. "Now I am twenty-eight, and am in reality more illiterate than many school-boys of fifteen". *FMP*, p. 10.

² *FPM*, traduction de Germain d'Hangest, p. 77. "Last Monday (July 31st), we were nearly surrounded by ice, which closed in the ship on all sides, scarcely leaving her the sea room in which she floated. Our situation was somewhat dangerous, especially as we were compassed round by a very thick fog. We accordingly lay to, hoping that some change would take place in the atmosphere and weather". *FMP*, pp. 12-3.

³ *FPM*, traduction de Germain d'Hangest, p. 311. "The die is cast; I have consented to return, if we are not destroyed. Thus are my hopes blasted by cowardice and indecision; I come back ignorant and disappointed". *FMP*, p. 150.

Ses espoirs brisés, Walton s'apprête à regagner l'Angleterre, humilié et déshonoré. Pour un rêve stérile, il a consumé sa jeunesse et négligé la sagesse. Le récit de Frankenstein lui a ouvert les yeux sur la vanité de ses illusions, et montré qu'aucun savoir ne peut être autotélique. Ainsi, deux conceptions de la connaissance et de la science s'affrontent dans le roman : d'un côté, celle de l'empirisme de la *new science* et du progressisme des Lumières, fortement individualisée par des figures d'audacieux découvreurs participant à la marche en avant de la civilisation ; de l'autre, une vision sceptique, attachée à la reproduction de l'ordre social et à l'héritage d'une sagesse transmise au fil des générations, hostile à la quête scientifique individuelle pensée comme une fin en soi.

Victor Frankenstein, monstrueux produit de l'union du savoir moderne et de l'occultisme

D'autres éléments viennent étayer cette lecture visant à mettre en évidence la double configuration épistémique de *Frankenstein*. L'expérience tragique de Victor Frankenstein, double maudit de Robert Walton, conforte assurément notre interprétation. À tous égards, Walton se présente comme un Frankenstein embryonnaire : animé de la même soif de connaissance, il s'est lui aussi condamné à la réclusion et à la solitude ; à l'instar de l'inquiétant demiurge, il s'est laissé dévorer par son ambition et ses rêves de gloire ; comme ce dernier, il a souffert d'une éducation négligée puis adhéré sans esprit critique à une implacable logique scientifique et progressiste. Ces mêmes dérives qui ont entraîné la ruine de Frankenstein mèneront aussi Walton à l'échec.

Le parcours de Frankenstein est donc ponctué par des échos de l'histoire de Walton. Dans les deux cas, on assiste à un phénomène de dissociation du temps : le mouvement vers l'avant est constamment menacé et démenti par une dynamique contraire de recul et de reflux.

Frankenstein incarne lui aussi la philosophie et la méthodologie de la *new science*. Converti aux découvertes récentes des sciences naturelles, il s'est consacré à l'étude de la chimie et de la physique. Son ardeur infatigable, sa méthodologie empirique, sa conviction quant aux pouvoirs de la science

moderne, capable de percer tous les mystères de la nature, son individualisme et son ambition démesurée, enfin, sont autant de traits qui rapprochent la figure de Frankenstein de celle de Walton.

Pour peu qu'on prête attention à des indices plus dissimulés, on en vient pourtant à douter de la véracité de cette image. Parmi les savants qui l'entourent à l'Université d'Ingolstadt, les facultés de Victor et son rapport à la science sont pour le moins hétérodoxes. Indifférent aux spectacles de la nature, délaissant toute affection pour ses proches, ce dernier manifeste une totale absence de sentiment. La mort a cessé d'être source d'effroi à ses yeux ; elle est devenue pour lui l'objet d'une immense fascination. Pareille à l'*hubris*, l'ambition insatiable de Frankenstein l'a conduit à négliger toute réflexion sur le sens de ses recherches. Captivé par les performances de la science, il a relégué au second plan la question de sa finalité.

Ayant amassé une somme de connaissances prodigieuse en un temps bien trop court, Frankenstein n'a pu canaliser ce savoir le débordant de toutes parts. Comme gouvernée par un mécanisme autonome, une force *sui generis*, la science du démiurge est à l'image de la destinée du monstre. Quant au créateur lui-même, il n'est plus qu'un instrument au service d'un dispositif qui le dépasse :

Mon anxiété contenait mon enthousiasme, et je ressemblais à un esclave condamné à peiner dans les mines ou à quelque autre labeur malsain, plutôt qu'à un artiste s'adonnant à son œuvre favorite. Toutes les nuits, une fièvre lente m'oppressait, et ma nervosité atteignait un degré douloureux ; la chute d'une feuille me faisait tressaillir, et j'évitais mes semblables comme si j'étais coupable d'un crime.¹

Plus encore, c'est le caractère composite et contradictoire de la démarche autodidacte de Frankenstein qui inspire la crainte. Alors même qu'il suit avec ferveur les préceptes de la *new science*, le jeune étudiant a conservé son ancienne fascination pour les pratiques alchimiques et la magie noire. Cette alliance hybride, cette union des techniques et des méthodes scientifiques les

¹ *FPM*, traduction de Germain d'Hangest, p. 118. "My enthusiasm was checked by my anxiety, and I appeared rather like one doomed by slavery to toil in the mines, or any other unwholesome trade, than an artist occupied by his favourite employment". *FMP*, p. 33.

plus récentes avec un projet aussi déraisonnable qu'archaïque, porte à son apogée l'abomination commise par Frankenstein.

Tout comme Walton, il a été entraîné sur une voie infructueuse par une méprise de jeunesse. Son père n'ayant guère de connaissances scientifiques, il a dû lui aussi se former seul. La découverte d'un volume de l'occultiste Cornélius Agrippa l'amène à se prendre de passion pour les ouvrages des célèbres alchimistes Paracelse et Albert le Grand. Malgré la mise en garde paternelle, Frankenstein se plonge dans ces vaines lectures prodiguant un savoir entièrement dépassé :

Mes auteurs favoris promettaient généreusement à leurs disciples qu'ils évoqueraient les esprits et les démons, promesse dont je poursuivis avec la dernière ardeur la réalisation. Si mes incantations échouaient toujours, j'attribuais ces échecs plutôt à mon inexpérience et à mes erreurs qu'au manque d'habileté ou de sincérité de mes guides. C'est ainsi que pour un temps je fus absorbé par des systèmes condamnés, mêlant comme un profane mille théories contradictoires, et me débattant désespérément dans un marécage de connaissances hétérogènes, sans autre guide qu'une imagination ardente et une logique enfantine.¹

Dans l'édition de 1818, le narrateur relate l'intérêt qu'ont éveillé en lui le phénomène de la distillation et les pouvoirs de la vapeur, avant d'évoquer les expériences pratiquées par un ami de la famille avec une machine pneumatique. Peu après, il rapporte que son père avait construit une petite machine électrique puis confectionné un cerf-volant pour l'initier aux secrets de l'électricité. Dans les deux principales versions de *Frankenstein*, cependant, le narrateur assigne un rôle déterminant à l'influence néfaste des traités d'alchimie et d'occultisme sur sa destinée :

Si [...] mon père avait pris la peine de m'expliquer que les principes d'Agrippa étaient totalement abandonnés, et qu'un système moderne avait été trouvé, dont la force était bien plus

¹ *FPM*, traduction de Germain d'Hangest, p. 98. "The raising of ghosts or devils was a promise liberally accorded by my favourite authors, the fulfillment of which I most eagerly sought; and if my incantations were always unsuccessful, I attributed the failure rather to my own inexperience and mistake, than to a want of skill or fidelity in my instructors. And thus for a time I was occupied by exploded systems, mingling, like an unadept, a thousand contradictory theories, and floundering desperately in a very slough of multifarious knowledge, guided by an ardent imagination and childish reasoning". *FMP* [1831], p. 48. [La dernière phrase de cet extrait est absente de l'édition de 1818].

grande, parce que réelle et pratique au lieu de chimérique comme celle de l'ancien, j'aurais certainement jeté Agrippa au feu, et j'aurais satisfait mon imagination en son ardeur d'alors, en reprenant avec plus d'enthousiasme encore mes premières recherches. Peut-être même l'enchaînement de mes idées n'aurait-il pas reçu cette impulsion qui a déterminé ma ruine.¹

Dans l'édition de 1831, Mary Shelley renonce à l'évocation des expériences menées par le père de Frankenstein. La dernière page de ce chapitre, qui apporte quelques précisions sur la manière dont le protagoniste se détourne momentanément des sciences physiques, fait l'objet d'importantes modifications dans la seconde version. Le spectacle d'un arbre abattu par la foudre apparaît dans les deux textes comme l'étincelle déclenchant chez Frankenstein la prise de conscience de ses erreurs. Mais cette découverte n'est pas provoquée par les mêmes causes. Dans le texte de 1818, c'est le père de Frankenstein qui révèle à son fils la puissance de l'électricité. Dans la version de 1831, en revanche, Mary Shelley fait intervenir un personnage extérieur, auteur d'une théorie inspirée par les travaux de Galvani. Ses propos réduisent à néant les affirmations des occultistes.

De même que les causes de la découverte faite par Frankenstein, les conséquences évoquées diffèrent d'une édition à l'autre. Dans le manuscrit de 1818, le jeune homme suit la proposition de son père et tente d'assister à une série de cours de « philosophie naturelle ». Incapable de comprendre un traître mot des discours du professeur, Frankenstein se détourne de cette science pour s'adonner à l'étude des mathématiques et des langues, et éduquer ses jeunes frères. Dans la seconde version, la prise de conscience affligeante du temps perdu à étudier les traités alchimiques suffit à lui rendre détestables les sciences naturelles :

¹ *FPM*, traduction de Germain d'Hangest, p. 96. "If, instead of this remark, my father had taken the pains to explain to me, that the principles of Agrippa had been entirely exploded, and that a modern system of science had been introduced, which possessed much greater powers than the ancient, because the powers of the latter were chimerical, while those of the former were real and practical; under such circumstances, I should certainly have thrown Agrippa aside, and, with my imagination warmed as it was, should probably have applied myself to the more rational theory of chemistry which has resulted from modern discoveries. It is even possible, that the train of my ideas would never have received the fatal impulse that led to my ruin". *FMP*, p. 21.

J'avais l'impression que rien ne se découvrirait plus ou ne pourrait se découvrir. Tout ce qui avait si longtemps absorbé mon attention m'apparut soudain méprisable. Par un de ces caprices de l'esprit dont nous souffrons peut-être le plus dans notre première jeunesse, j'abandonnai tout à coup mes anciens travaux ; je décidai que l'histoire naturelle et toutes les sciences qui en étaient issues, n'étaient que conceptions difformes et avortées ; et j'affichai le plus grand dédain à l'endroit d'une soi-disant science qui ne pouvait même pas franchir le seuil d'une connaissance réelle.¹

En dépit de ces variations, l'idée centrale demeure inchangée : en se livrant à l'étude de traités désuets, Frankenstein s'en est imprégné d'une manière si décisive qu'il est à jamais partagé entre deux conceptions antithétiques du savoir. Prisonnier d'un système explicatif archaïque et même régressif, il ne parviendra à se débarrasser complètement de l'esprit superstitieux et magique qui anime les ouvrages de Paracelse ou d'Albert le Grand.

La suite du récit atteste bien que cet engouement passé aura de terribles conséquences sur la destinée du protagoniste. Devenu étudiant à l'université d'Ingolstadt, Victor est resté prisonnier de ses aspirations démesurées et de sa volonté de se mesurer à Dieu. Sa conception du savoir est demeurée proche de l'occultisme, et sa maîtrise des techniques scientifiques les plus modernes conserve le sceau de l'interdit et du secret. Le critique S. H. Vasbinder insiste sur l'importance des sciences modernes dans le roman de Mary Shelley, soutenant que la magie et l'alchimie y ont un rôle tout à fait secondaire². Nous voudrions quant à nous mettre l'accent sur l'imbrication de ces deux horizons épistémologiques en apparence inconciliables, réunis pourtant par l'ambition dévorante de Frankenstein.

À mesure qu'il progresse dans le savoir technique et la connaissance, Frankenstein s'éloigne irrémédiablement de la sagesse. Car l'esprit qui le guide dans sa quête du savoir est demeuré le même que celui qui habite ses néfastes

¹ *FPM*, traduction de Germain d'Hangest, p. 99. "It seemed to me as if nothing would or could ever be known. All that had so long engaged my attention suddenly grew despicable. By one of those caprices of the mind, which we are perhaps most subject to in early youth, I at once gave up my former occupations; set down natural history and all its progeny as a deformed and abortive creation; and entertained the greatest disdain for a would-be science, which could never even step within the threshold of real knowledge". Mary Shelley, *Frankenstein*, texte de 1831, édition de Joanna M. Smith, *op. cit.*, p. 48.

² Samuel Holmes Vasbinder, *Scientific Attitudes in Mary Shelley's Frankenstein*, *op. cit.*

modèles. Nul doute qu'à cet égard, le récit de Mary Shelley constitue une réflexion pénétrante sur la nécessité d'accompagner toute recherche scientifique d'un questionnement philosophique et éthique. La tragédie de Frankenstein cristallise l'incertitude et l'appréhension ressentie par les contemporains de Shelley face aux pouvoirs illimités de la *new science* : affranchie de tout contrôle, bouleversant l'ordre social, celle-ci précipitait la civilisation vers des horizons inconnus.

À l'université d'Ingolstadt, Frankenstein prend la mesure du temps qu'il a consumé en lectures stériles et se voit contraint de revenir aux prémices des sciences physiques. Quand bien même le professeur Waldmann reconnaît que ce sont « à des hommes au zèle infatigable » comme Agrippa et Paracelse « que les savants modernes devaient la plupart des fondements de leur science », le lecteur ne peut se défendre de pressentir que le mal occasionné est irréparable. C'est aussi ce que laisse entendre le professeur Krempe :

– Chaque minute, continua M. Krempe avec chaleur, chaque instant donné par vous à ces ouvrages, est totalement, entièrement perdu. Vous avez imposé à votre mémoire le fardeau de systèmes condamnés et de vocables inutiles. Grand Dieu ! Dans quel désert avez-vous donc vécu, pour que personne n'y eût la bonté de vous informer que ces fantaisies dont vous vous êtes si ardemment pénétré, sont vieilles de mille ans et aussi moisies qu'anciennes ? Je ne m'attendais guère, dans ce siècle éclairé et scientifique, à rencontrer un disciple d'Albert le Grand et de Paracelse ! Mon cher monsieur, il faut reprendre vos études tout à fait au commencement.¹

Dans ce passage éclairant, Krempe exprime sans ménagement sa stupeur. Le pseudo-savoir du jeune homme n'est à ses yeux qu'un impensable anachronisme, une effrayante régression vers une préhistoire de la science. Or, Frankenstein fait preuve d'un même aveuglement en se ralliant tout aussi soudainement aux discours de ses nouveaux maîtres, dont il accueille sans jugement le triomphalisme. Après avoir cru naïvement à des enseignements

¹ *FPM*, traduction de Germain d'Hangest, pp. 104-5. “– Every minute, continued M. Krempe with warmth, every instant that you have wasted on those books is utterly and entirely lost. You have burdened your memory with exploded systems, and useless names. Good God! In what desert land have you lived, where no one was kind enough to inform you that these fancies, which you have so greedily imbibed, are a thousand years old and as musty as they are

archaïques, il devance les savants modernes dans leur course au savoir/pouvoir forcenée. Si bien qu'en définitive, les deux configurations épistémiques se superposent et s'abolissent en se succédant ; la survivance d'un savoir ésotérique dans une ère « éclairée » apparaît tout aussi irrationnelle que la fuite précipitée vers un avenir déserté de toute spiritualité.

Bien entendu, on pourrait proposer d'autres arguments pour étudier la dynamique de flux et reflux à l'œuvre dans *Frankenstein*. Le balancement entre savoir occulte et *new science* recoupe en partie l'oscillation entre une orientation temporelle révolutionnaire et une position contraire, caractérisée par la fidélité aux traditions et à l'ordre établi, et par la méfiance envers les mythes progressistes. Pour Jean-Jacques Lecercle, la « contradiction historique » du roman repose précisément sur cette irrésolution historique et idéologique¹. Le critique n'hésite pas à voir dans la mention inaugurale « Saint-Pétersbourg, 11 décembre 17... » un signe textuel de cette double tension contradictoire : cette date imprécise traduirait toute l'ambiguïté de l'attitude de la romancière face à son temps, indiquant à la fois son refus des bouleversements de France et sa fascination pour la Révolution.

Une indécision semblable se retrouve dans l'image paradoxale de la quête scientifique. À travers celle-ci, Mary Shelley semble chercher à capter et traduire en fiction une angoissante transition sociale, le passage d'une conception épistémique à une autre.

ancien? I little expected in this enlightened and scientific age to find a disciple of Albertus Magnus and Paracelsus. My dear Sir, you must begin your studies entirely anew". *FMP*, p. 26.
¹ Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein. Mythe et philosophie*, Paris, Puf, « Philosophie », 1988.

3. Conflits de générations, modernité vorace et disparition du temps cyclique dans *Les Malavoglia*

Déclin de l'ancestrale morale chrétienne au profit du nouvel individualisme capitaliste : le conflit entre padron 'Ntoni et 'Ntoni Malavoglia

« Autrefois les *Malavoglia* avaient été aussi nombreux que les pierres de la vieille route de Trezza »¹. C'est par l'expression « *un tempo* » que s'ouvre le premier roman des *Vaincus*. Cette indication paraît inscrire la narration dans l'univers de la fable ou du mythe, tout comme la locution « depuis que le monde était monde »², mais le plus-que-parfait « *erano stati* » récuse cette première impression. Un peu plus loin, une seconde précision temporelle dissipe toute hésitation : « Maintenant, il ne restait plus à Trezza que ceux de la maison du néflier et de la *Providence* »³. Le couple autrefois/maintenant annonce l'opposition structurelle qui traverse tout le récit, partagé entre la volonté obstinée de suivre l'enseignement des générations passées et le désir d'habiter pleinement le temps linéaire de la modernité.

Ces aspirations contraires sont représentées par le patriarche padron 'Ntoni, garant des coutumes et de l'ordre établi, et par son petit-fils 'Ntoni, qui porte ironiquement le même nom que lui et tente désespérément de se frayer un chemin dans une société hostile aux intrus. Jusqu'à présent, « les tempêtes qui avaient dispersé de-ci de-là les autres *Malavoglia* étaient passées sans causer grand dommage à la maison du néflier et à la barque amarrée sous le lavoir »⁴. C'est donc le déclin et la ruine des derniers survivants de la lignée des *Malavoglia* que le narrateur s'apprête à relater.

Une lecture rapide de l'œuvre de Verga pourrait nous laisser croire que la chute des *Malavoglia* est provoquée par la disparition en mer de Bastianazzo et

¹ Giovanni Verga, *Les Malavoglia*, op. cit., p. 25. «Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza». Giovanni Verga, *I Malavoglia*, op. cit., p. 9.

² *LM*, p. 25. «da che il mondo era mondo». *IM*, p. 9.

³ *LM*, p. 25. «Adesso a Trezza non rimanevano che i *Malavoglia* di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della *Provvidenza*». *IM*, p. 9.

⁴ *LM*, p. 25. «Le burrasche che avevano disperso di qua e di là gli altri *Malavoglia*, erano passate senza far grand danno sulla casa del nespolo e sulla barca amarrata sotto il lavatoio». *IM*, p. 9.

le naufrage de la cargaison de lupins. En réalité, cette malheureuse affaire n'est que la conséquence d'une volonté supérieure que les Malavoglia ne peuvent refuser : la décision prise par le roi du tout jeune État italien, Victor-Emmanuel II, d'établir le service militaire obligatoire. Cet événement, qui détermine le départ de 'Ntoni et la désunion de la famille, représente également son premier contact brutal avec la modernité.

Voilà ce que faisait le roi : il prenait les garçons pour le régiment quand ils étaient capables de gagner leur pain, mais tant qu'ils étaient un poids pour la famille, on devait les nourrir pour qu'ils deviennent des soldats [...]. Alors on devait ensemble faire des pieds et des mains pour mener cette barque de la maison du néflier. Pour mener la barque, padron 'Ntoni avait donc organisé avec l'oncle Crocifisso dit *Cloche-de-Bois* certaine affaire de lupins.¹

Ce passage reproduisant le discours de padron 'Ntoni dans un style indirect libre indique clairement que la conscription est l'élément perturbateur qui met en danger l'équilibre fragile des Malavoglia. La précision « en décembre 1863 », mentionnée dès la troisième page du roman, introduit une césure très nette entre les représentations officielles et institutionnelles d'un temps défini avant tout par les datations historiques, et la perception populaire d'un temps intimement vécu comme alternance des saisons, succession des cérémonies religieuses, passage des générations.

Le départ du jeune 'Ntoni entraîne une série de dérèglements en chaîne et affaiblit l'unité organique de la famille : c'est parce qu'il n'y a plus assez de bras que padron 'Ntoni doit engager d'autres pêcheurs ; c'est pour compenser la perte de son petit-fils et tenter d'assurer malgré tout la sécurité des siens qu'il conclut l'affaire des lupins ; et c'est cette spéculation qui va provoquer la mort de Bastianazzo et le naufrage de la *Providence*.

¹ *LM*, p. 34. "Per giunta le braccia rimaste a casa non bastavano più al governo della barca, e alle volte bisognava prendere a giornata Menico *della Locca*, o qualchedun altro. Il re faceva così, che i ragazzi se li pigliava per la leva quando erano atti a buscarsi il pane; ma sinché erano di peso alla famiglia, avevano a tirarli su per soldati [...]. Perciò si doveva aiutarsi colle mani e coi piedi per mandare avanti quella barca della casa del nespolo. Padron 'Ntoni adunque, per menare avanti la barca, aveva combinato con lo zio Crocifisso *Campana di legno* un negozio di certi lupini". *IM*, p. 16.

Aux yeux de son entourage, les lettres de 'Ntoni semblent autant de funestes présages. La lassitude et l'amertume qui y transparaissent deviendront bientôt les traits caractéristiques du personnage de 'Ntoni :

La première lettre de 'Ntoni arriva enfin de Naples et mit en révolution tout le voisinage. Il disait que, là-bas, les femmes balayaient les rues avec leurs jupes de soie, qu'il y avait le théâtre de Polichinelle sur la jetée, que pour deux centimes on y vendait de la pizza, de celle que mangent les messieurs, et qu'ici on ne pouvait pas rester sans argent, que ce n'était pas comme à Trezza où on ne savait pas comment dépenser une baioque si on n'allait pas à l'auberge de la *Petite-Sainte*.¹

Le départ de 'Ntoni constitue donc le premier facteur de désunion pour les Malavoglia, frappés de plein fouet par les suites néfastes du *Risorgimento*. Abandonnant sa prudence légendaire, padron 'Ntoni achète un chargement de lupins que son fils Bastianazzo ira vendre dans une petite ville au nord de Catane. Cette affaire pour le moins risquée peut être comprise comme une autre forme d'intrusion de la modernité : se détournant du métier qu'ont toujours exercé ses ancêtres, gagné par la soif du profit, le grand-père Malavoglia investit le maigre bien de la famille dans une opération commerciale périlleuse.

« Fais le métier que tu connais, si tu ne t'enrichis pas, tu survivras »² ; « Contente-toi d'être ce que t'a fait ton père, au moins tu ne seras pas un coquin »³ ; « Qui laisse le vieux pour le neuf y perd son œuf et son bœuf »⁴... Tous ces proverbes qu'il égrène inlassablement d'un bout à l'autre du roman, padron 'Ntoni les transgresse par cette seule initiative. De cette trahison du patriarche découle l'effondrement des Malavoglia. Dans son désir de se concilier les nouvelles divinités, le vieillard condamne sa famille à perdre la place qui lui était assignée dans l'ordre cosmique.

¹ *LM*, p. 31. «Finalmente arrivò da Napoli la prima lettera di 'Ntoni, che mise in rivoluzione tutto il vicinato. Diceva che le donne, in quelle parti là, scopavano le strade colle gonnelle di seta, e che sul molo c'era il teatro di Pulcinella, e si vendevano delle pizze, a due centesimi, di quelle che mangiano i signori, e senza soldi non ci si poteva stare, e non era come a Trezza, dove se non si andava all'osteria della *Santuzza* non si sapeva come spendere un baiocco». *IM*, p. 14.

² *LM*, p. 27. «Fa il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai». *IM*, p. 10.

³ *LM*, p. 27. «Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre; se non altro non sarai un birbante». *IM*, p. 10.

⁴ *LM*, p. 247. «Chi cambia la vecchia per la nuova, peggio trova». *IM*, p. 187.

Ainsi, ce chapitre inaugural réunit tous les éléments préfigurant la tragédie des *Malavoglia*, qui est intimement liée à l'irruption des nouvelles valeurs et des idéaux de la modernité. À cet égard, la métaphore de la marée s'affirme comme un modèle précieux pour décrire la structure du roman de Verga. Elle traduit l'alternance entre une poussée vers l'avant et un mouvement de recul ou de rétrogression. Indiscutablement, le devenir des *Malavoglia* est placé sous le signe du reflux marin, du retour en arrière. Mais la complexité et la richesse de l'œuvre naissent précisément des tensions, des frictions et des heurts entre ces deux dynamiques.

Les trois retours du fils prodigue

Dans une brève étude consacrée à Verga, l'écrivain Carlo Cassola compare l'écriture des *Malavoglia* au mouvement d'une vague déferlante qui se briserait sur le rivage avant de refluer, abandonnant sur son passage êtres et choses frappés par l'échec : « À mesure que la marée se retire, [...] ces misérables vies restent à découvert, à jamais livrées à la mort ou à un destin de désespoir »¹.

D'après nous, la métaphore du flux et du reflux marin renferme l'un des principes fondamentaux de la composition des *Malavoglia*. Plutôt que de passer en revue tous les phénomènes récurrents qui infléchissent l'architecture du cycle des *Vaincus*, nous privilégierons une analyse stylistique approfondie en nous appuyant sur la confrontation de trois épisodes décisifs : les retours de 'Ntoni Malavoglia au village natal.

Tirailé entre les traditions familiales et l'attrait de la modernité, rejetant l'ordre immuable, fondé sur une éternelle injustice, qui gouverne le microcosme d'Aci Trezza, 'Ntoni est indiscutablement le grand vaincu du roman. En cédant à sa fascination pour les illusions de la modernité et la perspective d'une vie facile, il précipite le déclin de la dernière lignée des *Malavoglia*. Ses départs et ses retours ponctuent le récit comme autant d'étapes

¹ «Via via che la marea si ritrae [...], restano allo scoperto quelle misere vite, ormai consegnate per sempre alla morte o a uno sconcolato destino». Carlo Cassola, « La marea di Verga », in *Il romanzo moderno*, Milano, Rizzoli, « Saggistica », 1981, p. 131. [Notre traduction]

dans le processus d'effondrement de sa famille. Ce n'est pas un hasard si *Les Malavoglia* s'ouvre avec le départ du jeune homme pour l'armée et se referme sur la vision de 'Ntoni s'apprêtant à quitter définitivement le village.

Le premier de ces retours prend place après la mort de Bastianazzo, le père de 'Ntoni. Libéré de ses engagements comme conscrit, 'Ntoni regagne le village. Son second retour a lieu au milieu du chapitre XII. Révolté par les malheurs répétés qui s'abattent sur les siens, lassé de devoir lutter pour sa survie, 'Ntoni s'est décidé à partir chercher fortune. Mais son projet échoue misérablement et le jeune homme doit se résoudre à revenir au village. Pour avoir blessé le brigadier don Michele, il se voit ensuite condamner à cinq ans de prison. Une fois libre, il retourne pour la dernière fois à la « maison du néflier ». Quelques heures plus tard, il s'apprête à repartir, et c'est sur cette dernière vision que le roman s'achève.

Le motif de la marée illustre bien cette alternance de départs et de retours. Mais ce qui retiendra notre attention, dans la lecture comparée de ces trois épisodes, ce n'est pas tant la répétition ou la reprise que l'inflexion et la déformation. Le premier retour de 'Ntoni se déroule dans une atmosphère festive :

Arrivé un jour de fête, 'Ntoni allait de porte en porte saluer voisins et connaissances, et tous étaient là pour le regarder passer : les amis lui faisaient cortège, les filles se montraient aux fenêtres.¹

'Ntoni s'en alla tout fier de lui, en balançant les hanches, avec son escorte d'amis et il aurait voulu que ce fût tous les jours dimanche, pour pouvoir promener sa chemise étoilée.²

Cette scène joyeuse s'oppose en tout point à la réapparition de 'Ntoni au chapitre XII :

On apprit soudain qu'un bâtiment de Catane avait ramené 'Ntoni de padron 'Ntoni, et qu'il était revenu de nuit, parce qu'il avait honte de montrer ses pieds nus. Il était tellement en loques et en haillons

¹ *LM.*, p. 96. "Ntoni era arrivato in giorno di festa, e andava di porta in porta a salutare i vicini e i conoscenti, sicché tutti stavano a guardarlo dove passava; gli amici gli facevano codazzo, e le ragazze si affacciavano dalle finestre". *IM*, p. 66.

² *LM.*, p. 98. "Ntoni se ne andò tutto borioso, dondolandosi sui fianchi, con un codazzo di amici, e avrebbe voluto che tutti i giorni fosse domenica, per menare a spasso la sua camicia colle stelle". *IM*, p. 67.

qu'il n'aurait pas su où mettre son argent, si c'était vrai qu'il revenait riche.¹

Quant au dernier retour furtif de 'Ntoni à Aci Trezza, il est placé sous le signe d'une défaite absolue :

Un soir sur le tard, le chien se mit à aboyer derrière la porte de la cour, et Alessi lui-même, qui alla ouvrir, ne reconnut pas 'Ntoni, qui revenait son sac sous le bras, tant il avait changé, tant sa barbe était longue, et tant il était couvert de poussière.²

Ainsi entrecoupée de départs et de retours, l'itinérance de 'Ntoni est caractérisée par une dépossession, un isolement et un abandon de plus en plus grands. Alors que, dans le premier épisode évoqué, 'Ntoni parade dans les rues d'Aci Trezza, la deuxième scène est dominée par la dissimulation, le secret et le déshonneur. Ce second retour est vécu par le jeune homme comme une déchéance et un déshonneur si cuisant que « pendant huit jours, 'Ntoni n'eut pas le courage de mettre un pied dehors »³.

L'attitude des villageois à son égard s'est modifiée elle aussi ; désormais, tous se moquent ouvertement de lui : « ceux qui avaient un peu tardé à emballer leurs chemises et leurs chaussures avant de se risquer comme des couillons à quitter le pays se tenaient le ventre de rire »⁴.

L'écart qui sépare ces deux passages s'explique par le changement de rang social de 'Ntoni. Ennobli par ses insignes militaires qui lui confèrent un soudain prestige, son échec le dévalorise parce qu'il dément toutes les attentes qui ont été placées en lui : devenu riche et puissant dans l'esprit de tous, il est brusquement ravalé au rang d'un vagabond. Tandis que son béret et sa chemise

¹ *LM*, p. 275. «Tutt'a un tratto si venne a sapere che era tornato 'Ntoni di padron 'Ntoni, di notte, con un bastimento catanese, e che si vergognava di farsi vedere senza scarpe. Se fosse stato vero che tornava ricco, i danari non avrebbe avuto dove metterli, tanto era lacero e pezzente». *IM*, p. 210.

² *LM*, p. 369. «Una sera, tardi, il cane si mise ad abbaiare dietro l'uscio del cortile, e lo stesso Alessi, che andò ad aprire, non riconobbe 'Ntoni il quale tornava colla sporta sotto il braccio, tanto era mutato, coperto di polvere, e colla barba lunga». *IM*, p. 285.

³ *LM*, p. 275. «Per otto giorni 'Ntoni non ebbe il coraggio di metter piede nella strada». *IM*, p. 210.

⁴ *LM*, p. 276. «E quelli che ci avevano messo un po' di tempo a fare il fagotto, colle scarpe e le camicie, prima di avventurarsi a quella minchioneria di lasciare il paese, si tenevano la pancia dal ridere». *IM*, p. 210.

étoilée étaient autant de signes prestigieux de sa position sociale, sa réapparition pitoyable et grotesque le coupe du petit univers d'Acì Trezza.

À l'issue de son voyage, 'Ntoni se trouve entièrement démuné. Son apparence n'est déjà plus complètement celle d'un homme. Sa misère et son dénuement l'ont privé de tout repère, retranché de la communauté et voué à une vaine quête identitaire. Cette impression s'accroît au cours de l'épisode qui clôt le roman. Là encore, la scène a lieu la nuit. L'aboïement du chien indique que la venue de 'Ntoni est perçue comme une intrusion. Son frère Alessi lui-même ne le reconnaît pas. Tout l'épisode met en évidence l'animalité de 'Ntoni, qui se réfugie « dans un coin » de la maison et mange sa soupe « le nez dans le plat ».

Humilié par son séjour en prison, méprisé de tout le village pour avoir refusé de soutenir ses proches et de suivre le destin assigné aux Malavoglia, 'Ntoni déchoit peu à peu et finit par se retrouver, au terme du roman, dans une condition de sous-humanité. Lorsqu'il revoit la maison du néflier pour la dernière fois, il a pris conscience de ses erreurs et compris qu'il aurait dû suivre sans les questionner les valeurs incarnées par son grand-père. Mais le retour lui est désormais impossible : « Alors je ne savais rien moi non plus et je ne voulais pas rester ici, et maintenant que je sais, il faut que je m'en aille »¹.

Banni à jamais du seul lieu où il aurait pu trouver sa place, 'Ntoni a perdu toute illusion et n'espère plus rien de son dernier départ. Cette vision finale, pour le moins ambiguë, nous mènerait volontiers à croire que Verga fait triompher la « religion du foyer » (*religione della casa*)¹, condamnant du même coup les errances de 'Ntoni.

En réalité, la complexité psychologique de ce personnage central invite à une lecture plus contrastée. Face à ces figures « sans histoires » que sont Alessi et Mena, prisonniers des conceptions inaltérables qui les asservissent et les condamnent à un destin de marginalité et d'oppression, 'Ntoni est l'homme qui rend l'Histoire possible en ébranlant les préjugés et les croyances de son

¹ *LM*, p. 372. "Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene". *IM*, p. 288.

univers archaïque. C'est bien là le sens du bouleversant dénouement des *Malavoglia* :

Quand il fut loin, au milieu de la place obscure et déserte puisque toutes les portes étaient closes, il s'arrêta pour écouter si on fermait celle de la maison du néflier, et le chien qui lui aboyait après lui disait ainsi qu'il n'y avait que lui au milieu du village. Seule la mer là-dessus lui bourdonnait son histoire habituelle entre les Cyclopes : comme lui, la mer n'a pas de pays et elle est à tous ceux qui prennent le temps de l'écouter ; ici ou là-bas, là où naît le soleil et là où il meurt, mais à Aci Trezza elle a sa façon bien à elle de gronder, on la reconnaît aussitôt à son bouillonnement entre ces écueils qui la brisent, et elle est comme la voix d'un ami.

'Ntoni s'arrêta alors au milieu de la place pour regarder le village tout noir, comme s'il n'avait pas le cœur à s'en détacher, maintenant qu'il savait tout, et il s'assit sur le muret de la vigne du fermier Filippo.

Il resta ainsi un long moment, des pensées plein la tête, le village noir dans les yeux et la mer qui grondait là-dessous dans ses oreilles.²

4. Survivances archaïques et flottements de l'Histoire dans les « romans du Wessex » : un évolutionnisme à rebours ?

Thomas Hardy, progressiste pessimiste

Dans un essai consacré à la généalogie et à la famille chez Hardy, Tess O'Toole rapproche la construction de *La Bien-Aimée* du flux et reflux marin : « Ce qui est en jeu, ce n'est pas plus un simple modèle de déclin qu'un

¹ L'expression « *religione della casa* », topos de la critique verghienne, apparaît pour la première fois chez le critique Luigi Russo. Cf. en particulier son *Giovanni Verga* [1919], Roma-Bari, Laterza, « Economica Laterza », 1995, p. 126 et *sq.*

² *LM*, pp. 372-373. « Quando fu lontano, in mezzo alla piazza scura e deserta, che tutti gli usci erano chiusi, si fermò ad ascoltare se chiudessero la porta della casa del nespolo, mentre il cane gli abbaia dietro, e gli diceva col suo abbaia che era solo in mezzo al paese. Soltanto il mare gli brontolava la solita storia lì sotto, in mezzo ai fariglioni, perché il mare non ha paese nemmeno lui, ed è di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole, anzi ad Aci Trezza ha un modo tutto suo di brontolare, e si riconosce subito al gorgoliare che fa tra quegli scogli nei quali si rompe, e par la voce di un amico. Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare il paese tutto nero, come non gli bastasse il cuore di staccarsene, adesso che sapeva ogni cosa, e sedette sul muricciuolo della vigna di massaro Filippo. Così

simple modèle de progrès ; au contraire, il y a un flux et reflux qui implique un mouvement temporel cyclique plutôt que linéaire »¹. Sans doute ces propos concernent-ils essentiellement, dans l'esprit de la critique, le roman *La Bien-Aimée*. Mais la fascination dont témoigne toute l'œuvre de Hardy pour une conception spiralaire du temps nous invite à explorer plus avant la métaphore de la marée pour y déceler un principe fondamental de l'écriture du romancier victorien. Ses carnets attestent l'intérêt qu'il portait à la pensée d'Auguste Comte, en particulier à l'idée que l'Histoire n'avance pas toujours en ligne droite mais connaît aussi des périodes de stase ou même de régression. Lorsque le journal parisien *L'Européen* proposa à Hardy d'apporter sa contribution à un débat international visant à savoir si la France traversait, en ces premières années du XX^e siècle, une phase de décadence, ce dernier répondit en suggérant que l'histoire de cette nation semblait suivre le modèle d'une ligne en dents de scie².

À travers cette image, c'est toute une pensée tragique du devenir humain et de l'évolution historique qu'exprime Hardy. À ses yeux, le parcours d'un individu, tout comme le progrès d'une civilisation, gravite autour de l'éternelle alternance de périodes d'ascension et de phases de déclin. Sur le destin de l'homme planent continuellement la menace du retour à une organisation sociale primitive et le danger d'une soudaine régression. On se méprendrait néanmoins en imaginant que l'écrivain anglais redoutait la perpétuation de signes archaïques dans le présent et considérait avec frayeur l'éventualité d'un retour à un temps passé.

Sur ce point précisément, son jugement se caractérise par une grande ambiguïté. En tant qu'intellectuel reconnu, Hardy avait à cœur de montrer qu'il prenait part aux recherches scientifiques (ethnologiques et folkloriques, mais aussi archéologiques ou géologiques) de ses contemporains. Invoquant l'autorité de Darwin et de Spencer, familier des théories anthropologiques

stette un gran pezzo pensando a tante cose, guardando il paese nero, e ascoltando il mare che gli brontolava li sotto". *IM*, p. 288.

¹ "What is implied is no more a simple model of decline than it is a simple model of advance; instead there is an ebb and flow that implies a cyclical rather than a linear movement of time". Tess O'Toole, *Genealogy and Fiction in Hardy: Family Lineage and Narrative Lines*, New York/London, St. Martin's/Macmillan, 1997, p. 138. [Notre traduction]

² Michael Millgate (éd.), *Thomas Hardy's Public Voice: The Essays, Speeches, and Miscellaneous Prose*, Oxford, Clarendon Press, 2001, pp. 202-203.

développées par les principaux représentants de l'évolutionnisme (Morgan, Tylor, Frazer...), membre de sociétés savantes de folkloristes et d'*antiquarians*, il ne pouvait qu'adhérer aux postulats partagés par sa communauté intellectuelle¹.

Dans ces circonstances, on devine combien il était difficile pour Hardy de se dégager de cette emprise et de formuler ses doutes et réticences face à ce modèle dominant. Nul doute que la fiction narrative puis poétique lui offrit un terrain privilégié pour exprimer, de manière détournée, certains traits de sa sensibilité qui s'accordaient mal avec les impératifs partagés par les classes dominantes auxquelles, bon gré mal gré, son parcours l'avait rattaché. Il va de soi qu'en ce dernier quart du XIX^e siècle, l'ascendant exercé par les préceptes darwiniens n'était plus accueilli avec la même ferveur que dans les décennies précédentes. Tandis que le pessimisme de Schopenhauer² ou de Hartmann³ portait de violents coups aux modèles progressistes et aux croyances rationalistes, l'esthétique décadente, la poésie et le drame symbolistes entendaient réhabiliter la spiritualité et le foisonnement de la vie intérieure contre le culte de la science et de la technique. Le cycle des romans du Wessex, initié avec *Remèdes désespérés* (1871) et se refermant sur *Jude l'Obscur* (1895), reflète ces changements.

Attachement aux signes du passé et nostalgie de l'Angleterre pré-industrielle

Du reste, la fascination de Hardy pour les vestiges du passé et les atavismes de toute sorte l'inclinait à s'écarter largement, dès lors que ses conceptions artistiques et ses choix d'écriture étaient en jeu, des pratiques et

¹ Les textes critiques et les essais de Hardy s'avèrent fort instructifs pour prendre la mesure de cette implication. Ils ont été rassemblés dans un ouvrage édité par Harold Orel, *Thomas Hardy's Personal Writings* [1966], New York, St Martin's Press, 1990, puis republiés par Michael Millgate dans une édition comprenant en outre les principaux discours et allocutions de Hardy et des considérations sur son engagement dans les polémiques sociales et politiques de son temps : *Thomas Hardy's Public Voice: The Essays, Speeches, and Miscellaneous Prose*, *op. cit.*

² Cf. Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et représentation* [1818], deux volumes, traduction de Christian Sommer, Vincent Stanek et Marianne Dautrey, Paris, Gallimard, « Folio. Essais », 2009.

³ Voir en particulier l'ouvrage majeur d'Eduard von Hartmann, *Philosophie de l'Inconscient* [1869], traduction de Désiré Nolen, 2 volumes, Paris, Germer Baillière, 1877.

des visées scientifiques. Alors que la plupart des folkloristes et des anthropologues de son temps considéraient les croyances régionales, populaires ou « primitives » comme un simple objet d'étude, et cherchaient à répertorier et analyser des faits culturels « archaïques », décrits comme autant de « survivances » ou de « résurgences » d'états inférieurs de la civilisation, Hardy leur attribue dans sa fiction narrative une tout autre fonction. Dans son œuvre, en effet, ces « survivances » sont partie intégrante d'une société ou d'une communauté : comme toute autre manifestation culturelle, elles expriment l'essence d'un groupe social. Chacun des « romans du Wessex » montre qu'aux yeux de Hardy, ces éléments représentent bien davantage que des témoignages du passé : leur extraordinaire vivacité et leur faculté d'adaptation leur permettent de régénérer une culture tout en préservant son unité.

Les personnages de Hardy ne cessent de revenir sur leur passé, de reparcourir les lieux où ils ont vécu jadis, d'aspirer désespérément à renouer avec leurs origines... Cette dynamique participe de la poétique de l'échec qui gouverne les œuvres rassemblées dans notre étude. C'est dire combien l'adhésion tout intellectuelle de Hardy au progrès est détrônée, dans ses romans, par sa sensibilité aux bouleversements sociaux et par son scepticisme. Dans une perspective proche de celle de Verga, il met l'accent sur les effets dévastateurs de la « modernité », à commencer par l'impossibilité du retour : chez Hardy comme chez Verga, l'homme qui quitte son village ou sa famille se condamne à un exil perpétuel. Contaminé par d'autres mœurs, corrompu par de vaines ambitions ou des idées saugrenues, il ne peut retrouver une place dans l'ordre harmonieux de sa communauté.

Les parcours de 'Ntoni Malavoglia et de Clym Yeobright, protagoniste du *Retour au pays natal*, nous dévoilent un paradoxe fondamental pour toute réflexion sur les migrations sociales et géographiques. On ne peut prendre conscience de la richesse de ses racines si l'on ne s'arrache pas à son environnement natal. Ou encore : ce n'est que dans la mesure où l'on s'expatrie, où l'on déserte la place qui nous était assignée dans l'équilibre du groupe social, que l'on peut en découvrir la valeur. Mais précisément, une fois

parvenu à cette révélation, il n'est plus de retour possible. Ironiquement, le savoir est à la fois la condition indispensable pour que prennent sens l'idée et le désir de regagner sa communauté d'origine, et l'obstacle infranchissable interdisant ce retour. On mesure alors plus finement l'écart qui sépare Verga et Hardy de l'incontournable *topos* du voyage comme expérience, formation et progrès. Pour ces deux romanciers, l'homogénéisation des régions au profit de la nation, les transformations sociétales engendrées par les rapides développements techniques et scientifiques instaurent une série de tensions et de fractures en vertu desquelles tout départ se solde par un même déracinement.

Ce n'est pas un hasard si le ballet des départs et des retours s'accélère au fil des romans de Hardy, jusqu'à devenir vertigineux dans ses dernières œuvres narratives. *Le Maire de Casterbridge*, *Tess d'Urberville*, *La Bien-Aimée* et *Jude l'Obscur* sont construits autour d'incessants mouvements de va-et-vient qui trahissent, avec une intensité toujours plus vive, la multiplication et l'amplification des migrations à travers l'Angleterre des dernières décennies du XIX^e siècle. La métaphore de la marée semble donc ici tout à fait pertinente pour appréhender certains modes de transposition de questionnements socio-historiques dans la fiction.

Dès les premiers récits de Hardy, les personnages se déplaçaient déjà infatigablement, comme atteints d'une instabilité frénétique. Mais la plupart d'entre eux ne perdaient pas leur place au sein du groupe social : le retour était encore permis et possible. En revanche, les figures de Michael Henchard, de Susan et d'Elizabeth dans *Le Maire de Casterbridge*, de Tess ou d'Angel Clare dans *Tess d'Urberville*, de Jude, Sue ou Phillotson dans *Jude l'Obscur*, et surtout de Clym Yeobright dans *Le Retour au pays natal* composent un cortège d'êtres exilés, aliénés, en flottement. D'ailleurs, les communautés elles-mêmes s'effritent rapidement, grignotées par des mentalités et des pratiques nouvelles. L'harmonie de l'unité sociale primitive se disloque, supplantée par la discontinuité et la fragmentation.

Tess et plus encore *Jude* représentent la courbe terminale de ce processus, son point de non-retour. Issus de familles déchues sur lesquelles pèse une hérédité néfaste, prisonniers d'un destin d'errance et de défaite, les

protagonistes de ces romans sont privés d'un vrai foyer et dérivent au gré des événements, victimes de l'égoïsme, de la ruse et de la malveillance des individus mieux adaptés à la cruelle lutte pour l'existence. Tout se passe alors comme si, à mesure que se poursuivait le cycle des « romans du Wessex », la composante « pastorale » de l'œuvre de Hardy s'effaçait peu à peu devant la composante « élégiaque » : ce même Wessex qui dans *Loin de la foule déchaînée*, dans *Les Forestiers* et dans *Le Retour au pays natal* demeurait encore un asile préservé ou parfois même un sanctuaire inviolable de traditions régionales, apparaît désormais en voie d'éclatement, parcouru de profondes lézardes, sillonné de failles béantes.

Le processus de morcellement du temps et de l'espace parvient à son apogée dans *Jude* : qu'il s'agisse de départs ou de retours, les déplacements dans le temps et dans l'espace ont perdu toute signification. Le topos du voyage comme initiation se trouve durement subverti, démenti par de brusques reculs et de cruelles désillusions. C'est ce que nous voudrions montrer à travers quelques aperçus critiques sur *Jude*. Dans ce roman, l'histoire ne cesse de se recourber sur elle-même. Tout se passe comme si les personnages évoluaient dans un univers spiralaire, où les mêmes événements et situations se reproduisent en différents points du temps.

Jude Fawley et Sue Bridehead, naufragés de l'Histoire

Puisque, selon notre hypothèse, le mouvement de la marée gouverne la composition des romans de l'échec auxquels cette étude est consacrée, on ne saurait se contenter d'étudier quelques extraits isolés des œuvres : pour l'ériger en modèle critique, il convient de mettre en évidence des procédés structurels opérant sur l'ensemble des récits.

Nous proposons de lire le texte de Hardy comme un chassé-croisé complexe de temporalités antagonistes virevoltant autour du couple Jude/Sue. Entrecroisements, glissements, chocs, superpositions... Cet incessant va-et-vient revêt les formes les plus diverses, et polarise un réseau d'oppositions affectant de multiples composantes du roman : personnages, épisodes narratifs,

organisation de l'espace, champs sémantiques et métaphoriques apparaissent tous, à différents degrés, parcourus par ces tensions.

Que cette série de fractures constitue une dimension cruciale du roman nous est indiqué par la relation conflictuelle de Jude avec sa cousine Sue. Leur attitude vis-à-vis du temps, la manière dont ils le considèrent, l'habitent et se l'approprient creusent un large écart entre ces deux personnages, une distance qu'ils ne parviendront qu'exceptionnellement à franchir. La tragédie de *Jude l'obscur* tient aussi, dans une large mesure, à ce décalage. Incarnation de la *new woman* affranchie des préjugés sexistes de l'Angleterre victorienne, Sue Bridehead, dont le nom même trahit la détermination et l'audace, veut être une femme en avance sur son époque, indifférente aux conventions sociales. Volontiers provocatrice et séductrice, elle revendique avec audace sa féminité et son indépendance.

De son côté, Jude vénère l'autorité sacrée des textes bibliques et des tragiques grecs, aspirant tantôt à entrer dans la prestigieuse université de Christminster, tantôt à embrasser la carrière ecclésiastique. Son idéalisme naïf se heurte à l'égoïsme et à l'incompréhension générale ; son attachement au savoir et à l'art des auteurs classiques ne lui apporte que mépris.

Tout comme son fils Little Father Time¹, Jude est un être tourné vers le passé et la mémoire. Fasciné par les souvenirs, les vestiges archéologiques et les ruines architecturales, il vit toute forme de modernité comme une douloureuse intrusion, une blessure intime. Cette sensibilité aiguë au passage du temps se manifeste avec force dès les premières pages du roman, lorsque le narrateur, relayant le point de vue du garçon, nous offre un aperçu éloquent du village de Marygreen :

Le hameau, aussi vieux qu'il était petit, reposait dans le creux d'un plateau onduleux, contigu aux coteaux du nord du Wessex. Si vieux qu'il fût pourtant, le puits était sans doute le seul reste authentique des temps passés qui demeurât absolument intact. Bien des chaumières à lucarnes avaient été démolies depuis quelques années et bien des arbres étaient tombés sur la petite place. Et surtout, la vieille église bossue, à tourelles de bois, curieusement déhanchée, avait été abattue et mise en pièces, soit pour former des

¹ Nous prenons le parti de conserver le nom original de ce personnage, la traduction « Petit Père le Temps » adoptée dans le texte français étant pour le moins disgracieuse.

tas de cailloux dans les ruelles, soit pour être utilisée comme murs de porcheries, bancs, pierres de clôture ou rocailles dans les jardins du voisinage. Pour la remplacer, on avait érigé sur un autre lieu une grande bâtisse neuve, de style gothique allemand, d'aspect étrange pour des yeux anglais : afin d'arriver à ce beau résultat, un certain démolisseur de souvenirs historiques avait fait en un jour le voyage de Londres aller et retour.¹

Alors que Jude invoque l'enseignement des Évangiles ou de poètes grecs et latins « décents », Sue fait référence à des auteurs réputés immoraux par ses contemporains : Catulle, Martial, Juvénal, Beaumont et Fletcher, Boccace, Scarron, Sterne, Fielding ou encore Shakespeare... Et tandis que Jude s'évertue à refouler tout signe de nouveauté, ce sont les empreintes de l'histoire et du passé que Sue rejette avec force, voyant en elles des chaînes qui entravent l'épanouissement de l'individu et l'inféodent à des croyances obsolètes. Ce décalage se manifeste clairement dans leur perception de certains lieux symboliques :

- Voulez-vous que nous allions nous asseoir dans la cathédrale ? demanda-t-il quand ils eurent terminé leur repas.
- La cathédrale ? Oui, mais j'aurais plutôt eu l'idée d'aller m'asseoir à la gare, répondit-elle d'une voix où l'on devinait encore un certain dépit. C'est le centre de la vie, maintenant. La cathédrale a fait son temps.
- Comme vous êtes moderne !
- Vous le seriez aussi, si vous aviez vécu aussi longtemps que moi dans le moyen âge ! La cathédrale était un excellent lieu il y a quatre ou cinq siècles, mais c'est passé de mode...²

¹ Thomas Hardy, *Jude l'obscur*, *op. cit.*, p. 18. "Old as it was, however, the well-shaft was probably the only relic of the local history that remained absolutely unchanged. Many of the thatched and dormered dwelling-houses had been pulled down of late years, and many trees felled on the green. Above all, the original church, hump-backed, wood-turreted, and quaintly hipped, had been taken down, and either cracked up into heaps of road-metal in the lane, or utilized as pig-sty walls, garden seats, guard-stones to fences, and rockeries in the flower-beds of the neighbourhood. In place of it a tall new building of modern Gothic design, unfamiliar to English eyes, had been erected on a new piece of ground by a certain obliterater of historic records who had run down from London and back in a day". Thomas Hardy, *Jude the Obscure*, *op. cit.*, pp. 11-12.

² *Jlo*, p. 167. "“Shall we go and sit in the Cathedral?” he asked, when their meal was finished. ‘Cathedral? Yes. Though I think I’d rather sit in the railway station,’ she answered, a remnant of vexation still in her voice. ‘That’s the centre of the town life now. The Cathedral has had its day!’ ‘How modern you are!’ ‘So would you be if you had lived so much in the Middle Ages as I have done these last few years! The Cathedral was a very good place four or five centuries ago; but it is played out now...’". *JtO*, p. 107.

Les propos sarcastiques de Sue contrastent avec la vénération que Jude voue aux monuments antiques. La jeune femme oppose à l'image de la cathédrale celle de la gare, emblème des transformations de l'ère industrielle, promesse de liberté pour une civilisation nouvelle. Foyer de la vie urbaine moderne, la gare a remplacé la cathédrale en tant que centre de vie sociale et génératrice de mythes. Si bien que ces deux monuments, en tout point opposés, sont marqués en définitive par une même intemporalité : éternité d'une histoire immémoriale croulant sous un amoncellement de traces et de signes, pour l'un ; instantanéité d'une révolution technique et sociale bouleversant les cadres de références employés jusqu'alors, pour l'autre.

Tout au long de la première moitié du roman, la distance séparant Jude et Sue ne cesse de s'accroître. Chacune des rencontres entre les deux cousins conforte le lecteur dans l'idée que leurs sensibilités à l'histoire sont irréconciliables.

Ainsi, le couple unissant Jude et Sue incarne déjà à lui seul l'oscillation entre deux orientations temporelles inconciliables. Ce balancement représente sans conteste une dynamique essentielle des romans de l'échec. Autour des protagonistes se déploie tout un cortège de figures romanesques, les unes tournées vers un passé nostalgique, les autres s'évertuant à rompre toute attache avec les coutumes de leurs ancêtres.

Mais ce tableau est en réalité autrement plus complexe, et ce pour deux raisons principales. D'abord, les personnages campés par Hardy sont rarement figés ou immuables. Leurs personnalités, leurs motivations et leurs intérêts évoluent tout au long du récit. Il arrive d'ailleurs que cette évolution fasse pleinement partie de la trame romanesque, comme l'illustre le revirement spectaculaire de Phillotson. L'écrivain excelle à explorer la psychologie capricieuse d'êtres déchirés par de violents conflits intérieurs, malmenés par l'expérience douloureuse du combat pour l'existence. Leurs parcours sont souvent marqués par l'épreuve du déracinement et par la découverte progressive de l'inadéquation des valeurs héritées à la réalité socio-historique.

Surtout, un renversement décisif s'opère vers le milieu de *Jude l'obscur*, qui conduit peu à peu Jude et Sue à abandonner leurs convictions et à adopter d'autres attitudes face à l'Histoire. Au terme de ce retournement, les deux

protagonistes échangeront leurs positions : converti au progressisme athée de la jeune femme et à son rejet des codes de bienséance victoriens, Jude oublie sa ferveur religieuse et son admiration pour les institutions établies. De son côté, Sue se prend à redouter les jugements de son entourage autant que le châtiment divin, et se voue corps et âme à une cruelle expiation. À présent, c'est elle, et non plus Jude, qui s'efforcera par tous les moyens de retrouver une place dans la société. Si le dénouement de *Jude l'obscur* mérite de figurer parmi les scènes les plus tragiques de la fiction romanesque victorienne, c'est d'abord à la volte-face idéologique de Sue qu'il le doit. Avec amertume, Jude prend conscience de l'ironie de cette reconversion :

Une chose le troublait plus que toute autre : Sue et lui avaient mentalement voyagé, depuis la tragédie, dans des directions opposées. Les événements qui avaient élargi ses idées sur la vie, les lois, les coutumes et les dogmes, n'avaient pas eu la même influence sur Sue. Elle n'était plus la même qu'en ses jours d'indépendance, lorsque son intelligence se jouait comme une flamme légère des conventions et des formalités qu'il respectait alors sans le savoir.¹

Lorsqu'il découvre que Sue hante depuis plusieurs semaines l'église voisine de Saint Silas à son insu, Jude pressent qu'elle ne tardera pas à l'abandonner. Dans les derniers chapitres du roman, l'écart entre leurs perceptions intimes du temps et de l'Histoire s'accroît cruellement. Jude s'enferme dans un temps de la désillusion et du désespoir, et n'aspire plus qu'à l'oubli. De son côté, Sue s'efforce de renier tout souvenir de sa vie avec Jude et embrasse avec ardeur un temps expiatoire, un temps du repentir et du rachat :

Jude se dirigea vers l'église dont il n'avait jamais approché depuis le temps lointain où il habitait ce quartier, quand ses idées de jeunesse étaient plus mystiques que celles d'à présent. Le lieu était désert, mais la porte n'était certainement pas fermée ; il souleva le loquet sans bruit et, repoussant le battant derrière lui, se tint un moment immobile. Le silence général semblait envelopper un faible son, un soupîr ou un sanglot, perceptible à l'autre bout de

¹ *Jlo*, p. 401. "One thing troubled him more than any other; that Sue and himself had mentally travelled in opposite directions since the tragedy: events which had enlarged his own views of life, laws, customs, and dogmas, had not operated in the same manner on Sue's. She was no longer the same as in the independent days, when her intellect played like lambent lightning over conventions and formalities which he at that time respected, though he did not know". *JtO*, p. 270.

l'église. Le tapis assourdissait ses pas, tandis qu'il avançait dans l'obscurité atténuée seulement par un faible reflet nocturne, venu du dehors. Très haut, au-dessus des marches du sanctuaire, Jude distingua une énorme croix latine, solidement construite [...]. Juste au-dessous, sur le pavé, gisé ce qui semblait être un tas de vêtements noirs, d'où venaient ces sanglots qu'il avait déjà entendus. C'était Sue, prostrée sur les dalles.¹

Ces trajectoires antagonistes, qui convergeront toutefois quelques années avant de s'éloigner à nouveau, instaurent au cœur même de la structure romanesque une discordance temporelle fondamentale : le récit oscille continuellement entre un mouvement de recul et une progression vers l'avant. Mais par là même, ces deux dynamiques en viennent à s'abolir l'une l'autre : l'idéal cyclique du retour du passé, de même que le rêve progressiste, sont condamnés à sombrer dans une même insignifiance, à s'annuler en se succédant. Si bien que d'un bout à l'autre du roman, c'est finalement le temps prosaïque et conventionnel du quotidien qui triomphe. Rongé par les irruptions d'un passé hostile, miné de l'intérieur par de soudaines involutions, le développement du récit est constamment attaqué, menacé, fragilisé. À l'inverse, chaque fois que le souvenir, la mémoire ou l'Histoire sont investis de pouvoirs bénéfiques, vestiges et traces du passé se voient impitoyablement balayés par l'érosion du temps et la rupture des liens avec les générations passées.

C'est pourquoi les grands vaincus des romans de Hardy sont tous des inadaptés au temps. Incapables de s'acclimater aux nouvelles perceptions et configurations sociales du temps, ils évoluent dans les interstices et les périphéries flottantes de l'Histoire. En constant décalage avec les attentes et les préoccupations de leurs contemporains, ils se révèlent impuissants à vivre pleinement leur temps et apparaissent constamment disjoints, déplacés,

¹ *Jlo*, pp. 407-408. "Jude went vaguely in the direction of the church, which he had never once approached since he lived out that way years before when his young opinions were more mystical than they were now. The spot was deserted, but the door was certainly unfastened; he lifted the latch without noise, and pushing to the door behind him, stood absolutely still inside. The prevalent silence seemed to contain a faint sound, explicable as a breathing, or a sobbing, which came from the other end of the building. The floor-cloth deadened his footsteps as he moved in that direction through the obscurity, which was broken only by the faintest reflected night-line from without. High overhead, above the chancel steps, Jude could discern a huge, solidly constructed Latin cross [...]. Underneath, upon the floor, lay what appeared to be a

désynchronisés par rapport à leur époque. Tantôt échoués sur le rivage du Progrès, tantôt rejetés au large, dans l'abîme tumultueux de l'Histoire, tous sont victimes d'un mal mystérieux qui les condamne à ne jamais *être de leur temps*. Pourtant, l'« esprit d'inquiétude morale et sociale qui fait tant de malheureux à notre époque »¹, comme le décrit Jude, n'entraîne pas nécessairement la ruine ou le malheur des autres personnages. Bien vite familiarisés aux préceptes cruels de la lutte pour l'existence et de la survie des plus aptes, nombre d'entre eux se jettent à corps perdu dans ce combat universel et sans merci.

Little Father Time, angoissante chimère de l'Angleterre fin de siècle

Fils supposé d'Arabella et de Jude, Little Father Time est au contraire l'incarnation même de la défaite. Monstrueux produit d'une hérédité maudite, l'enfant porte sur son visage ancestral les stigmates des fautes et des échecs de ses parents. Dès sa première apparition dans le roman, il nous est présenté comme un être dégénéré, affligé par une sensibilité malade au temps. Vieillard dans un corps d'enfant, il est un débris de l'Histoire ballotté dans le flux et reflux d'un gigantesque océan :

Il était « l'âge mûr » déguisé en jeunesse, si mal déguisé que sa vraie personnalité se montrait par toutes les fissures du masque. Une vague profonde s'élevant des époques les plus lointaines semblait parfois soulever l'enfant dans sa vie naissante, et alors son visage regardait en arrière, sur l'océan des temps, ne paraissant pas se soucier de ce qui l'entourait.²

Dans cet extrait, le narrateur de *Jude* fait appel à l'image de la marée pour évoquer l'abîme insondable des siècles amoncelés. Le portrait de Little Father Time nous rappelle que les bouleversements suscités par les découvertes des

heap of black clothes, and from this was repeated the sobbing that he had heard before. It was his Sue's form, prostrate on the paving". *JtO*, p. 274.

¹ *Jlo*, pp. 381-2. "the spirit of social and mental restlessness, which makes so many unhappy in these days". *JtO*, p. 256. Voir à ce sujet le bel ouvrage d'Enrica Villari, "*Il vizio moderno dell'irrequietezza*": *saggio sui romanzi di Thomas Hardy*, *op. cit.*

² *Jlo*, p. 322. "He was Age masquerading Juvenility, and doing it so badly that his real self showed through crevices. A ground swell from ancient years of night seemed now and then to

géologues et des naturalistes tout au long du XIX^e siècle imprègnent encore profondément l'Angleterre de la fin du siècle. Dans une célèbre scène des *Yeux Bleus*, Henry Knight effectue lui aussi une plongée vertigineuse dans les abysses préhistoriques du temps : cramponné au bord de la Falaise Sans Nom, il retrace en sens inverse, à travers les yeux éteints d'un trilobite, les âges successifs de l'évolution terrestre¹.

Ainsi que l'ont fait observer de nombreux critiques, ce tableau surprenant reflète le vif intérêt que portait Hardy aux travaux des géologues et des paléontologues du XIX^e siècle. Or, le visage de Little Father Time et les yeux figés du trilobite imposent la même fascination aux regards. Pareils à l'antique Gorgone, ils possèdent un pouvoir pétrificateur auquel nul ne saurait résister. Qui s'aventure à observer les traits immémoriaux de Little Father Time ou attache ses regards sur les orbites sans vie du trilobite est précipité dans un temps si lointain, incommensurable, qu'il risque d'en demeurer à jamais prisonnier.

Mais ce sentiment d'écrasement sous le poids de l'Histoire ne mobilise pas les mêmes références scientifiques ou philosophiques dans les deux épisodes. Les fulgurantes visions de Knight trahissent le formidable impact des progrès de la géologie – et plus largement des sciences naturelles – sur la culture occidentale du début du XIX^e siècle. La datation biblique de l'origine de la Terre avait été rejetée au profit d'une estimation autrement inquiétante, qui réduisait le règne humain à une simple parenthèse dans l'histoire de l'univers. À l'évidence, l'effroi de Knight procède de cette formidable rupture épistémologique et conceptuelle : brutalement, l'homme hérite d'un passé écrasant et inconcevablement éloigné, qu'il ne peut tenter de s'approprier sans faire le douloureux constat de sa propre infimité.

Dans le portrait de Little Father Time transparaît une autre angoisse, intimement liée elle aussi au contexte social. Certes, le malaise suscité par cet enfant-vieillard, qui parodie le fameux aphorisme de Wordsworth en lui

lift the child in his morning-life, when his face took a back view over some great Atlantic of Time, and appeared not to care about what it saw". *JtO*, p. 217.

¹ Voir à ce propos le brillant ouvrage d'Andrew Radford, *Thomas Hardy and the Survivals of Time*, *op. cit.*, p. 53.

donnant une expression littérale¹, n'est pas sans rapport avec l'ébranlement causé par les théories darwiniennes. Toutefois, il doit être plus spécifiquement rattaché aux études des psychiatres et des aliénistes qui se multiplient dans les dernières décennies du XIX^e siècle : convergeant parfois avec l'émergence de lectures pessimistes du darwinisme, celles-ci portent l'accent sur l'anomalie héréditaire, la régression et la dégénérescence. Conquis malgré son jeune âge aux idées malthusiennes et schopenhaueriennes², Little Father Time sacrifie les deux enfants de Sue et Jude avant de mettre fin à ses jours, épargnant ainsi à l'humanité le fardeau d'existences inutiles et atrophiées. Or ce crime atroce, aux dires du médecin venu constater le décès, est le syndrome d'une pathologie affectant la civilisation tout entière : exténuée, l'humanité sur le déclin ne parvient plus qu'à engendrer des êtres malingres ou tarés, incapables de se lancer dans le combat pour la survie :

– Le docteur prétend qu'on voit surgir au milieu de nous des garçons comme lui – d'une espèce inconnue des générations précédentes et qui sont le résultat des manières de voir nouvelles. Ils sentent toutes les terreurs de la vie avant d'être assez âgés pour avoir la force de leur résister. C'est peut-être le commencement du désir universel de ne pas vivre.³

Ainsi, l'effroi inspiré par l'expression soucieuse et les propos si graves de « ce garçon prodigieusement vieux »⁴ est intimement lié à une double angoisse historique. D'un côté s'ouvre l'abîme béant de temps infiniment reculés, en comparaison desquels l'humanité apparaît comme un simple accident et un épiphénomène de l'évolution. De l'autre côté se dresse un avenir

¹ "The Child is father of the Man" (« L'enfant est le père de l'homme »). Cette pensée constitue un vers du poème « The Rainbow ». Cf. William Wordsworth, *Poèmes*, édition bilingue, traduction de François-René Daillie, Paris, Gallimard, « Poésie », 2001.

² La scène du double meurtre et du suicide de Little Father Time révolta les lecteurs et critiques de Hardy, suscitant ce commentaire acerbe sous la plume de l'un d'entre eux : « Nous savons tous parfaitement que les bébés Schopenhauer ne viennent pas au monde dans les bas-fonds de la société ». "We all know perfectly well that baby Schopenhauers are not coming into the world in shoals". Compte-rendu anonyme de *Jude the Obscure* dans l'*Illustrated news* du 11 janvier 1896, reproduit dans Graham Clarke (éd.), *Thomas Hardy. Critical Assessments*, vol. 1, *op. cit.*, p. 265.

³ *Jlo*, p. 393. "– The doctor says there are such boys springing up amongst us – boys of a sort unknown in the last generation – the outcome of new views of life. They seem to see all its terrors before they are old enough to have staying power to resist them. He says it is the beginning of the coming universal wish not to live". *JtO*, p. 264.

⁴ "these preternaturally old boy". *JtO*, p. 220. [Notre traduction]

menaçant et tout aussi incommensurable, théâtre futur de l'extinction définitive de l'espèce humaine. Vestige d'un passé inconcevablement ancien, Little Father Time est aussi un symptôme prémonitoire d'une civilisation malade, un signe avant-coureur de l'imminente et universelle décadence.

Arabella et Vilbert, modèles d'adaptation au milieu social

Par contraste avec Little Father Time, Sue et Jude, qui tous échouent à habiter pleinement leur temps, les personnages qui parviennent à tirer leur épingle du jeu s'avèrent doués d'une incroyable faculté d'adaptation. Non qu'ils ne fassent eux aussi l'expérience d'échecs cuisants ou de multiples déconvenues : la clé de leur réussite – toute relative – se trouve en réalité dans leur capacité à rebondir d'une situation à l'autre, dans leur aptitude à déployer des efforts surhumains pour sortir d'un mauvais pas et se lancer aussitôt dans une nouvelle entreprise.

À cet égard, les personnages d'Arabella et de Vilbert représentent la contrepartie pragmatique et affairiste de Sue et de Jude. Leur analyse froide et lucide des bouleversements sociaux contemporains les conduit à se débarrasser de tout principe superflu pour s'adapter au mieux aux préceptes évolutionnistes : dans un univers dicté par les lois de la « sélection naturelle », de la « survie des plus aptes » et de la « lutte pour l'existence », l'affection désintéressée, le sentiment altruiste ou l'émotion artistique deviennent autant d'entraves à la compétitivité de l'individu.

Dès sa première apparition, la figure de Vilbert s'oppose en tous points à celle de Jude. Alors que l'enfant regagne lentement, perdu dans ses pensées, la maison de sa grand-tante, l'extravagant Vilbert poursuit infatigablement sa route à une formidable allure. Ce décalage, nous sommes bien tentés de le lire comme un indice précoce de la vulnérabilité de Jude et de son inaptitude au combat pour la vie. Du reste, il se trouve renforcé par la profession peu honorable de Vilbert, faux docteur et charlatan de son métier. On pourrait croire qu'un pareil marchand d'illusions dans un monde désenchanté peinerait à conserver sa clientèle, la rivalité des sciences officielles se faisant de plus en plus redoutable. En réalité, il en va tout autrement. Certes, Vilbert est un être

anachronique, mais sa popularité demeure intacte chez les habitants du Wessex, largement ignorants des progrès de la médecine :

Vilbert était un charlatan ambulante, bien connu de la population rustique et absolument inconnu du reste de l'univers – il s'y efforçait, d'ailleurs, de façon à éviter toute investigation gênante [...]. Sa situation était plus humble, son champ d'action plus obscur que ceux des charlatans qui possèdent un capital et un système de réclame bien organisé. Il était, vraiment, une survivance d'une espèce disparue. Les distances qu'il parcourait à pied étaient formidables, s'étendant sur presque toute la surface du Wessex.¹

Dans ce portrait burlesque de Vilbert, Hardy fait explicitement référence à la théorie évolutionniste des « survivances ». L'escroc est comparé à un débris du passé que la houle de l'histoire n'a pas encore submergé, et qui surnage tant bien que mal dans l'Angleterre rurale rongée par l'industrialisation. Le narrateur distingue d'ailleurs Vilbert d'une autre catégorie de charlatans, « avec un capital et un système organisé de publicité », qui a su quant à elle s'adapter aux temps nouveaux. Ayant conclu un marché avec ce personnage fantasque, qui lui a promis de lui apporter ses grammaires grecque et latine s'il s'engage à recommander aux villageois ses miraculeuses pilules, Jude respecte scrupuleusement son engagement. Mais comme on pouvait s'y attendre, l'escroc ne tient pas sa promesse. Les illusions de l'enfant sont cruellement anéanties par l'immoral Vilbert, qui lui prodigue en lieu et place d'un cours de latin sa première leçon de vie.

Fille d'un éleveur de cochons, Arabella Donn est aussi vulgairement sensuelle que Vilbert est insaisissable et mystificateur. Inlassablement entraînée d'un lieu à l'autre par son appât du gain, sa trajectoire est comparable aux déplacements frénétiques de Vilbert. Après son union malheureuse avec Jude, Arabella suit ses parents en Australie, puis revient travailler comme servante à Christminster. Aussi rusée et artificieuse que Vilbert, c'est en ville qu'elle exerce au mieux ses talents et peut donner libre cours à sa dépravation.

¹ *Jlo*, p. 36. "Vilbert was an itinerant quack-doctor, well known to the rustic population, and absolutely unknown to anybody else, as he, indeed, took care to be, to avoid inconvenient investigations [...]. His position was humbler and his field more obscure than those of the quacks with capital and an organized system of advertising. He was, in fact, a survival. The distances he traversed on foot were enormous, and extended nearly the whole length and breadth of Wessex". *JtO*, p. 23.

Feignant de respecter pieusement les conventions lorsqu'elle y trouve son intérêt, Arabella n'hésite pas à les rejeter dès lors que cela lui est profitable.

Au moment où Jude et Sue se sont irrémédiablement éloignés l'un de l'autre, les trajectoires de Vilbert et d'Arabella se rejoignent peu à peu jusqu'à confluer dans la scène finale. La tragédie de Jude s'achève à peine que déjà les préoccupations les plus triviales reprennent le dessus. C'est le temps de la dissimulation, de la compromission et de la mesquinerie qui triomphe, réduisant du même coup le drame vécu par Jude et Sue à un épisode farcesque. Pressentant que Jude est près de sa fin, Arabella n'hésite pas à séduire Vilbert, désireuse de s'assurer dès à présent un futur époux :

– Ma foi, une faible femme doit se prémunir pour les mauvais jours ; si mon pauvre garçon là-haut doit passer – et je pense que cela ne tardera pas – il est bon d'avoir quelqu'un sous la main. Je ne peux plus choisir maintenant comme au temps où j'étais jeune. Et il faut bien prendre un vieux si on ne peut pas faire autrement.¹

L'examen des parcours chaotiques des principaux personnages de *Jude l'obscur* fait apparaître des rapports au temps conflictuels et en perpétuel devenir. À travers leur appréhension et leur appropriation de leur passé et de leur situation présente, Jude et Sue, Phillotson, Arabella et Vilbert influent de manière décisive sur la distribution du temps dans le roman de Hardy. Laquelle obéit très nettement à une dynamique de va-et-vient, à un mouvement de balancier entre les assauts et incursions du passé dans le destin des personnages, d'une part, et les victoires soudaines d'un présent hostile sinon impitoyable, régi par les implacables préceptes darwiniens, d'autre part.

¹ *Jlo*, p. 470. “– Weak women must provide for a rainy day. And if my poor fellow upstairs do go off – as I suppose he will soon – it's well to keep chances open. And I can't pick and choose now as I could when I was younger. And one must take the old if one can't get the young”. *JtO*, p. 316.

5. Temps de l'aventure et temps du désenchantement dans *Le Grand Meaulnes*

Un roman de l'adieu à l'enfance

L'image de la marée se révèle tout aussi précieuse pour l'étude de la construction du *Grand Meaulnes*. Le critique Claude Herzfeld effleure fugacement cette intuition lorsqu'il compare le récit d'Alain-Fournier au « flux et reflux maritime »¹. L'essayiste ne cherche malheureusement pas à explorer plus avant la métaphore. Que l'image de la marée peut être exploitée comme un outil interprétatif fécond, c'est l'hypothèse que nous entendons suivre tout au long de ce chapitre. Nous tâcherons à présent d'en vérifier la validité à travers l'analyse du *Grand Meaulnes*.

Dès les premières pages du roman, une surprenante métaphore retient l'attention du lecteur. Ayant brièvement décrit les bâtiments abritant l'école de Sainte-Agathe, le narrateur conclut son tableau par une comparaison frappante :

Tel est le plan sommaire de cette demeure où s'écoulèrent les jours les plus tourmentés et les plus chers de ma vie – demeure d'où partirent et où revinrent se briser, comme des vagues sur un rocher désert, nos aventures.²

En comparant les événements vécus par les protagonistes de son récit à des vagues se fracassant sur un écueil, François Seurel annonce la tonalité désenchantée qui imprègne tout le roman et nous laisse deviner qu'ici encore, nous serons confrontés à des incursions répétées du passé et à un brouillage des temporalités.

Récit de la désillusion et des aventures sans lendemain, *Le Grand Meaulnes* repose tout entier sur une contradiction éclatante mais ignorée de la plupart des critiques : ce roman d'adolescence est raconté par un personnage adulte, irrémédiablement étranger à l'univers qu'il s'efforce d'invoquer par

¹ Claude Herzfeld, *La Littérature, dernier refuge du mythe?* Mirbeau, Philippe, Alain-Fournier..., *op. cit.*, p. 44.

² Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, *op. cit.*, p. 13.

l'écriture et le souvenir. L'histoire prend naissance et se déploie dans le regard rétrospectif et désabusé d'un narrateur par trop conscient qu'il ne pourra conjurer le temps, et encore moins revivre l'enchantement de ses jeunes années.

Mais tout roman d'adolescence n'est-il pas par définition une élégie, un hymne funèbre à l'enfance ? Dans la mesure où il met en scène un tournant crucial du parcours existentiel, le roman d'adolescence engage des représentations conflictuelles et morcelées du temps : d'un côté, l'individu est entraîné par un irrésistible élan vers l'avant ; de l'autre, il découvre avec une acuité douloureuse la fuite du temps, prend conscience de son irréversibilité et rêve de pouvoir lui échapper. D'où la poignante nostalgie qui envahit Seurel après le départ de Meaulnes :

Je me trouvai, pour la première fois depuis de longs mois, seul en face d'une longue soirée de jeudi – avec l'impression que, dans cette vieille voiture, mon adolescence venait de s'en aller pour toujours.¹

Période flottante marquant la sortie de l'enfance et l'entrée dans le monde adulte, l'adolescence conjugue deux expériences du temps antagonistes. D'après nous, l'incessant flux et reflux qui imprime son balancement au *Grand Meaulnes* trouve précisément son origine dans ce va-et-vient entre deux rapports contraires au temps : le désir d'être enfin reconnu comme un « homme », et le rêve insensé d'enrayer le cours du temps, de l'immobiliser dans un éternel présent.

Cette oscillation est redoublée par la confusion qui s'instaure entre le temps de l'attente ou du désir et le temps de la mémoire, du recueillement. À peine Seurel a-t-il amorcé son récit qu'il est envahi par une vertigineuse succession de souvenirs :

Aussitôt que je veux retrouver le lointain souvenir de cette première soirée d'attente dans notre cour de Sainte-Agathe, déjà ce sont d'autres attentes que je me rappelle ; déjà, les deux mains appuyées aux barreaux du portail, je me vois épiant avec anxiété quelqu'un qui va descendre la grand'rue. Et si j'essaie d'imaginer la première nuit que je dus passer dans ma mansarde, au milieu des

¹ LGM, p. 126.

greniers du premier étage, déjà ce sont d'autres nuits que je me rappelle [...]. Tout ce paysage paisible [...] est à jamais, dans ma mémoire, agité, transformé par la présence de celui qui bouleversa toute notre adolescence et dont la fuite même ne nous a pas laissé de repos.¹

Contrairement aux lectures que nous avons esquissées autour des œuvres de Mary Shelley, de Verga ou de Hardy, la distribution du temps dans le récit d'Alain-Fournier se prête mal à des rapprochements d'ordre sociohistorique. Désireux par-dessus tout de conférer à son œuvre une dimension intemporelle, l'écrivain élimine délibérément toute référence au contexte sociopolitique contemporain. Quelque suspecte que s'avère cette absence de l'Histoire, on ne peut envisager de construire un discours critique approfondi autour de ce vide².

Détournement parodique du roman d'aventures

« Demeure d'où partirent et où revinrent se briser, comme des vagues sur un rocher désert, nos aventures ». Si l'école de Sainte-Agathe est décrite comme l'écueil où s'échoueront les destinées des personnages principaux, c'est sans doute parce qu'elle incarne, d'un bout à l'autre du roman, la monotonie du quotidien, le sacrifice des rêves enfantins. Centre de gravité du roman, elle régit un espace et un temps opposés à ceux de l'aventure, et représente la contrepartie prosaïque du Domaine perdu. Autant le château du Vieux-Nançay fascine et magnétise les rêveries de Meaulnes et de François par son immatérialité, autant l'école étouffe la sentimentalité et engloutit toute fantaisie dans son obsession égalitariste. Quand l'un séduit l'imagination et attise les songes de l'enfance, l'autre brandit les mots « devoir » et « morale » pour éduquer de force le jeune citoyen.

En annonçant, dès l'ouverture de son récit, le fiasco des « aventures » dans lesquelles va l'entraîner le grand Meaulnes, François Seurel démystifie par avance toute attente du lecteur. Puisque la tragédie est déjà jouée, il n'y a plus à s'émerveiller. Aussi est-ce un narrateur amer et sans illusions qui nous

¹ *LGM*, p. 14.

² Tout au plus pouvons-nous, à la suite d'Alain Buisine, imaginer que *Le Grand Meaulnes* est construit autour d'un processus de « refoulement » de l'Histoire.

conte, sur un ton ironique et distancié, les enfantillages du grand Meaulnes. D'où cette tension permanente entre un Seurel personnage du récit et un Seurel narrateur, s'interrompant fréquemment pour se livrer à de brefs commentaires. Lesquels ont pour effet de désamorcer la curiosité du lecteur, d'abolir le temps de la féerie au profit d'un présent désenchanté, entièrement tourné vers le passé :

Je ne me rappelle jamais cette partie de plaisir sans un obscur regret, comme une sorte d'étouffement. Je m'étais fait de ce jour tant de joie à l'avance ! Tout paraissait si parfaitement concerté pour que nous soyons heureux. Et nous l'avons été si peu !...¹

De cette manière, Alain-Fournier subvertit le procédé classique de l'intrusion du narrateur, traditionnellement employé pour renforcer l'intérêt du lecteur. Quelques phrases suffisent pour que le modèle du « roman d'aventures » que Jacques Rivière appelait de ses vœux se trouve violemment démenti par la tonalité désespérée du récit de François Seurel :

Il arriva chez nous un dimanche de novembre 189...
Je continue à dire "chez nous", bien que la maison ne nous appartienne plus. Nous avons quitté le pays depuis bientôt quinze ans et nous n'y reviendrons certainement jamais.²

À travers cette remarque laconique du narrateur, le romancier nous ramène brutalement au temps présent. À peine la magie de l'ouverture *in medias res* s'empare-t-elle du lecteur qu'aussitôt elle se trouve dissipée par une évocation cruelle du dénouement des aventures de Meaulnes. Dès cet incipit, le récit semble pris dans une inextricable impasse temporelle : le narrateur est captif d'un passé sans lequel il ne peut continuer à vivre, mais il est pleinement conscient que pas plus l'écriture que la mémoire ne lui permettent de renverser le cours du temps.

Pour autant, *Le Grand Meaulnes* n'en est pas moins traversé par de luxuriantes métaphores et visions marines, alors même que l'intrigue se déroule essentiellement dans les paysages de Sologne. Ici, c'est la salle de

¹ LGM, p. 163.

² LGM, p. 13.

classe que le narrateur compare à « une barque sur l'Océan »¹. Ailleurs, les maisons du village sont « autant de barques, voiles carguées, amarrées dans le calme du soir »². Lorsque le vent souffle, on entend « siffler et gémir les naufrages »³. Les incessantes allées et venues de Meaulnes dans le grenier rappellent à Seurel « ces marins qui n'ont pu se déshabituer de faire le quart »⁴. On pourrait bien entendu relever quantité d'autres représentations marines dans le texte, mais il s'avère bien plus fructueux de souligner comment Alain-Fournier procède, là encore, à une négation du mythe. Car si elles participent au climat de mystère qui baigne le roman, toutes ces métaphores relèvent aussi d'une évidente intention parodique. Le critique Alain Buisine ne s'y est pas trompé :

Comment cependant ne pas être immédiatement sensible au caractère pour le moins déplacé de toutes ces images maritimes dans *Le Grand Meaulnes* ? Qu'est-ce donc au juste qu'un roman d'aventures maritimes qui se passe uniquement sur la terre ferme, en Sologne et à Paris ? Où tous les naufrages ne sont que d'inoffensives métaphores littéraires ? [...] Quelle dérision ! D'où l'impression d'une insurmontable médiocrité de toutes ces aventures n'atteignant jamais le grand large, confinées dans leur petit territoire provincial.⁵

Au-delà de l'opposition temporelle symbolisée par l'espace de l'école, d'un côté, le monde de l'aventure, de l'autre, c'est tout le récit d'Alain-Fournier qui se présente comme une succession de va-et-vient, une alternance de départs et de retours qui appelle l'image du flux et du reflux marin. Il n'y aurait là rien de bien surprenant si l'écrivain ne se démarquait fortement des modèles conventionnels du conte merveilleux ou du roman d'aventures.

De toute évidence, celui-ci s'inspire dans une large mesure de ces genres narratifs, comme en témoignent l'usage de titres introductifs pour chaque chapitre, le recours à des motifs traditionnels tels que le départ et le retour, le carrefour, la rencontre ou encore la faute tragique. Mais alors que ces artifices visent habituellement à déjouer les attentes du lecteur et à renforcer l'intensité

¹ *LGM*, p. 26.

² *LGM*, p. 151.

³ *LGM*, p. 174.

⁴ *LGM*, p. 40.

⁵ Alain Buisine, *Les mauvaises pensées du Grand Meaulnes*, op. cit., pp. 56-57.

dramatique, leur principal effet consiste ici à briser l'illusion : dans ce récit désenchanté qu'est *Le Grand Meaulnes*, ce soudain excès de romanesque aboutit à dévoiler le caractère fallacieux de l'intrigue narrative, l'insignifiance des péripéties rapportées. À l'attente fiévreuse succède la plus morne déception :

Mais tandis que j'espère et m'enivre ainsi, voici que brusquement je débouche dans une sorte de clairière, qui se trouve être tout simplement un pré. Je suis arrivé sans y penser à l'extrémité des Communaux, que j'avais toujours imaginée infiniment loin. Et voici à ma droite, entre des piles de bois, toute bourdonnante dans l'ombre, la maison du garde. Deux paires de bas sèchent sur l'appui de la fenêtre.¹

Tout se passe comme si le narrateur ne multipliait les rebondissements que pour nous dissimuler que son histoire tourne à vide, mais ne parvenait qu'à précipiter ainsi la crise d'identification du lecteur aux personnages et aux événements mis en scène. On mesure ainsi la distance qui sépare ce récit des livres de Defoe, de Conrad et plus encore de Stevenson – trois auteurs que le jeune romancier appréciait tout particulièrement.

Dans plusieurs passages de sa correspondance, Alain-Fournier nous livre de précieux indices sur sa conception de l'écriture narrative qui viennent confirmer notre analyse. Ainsi, dans une lettre à son ami Jacques Rivière : « Mon livre futur sera peut-être un perpétuel va-et-vient insensible du rêve à la réalité ; "rêve" entendu comme l'immense et imprécise vie enfantine planant au-dessus de l'autre et sans cesse mise en rumeur par les échos de l'autre »².

Or, ce balancement est accentué par la temporalité incertaine de l'attente, qui instaure une tension du récit vers l'avant. Attente fiévreuse du grand Meaulnes, impatient de regagner le Domaine sans nom. Attente plus sage de François, qui demeure simple témoin et confident d'Augustin. Attente inquiète de Frantz, à qui Meaulnes a promis de retrouver sa fiancée. Attente fébrile des écoliers de Sainte-Agathe, anxieux de percer les secrets de leur camarade. Attente douloureuse d'Yvonne, enfin, espérant vainement le retour de

¹ *LGM*, p. 120.

² Alain-Fournier, Jacques Rivière, *Correspondance*, tome 2 (mars 1906-décembre 1906), Paris, Gallimard, 1926, p. 206.

Meaulnes... Toutes ces attentes ont pour effet de porter en avant le récit, d'imprimer au *Grand Meaulnes* un puissant élan.

Pourtant, le lecteur ne tarde pas à pressentir que cette tentative désespérée pour entraîner la narration se révèle entièrement infructueuse face à la prodigieuse force d'inertie du roman : toute attente s'achève inévitablement par une cruelle déconvenue. Une nouvelle fois, les personnages comme le lecteur sont brutalement ramenés au réel, à la monotonie du quotidien.

La figure de la marée se présente ainsi comme un modèle critique pertinent pour analyser l'oscillation structurelle qui partage le roman d'Alain-Fournier. Elle apparaît comme un stimulant outil de lecture, qui nous a permis de montrer que *Le Grand Meaulnes* repose sur un jeu complexe d'alternances et de croisements de temporalités contraires.

6. Drames intimes et tragédie historique dans les romans de Louis Guilloux et de Vitaliano Brancati

Absente pour l'essentiel du *Grand Meaulnes*, l'Histoire tient une place essentielle dans les romans de Guilloux et de Brancati. Dans cette dernière partie, nous voudrions risquer une confrontation entre *Le Sang noir* et *Le bel Antonio* afin de mettre en évidence un mode de distribution du temps commun à ces deux œuvres. Notre propos consistera à montrer que chez Guilloux comme chez Brancati, le mouvement de flux et de reflux trouve son origine dans les tensions entre l'expérience individuelle et subjective du temps, d'une part, et les représentations collectives d'une histoire façonnée par les idéologies officielles imposées, d'autre part.

Dans *Le Sang noir* et *Le bel Antonio*, ces tensions s'expriment principalement à travers le regard d'un personnage isolé, prisonnier d'un violent conflit intérieur dans une époque de crise et de bouleversements socioculturels. Cripure et Antonio Magnano nous apparaissent comme deux spectateurs démissionnaires, deux témoins désabusés d'un monde en ruine. En

proie à un drame intime et sans issue, ils n'éprouvent qu'une indifférence hostile envers les folies meurtrières qui embrasent leur temps.

En décidant de conférer une position centrale à des personnages demeurés à l'écart des convulsions de la Grande Guerre ou du totalitarisme fasciste, Guilloux et Brancati s'éloignent résolument de la tradition du roman historique et proposent un nouveau mode d'inscription de l'histoire dans la fiction. Le dispositif de la marée relève ici d'un mouvement de tangage entre la perception individuelle du temps et la succession brutale des événements historiques.

6. 1. Temps officiel et temps intime dans *Le Sang noir*

Cripure, héros à contretemps

Protagoniste du *Sang noir*, Cripure fait partie de cette cohorte de vaincus à bout de course qui peuplent les romans des XIX^e et XX^e siècles. Partisan d'une exigeante éthique individualiste, Cripure est un personnage profondément ambigu et paradoxal. Malgré son dégoût pour les conformismes de toute espèce et son aversion envers les mythologies officielles, il ne cesse de compromettre son intégrité. Mais cet être velléitaire est aussi un incurable et dérisoire nostalgique : incapable d'oublier son amour pour la femme qui l'a quitté, il se réfugie dans des souvenirs infatigablement ressassés.

Dès les premières scènes du roman, Cripure nous apparaît captif d'un temps autonome, libéré de toute attache historique. Parcourant inlassablement les souterrains de sa mémoire, il se trouve submergé par un flot de visions arrachées au passé. Ces instants dérobés, ces fragments d'images laissent entrapercevoir un temps discontinu et sinueux, affranchi de toute logique historique. Le recours au style indirect libre permet à Guilloux d'explorer les arcanes de la conscience de son personnage afin de capturer au vol cette temporalité intérieure.

De ce point de vue, *Le Sang noir* se révèle tout à fait représentatif des recherches menées dans la première moitié du XX^e siècle par de nombreux

romanciers soucieux de traduire plus justement la complexité et la fugacité des phénomènes psychologiques. Certes, Guilloux est encore loin des audacieuses découvertes de Joyce, de Woolf ou de Faulkner. Malgré tout, dans le paysage du roman français de l'entre-deux-guerres, *Le Sang noir* représente une remarquable tentative de renouvellement des formes narratives¹. En témoignent par exemple les incongrus soliloques auxquels se livre Cripure :

Partir ? Rentrer ? À quoi bon, et pour quoi faire ? Ici ou ailleurs...
« Encore et toujours plus bas », murmura-t-il en vidant son verre.
Rouler jusqu'à l'extrême fond de la bassesse, là où les derniers liens humains achèvent de se dénouer et de pourrir ; peut-être trouverait-il un équivalent... « Ivresse mal dirigée », observa-t-il, avec un sourire, et le doigt pointé. « Il y a beau temps que j'ai découvert comment les choses doivent aller pour moi : composer, composer avec soi-même, se mentir, mentir aux autres ! »²

La spécificité de ce monologue, qui contraste fortement avec le discours indirect propre aux héros de Stendhal ou de Balzac, tient avant tout au parti pris antirationaliste qui le sous-tend. Les sentiments et désirs contradictoires, les pensées paradoxales et la duplicité de Cripure sont ici dévoilés au grand jour. Le propos de Guilloux ne consiste évidemment pas à mettre en scène un protagoniste dont les motivations et les actes soient rationnellement cohérents. La vraisemblance et la crédibilité d'un personnage romanesque, pour la génération des romanciers « modernistes » auxquels Guilloux peut être rattaché, dépend au contraire largement de la capacité de l'auteur à en exprimer les contradictions intérieures, les palinodies et l'irrationalité.

Cependant, en s'efforçant de traduire le cheminement tortueux d'une conscience réflexive, l'écrivain breton n'ambitionne pas simplement de rivaliser avec les subtilités psychologiques du *stream of consciousness*. À travers les monologues intérieurs de Cripure, il entend également mettre en lumière les réflexes grégaires et l'asservissement des « embusqués de l'esprit »³ aux dogmes officiels. Ce procédé ingénieux donne à Guilloux la

¹ Se reporter à l'ouvrage d'Henri Godard, *Louis Guilloux romancier de la condition humaine*, op. cit., pp. 48-57. Du même auteur, on pourra consulter l'article « Louis Guilloux dans son temps et hors de son temps », in *Une grande génération. Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 225-246.

² Louis Guilloux, *Le Sang noir*, pp. 237-238.

³ *LSn*, p. 242.

possibilité d'accuser le décalage entre la singularité du temps intérieur vécu par le protagoniste et l'automatisme d'un temps collectif inféodé à des idéologies mensongères et destructrices. *Le Sang noir* nous laisse ainsi entrevoir combien le contrôle du temps est un enjeu politique décisif dans une nation en guerre. Commémorations, levers de drapeaux, culte des héros et autres cérémonies martiales scandent les dernières vingt-quatre heures de la vie de Cripure et le quotidien des habitants de Mortgorod – transposition fictionnelle de Saint-Brieuc.

On mesure mieux, dès lors, l'excentricité du temps intime de Cripure au regard de ces nombreux rituels. Assailli jusqu'au vertige par de douloureuses réminiscences, insoucieux des tourments de son entourage, le protagoniste du *Sang noir* a depuis longtemps abdiqué tout idéal. S'il ne peut se dérober au cérémonial cocardier et aux discours belliqueux, il parvient malgré tout à creuser de l'intérieur le rythme mécanique institué par les autorités au moyen d'une grossière propagande militariste. Au sein même du temps collectif, il inscrit un temps à rebours, comme *en négatif*. Ceci transparait de manière éclatante dans les modes d'appropriation de la mémoire : alors que Cripure invoque des souvenirs introspectifs, vénère des réminiscences exhumées de son seul passé, ses compatriotes feignent de s'adonner à une véritable communion par la mémoire. Les poilus tombés héroïquement sur les champs d'honneur ou atrocement mutilés par les obus ennemis ne sont-ils pas tous des enfants de la mère Patrie ?

Mémoire imposée et mémoire libérée : le double régime du souvenir

Déliée de toute préoccupation morale ou politique, la mémoire de Cripure s'exerce en toute liberté et nous fait entrer dans une temporalité parallèle. Mais invariablement, ce sont des souvenirs de sa femme Toinette qui affluent à son esprit :

Des mots que disaient les autres, des chansons venaient comme des flèches marquer des points qu'il avait crus oubliés sur les étendues du souvenir. Ce temps-là était resté en lui comme une période autonome. Le souvenir avait sa vie propre, multiple. Il y avait eu

plusieurs Toinettes, toutes passionnément aimées à travers des cascades imprévisibles de souvenirs, et de souvenirs de souvenirs¹.

Cette plongée dans une temporalité kaléidoscopique n'obéissant qu'aux lois secrètes de la mémoire spontanée, ce flux et reflux d'évocations fugitives gravitent autour d'un même point d'attache : la rupture avec Toinette. C'est ce que rappelle ironiquement à Cripure la petite montre portée par Toinette sur une photographie prise quelques jours après leur mariage :

Peut-être était à cause de cette montre qu'il osait si peu souvent lever les yeux vers ce portrait. La présence de cette montre avait fini par lui devenir intolérable, symbole romanesque, mauvaise fleur de rhétorique [...]. Quoi qu'il en soit, il n'y avait pas à dire ni à vouloir le contraire, la montre était là, blanche et noire parmi la dentelle, avec son cadran figé, scellé comme une dalle, le cadran de ces fameuses montres qui se sont arrêtées pour toujours à l'heure de l'accident et de la mort.²

Inévitablement, les souvenirs de Cripure viennent s'échouer sur l'image de ce cadran à jamais pétrifié. Et à travers ce personnage, c'est la progression du récit elle-même qui se révèle prisonnière d'une étrange aporie temporelle. Naufragé de la mémoire, Cripure est incapable de vivre sans se retourner continuellement sur son passé, mais tous ses efforts pour le ranimer sont condamnés à l'échec. Tout ceci fait de lui un être interstitiel, ballotté entre présent et passé, contraint de hanter les limbes du temps.

L'image de la montre arrêtée réapparaît à plusieurs reprises dans le roman, et tout particulièrement dans la dernière partie. Au cœur de la nuit, Cripure découvre que sa propre montre s'est arrêtée. Cet incident fait affluer en lui le souvenir d'une nuit passée avec Toinette. Plus tard, il se surprend à entendre le tic-tac de sa montre en regardant le portrait de la jeune femme. Bien qu'ils se prêtent aux interprétations les plus diverses, ces épisodes orchestrés par le motif des aiguilles tantôt immobilisées, tantôt en mouvement, contribuent avant tout à exprimer le déchirement de la conscience de Cripure et participent à l'incessant va-et-vient temporel qui gouverne *Le Sang noir*.

¹ *LSn*, p. 20.

² *LSn*, p. 21.

Par contraste, l'organisation du temps public est soumise à des impératifs sévères. Objet d'une intense propagande, la mémoire collective est instrumentalisée par le pouvoir politique, récupérée à des fins idéologiques. C'est une véritable mythologie patriotique qui se met en place, avec son culte des braves morts au front, sa diabolisation de l'ennemi, sa glorification de la lutte héroïque et sa kyrielle de tromperies et de lâchetés.

Mais qu'il s'agisse de la cérémonie pour la décoration de Mme Faurel, des inepties débitées par Babinot ou des flatteries de Nabucet, la même démarche d'appropriation et d'exploitation du temps est à l'œuvre. Chaque fois le souvenir est mis au service du prosélytisme, les morts sont invoqués pour justifier le sang versé et sanctifier la guerre. Alors que pour Cripure le présent n'est qu'un prétexte à s'immerger dans le temps flottant du souvenir, la plupart de ses concitoyens demeurés « à l'arrière » ne célèbrent la mémoire des disparus et le courage des « gueules cassées » que pour étouffer leur sentiment de culpabilité et donner du sens à une redoutable psychose collective.

À travers le culte des morts, ceux-ci exaltent un temps projeté vers l'avant, à l'image de la « jeune République tricolore penchée au berceau d'un nouveau-né »¹ qui trône sur le pastel monumental du professeur de dessin, à l'image aussi du quatrain qui fait la fierté de Nabucet : « Dormez grands morts dans vos tranchées/Fécondez les épis nouveaux/Moisson d'or plus jamais fauchée/La France veille à vos berceaux »².

L'ironie cruelle du *Sang noir* est accentuée par la juxtaposition d'épisodes dramatiques et de scènes futiles. Lorsqu'il apprend la mort de Toinette, Cripure éclate en sanglots, se prend à songer une fois de plus au suicide. Mais cet accès de désespoir cède tout aussi soudainement la place à une apparente indifférence :

Sur son divan, il était muet, lourd comme une pierre et, lentement, il enfonçait ses ongles dans la peau de bique. Toute pensée en lui s'était fondue en un noyau de lumière éblouissante, étouffante, sans compensation [...]. Mais ce ne fut pas encore la mort. Bientôt, ces mains crispées s'ouvrirent et cessèrent de trembler. Il respira profondément et une sorte de vague sourire se dessina sur son visage. Il fit alors un petit geste du bras comme un dormeur qui se

¹ *LSn*, p. 109.

² *LSn*, p. 109.

réveille [...]. Il n'y avait plus rien en lui qu'une grande lassitude sans pensée, sans rêve, sans rien, sauf la conscience de ne plus tellement souffrir.¹

Le balancement entre l'attente, l'inertie et l'ennui, d'un côté, la fureur guerrière et le chauvinisme triomphaliste, de l'autre, concourt à susciter chez le lecteur le sentiment que le roman de Guilloux est tout entier construit sur un procédé de flux et reflux.

Les modes de déplacement des personnages sont parfois de précieux indices sur leur manière d'appréhender le temps et sur leurs attitudes idéologiques. Grottesque, la démarche de Cripure est traînante, maladroite, hésitante ; elle reflète son incertitude et sa lassitude. À l'inverse, son ennemi juré Nabucet, qui n'est pas sans évoquer les figures d'usurpateurs et d'imposteurs chères à Dostoïevski², virevolte avec aisance dans tous les lieux publics, sautillant ou glissant d'une conversation à l'autre : « Il avançait, tournait et virait, comme un maître de danse, marchant tantôt à reculons, tantôt de côté, tantôt s'inclinant profondément devant le trio des militaires, toujours souriant et fleuri »³.

Pour la critique Monique Streiff-Moretti, le sautellement de Nabucet serait un mode de déplacement stratégique qui « euphémise la mort en une multiplicité de chutes minuscules »⁴. De toute évidence, les trajectoires des personnages exercent donc une action puissante sur la distribution du temps dans le roman.

Il conviendrait enfin de remarquer que ce réseau d'oppositions est renforcé par une dichotomie structurelle fondamentale : quoique Guilloux n'esquisse aucune représentation directe du conflit, *Le Sang noir* est imprégné de ce temps suspendu et incommensurable. Tapie derrière chaque silence, blottie sous chaque litote, la guerre est inscrite en filigrane du texte. Matérialisée par des vides et des creux, elle devient l'irreprésentable,

¹ *LSn*, p. 263.

² Nous pensons au perfide sosie de Goliadkine dans *Le Double*. Bien d'autres personnages pourraient toutefois être évoqués ici, dont Veltchaninov, le rival de Pavel Pavlovitch dans *L'éternel mari*, et Versilov, figure paternelle tyrannique de *L'Adolescent*.

³ *LSn*, p. 292.

⁴ Monique Streiff Moretti, « Merlin dans le labyrinthe: *Le Sang noir* de Louis Guilloux », in Gianfranco Rubino (dir.), *Figure dell'erranza: immaginario del percorso nel romanzo francese contemporaneo*, Roma, Bulzoni, « Proteo », 1991, pp. 255.

l'indicible. Parallèlement au temps trivial et monotone du quotidien des « embusqués », le roman est parcouru « en creux » par le temps apocalyptique d'une civilisation courant à sa perte. À mesure que se déploie la narration, ce temps discontinu et condamné finit par abolir le temps de « l'arrière », construction mythique qui a pour seule fin de refouler la mauvaise conscience collective.

6. 2. « Grande Histoire » et « petite chronique » dans *Le bel Antonio*

Antonio Magnano ou l'Histoire réduite au silence

Bon nombre de ces réflexions pourraient s'appliquer aussi bien au *Bel Antonio*, dont l'intrigue est partagée en « deux lignes parallèles : l'histoire de l'Italie fasciste et l'histoire personnelle d'Antonio »¹. De fait, on retrouve dans le roman de Brancati une oscillation entre le temps intime et introspectif d'un individu en marge, d'une part, et le temps désincarné de l'Histoire collective et des masses, de l'autre. Comme suspendue dans une quasi-intemporalité, l'existence d'Antonio semble à peine ébranlée par les soubresauts de l'histoire. Son détachement vis-à-vis des événements contemporains se trahit par l'usage incongru des repères chronologiques qui ponctuent la narration.

Les temps du drame d'Antonio et de la tragédie de la dictature fasciste apparaissent intimement entremêlés. Paradoxalement, ce procédé a pour effet de réduire l'Histoire au silence. Lorsqu'il mentionne les dates du 3 mai 1924, du 5 avril 1932 ou du 5 juillet 1935, le narrateur se contente de faire référence à des faits insignifiants sur le plan politique : la nausée envahissant Antonio après sa première expérience sexuelle, la découverte par ses parents du trouble qu'il éveille chez les femmes, la cérémonie de son mariage. À l'inverse, les événements historiques majeurs se réfléchissent faiblement et diffusément dans *Le bel Antonio* : filtrés par le prisme de la conscience d'Antonio, ils nous

¹ “The novel thus runs along two parallel lines: the history of Fascist Italy and the personal story of Antonio”. Alfredo Sgroi, « Vitaliano Brancati (1907-1954) », in Gaetana Marrone, Paolo Puppa, Luca Somigli (éd.), *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, vol. 1, New York/London, Routledge, 2006, pp. 311. [Notre traduction]

parviennent assourdis, étouffés. Si bien que « la grande Histoire », « repoussée à l'arrière-plan », se voit supplanter par « le temps de la petite chronique »¹.

La seule exception est constituée par la date du 5 août 1943, qui correspond à l'occupation de Catane par les troupes alliées. Mais cet événement même ne parvient à tirer Antonio de sa torpeur et de son narcissisme : son unique préoccupation est de s'assurer que la demeure familiale n'a pas été détruite par les bombardements.

C'est surtout dans les scènes finales du roman que cette configuration temporelle duelle et antithétique se manifeste avec force. Après des années de séparation, Antonio retrouve son cousin Edoardo, tout juste sorti de prison. Leur conversation impromptue nous révèle quel gouffre sépare désormais les deux hommes. Au terme d'un parcours complexe qui l'a mené de l'adhésion aveugle au fascisme à la haine de l'endoctrinement et de la tyrannie, fort de ses erreurs et de ses luttes, Edoardo peut jeter un regard lucide sur la folie meurtrière qui a ravagé la civilisation. Quant à Antonio, obnubilé par sa seule impuissance, il n'a su tirer aucun enseignement de l'histoire. Insouciant des atrocités perpétrées par ses contemporains, il prête une oreille distraite au récit de son cousin, et pour finir sombre dans un bienheureux rêve érotique.

Blessé, Edoardo reproche à son cousin de n'avoir pas compris que son infirmité n'était qu'un incident futile au regard de la tragédie historique qui a dévasté le monde, et se lance dans une diatribe enflammée qui renferme le secret de la parabole philosophique et sociopolitique du *Bel Antonio* :

– Dans tout autre pays, ç'aurait été un incident sans importance. Mais pour nous, non ! Pour nous, c'est une tragédie ! Parce que nous, nous pensons toujours à une chose, à une seule chose, et c'est celle-là ! Et pendant ce temps, un tyran nous entraîne dans la guerre avec un coup de pied au derrière, et les autres peuples nous repoussent d'un autre coup de pied, et ils entrent dans nos maisons ! Les femmes, la femme !... Quatre fois, cinq fois, six fois... Voilà l'objet de nos inquiétudes !²

¹ «La grande Storia dunque è respinta sullo sfondo» ; «il tempo della piccola cronaca». Rosa Maria Monastra, « Il romanzo come "cronaca": a proposito del *Bell'Antonio* », in Daniela Battiati (dir.), *Vitaliano Brancati: da Via Etna a Via Veneto*, op. cit., p. 59. [Notre traduction]

² Vitaliano Brancati, *Le bel Antonio*, op. cit., pp. 409-410. «Per qualunque persona di un altro Paese, sarebbe stato un incidente da nulla. Ma per noi no! Per noi è una tragedia! perché noi pensiamo sempre a una cosa, a una sola cosa, a quella! e frattanto un tiranno ci caccia in guerra

Le roman de Brancati s'étend sur une période bien plus longue que celle du *Sang noir*, dont les péripéties se déroulent sur une seule journée. Le récit du *Bel Antonio* s'ouvre en effet en 1932, année du dixième anniversaire de l'avènement du fascisme, et s'achève sur l'entrée des troupes alliées à Catane, le 5 août 1943. Mais qu'il s'agisse de retracer quelques heures d'une petite ville de province dans le contexte des mutineries du printemps 1917 ou de prendre pour toile de fond l'ascension puis l'écroulement du fascisme, les stratégies narratives employées par les deux romanciers sont tout à fait similaires. Elles consistent à représenter l'histoire de manière indirecte, telle que médiatisée par la conscience réflexive d'un personnage en proie à une violente crise identitaire.

Aux antipodes du roman historique

L'approche de Guilloux et de Brancati se situe donc aux antipodes de la tradition du roman historique. Au-delà de leurs motivations idéologiques et de leurs choix esthétiques, il faudrait également invoquer une explication de nature socio-historique : le formidable traumatisme psychologique engendré par les deux conflits mondiaux qui firent rage dans la première moitié du XX^e siècle. Si *Le bel Antonio* et *Le Sang noir* ne sont pas à proprement parler des « romans de guerre », pour cette raison même qu'ils ne décrivent jamais directement les combats, ils n'en demeurent pas moins emblématiques du refus de suivre le modèle classique du roman historique consacré par les écrivains du XIX^e siècle.

Plutôt que d'accorder à un personnage témoin des pouvoirs illimités, de mettre en scène un observateur surplombant l'histoire et embrassant d'un coup d'œil l'immensité du champ de bataille, les romans écrits après la Première Guerre mondiale privilégient une vision morcelée et discontinue, et mettent l'accent sur l'impuissance et l'incompréhension du combattant. C'est cette transformation qu'analyse le critique René Pomeau :

con una pedata nel sedere, e gli altri popoli ci ricacciano indietro con un'altra pedata, ed entrano nelle nostre case! Le donne, la donna!... Quattro volte, cinque volte, sei volte... Ecco gli oggetti delle nostre ansie!". Vitaliano Brancati, *Il bell'Antonio*, *op. cit.*, p. 811.

Le soldat ne se bat plus, ou presque plus, pour porter un coup à l'ennemi ; il se débat au travers du cataclysme, courant ou se terrant, dans un tremblement de terre. Du héros l'intérêt se déplace vers la machine à tuer : ce qui est terrifiant, ce n'est pas qu'elle tue tel ou tel, mais qu'elle tue tant de monde. Que faire d'une telle entité dans un roman ? C'est chose trop massive, impossible à manier.¹

Guilloux et Brancati vont plus loin en renversant la hiérarchie des rapports entre histoire individuelle et drame collectif : placé entre parenthèses, l'événement décisif est relégué comme un fait anecdotique cependant que la vie intérieure du personnage vient envahir le devant de la scène. Par cette astucieuse technique, l'objet refoulé – le temps de la grande Histoire – surgit de sa négation même.

Comme Cripure, Antonio parasite et court-circuite le temps officiel. Tandis que les autres personnages, engagés dans de complexes polémiques idéologiques et métaphysiques, se débattent dans la tourmente historique, tantôt cédant au patriotisme revanchard et au mythe de la « victoire mutilée », tantôt se rapprochant du communisme ou même du nihilisme, Antonio demeure étranger aux virulents débats de son époque. Ainsi, il n'hésite pas à avouer à son oncle, un antifasciste acharné, les liaisons qu'il a nouées avec des femmes du parti :

– Dieu me pardonne ! Mais comment faisais-tu pour avoir des rapports avec ces fascistes ? Je me le demande.
– Mon oncle, cette chose-là n'a pas de parti. Le pire, ce n'était pas que les femmes que je connaissais fussent épouses de fascistes : cela m'importait peu ; c'était que je dusse me borner à jouer avec elles la comédie, car je ne réussissais à rien faire de sérieux. Si j'avais été plus heureux avec les femmes des antifascistes, mon cher oncle, l'Ovra, la Milice et la Gil réunies ne m'auraient pas empêché de les fréquenter.²

¹ René Pomeau, « Guerre et roman dans l'entre-deux-guerres », *Revue des sciences humaines*, n. 109, janvier-mars 1963, p. 82.

² *LbA*, p. 255. « – Tu pure, sia lodato Dio, come facevi ad aver rapporti con quei fascisti, io non lo so. – Zio, quella cosa non ha partito. Il brutto non era che le signore che io conoscevo fossero mogli di fascisti: m'importava poco, questo, a me; il brutto era che con quelle signore io dovevo limitarmi a fare la commedia, perché di serio non riuscivo a far nulla. Se con le mogli degli antifascisti, fossi stato più capace, oh, zio, l'Ovra, la Milizia e la Gil tutte insieme non mi avrebbero impedito di frequentarle”. *IbA*, p. 704.

Opposé à la frénésie et aux cultes progressistes de ses contemporains, éternellement suspendu dans une nostalgie sans objet et recroquevillé sur une souffrance inavouable, le temps vécu par Antonio rappelle le spectacle des horloges de Catane fracassées par les bombardements : « les horloges au fronton des édifices publics s'arrêtent, et les aiguilles marquent la minute où la guerre tua sur la place un groupe de pauvres gens épouvantés... »¹.

Par son cheminement introspectif, le protagoniste du récit de Brancati apparaît comme la négation même du héros de roman codifié par les conventions narratives de la fiction réaliste du XIX^e siècle. À bien y regarder, il n'évolue pas vraiment. Dans un sens géographique aussi bien que psychologique, il ne progresse nullement. Son parcours – à supposer que ce terme puisse exprimer l'errance toute intérieure du personnage – se rapproche davantage d'une régression et d'une *involution*.

Tout le devenir d'Antonio est placé sous le signe du repli sur soi, de la fuite en arrière et de la négation de l'histoire. À l'image de Cripure, il est pris dans une insoluble aporie existentielle. Deux certitudes inconciliables, aussi impérieuses l'une que l'autre, le taraudent : l'évidence de son impuissance, et la certitude que les malades de son espèce sont irrémédiablement condamnés au silence et à l'infamie dans la société sicilienne de son temps.

Si bien qu'aux yeux d'Antonio, les questionnements idéologiques ou politiques ont bien peu de poids face à ce tourment intime. Dogmes fascistes, foi chrétienne, préceptes marxistes et idéaux libéraux se mêlent et s'abolissent dans une confusion générale :

Au crépuscule, le front appuyé à la vitre du balcon, il avait vu son Siècle, son Temps, ce personnage que d'aucuns jugeaient heureux, d'autres effroyable, les uns tyrannique, d'autres libre, il l'avait vu comme une tache de couleur grise, sans yeux ni bouche, avec les linéaments d'un visage qui embrassait la moitié du ciel. Et voici que, aidé par les penseurs qu'il lisait, il allait juger son Temps lui aussi. Et qui sait s'il ne l'affublerait pas de quelque épithète ou même d'un sobriquet qui le marquerait pour l'éternité ? Liberté tyrannie ? Libéralisme socialisme ? Idéalisme matérialisme ? Immanence transcendance ? Entre combien de choses, mon Dieu ! pouvaient choisir les personnes qui n'avaient pas sa chaîne à

¹ *LbA*, p. 390. «si spezzano gli orologi in cima agli edifici pubblici e le sfere rimangono ferme sul minuto in cui la bomba uccise in piazza un gruppo di povera gente spaventata...». *IbA*, p. 797.

porter ! Il rentra avec un violent mal de tête car, en vérité, même la pensée qu'il aurait pu se mettre à penser le fatiguait.¹

Cet extrait est l'un des rares passages du *Bel Antonio* où le personnage central se livre à des considérations d'ordre politique. Mais sitôt soulevée l'éventualité de son engagement dans son temps, Antonio l'écarte d'un revers de main, atteint d'un soudain mal de tête qui l'encourage à ne pas faire l'effort de penser. Une fois de plus, il se réfugie derrière son impuissance pour justifier son attitude démissionnaire.

Au temps de l'action et de l'engagement historique s'oppose ainsi un temps de l'ennui et de l'inertie, qui par endroits bascule dans le fantastique. Cette contradiction, ce balancement temporel participent sans conteste du mouvement de flux et reflux qui gouverne la mise en scène de l'échec dans *Le Sang noir* et dans *Le bel Antonio*. La charge symbolique et idéologique de cette figuration de l'histoire est incontestable, mais pour le moins équivoque. Ni Cripure ni Antonio, certes, ne succombent à la fascination de leur société pour la violence et la puissance ; pourtant, leur refus de se rallier à un parti quelconque et leur négation de l'histoire les induisent à cautionner par leur silence les mentalités et les régimes qu'ils abhorrent.

À la lumière de cette lecture comparée, il convient d'affiner le modèle critique de la marée. On se doit, pour commencer, de reconnaître la relativité de cet instrument. La confrontation des romans de Shelley, Verga, Hardy, Alain-Fournier, Guilloux et Brancati nous a clairement montré que sa fécondité heuristique dépend de la souplesse qu'on lui accorde et du *jeu* qu'on lui concède. Car la fiction littéraire tire précisément sa richesse de ce jeu avec les

¹ *LbA*, p. 320. "Al crepuscolo, con la fronte poggiata al vetro di un balcone, aveva visto il suo Secolo, il suo Tempo, questo personaggio che alcuni giudicavano felice, altri orrendo, alcuni tirannico, altri libero, vestito di un colore grigio, senza occhi né bocca, con un contorno di viso che racchiudeva metà del cielo. Ed ecco che, aiutato dai pensatori che andava leggendo, stava per giudicare il suo tempo anche lui. E chi sa che non gli avrebbe affibbiato un qualche epiteto o addirittura un nomignolo che lo bollasse per l'eternità? Libertà tirannide? liberalismo socialismo? idealismo materialismo? immanenza trascendenza?... Perdio, fra quante cose potevano scegliere le persone libere dalla sua catena! Ritornò a casa con un forte mal di capo, perché in verità anche il pensiero che avrebbe potuto mettersi a pensare gli riusciva faticoso". *IbA*, p. 749.

conventions langagières, sémantiques, logiques... C'est pourquoi il est indispensable d'historiciser le modèle de la marée en tenant compte de l'expérience singulière de l'auteur et des spécificités de son œuvre dans le contexte socioculturel de son époque.

Si l'image du flux et du reflux permet d'abord de décrire un processus de reconfiguration du temps, elle doit être appréhendée, plus subtilement, comme l'une des manifestations d'une redistribution du temps *et* de l'espace. D'après nous, elle constitue le foyer d'un faisceau de dynamiques agissant en profondeur sur ces deux principes coordonnants. Intimement lié à la poétique de l'échec, le modèle de la marée procède à un bouleversement des représentations spatiales et temporelles dans le roman, qui tantôt obéissent à un mécanisme de dilatation, tantôt au contraire se contractent et se replient. Ces figurations s'entrecroisent, s'interpénètrent et se fondent : personnages et lecteurs sont les témoins d'une étonnante spatialisation du temps mais aussi d'une temporalisation de l'espace.

Ainsi par exemple de *Jude l'obscur*. Le plus souvent, les lieux évoqués dans ce roman sont chargés d'histoire et stratifiés en une succession de couches incarnant autant de moments du passé. Mais il arrive aussi que certains espaces modernes sacrifient tout vestige historique et se figent dans un présent intemporel, désincarné. Inversement, les temps de l'ennui et de l'attente qui s'égrènent si douloureusement dans les récits de Brancati sont autant de « temps morts » désenchantés qui approfondissent les horizons vides de Natàca, projection romanesque de Catane. Il ne fait aucun doute que ce balancement entre concentration et dispersion des repères spatio-temporels participe pleinement du modèle de la marée que nous nous efforçons ici de définir.

Il nous faudrait également rappeler l'importance des figures cycliques et récursives dans les romans étudiés. *Frankenstein*, *Les Malavoglia*, *Jude l'obscur*, *Le Grand Meaulnes*, *Le Sang noir* et *Le bel Antonio* sont orchestrés par des échos, des motifs récurrents, des parallélismes qui tous concourent à la circularité du récit. Retours, rappels et réapparitions nous ramènent sans cesse en arrière, refoulent le lecteur vers des scènes et des lieux familiers.

Mais ici aussi le retour se révèle impossible : la boucle ne se referme pas. Pas un seul de ces romans n'est vraiment cyclique, et ce parce qu'aucun d'entre eux n'est sous-tendu par la croyance en une histoire pensée comme éternelle répétition. Le mouvement faussement cyclique aboutit certes à un violent démenti de l'histoire linéaire et unidirectionnelle telle que glorifiée par la civilisation du Progrès. Mais, dans le même temps, le refus de céder à la nostalgique et réconfortante illusion de la circularité ouvre une faille dans le récit, ébranle sa cohérence logique. La métaphore de la marée se révèle alors tout à fait appropriée pour décrire l'oscillation entre les deux configurations temporelles qui partagent ces romans de l'échec. Romans sans progrès, romans « en panne », toutes ces fictions narratives sont affectées par de graves altérations et dysfonctionnements.

On devine aisément que les personnages ne peuvent demeurer à l'écart de cette reconfiguration spatio-temporelle, dont ils sont à la fois les protagonistes et les spectateurs passifs. Sujets eux aussi aux mouvements de flux et de reflux, ils doivent composer avec une identité changeante, modelée par de multiples forces et intérêts : l'ambition, le pouvoir et les machinations des uns, le conformisme et l'intransigeance des autres, sans oublier les puissantes machines tragiques du hasard ou du destin, des conventions sociales, de l'hérédité ou encore de la lutte pour l'existence...

Que l'échec soit imposé ou pleinement choisi, le personnage parvient souvent à s'approprier, dans une certaine mesure, un espace et un temps individuel. Creusant les temporalités officielles, évitant les géographies conventionnelles, il greffe sur elles ses propres modes d'habiter l'espace et le temps. Or, là encore, la métaphore du flux et du reflux permet de représenter avec vivacité les évolutions des protagonistes des romans de l'échec : par endroits ils se replient et se recroquevillent ; à d'autres moments ils prennent la fuite, se dispersent, s'échappent.

CHAPITRE 2. SOUS LE SIGNE DE CERVANTÈS ET DE FLAUBERT : LECTURES, ILLUSION ET DÉSENCHANTEMENT DANS LES ROMANS DE L'ÉCHEC

Les réflexions développées dans ce chapitre sont consacrées aux personnages centraux des fictions narratives de Mary Shelley, Verga, Hardy, Alain-Fournier, Guilloux et Brancati. Elles visent à saisir une importante spécificité des romans de l'échec et, plus largement, à mettre en lumière une évolution historique fondamentale des formes et personnages romanesques. Les œuvres de Cervantès et de Flaubert illustrent de manière exemplaire ce vaste processus de démythification de l'illusion fictionnelle, qui bouleversa les pratiques autant que les théories et les exégèses du roman, et dont la publication de *Don Quichotte* peut être considérée comme l'acte inaugural.

Il est malaisé de cerner précisément la nature et les contours de cette transformation, qui du reste n'alla pas sans ruptures ni orientations discordantes. Il semble toutefois que celle-ci coïncide essentiellement avec ce que la critique s'accorde à qualifier de « tradition réaliste ». Il ne s'agit pas ici d'examiner les nombreuses définitions du roman réaliste proposées par les historiens et théoriciens de la littérature, mais de souligner que la plupart d'entre elles font appel à des caractéristiques analogues : le déclin spectaculaire des personnages héroïques au profit de protagonistes velléitaires, impuissants, médiocres ; l'effondrement de la configuration axiologique sous-tendant la distribution des personnages dans le récit ; le recours insistant à l'ironie et la fréquente dissociation entre le point de vue du narrateur et l'expérience du protagoniste ; la pratique de la mise en abyme, la négation de l'illusion fictionnelle et la tension entre romanesque et anti-romanesque.

Dès le début du XIX^e siècle, on voit se multiplier les personnages dépourvus de toute ambition ou projet ou bien trop velléitaires et pusillanimes pour mener à bien une quelconque entreprise. L'indifférence, la médiocrité,

l'inertie et le renoncement deviennent les traits distinctifs de ces innombrables figures romanesques.

Or, ces différents éléments occupent une place primordiale dans les romans de l'échec. C'est la raison pour laquelle il nous est apparu indispensable de rattacher cette constellation littéraire au fait esthétique et plus largement « anthropologique » de l'efflorescence d'une tradition romanesque consacrant les personnages inconsistants, pusillanimes et antihéroïques. De fait, l'expérience de l'échec se présente comme une entrée privilégiée pour tenter de cerner plus finement certaines propriétés de ce que nous désignons communément sous le terme de roman « moderne ». Il semblerait en effet que les expressions de l'insuccès et du fiasco dans la fiction narrative subissent au sein de la tradition réaliste une transformation structurelle décisive.

D'une part, la dimension héroïque de l'échec, omniprésente dans la tragédie classique, tend à être supplantée par une vision en demi-teinte, volontiers cocasse ou ironique. Certes, la composante tragique ne disparaît pas complètement dans *Frankenstein*, dans *Jude l'obscur* et même dans *Le Sang noir*. Elle se trouve néanmoins minée par une succession de désillusions qui trahissent l'inadaptation du protagoniste à l'univers auquel il est confronté. Jude Fawley aussi bien que Cripure ne cessent d'être rattrapés par un quotidien prosaïque et hostile qu'ils ne parviennent à s'approprier.

D'autre part, tous ces échecs surviennent de plus en plus tôt dans le roman et viennent parasiter le flux du récit. Le parcours exceptionnel du héros conventionnel est démenti de plus en plus violemment et rapidement au cours de la narration par de multiples ratages.

S'appuyant sur les notions de bovarysme et de donquichottisme, le présent chapitre s'attache en premier lieu aux représentations de la lecture dans *Frankenstein*, *Jude l'obscur* et *Le Sang noir*. Il s'agit de montrer que dans ces trois œuvres, la confiance dans le pouvoir éducatif du livre et dans la valeur d'exemplarité de la lecture se trouve violemment ébranlée. Les protagonistes de ces récits découvrent, au fil de leurs échecs et de leurs désillusions, que leurs lectures passionnées ne leur ont nullement bénéficié mais les ont conduits à se forger une vision erronée et mensongère de l'existence. Cette critique ambiguë et complexe d'un certain usage de la lecture se double

paradoxalement d'une dénonciation du discrédit social jeté sur la quête de connaissance. C'est le cas en particulier dans *Jude l'obscur* et dans *Le Sang noir*. Dès les premières pages de ces récits, il apparaît clairement en effet que l'auteur réproouve le jugement social sévère que porte la société sur l'avidité de savoir de Jude et de Sue ou de Cripure, dont les lectures sont perçues comme une occupation improductive et subversive.

1. Lecture et crise du savoir dans *Frankenstein*, *Jude l'obscur* et *Le Sang noir*

Pour les protagonistes des romans de Mary Shelley, de Hardy et de Guilloux, la lecture se présente comme une occupation obsessionnelle. Frankenstein, Walton, Elizabeth, Clerval et le monstre sont affectés, à différents degrés, par une attirance compulsive à l'égard des livres. Il en va de même pour Sue, Jude ou Phillotson, quand bien même leurs motivations et aspirations divergent fortement. Cripure, quant à lui, nous apparaît comme une pure production livresque, une créature de fiction née d'un dialogue de lectures. À la différence des autres personnages tout juste cités, il peut être rattaché à la veine du roman moderniste, dont on connaît le goût pour les jeux intertextuels et métatextuels. De fait, la passion de la lecture qui habite Cripure paraît elle-même artificieuse et simulée.

1.1. Souvenirs de *Don Quichotte*

Dès l'exorde de cette thèse, *Don Quichotte* nous est apparu à la fois comme un précurseur et un archétype du roman de l'échec. Ce statut exceptionnel tient dans une large mesure à la défaite « ontologique » de l'ingénieur hidalgo : désavouant sa foi passionnée dans les valeurs distillées par les romans de chevalerie, Don Quichotte renie ses téméraires aventures et se rallie à l'universelle prose du monde.

C'est dire quel rôle fondamental joue l'activité de la lecture, avec toutes les illusions, les méprises et les folies qu'elle inspire, dans les romans de l'échec. En tant que motif littéraire, elle s'affirme comme une composante

éminemment moderne. D'une part, en effet, elle reflète l'ascension triomphale de l'écrit et le déclin relatif de la tradition orale : dans le monde occidental, le texte devient le support privilégié de la diffusion des savoirs aussi bien que du récit de fiction. D'autre part, elle s'accompagne d'un procédé de mise en abyme qui instaure une certaine indétermination en multipliant les degrés d'intensité fictionnelle. Dans le roman de Cervantès, cette indétermination prend une telle ampleur qu'elle crée un véritable effet de vertige chez le lecteur.

Mais si la figuration de l'acte de lecture peut être envisagée comme un trait prédominant de nombreux romans de l'échec, c'est surtout parce qu'elle s'inscrit sous le signe de la démystification et du désenchantement. Irriguant l'esthétique et la poétique « réalistes », l'inscription de la lecture dans le programme fictionnel marque l'entrée en scène d'une nouvelle famille de personnages : davantage tentés par la lecture que par l'action, ces derniers modèlent leurs aspirations et leurs entreprises sur les protagonistes des récits qui les fascinent.

Fait significatif, l'épanouissement du roman de l'échec aux XIX^e et XX^e siècles coïncide avec la prolifération et l'intensification de ces figures de lecteurs. Dans le sillage du *Don Quichotte*, de nombreux romanciers (au premier rang desquels figurent Stendhal, Balzac, Flaubert et Zola) s'ingénient à saper l'illusion fictionnelle et le processus d'identification de lecture, au nom d'une exigence de vraisemblance et d'un refus du romanesque. En représentant la lecture comme une occupation passive et stérile, en décrivant les maux occasionnés par ce déplorable divertissement ou cette redoutable manie, ces écrivains procèdent à la mise à mort d'une certaine esthétique romanesque.

Paradoxalement, en dénonçant d'un côté cette mystification par la lecture, ils reconfirment de l'autre sa légitimité et son pouvoir. En se niant, la fiction conquiert une plus grande crédibilité parce qu'elle insuffle chez son lecteur le sentiment qu'elle appartient à un plan fictionnel supérieur à celui des lectures qu'elle répudie, qu'elle possède un plus haut degré de « lucidité ». À cet égard, *Don Quichotte* fut assurément une inépuisable source d'inspiration pour les auteurs des romans de l'échec :

Or il faut savoir que notre gentilhomme, dans les moments où il était oisif – c'est-à-dire le plus clair de l'année, s'adonnait à lire des livres de chevalerie, avec tant de goût et de plaisir qu'il en oublia presque entièrement l'exercice de la chasse et même l'administration de ses biens ; et sa curiosité et son extravagance en arrivèrent à un tel point qu'il vendit maints arpents de labour pour acheter, afin de les lire, des livres de chevalerie.¹

Finalement, il se plongea si bien dans sa lecture qu'il passait à lire le plus clair de ses nuits blanches et de ses jours obscurs ; et ainsi, à force de peu dormir et de tant lire, son cerveau se dessécha de telle sorte qu'il en vint à perdre le jugement. Il s'emplit l'imagination de tout ce qu'il lisait dans ses livres, aussi bien d'enchantements que de querelles, batailles, défis, blessures, déclarations, amours, tempêtes et extravagances impossibles ; et il se mit si bien dans la tête que tout cet échafaudage d'inventions fameuses et fabuleuses qu'il lisait était vérité pure que, pour lui, il n'y avait pas d'histoire plus certaine au monde.²

Par sa pratique incessante de la mise en abyme, par l'accent qu'il porte sur le processus de la lecture et de l'illusion romanesque, par son choix d'un protagoniste à la fois dérisoire et grandiose, le roman de Cervantès fraie la voie au devenir du personnage de fiction. La figure de Don Quichotte est d'ailleurs évoquée ou inscrite en filigrane dans certains des textes qui nous intéressent ici.

De même que l'œuvre de Cervantès nous est apparue, dès l'introduction de cet essai, comme le modèle fondateur du roman de l'échec, de même le personnage de Don Quichotte peut être considéré comme l'archétype des protagonistes des romans de l'échec. De manière explicite ou indirecte, la plupart de ces figures appartiennent à cet illustre lignage romanesque – à commencer par l'héroïne de Madame Bovary, qualifiée par son créateur de « Don Quichotte en jupons ».

De fait, le personnage éponyme de Flaubert mérite d'être considéré comme un épigone de Don Quichotte. Projetant une nouvelle lumière sur le roman de Cervantès, *Madame Bovary* revisite et réactualise le donquichottisme. Ainsi, le roman de Flaubert s'inscrit dans la voie ouverte par

¹ Miguel de Cervantès, *Don Quichotte*, *op. cit.*, pp. 409-410.

² *Ibid.*, pp. 410-411.

Don Quichotte, dont il constitue un lointain prolongement. Si la signification de l'œuvre de Cervantès est aussi primordiale pour nous, c'est que celle-ci infléchit l'évolution même du roman occidental – tout particulièrement de la poétique dite « réaliste » – en transformant la fonction du personnage et son rapport au monde. De ce point de vue, *Don Quichotte* est bien l'ancêtre du roman de l'échec.

1. 2. *Frankenstein* ou les dangers d'une éducation autodidacte

Au cours de l'automne 1816, Percy Bysshe et Mary Shelley se plongent dans la lecture de *Don Quichotte*. Depuis quelques mois, la romancière s'est attelée à la rédaction de *Frankenstein*. Peu de critiques se sont essayés à débusquer les indices de la présence de *Don Quichotte* dans l'œuvre de Mary Shelley. De fait, le prodigieux inventaire de ses lectures fourmille de dizaines de titres disparates, depuis l'Arioste, Machiavel et Montaigne jusqu'à Madame de Staël, Walter Scott et Byron, en passant par *Les Mille et une nuits*, Milton et Pope. Face à une telle profusion, il devient difficile de débrouiller l'écheveau des héritages et influences imprégnant le texte de *Frankenstein*.

La genèse même de l'œuvre est donc nourrie par un foisonnement de récits et de lectures. Parmi cet intertexte abondant, le roman de Cervantès occupe cependant une place décisive : si *Frankenstein* peut être décrit comme un « Prométhée moderne », si les échecs de la créature revêtent une telle originalité, c'est sans doute parce que le récit de Mary Shelley est émaillé de références implicites à *Don Quichotte*. La faillite de Walton, de Victor Frankenstein et, dans une moindre mesure, de sa créature, résulte d'un excès d'imagination, d'une soif d'absolu et d'une confusion entre le réel et l'idéal. Walton et Frankenstein ont subi les effets pernicieux de lectures sélectives et trop passionnées. En lisant Plutarque, Milton et Goethe, le monstre se conforte pour sa part dans l'espoir que la bienveillance de l'homme l'emporte sur sa puissance meurtrière. D'une certaine manière, il est donc lui aussi victime d'illusions livresques.

La soif de connaissance guide la plupart des personnages de *Frankenstein* : l'expédition de Walton et les travaux de Frankenstein sont motivés par un invincible désir de savoir, et le monstre lui-même incarne la rationalité triomphante et le pouvoir de l'intelligence humaine. Mais cette célébration de la Raison se double bientôt d'un mouvement antagoniste, qui parodie et subvertit cette première signification. L'échec sanctionne invariablement les entreprises des protagonistes ; leurs faiblesses et leurs infortunes révèlent l'insignifiance et la vanité de l'esprit humain.

Dans le roman de Mary Shelley, la lecture détermine largement le lent et complexe travail qui préside à la constitution d'une identité. À cet égard, l'importance accordée par Walton à ses lectures est significative. Dès la première lettre adressée à sa sœur, qui tient lieu d'incipit, il évoque avec insistance sa fascination pour les récits d'explorateurs :

J'ai lu avec ardeur les récits des divers voyages tentés pour arriver au nord de l'océan Pacifique par les mers qui entourent le pôle. Peut-être vous souvenez-vous que l'histoire de toutes les expéditions de ce genre constituait toute la bibliothèque de notre bon oncle Thomas. Mon éducation avait été négligée ; pourtant, j'étais passionné de lecture.¹

Se croyant appelé à une vocation de poète, Walton se prend ensuite de passion pour les œuvres immortelles d'Homère ou de Shakespeare mais s'en détache bientôt après avoir subi un cuisant fiasco. Il se tourne alors vers des lectures plus austères, s'adonnant à l'étude des mathématiques, de la médecine et de la physique en vue de préparer son expédition.

De son côté, Frankenstein estime lui aussi que son éducation trop libre et son isolement ont contribué à entraîner sa ruine. À ses yeux, l'événement qui bouleversa toute sa vie fut sa découverte des sciences occultes, à travers la lecture d'Albert le Grand, d'Agrippa et de Paracelse.

Les méprises de Walton et de Frankenstein ne peuvent être qualifiées de « livresques » dans la mesure où elles ne résultent pas de lectures romanesques

¹ Mary Shelley, *Frankenstein*, traduction de Germain d'Hangest, *op. cit.*, p. 69. "I have read with ardour the accounts of the various voyages which have been made in the prospect of arriving at the North Pacific Ocean through the seas which surround the pole. You may remember, that a history of all the voyages made for purposes of discovery composed the

– au sens large de cet adjectif. Leurs destinées misérables sont le fruit de leur désir de puissance : leur quête de savoir dissimule une inextinguible soif de pouvoir. Cette supposition est confortée par une tout autre figuration de la lecture. Elizabeth Lavenza et Henry Clerval illustrent en effet les mérites d'une lecture « bienfaisante », à l'opposé de cette lecture « néfaste » incarnée par Walton et Frankenstein. S'enthousiasmant pour « les créations aériennes des poètes » et pour les sublimes paysages offerts par les montagnes helvètes, Elizabeth tempère la brusquerie de Frankenstein par sa douceur et sa bienveillance. Clerval, pour sa part, puise son inspiration dans les exploits des légendaires chevaliers :

Il avait lu un grand nombre d'ouvrages de chevalerie et d'aventures. Il composait des chants héroïques, il commença maint conte magique ou d'exploits chevaleresques. Il essayait de nous faire jouer des pièces et participer à des mascarades où les personnages étaient tirés des héros de Roncevaux, de la Table Ronde du Roi Arthur, et des légions de chevaliers qui répandirent leur sang pour racheter le Saint Sépulcre des mains des infidèles.¹

À la différence de Walton et de Frankenstein, Elizabeth et Clerval sont des personnages entièrement positifs et lumineux, qui ne cherchent à assouvir aucune ambition destructrice. Ainsi, loin d'être désavouée ou disqualifiée, l'imagination romanesque est célébrée comme une force spirituelle lénifiante et bénéfique. À travers les figures bienfaisantes d'Elizabeth et de Clerval, l'auteur procède à une réhabilitation du romanesque et de la passion de la lecture, dont l'emprise n'est pas toujours néfaste. La rêverie et l'oisiveté sont louées pour leur délicatesse féminine et leur bienfaisance.

Pour autant, le texte de *Frankenstein* n'en divulgue pas moins une certaine représentation négative des lectures et fantaisies romanesques auxquelles s'adonnent Elizabeth et Clerval : celles-ci apparaissent en effet comme des divertissements passifs, puérils et infructueux.

whole of our good uncle Thomas's library. My education was neglected, yet I was passionately fond of reading". Mary Shelley, *Frankenstein*, édition de J Paul Hunter, *op. cit.*, p. 8.

¹ *FPM*, p. 94. "He was deeply read in books of chivalry and romance. He composed heroic songs, and began many a tale of enchantment and knightly adventure. He tried to make us act plays, and to enter into masquerades, in which the characters were drawn from the heroes of Roncesvalles, of the Round Table of King Arthur, and the chivalrous train who shed their blood to redeem the holy sepulchre from the hands of the infidels". *FMP* [1831], édition de Joanna M. Smith, *op. cit.*, p. 45.

Mais les rapports qu'entretiennent Walton et Frankenstein avec les livres sont, quant à eux, condamnés avec véhémence. Coupable d'avoir cherché à supplanter Dieu en perçant le secret de la vie, Frankenstein incarne une soif de savoir aussi démesurée qu'irrépressible. Robert Walton est lui aussi hanté par un désir de savoir dévorant qui étouffe en lui tout sentiment de compassion et d'humanité. L'un et l'autre partagent un même rapport exclusif et absolu à la connaissance, usurpant les prérogatives divines et s'enfermant dans un irrémissible solipsisme.

Tout autre est l'attitude de la créature à l'égard du savoir et de la lecture. La littérature l'exalte et lui inspire un vif enthousiasme. Surtout, elle lui permet de mieux comprendre les joies et les tourments éprouvés ou infligés par l'homme et lui offre l'illusion de partager sa condition. Quintessence d'une civilisation noble, altruiste et pacifique, le livre constitue pour le monstre le seul lien qu'il lui est consenti de nouer avec le genre humain.

Par un effet de symétrie inverse, l'ambition qui anime Frankenstein et Walton est opposée au désir qui point la créature. Alors que les premiers, possédés par un égotisme forcené, n'aspirent qu'à se démarquer de leurs semblables et sont prêts pour cela à sacrifier la tendresse et l'amitié de leur entourage, la seconde recherche avec avidité la paix, la fraternité et la sérénité. Tandis que Frankenstein et Walton s'efforcent d'atteindre l'absolu, l'exceptionnel, l'unique, le monstre s'efforce au contraire désespérément de faire oublier son anormalité, de se fondre dans le commun et l'insignifiant. D'où l'ironie amère qui sous-tend la trame narrative de *Frankenstein*.

En écoutant Félix lire *La Ruine des Empires* de Volney, la créature découvre que toute société se construit dans l'inégalité, l'exclusion et la souffrance. Plus tard, elle déniché un exemplaire du *Paradis perdu*, un volume des *Vies* de Plutarque et une édition des *Souffrances du jeune Werther*. Ces ouvrages lui inspirent différentes réflexions.

S'identifiant à Werther, elle trouve dans le roman de Goethe la confirmation du bonheur qu'offrent à l'homme sa famille et son foyer, mais prend aussi conscience des infortunes traversées par certains êtres d'exception. Dans les *Vies*, en revanche, le monstre apprend les noms des hommes ayant marqué l'Histoire par leurs généreux bienfaits ou par leurs œuvres maléfiques :

Ces récits merveilleux m'inspirèrent des sentiments étranges. L'homme était-il donc à la fois si puissant, si vertueux et magnifique, et, d'autre part, si vicieux et si bas ? Il me semblait n'être à un moment qu'une branche de l'arbre du Mal, et, à d'autres, tout ce que l'on peut concevoir de noble et de divin [...]. Longtemps, je ne pus concevoir qu'un homme pût aller tuer son semblable, ni même pourquoi il existait des lois et des gouvernements ; mais quand j'entendis mentionner des exemples particuliers de vice et de carnage, mon étonnement cessa, et je me détournai avec impatience et dégoût.¹

Néanmoins, c'est la lecture du *Paradis perdu* qui éveille chez la créature les émotions les plus intenses. Bien davantage que la perfection d'Adam, c'est le sort misérable échu à Satan qui emporte son admiration.

L'apprentissage du monstre passe par un processus d'imitation et d'identification. Ce dernier puise dans les œuvres de Plutarque, de Goethe et de Milton ses modèles d'inspiration, et nourrit de ses lectures sa parole éloquente, sa sensibilité, son jugement moral et sa réflexion pénétrante. Mais le mécanisme d'identification échoue et l'illusion se dissipe. Qu'il s'agisse de gagner la reconnaissance de son créateur, de conquérir l'amitié des De Lacey ou de faire siens les idéaux incarnés dans ses lectures, tous les désirs du monstre se trouvent anéantis par le même obstacle : son inassimilable altérité.

Il est significatif que ce dernier évoque lui-même avec insistance son incapacité à mener le processus mimétique à son terme :

Je faisais néanmoins de nombreuses applications de mes lectures à mes sentiments et à ma situation particulière. Je me trouvais semblable aux êtres qui faisaient le sujet de mes lectures et à ceux dont j'écoutais la conversation – et pourtant aussi, au même moment, étrangement différent d'eux. Ma sympathie allait vers eux, je les comprenais en partie ; mais mon esprit n'était pas développé ; je ne dépendais d'aucun, je n'étais en relation avec aucun d'eux. « La route de mon départ était ouverte », et personne n'existait qui pût pleurer ma destruction. Ma personne était hideuse, ma taille gigantesque. Que signifiait tout cela ? Qui étais-je ? Qu'étais-je ? Quelle était mon origine, ma destinée ? Ces

¹ *FPM*, pp. 196-197. “– These wonderful narrations inspired me with strange feelings. Was man, indeed, at once so powerful, so virtuous, and magnificent, yet so vicious and base? He appeared at one time a mere scion of the evil principle, and at another as all that can be conceived of noble and godlike [...]. For a long time I could not conceive how one man could go forth to murder his fellow, or even why there were laws and governments; but when I heard details of vice and bloodshed, my wonder ceased, and I turned away with disgust and loathing”. *FMP*, p. 80.

questions revenaient sans cesse, mais j'étais incapable de les résoudre.¹

Constamment renvoyé à sa propre extranéité, le monstre erre dans un non-lieu identitaire. À peine s'est-il pris de pitié ou d'admiration pour les héros de ses lectures qu'il est brutalement ramené à la réalité de son incommensurable différence. Devant cette douloureuse évidence, la créature est forcée de questionner le sens de son existence. Mais pour ce faire, elle n'a pas d'autre choix que de se référer aux signes et au langage propres à l'homme. Par là-même, elle se trouve de nouveau confrontée à son irréductible singularité.

Les enseignements bénéfiques recueillis par la créature au hasard de ses lectures pourraient donc nous induire à penser que le livre n'est pas nécessairement associé, dans le récit de Mary Shelley, à une crise du savoir. Au fil de la narration, pourtant, cette impression initiale s'effrite et la littérature apparaît en dernière instance comme une opération de mystification. Source d'erreur et de trahison, le livre propage une vision du monde mensongère puisque toutes ses exhortations à la tolérance et à la sagesse sont bafouées par la solitude et la souffrance infligées au monstre.

1. 3. « La lettre tue » : lecture littérale et interprétation dans *Jude l'obscur*

Le souvenir de Don Quichotte est également présent chez Hardy, à commencer par *Jude l'obscur*. Par ses errances, par ses combats insensés et perdus d'avance, le parcours de Jude Fawley n'est pas sans rappeler celui de Don Quichotte, comme le suggère sa cousine Sue :

– Vous êtes Joseph, le rêveur des rêveurs, cher Jude, et un Don Quichotte tragique. Et parfois vous êtes saint Etienne qui, pendant

¹ *FPM*, p. 208. "As I read, however, I applied much personally to my own feelings and condition. I found myself similar, yet at the same time strangely unlike the beings concerning whom I read, and to whose conversation I was a listener. I sympathized with, and partly understood them, but I was unformed in mind; I was dependent on none, and related to none. 'The path of my departure was free'; and there was none to lament my annihilation. My person was hideous, and my stature gigantic: what did this mean? Who was I? What was I? Whence did I come? What was my destination? These questions continually recurred, but I was unable to solve them". *FMP*, p. 86.

qu'on le lapidait, voyait les cieux s'ouvrir. Oh ! mon pauvre ami et camarade, vous souffrirez encore !¹

Du reste, on pourrait s'interroger sur la signification à accorder à la citation biblique placée en exergue du roman de Hardy : « La lettre tue »². De toute évidence, cette référence se veut avant tout une condamnation de la soumission aveugle aux lois et tout particulièrement aux préceptes moraux. Elle vise donc en premier lieu le conformisme et l'intransigeance de la société victorienne fin-de-siècle.

Mais elle se prête également à une tout autre interprétation, pour peu qu'on l'applique à Jude Fawley lui-même. Vouant une véritable adoration aux auteurs classiques comme aux textes bibliques, ce dernier ne cesse de chercher à déchiffrer le monde à travers leurs enseignements. Sa souffrance et sa solitude résultent en grande partie de son incapacité à se plier au principe de réalité. Au lieu de nourrir ses lectures de ses expériences de vie, Jude les projette telles quelles sur le monde. De méprises en déconvenues, d'erreurs en désillusions, son cheminement évoque irrésistiblement celui de Don Quichotte.

L'adage biblique peut donc être lu comme une malédiction à double tranchant, dénonçant certes la morale inflexible de l'Angleterre victorienne, mais désavouant également le désir d'absolu habitant Jude. « Tragique Don Quichotte », celui-ci souffre d'un idéalisme livresque promis à l'échec.

La lecture occupe une place primordiale dans le roman de Hardy. Elle y fait l'objet d'un traitement narratif et poétique qui n'est pas sans rappeler le récit de Mary Shelley. Dans *Jude l'obscur*, en effet, la figuration de la lecture est sous-tendue par des questionnements analogues à ceux que nous pose l'histoire de *Frankenstein* : les bienfaits et les dangers de l'autodidaxie ; les illusions suscitées par l'imaginaire livresque et la tendance à déchiffrer le monde à travers ce prisme déformant ; le conflit entre pragmatisme et idéalisme ; l'enfreinte d'un ordre moral et symbolique.

¹ Thomas Hardy, *Jude l'obscur*, *op. cit.*, p. 238. "You are Joseph the dreamer of dreams, dear Jude. And a tragic Don Quixote. And sometimes you are St. Stephen, who, while they were stoning him, could see Heaven opened. O my poor friend and comrade, you'll suffer yet!". Thomas Hardy, *Jude the Obscure*, *op. cit.*, p. 162.

² "The letter killeth".

D'une manière ou d'une autre, les multiples échecs de Jude sont tous suscités par des erreurs de lecture. La réflexion sur l'interprétation est au cœur du récit de Hardy. Tout au long du roman, Jude Fawley ne cesse de se méprendre sur les signes, les messages et les intentions qui lui parviennent. Trop sincère ou innocent pour déceler les sous-entendus, l'ironie ou la malveillance de ses semblables, Jude se montre incapable de déchiffrer ou d'interpréter les significations implicites. Son cheminement est une succession de malentendus, de quiproquos et de méprises. Il n'est que de songer aux trahisons répétées dont Jude est victime, à commencer par les tromperies du charlatan Vilbert ou les subterfuges d'Arabella.

Le légendaire épisode de la rencontre de Jude et d'Arabella, qui horrifia le lectorat victorien, illustre bien la disposition « donquichottesque » de Jude, dont la folle passion n'est pas sans évoquer l'ardeur du héros de Cervantès. Dans cette scène cocasse mais déjà obscurément inquiétante, le jeune homme se réjouit des progrès qu'il a accomplis dans sa connaissance des auteurs grecs et latins et se représente le brillant avenir universitaire auquel il se croit promis. Profitant de sa distraction, quelques jeunes filles occupées à laver des andouilles le prennent pour cible de leurs quolibets ; la plus effrontée d'entre elles, Arabella Cartlett, lui jette au visage les testicules d'un verrat :

– Dès que je serai installé à Christminster, je lirai tout ce que je n'ai pas pu me procurer ici : Tite-Live, Tacite, Hérodote, Eschyle, Sophocle, Aristophane... [...], Euripide, Platon, Aristote, Lucrèce, Épictète, Sénèque, Antonin. Puis il faut que je connaisse à fond bien d'autres œuvres : les Pères en entier, Bède et l'histoire religieuse en général, une teinture d'hébreu [...]. Christminster sera mon *Alma mater* ; et je serai son fils bien-aimé dont elle aura tout lieu d'être satisfaite.

En réfléchissant ainsi profondément à ses projets d'avenir, Jude avait ralenti le pas et il se tenait maintenant immobile, fixant le sol comme si son avenir s'y trouvait projeté par une lanterne magique. Tout d'un coup, quelque chose le frappa violemment sur l'oreille et il s'aperçut qu'une substance froide et molle étaient tombée à ses pieds.

D'un coup d'œil, il vit ce que c'était : un morceau de chair, la partie caractéristique d'un verrat, que les paysans emploient pour graisser leurs chaussures, car elle ne peut servir à rien d'autre. Il y

avait dans cette prairie du Wessex une grande quantité de cochons qu'on élevait et engraisait.¹

Cet extrait occupe une place essentielle dans la trame de *Jude l'obscur*, dans la mesure où il constitue une préfiguration des cruelles et nombreuses désillusions qui s'abattront sur le protagoniste. Dans ces quelques lignes se trouve en effet résumé le conflit entre la chair et l'esprit, source de la tragédie intime de Jude. De ce fait, la rencontre de Jude et d'Arabella évoque la passion de Don Quichotte pour Dulcinée du Toboso. La tonalité de cette scène, en revanche, est bien plus inquiétante qu'humoristique ou légère. La violence du geste d'Arabella résume à elle seule la tragédie intime de Jude, dont la sexualité incontrôlable ruinera les nobles aspirations intellectuelles.

Le divorce entre la quête de savoir et les exigences prosaïques ne cesse de s'accuser tout au long du roman. Les espoirs de Jude s'effondrent peu à peu à mesure qu'il prend conscience de la difficulté d'entrer à l'Université. Son maître Phillotson lui confie qu'il a lui-même misérablement échoué dans cette voie et s'est finalement résigné à occuper un obscur poste d'instituteur dans un village de campagne. Chaque séjour de Jude à Christminster s'accompagne de nouvelles déceptions et humiliations. Ce dernier découvre peu à peu que bien loin d'être ce temple du savoir qu'il appelait de ses vœux, l'Université est dominée par les mêmes préjugés et conventions morales qui ont ruiné sa vie sentimentale.

L'esprit est donc étouffé par la lettre, l'interprétation reléguée au profit d'une application aveugle de la Loi. L'écart est durement sanctionné, et toute lecture personnelle apparaît comme une hérésie. La faillite du savoir et la crise de la connaissance dont Jude fait l'épreuve se manifestent au premier chef par

¹ *Jlo*, pp. 48-49. "I will read, as soon as I am settled in Christminster, the books I have not been able to get hold of here: Livy, Tacitus, Herodotus, Aeschylus, Sophocles, Aristophanes – [...] Euripides, Plato, Aristotle, Lucretius, Epictetus, Seneca, Antoninus. Then I must master other things: the Fathers thoroughly; Bede and ecclesiastical history generally; a smattering of Hebrew [...] Yes, Christminster shall be my Alma Mater; and I'll be her beloved son, in whom she shall be well pleased'. In his deep concentration on these transactions of the future Jude's walk had slackened, and he was now standing quite still, looking at the ground as though the future were thrown thereon by a magic lantern. On a sudden something smacked him sharply in the ear, and he became aware that a soft cold substance had been flung at him, and had fallen at his feet. A glance told him what it was – a piece of flesh, the characteristic part of a barrow-pig, which the country-men used for greasing their boots, as it was useless for any other purpose. Pigs were rather plentiful hereabout, being bred and fattened in large numbers in certain parts of North Wessex". *JtO*, pp. 32-33.

cette condamnation de la différence et du changement. Les places assignées à chaque individu sont immuables et obéissent à une ordonnance divine. En ce sens, on peut considérer que *Jude l'obscur* met l'accent sur le caractère salutaire de la lecture et de l'interprétation individuelle, qui doivent permettre à chacun de se libérer du carcan des préceptes moraux. C'est du moins ce que le prêche insolite de Jude aux habitants de Christminster nous invite à croire :

– Je tâtonne dans le noir, j'agis suivant mon instinct, sans suivre de modèle. Quand je suis venu ici, il y a huit ou neuf ans, j'avais tout un stock d'opinions arrêtées, mais elles sont tombées une à une et plus je vais, moins j'ai d'assurance. Je me demande si j'ai maintenant d'autre règle de vie que de suivre les inclinations qui ne peuvent nuire ni à moi, ni aux autres, et de faire plaisir à ceux que j'aime [...]. Je vois bien qu'il y a quelque chose de faux dans nos formules sociales : pour le découvrir, il faudrait des hommes ou des femmes plus clairvoyants que moi [...] “Car, qui sait ce qui est bon pour l'homme sur cette terre ? Et qui peut dire à un homme ce qui existera après lui sous le soleil ?”¹

Selon cette première orientation signifiante, la lecture se présente donc comme une voie privilégiée d'accès au savoir et de développement du jugement critique. Si cette activité est tenue pour subversive, c'est parce qu'elle ébranle les partis pris et les valeurs gouvernant l'ordre social instauré, questionne leur légitimité. L'exclusion subie par Jude et Sue est d'autant plus injuste et cruelle que ces derniers font preuve d'une bonté et d'une générosité étrangères à leurs contemporains.

De fait, la lecture et le travail intellectuel font l'objet d'une suspicion générale mais sont également considérés avec mépris parce qu'ils contreviennent aux dogmes de l'utilitarisme et de la profitabilité. Occupation improductive dans la mesure où elle n'apporte aucun bénéfice matériel, la lecture est perçue par les *working* et *middle classes* comme une atteinte à la valeur du travail. En raison de son statut hybride – la lecture n'est ni une

¹ *Jlo*, p. 382. “I am in a chaos of principles – groping in the dark – acting by instinct and not after example. Eight or nine years ago when I came here first, I had a neat stock of fixed opinions, but they dropped away one by one and the further I get the less sure I am. I doubt if I have anything more for my present rule of life than following inclinations which do me and nobody else any harm, and actually give pleasure to those I love best [...]. I perceive there is something wrong somewhere in our social formulas: what it is can only be discovered by men or women with greater insight than mine [...] ‘For who knoweth what is good for man in this life – and who can tell a man what shall be after him under the sun?’”. *JtO*, pp. 256-257.

activité professionnelle, ni un divertissement collectif –, elle occupe une place flottante et indistincte dans la configuration sociale à laquelle appartient Jude. L'époque est encore loin où l'impératif de maximisation du temps de travail s'assouplira au profit d'une culture de l'*otium* qui s'étendra progressivement aux classes moyennes. En ce milieu du XIX^e siècle, période à laquelle se déroule le récit de Hardy, les aspirations intellectuelles de Jude suscitent avant tout une profonde méfiance de la part des populations rurales du Dorset.

La critique n'a peut-être pas assez insisté sur l'incompréhension et l'hostilité affichées par la plupart des personnages issus des classes moyennes ou populaires à l'égard de Jude. L'intérêt des spécialistes de Hardy s'est focalisé en effet sur l'opposition obstinée du corps universitaire et des ecclésiastiques aux efforts déployés par Jude pour entreprendre des études. Pourtant, le récit de Hardy met aussi en évidence le douloureux phénomène de « déclassement par le haut » brillamment décrit par le sociologue Richard Hoggart¹. Le romancier s'inspire sans doute sur ce point de sa propre expérience, car il vécut lui-même douloureusement son ascension sociale, qui s'accompagna d'un vif sentiment de déracinement.

En cette ère dominée par la quête effrénée du profit, les arts et le plaisir esthétique doivent eux aussi s'effacer devant les impératifs économiques. Une fois de plus, les idéaux de Jude sont violemment bafoués lorsqu'il découvre que les artistes sont soumis à de viles préoccupations matérielles. Il se rend chez un compositeur dont il admire les œuvres en espérant pouvoir se confier à cet être d'exception, mais son enthousiasme cède bien vite la place à la désillusion et à l'embarras à mesure que se révèle la vénalité de son interlocuteur :

– La musique est un mauvais métier – je l'abandonne complètement. Il faut faire du commerce pour gagner de l'argent de nos jours. Je pense à me mettre dans les vins ; voici mon prospectus, il n'est pas encore paru, mais vous pouvez en prendre un.

Il tendit à Jude une réclame de plusieurs pages, sous forme d'un petit livre, orné d'un bel encadrement rouge, où étaient décrits les nombreux Bordeaux, Champagne, Porto, Xérès et autres vins avec lesquels il voulait se lancer dans ses nouvelles affaires. Jude était

¹ Cf. Richard Hoggart, *La Culture du pauvre*, op. cit

stupéfait de trouver ainsi l'homme qui devait avoir une si belle âme et il sentit qu'il ne pouvait s'ouvrir à lui. Ils causèrent encore un moment, avec une certaine contrainte, car le musicien ayant compris que Jude était un pauvre homme, ses manières étaient devenues différentes.¹

Jude l'obscur met en scène un univers marqué par une faillite générale de la culture et du savoir, dominé par l'asservissement collectif à la lettre aux dépens de l'interprétation et de la pensée. L'application brutale d'une loi morale implacable favorise les comportements individualistes et hypocrites, comme en témoignent les attitudes d'Arabella, de Vilbert, de Gillingham et même de Phillotson. Dans un tel contexte, la lecture cesse de dispenser un enseignement à valeur d'exemplarité par le biais de la fréquentation des auteurs classiques. Les récits et les poèmes des écrivains consacrés par la postérité tendent à perdre toute signification et valeur au regard du matérialisme et de l'affairisme régnant sur la société victorienne de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Les lectures de Jude renforcent son inadaptation au monde et son isolement en le reléguant à l'écart de sa communauté et en lui inspirant le désir d'échapper à sa condition. Le dénouement de *Jude l'obscur* achève de souligner la vanité de ses rêves à travers l'alternance de deux scènes antithétiques : la cérémonie de remise des diplômes universitaires aux étudiants de Christminster et l'agonie silencieuse et solitaire de Jude. Cet épisode démontre l'extraordinaire virtuosité technique du romancier anglais, qui parvient ici à imprimer à son récit une exceptionnelle intensité dramatique en s'appuyant sur une série de contrastes : clarté/obscurité ; allégresse/désespoir ; événement collectif/tragédie secrète... Une vive ironie imprègne cet épilogue, et ce n'est pas un hasard si les livres vénérés par Jude réapparaissent une dernière fois :

¹ *JIO*, pp. 226-227. "Music is a poor staff to lean on – I am giving it up entirely. You must go into trade if you want to make money nowadays. The wine business is what I am thinking of. This is my forthcoming list – it is not issued yet – but you can take one". He handed Jude an advertisement list of several pages in booklet shape, ornamentally margined with a red line, in which were set forth the various clarets, champagnes, ports, sherries, and other wines with which he purposed to initiate his new venture. It took Jude more than by surprise that the man with the soul was thus and thus; and he felt that he could not open up his confidences. They talked a little longer, but constrainedly, for when the musician found that Jude was a poor man his manner changed from what it had been". *JtO*, p. 156.

De temps en temps, quelques mots d'un discours flottaient hors des fenêtres ouvertes du théâtre et pénétraient jusqu'à ce coin tranquille ; et alors une sorte de sourire semblait se dessiner sur les traits de marbre de Jude, tandis que les vieilles éditions de Virgile et d'Homère, le Testament grec sur la planche voisine et les quelques autres volumes du même genre dont il ne s'était pas séparé, raidis par la poussière de pierre qu'il y avait imprimée en les prenant quelques instants aux intervalles de son travail, semblaient envahis d'une pâleur malade.¹

Ainsi, la lecture, la passion pour l'art et la quête de savoir n'auront été d'aucun secours à Jude. À l'instar du sort échu à la créature de Frankenstein, les livres l'ont entretenu dans des illusions sur la noblesse et la bienveillance de l'espèce humaine, lui interdisant ainsi de tirer les leçons de ses multiples échecs et déconvenues. Ce que suggère en définitive le roman de Hardy, c'est qu'il n'y a plus de place pour les rêveurs, les poètes et les savants au sein d'un monde régi par une oppressante logique capitaliste, si ce n'est dans les bibliothèques et les chaires universitaires.

1. 4. Le naufrage du savoir livresque dans *Le Sang noir*

Saluant la grandeur du protagoniste du *Sang noir*, Louis Aragon convoque lui aussi le personnage de Don Quichotte :

Si Louis Guilloux est Cervantès, cette question, l'histoire en est juge : mais j'affirme que Cripure est un Don Quichotte, le Don Quichotte de la faillite de la bourgeoisie. Je me complais à cette image, j'aime à imaginer toute l'histoire d'une classe entre ces deux spectres, le Don Quichotte qu'elle a bafoué, le Don Quichotte qu'elle a produit. J'affirme que Cripure est nécessaire à la pleine compréhension de l'homme de ce temps-ci, comme Don Quichotte à celui de jadis. J'affirme que Cripure est une arme pour l'homme de demain contre l'homme d'hier.²

¹ *JIO*, p. 477. "An occasional word, as from some one making a speech, floated from the open windows of the Theatre across to this quiet corner, at which there seemed to be a smile of some sort upon the marble features of Jude; while the old, superseded, Delphin editions of Virgil and Horace, and the dog-eared Greek Testament on the neighbouring shelf, and the few other volumes of the sort that he had not parted with, roughened with stone-dust where he had been in the habit of catching them up for a few minutes for his labours, seemed to pale to a sickly cast at the sounds". *JIO*, p. 321.

² Article paru dans la revue *Commune* en novembre 1935.

Par cette véhémence proclamation marxiste, Aragon n'entend certainement pas mettre en évidence une composante esthétique du roman de Guilloux. Sa préoccupation principale consiste à proposer une lecture du *Sang noir* en accord avec l'orthodoxie marxiste : à ses yeux, la faillite de Cripure reflète la défaite de la bourgeoisie elle-même, signifie que l'avènement des « hommes nouveaux » devient une nécessité historique. En comparant Cripure à Don Quichotte, Aragon se pose en adversaire d'un certain sentimentalisme étriqué et narcissique, qui s'obstine à défendre des valeurs de classe fondamentalement inégalitaires.

Par là, il oublie que Cripure demeure un personnage profondément humain et universel, au même titre que Don Quichotte, et que l'invocation d'un quelconque dogme idéologique ne saurait suffire à épuiser ses ambiguïtés et ses contradictions. Dès lors qu'on l'envisage en termes esthétiques, le rapprochement opéré par Aragon revêt toutefois une signification bien plus féconde. Comme Don Quichotte, Cripure est un incurable lecteur, empêtré dans la littérature et hanté par le romanesque souvenir d'un lointain amour. À la différence du héros de Cervantès, cependant, il n'est que trop conscient de sa funeste disposition, qu'il vit comme une humiliante infirmité et s'efforce désespérément de refouler.

On rencontre chez Louis Guilloux un sentiment prégnant du déclin des valeurs culturelles occidentales. La lecture et les références livresques occupent dans *Le Sang noir* une place fondamentale, à la différence de tous les autres récits de Guilloux. C'est que ce roman majeur se veut la chronique d'un intellectuel déchu, dont le discours et la pensée sont émaillés de citations et d'allusions philosophiques ou littéraires. Les écrits de Pascal, Kant, Hoffmann, Gogol, Schopenhauer, Dostoïevski, Flaubert ou Nietzsche, pour ne citer que ces auteurs, composent un foisonnant intertexte qui alimente souterrainement ou au grand jour l'univers du *Sang noir*.

Comme dans *Frankenstein* et dans *Jude l'obscur*, ces lectures n'ont plus guère de pouvoir aux yeux des concitoyens de Cripure. Les écrivains classiques et les penseurs invoqués par ce dernier apparaissent comme des vestiges stériles d'une culture naufragée, inutiles sinon dangereux pour le sort de la

nation en guerre. Le savoir de Cripure et son esprit critique suscitent d'ailleurs la défiance parmi ses collègues au lycée de Saint-Brieuc. La plupart des autres personnages du *Sang noir*, à l'exception de Lucien Bourcier, de Kaminsky et du député Faurel, soit ne possèdent qu'une culture superficielle et d'apparat (c'est le cas en particulier de Nabucet mais aussi de Babinot), soit affichent la plus complète indifférence envers la lecture et le savoir (le ménage Point, Maïa, Amédée ou Basquin appartiennent à cette seconde catégorie).

Cette éclipse de la culture au sens large correspond sans nul doute à une réalité historique que le roman de Guilloux saisit avec une remarquable finesse, à savoir l'uniformisation et la simplification d'un vaste ensemble fluctuant de références, d'idées et de productions artistiques ou intellectuelles au profit de l'avènement d'une « culture de guerre » fondée sur un nombre réduit de thèmes, de mythes et d'idéologies mis au service de la propagande officielle. L'exaltation du génie national et la diabolisation de l'ennemi ; les levers de drapeaux et les commémorations des soldats tombés au front ; les cérémonies patriotiques, la valorisation de l'effort de guerre et le culte des héros... : autant de pratiques caractéristiques de cette culture de guerre.

On devine que la lecture d'auteurs aussi subversifs que Gogol, Dostoïevski ou Flaubert n'est pas du goût des thuriféraires du Progrès et de la Patrie. C'est la raison pour laquelle Cripure est évincé des cercles du pouvoir et écarté des manifestations officielles.

La confrontation entre *Jude l'obscur* et *Le Sang noir* fait apparaître la charge séditeuse des livres et de la lecture dans un contexte de tensions sociales et de durcissement du contrôle politique, idéologique et moral exercé sur les individus. Non seulement la littérature – et *a fortiori* la fiction romanesque – délivre un message de liberté et aiguise le sens critique du lecteur, mais elle offre également d'innombrables situations et personnages fictionnels susceptibles de nourrir une interprétation et une réflexion sur l'actualité. Le portrait de la petite bourgeoisie briochine qu'esquisse Kaminsky s'appuie ainsi sur diverses allusions aux grands romanciers russes :

– Dans la ligne générale, dans le fond social, dans le psychologique, eh bien, nous sommes ici en pleine Russie impériale, mes chers amis. Votre petite bourgeoisie chrétienne,

c'est la bourgeoisie de Tolstoï. Et vos paysans sont de vrais moujiks. Mais oui. Croyez-moi, poursuivit-il, les plus beaux personnages, disons par exemple de Tchekhov, je les ai retrouvés ici trait pour trait à un samovar près, acheva-t-il, sur un ton plus voisin de la colère que de l'ironie.

Il reprit :

– Un grand écrivain russe a consacré tout un livre à peindre un homme qui crache dans les rideaux parce qu'il s'ennuie [...]. Tout de même, il leur manque ce grain de folie que possèdent jusqu'aux personnages les plus vils de Gogol, ce qui m'a toujours empêché de mépriser complètement lesdits personnages [...]. Hum... Oui, ça pourrait être ici Minsk, ou Rostov, ou Novgorod, ou Yaroslav. Vous voyez que nous avons le choix. Les maisons seraient en bois au lieu d'être en pierre et il y aurait quelques coupoles avec des croix orthodoxes.¹

Ce parallèle incongru, qui prend pour cible les prétentions affichées par la petite bourgeoisie, sous-entend que cette classe est à peu de choses près identique d'un pays à l'autre par sa bêtise, sa mesquinerie et son désœuvrement. Cet extrait fait écho à la fameuse méditation de Cripure devant l'église de Saint-Brieuc, manifestement inspirée elle aussi par les romans russes :

Bœufgorod. Cloportogorod. Mortgorod. Un cœur de pierre, un cœur de bœuf, un cœur de mort. Jamais cette vérité n'était aussi bien apparue à Cripure qu'aujourd'hui où il était confronté avec l'animal qu'ils avaient l'audace de désigner par les noms en apparence les plus nobles et qui n'était rien d'autre, sous ces titres menteurs, qu'une volonté toujours négatrice. Non. Le bœuf disait toujours non. Le bœuf et toute sa charmante petite famille de préfectures et de casernes, de lycées et de banques, etc., le bœuf disait toujours non, jamais oui.²

L'allégorie du Bœuf, entrecoupée de références implicites à Gogol et à Flaubert mais aussi à Nietzsche, naît de la projection de souvenirs livresques sur une réalité sociale contemporaine. À travers cette image frappante, Cripure dénonce le conformisme, l'inertie et la volonté destructrice d'une bourgeoisie frileusement repliée sur elle-même et sottement campée sur ses positions.

Deux pratiques et usages rivaux de la lecture coexistent tout au long du *Sang noir*, car s'il est une lecture plurivoque, déliée, affranchie de tout esprit

¹ Louis Guilloux, *Le Sang noir*, op. cit., pp. 429-430.

² *LSn*, p. 383.

cocardier comme de toute intention belliciste, il existe aussi une lecture propagandiste exaltant les vertus du combat et l'héroïsme des poilus. Nabucet et plus encore Babinot se sont autoproclamés bardes de la France en guerre. Le premier rêve de composer un poème pompeusement intitulé *Le Soleil* et se délecte à réciter de doucereux discours en l'honneur des notabilités de passage à Saint-Brieuc. Quant au second, il offre, magnanime, ses poèmes à un groupe de permissionnaires – prodigalité qui lui vaudra un coup de ceinturon.

Cette pratique officielle de la lecture, qui répond à des fins politiques et idéologiques, s'inscrit donc aux antipodes de la lecture pour soi, entièrement gratuite, incarnée de manière magistrale par Cripure. Le savoir livresque et la lecture sont, comme dans *Jude l'obscur*, menacés par l'écroulement d'une culture humaniste pluriséculaire. Les valeurs universelles se trouvent battues en brèche par l'invasion d'une mystique nationale fondée sur les concepts de la Race, du Sang ou de la Terre nourricière. Tenue pour une activité contemplative et improductive, la lecture apparaît particulièrement suspecte dans un État en conflit, soucieux de mobiliser toutes les énergies disponibles en vue de contribuer à l'effort de guerre.

Bien que la tonalité du *Sang noir* soit violemment antimilitariste, l'intellectualisme et le savoir livresque de Cripure font eux aussi l'objet d'une condamnation de la part de l'auteur. Pur représentant d'une « bourgeoisie de l'esprit », le protagoniste du roman de Guilloux se réfugie dans la glorification de la littérature et de la philosophie mais son apparente indifférence à la folie meurtrière embrasant le monde est une posture insoutenable. Aux prises avec un épineux dilemme, à savoir apaiser sa conscience au risque de s'attirer l'opprobre général ou joindre sa voix au chœur des « embusqués » et sacrifier du même coup son intégrité intellectuelle, Cripure adopte une position intermédiaire, se résignant à un dégradant compromis qui met à mal son amour-propre autant que sa situation sociale.

D'une certaine façon, la lecture et le savoir livresque sont en partie responsables du triomphe d'une bêtise protéiforme, cocardière, conservatrice et bien-pensante : savants, artistes et intellectuels n'ont-ils pas pour la plupart choisi de garder le silence plutôt que de dénoncer la bassesse et la lâcheté de leurs compatriotes ? Tout en suggérant que la littérature peut être une arme

puissante contre l'autoritarisme et le dogmatisme, *Le Sang noir* met en cause le rôle joué par les élites intellectuelles dans la France en guerre. L'instruction et le savoir ne constituent en rien des remparts contre la brutalité et la stupidité ambiantes.

On retrouve ainsi dans le roman de Guilloux cette double vision paradoxale de la lecture et de la connaissance qui apparaît aussi bien dans *Frankenstein* que dans *Jude l'obscur*. D'un côté, le livre et la lecture se trouvent investis d'une certaine charge subversive ; de l'autre, la lecture est présentée comme une occupation passive et infructueuse, tout juste bonne à favoriser l'oisiveté et la rêverie. Elle est perçue tantôt comme une activité potentiellement séditeuse, tantôt comme une échappatoire à l'existence même.

En tous les cas, la lecture est très clairement dissociée de l'expérience. *Frankenstein*, *Walton et le monstre*, au même titre que *Jude* et *Phillotson* ou que *Cripure*, recueillent de leurs lectures des enseignements inapplicables et en complète contradiction avec leurs apprentissages de vie. Tous ces personnages héritent de savoirs et de valeurs livresques qui précipitent leur désenchantement et leur naufrage. Car la littérature demeure avant tout source d'illusions et d'erreurs, dans la mesure où elle introduit une médiation entre le sujet et le monde, impose à l'individu de se retrancher hors du groupe social.

La pratique de la lecture fait donc l'objet d'un traitement ambigu dans les romans de Mary Shelley, de Hardy et de Guilloux. Dépositaire d'une précieuse sagesse, le livre attire inévitablement la méfiance de l'autorité lors que les conventions morales et les règles de vie collectives se durcissent au détriment des libertés individuelles. Dans le même temps, la lecture – et plus largement toutes les formes d'activités intellectuelles ou artistiques – tend à isoler l'individu et à encourager sinon son adhésion tacite, du moins son attentisme docile, devant des décisions politiques iniques ou déraisonnées.

La section qui suit poursuit cette esquisse comparatiste dédiée à la mise en scène de la lecture dans les romans de l'échec, en faisant appel à la notion de bovarysme. Elle se focalise cette fois sur quelques œuvres de Verga, de Hardy, d'Alain-Fournier et de Brancati pour illustrer un trait commun à différents personnages mis en scène par ces auteurs, à savoir la propension à

déchiffrer leurs expériences et leurs erreurs à travers le filtre des lectures dont ils sont imprégnés.

2. Influences de Flaubert et bovarysme dans les romans de Giovanni Verga, de Thomas Hardy, d'Alain-Fournier, de Louis Guilloux et de Vitaliano Brancati

2. 1. Quelques considérations sur la notion de bovarysme

Le bovarysme selon Jules de Gaultier

Notre approche consiste à penser la notion de « bovarysme » comme une entrée privilégiée pour engager une réflexion sur les personnages des romans de l'échec. Nous nous inspirons des essais publiés en 1892 et 1902 par Jules de Gaultier¹, le premier théoricien du bovarysme, mais nous démarquons de ses analyses sur plusieurs points.

La seconde version du *Bovarysme* donne à penser que le succès dont bénéficia la notion popularisée par Jules de Gaultier encouragea ce dernier à lui conférer une portée plus vaste dans sa « philosophie de l'illusion »² en étendant son influence à des domaines et à des niveaux variés : sont ainsi identifiés un « bovarysme moral », un « bovarysme passionnel », un « bovarysme scientifique » et même un « bovarysme du modèle étranger ». Les

¹ Cf. Jules de Gaultier, *Le Bovarysme : la psychologie dans l'œuvre de Flaubert* [1892], suivi d'une série d'études réunies par Per Buvik, Paris, Édition du Sandre, 2007 et, du même auteur, *Le Bovarysme : essai sur le pouvoir d'imaginer* [1902], *op. cit.* Rappelons au passage que dans l'ouvrage de 1902, la définition du bovarysme a sensiblement évolué. Ainsi que le précise Per Buvik : « Les deux publications sur le bovarysme n'attribuent pas à cette notion le même sens : dans la première, touchant à la pathologie et à la morale, le sens est négatif ; dans la seconde, le sens est plus philosophique, ontologique aussi bien qu'épistémologique, sans pour autant éliminer complètement la nuance péjorative. Avec cette dernière réserve, Gaultier envisage, dans son deuxième essai, le bovarysme comme une faculté universelle, comme un pouvoir auquel personne n'échappe, puisqu'il est commun à l'espèce humaine ». Per Buvik, « Le principe bovaryque », in Jules de Gaultier, *Le Bovarysme : la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, *op. cit.*, p. 201.

² Nous empruntons cette expression au titre de l'essai que Georges Palante consacra à l'ouvrage de Jules de Gaultier, *Le Bovarysme : une moderne Philosophie de l'Illusion* [1903], Paris, Payot et Rivages, « Rivages poche », 2008.

significations multiples et ambiguës que Jules de Gaultier attribue à ce concept problématique contribuèrent largement à son immense fortune¹.

Dans les réflexions qui suivent, nous emploierons la notion de bovarysme dans son acception littéraire, en partant de la définition proposée par Jules de Gaultier dans l'essai de 1892 : « la faculté déparée à l'homme de se concevoir autrement qu'il n'est »². Puisque cet opuscule contient le noyau des principales idées développées par le philosophe sur le bovarysme dans la littérature, notre lecture comparée se référera essentiellement à ce texte plutôt qu'aux autres écrits de Jules de Gaultier.

Observant que les protagonistes de Flaubert sont prisonniers d'idées, d'images et de sentiments hérités de leur éducation, Jules de Gaultier montre que tous souffrent d'une maladie de la volonté – pathologie caractéristique selon lui des civilisations avancées. Leurs désirs, leurs représentations et leurs pensées elles-mêmes n'émanent pas de leur propre caractère, mais sont conditionnés par des influences étrangères. Du reste, poursuit Jules de Gaultier, en vertu d'une loi générale, tout homme « se conçoit tel qu'il voudrait être, et non tel qu'il est »³. Si la plupart des individus parviennent malgré tout à s'affirmer, certaines personnalités indécises et pusillanimes n'ont d'autre choix que de « se composer une âme d'emprunt »⁴ en imitant les tempéraments plus volontaires.

¹ C'est surtout dans le champ de la psychiatrie et de la psychanalyse que le bovarysme connut un exceptionnel retentissement : invité au Congrès International de Psychologie appliquée qui eut lieu à Paris en mars 1929, Jules de Gaultier y prononça une conférence intitulée « Bovarysme et behaviorisme : le bovarysme psychologique dans ses rapports avec l'action ». Cf. la *Revue française de psychanalyse*, n. 2, 1929, p. 407. Delphine Jayot a dédié sa thèse de doctorat à l'application du bovarysme au domaine psychiatrique : *Le Bovarysme : histoire et interprétation d'une pathologie littéraire à l'âge moderne*, thèse de doctorat, sous la direction de Jacques Neefs, soutenue à l'Université Paris VIII en 2007. Voir aussi, de la même auteure, « Destin du bovarysme et effets de lecture », in Nicole Terrien et Yvan Leclerc (dir.), *Madame Bovary : le bovarysme et la littérature de langue anglaise*, actes du colloque ERAC organisé à l'Université de Rouen les 13 et 14 décembre 2002, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004, pp. 15-24, et « Le bovarysme, de la psychologie à la psychanalyse, de Gaultier à Lacan », in Jules de Gaultier, *Le Bovarysme : la psychologie dans l'œuvre de Flaubert* [1892], suivi d'une série d'études réunies par Per Buvik, *op. cit.*, pp. 251-264. Mais le bovarysme exerça aussi une grande fascination sur certains ethnologues. Arnold Van Gennep, auteur d'un célèbre essai sur *Les Rites de passage*, étudie « quelques cas de bovarysme collectif » dans son ouvrage *Religion, mœurs et légendes : essais d'ethnographie et de linguistique*, Paris, Mercure de France, 1908, pp. 202-229.

² Jules de Gaultier, *Le Bovarysme : la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, *op. cit.*, p. 38.

³ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme*, *op. cit.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

Passant en revue les personnages de Flaubert, Jules de Gaultier distingue trois formes de mensonge : un mensonge sentimental, illustré par Emma Bovary et Frédéric Moreau ; un mensonge intellectuel dont le pharmacien Homais serait l'incarnation ; un mensonge révélant « la vanité de l'effort humain », représenté par Bouvard et Pécuchet.

Jules de Gaultier se livre ensuite à une brillante analyse d'Emma Bovary, figure romanesque qui supporte toute son entreprise philosophique :

Par l'aveuglement obstiné avec lequel elle accomplit son incessante évolution, par sa fin tragique, elle a personnifié en elle cette maladie originelle à laquelle son nom peut servir d'étiquette, si l'on entend par « Bovarysme » la faculté départie à l'homme de se concevoir autrement qu'il n'est, sans tenir compte des mobiles divers et des circonstances extérieures qui déterminent chez chaque individu cette intime transformation.¹

Jules de Gaultier évoque brièvement le cas de Frédéric Moreau, affecté d'un mal analogue à celui d'Emma : tous deux sont victimes d'une « intoxication littéraire »². Cependant, à la différence de la protagoniste de *Madame Bovary*, ce jeune et médiocre ambitieux est incapable d'animer les illusions dont il se berce.

Ayant décrit les symptômes du « bovarysme sentimental », l'essayiste aborde la question du « bovarysme intellectuel ». Dans ce cas, explique-t-il, « l'illusion dont le personnage est la dupe ne s'exerce plus sur la qualité et la nature de sa sensibilité ; son intelligence est seule en jeu ; c'est sur la valeur de ses facultés intellectuelles qu'il prend le change, les imaginant d'une certaine façon tandis qu'elles sont autres »³. Homais représente le parangon de cette deuxième forme de bovarysme, qui regroupe d'autres personnages secondaires comme Deslauriers, Pellerin, Sénécal⁴...

¹ *Ibid.*, p. 38.

² Nous empruntons cette formule à la célèbre étude de Paul Bourget sur Gustave Flaubert dans *Essais de psychologie contemporaine*, vol. 1, Paris, Alphonse Lemerre, 1883, p. 151.

³ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme : la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, op. cit., p. 55.

⁴ « À ce dernier plan de l'œuvre de Flaubert grouillent tous les personnages en grisaille auxquels l'intérêt personnel, la profession, la caste et le milieu social ont imposé leur conception d'eux-mêmes, leurs idées, leurs sentiments et leurs actes ». *Ibid.*, p. 60.

En revanche, Bouvard et Pécuchet ne sont ni des individualités isolées, ni des types : dépouillés de toute particularité¹, ils sont une représentation symbolique de l'humanité. Contrairement aux autres protagonistes de Flaubert, leur illusion n'obéit à aucune motivation secrète : Bouvard et Pécuchet sont animés d'un sincère désir de savoir, d'une impérieuse « soif de certitude »². S'ils personnifient l'humanité, ils figurent aussi, plus spécifiquement, l'homme moderne. Par là, ils sont porteurs d'une vision pessimiste, fondamentalement anti-progressiste : en dépit de la somme monumentale des connaissances qu'il a amassées au cours des siècles, l'homme se débat encore dans d'éternelles contradictions, se heurte aux mêmes apories que celles affrontées par ses ancêtres.

Pour peu qu'on les débarrasse de leur gangue idéologique, les idées énoncées par Jules de Gaultier dans cette première version du *Bovarysme* s'avèrent tout à fait pertinentes pour notre propos. Il s'agit alors d'opérer un retour critique sur ces propositions afin de mettre en lumière certaines facettes du bovarysme et d'explorer ses prolongements chez les romanciers étudiés ici.

Le bovarysme revisité par Georges Palante et René Girard

Deux autres penseurs ont apporté une contribution importante à la philosophie de Jules de Gaultier. Le premier, son contemporain Georges Palante, fit paraître dans le *Mercure de France* une longue étude intitulée *Le Bovarysme : une moderne Philosophie de l'Illusion* (1903) avant d'écrire un essai sur *La Philosophie du bovarysme : Jules de Gaultier* (1912)³. L'amitié

¹ Bouvard et Pécuchet n'ont « aucune vocation spéciale, aucune accentuation de tempérament : ils n'ont que le degré d'être et de consistance nécessaire pour pouvoir prendre toutes les formes de la vie dès qu'une circonstance fortuite leur imprime une direction ; c'est ce néant, ce défaut de tout amour déterminant qui leur fait adopter tour à tour les occupations les plus diverses, aborder les études les plus dissemblables ; c'est parce qu'aucun goût dominateur ne les dirige vers la chimie plutôt que vers la médecine, vers l'agriculture ou le jardinage plutôt que vers l'archéologie, la philosophie ou l'économie politique, qu'ils sont ainsi attirés par chaque manifestation de l'humaine activité, aimantés vers chaque point lumineux de la science et de la pensée ». *Ibid.*, p. 68.

² *Ibid.*, p. 64.

³ Voir l'étude que Per Bukvic a consacrée à la réflexion de Palante sur l'œuvre de Gaultier : « Georges Palante lecteur de Gaultier », in Jules de Gaultier, *Le Bovarysme : essai sur le pouvoir d'imaginer*, op. cit., pp. 243-254. Voir également Philippe Thomas, « Le bovarysme, ressort de la polémique Palante/Gaultier », in Michel Onfray (dir.), *La révolte individuelle*, op.

qui lia Palante à Guilloux et leur admiration commune pour l'œuvre de Flaubert nous incitent à prêter attention à ces textes peu connus mais fort intéressants dans le cadre d'une étude du *Sang noir*. Plus proche de nous, le deuxième grand héritier de Jules de Gaultier est René Girard. Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), ce dernier formule sa théorie du « désir triangulaire », rapidement reconnue comme un puissant outil critique¹. Il s'inspire largement du concept de « bovarysme », mais fait porter l'accent sur le processus de médiatisation du désir.

Ouvrant un dialogue fécond avec les lectures proposées par Jules de Gaultier, R. Girard étudie les œuvres de Cervantès, Flaubert, Stendhal, Proust et Dostoïevski pour dévoiler les mécanismes du désir mimétique. Il met ainsi en lumière plusieurs idées fondamentales que nous reprendrons dans le cadre de cette étude sur les personnages des romans de l'échec, à commencer par le rôle du « médiateur » du désir.

Nous nous proposons de convoquer divers aspects des théories de Jules de Gaultier, de Georges Palante et de René Girard pour amorcer une confrontation entre les protagonistes des romans de Verga, Hardy, Alain-Fournier, Guilloux et Brancati. Deux convergences remarquables nous y invitent : l'influence de Flaubert sur les fictions et la réflexion de ces auteurs, et le foisonnement des phénomènes de bovarysme dans leurs œuvres.

Dans la mesure où il constitue un « paradigme fictionnel » de la littérature romanesque, le bovarysme n'est pas réductible aux écrits de Flaubert. S'il se manifeste le plus souvent de manière diffuse, il apparaît en revanche sous une forme plus concentrée dans les romans de l'échec. La spécificité de l'œuvre de Flaubert tient à ce qu'elle recueille, cristallise et traduit en fiction les manifestations du bovarysme avec une intensité inégalée.

cit., pp. 22-31. Sur le même sujet, se reporter également à la postface de Dominique Depenne dans Georges Palante, *Le Bovarysme : une moderne Philosophie de l'Illusion* [1903], suivi de Jules de Gaultier, *Pathologie du Bovarysme*, Paris, Payot et Rivages, « Petite Bibliothèque », 2008, pp. 89-144.

¹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Hachette littératures, « Pluriel », 1999. Plusieurs universitaires se sont penchés sur la réappropriation des théories de Jules de Gaultier par R. Girard : Per Buvik, « René Girard et Gaultier », in Jules de Gaultier, *Le Bovarysme : essai sur le pouvoir d'imaginer*, *op. cit.*, pp. 293-306 ; Annika Mörte Alling, « Le bovarysme et le désir triangulaire : deux théories sur l'être humain appliquées à la littérature », in Jules de Gaultier, *Le Bovarysme : la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, *op. cit.*, pp. 231-

Privilégiant des personnages médiocres, insignifiants et velléitaires, optant pour une poétique de l'ennui et de la désillusion, l'œuvre de Flaubert marque un véritable bouleversement dans la mise en scène littéraire de l'échec. Elle achève la rupture avec les codes esthétiques présidant aux modes de figuration de l'échec dans la littérature romantique : alors que les œuvres d'un Chateaubriand, d'un Benjamin Constant, d'un Musset ou d'un Hugo procédaient à l'héroïsation et à la glorification de l'échec, Flaubert porte à son aboutissement l'entreprise de démystification du héros inaugurée par Cervantès et poursuivie par des romanciers comme Stendhal et Balzac.

Pour toutes ces raisons, on ne saurait assez insister sur le rôle exercé par l'un des plus illustres antécédents du bovarysme, à savoir le donquichottisme. Par sa pratique incessante de la mise en abyme, par l'accent qu'il porte sur le processus de la lecture et de l'illusion romanesque, par son choix d'un protagoniste à la fois dérisoire et grandiose, *Don Quichotte* fraie la voie au devenir du personnage de fiction.

2. 2. Verga lecteur de Flaubert

Un contexte culturel favorable à la pénétration du bovarysme

Dans le dernier quart du XIX^e siècle, qui voit paraître les cycles romanesques de Verga et de Hardy, le nom et les écrits de Flaubert jouissent d'un rayonnement international. Dans toute l'Europe, la plupart des gens de lettres et intellectuels connaissent *Madame Bovary*, sinon pour l'avoir lu, du moins pour son succès de scandale. La popularité de Flaubert bénéficie par ailleurs de l'ascension du mouvement décadent : son nom est souvent cité aux côtés de Taine, de Renan et des Goncourt comme modèle de pessimisme historique et sert volontiers de bannière à toute l'esthétique fin de siècle¹.

250 ; Alice Gonzi, *Jules de Gaultier : la filosofia del bovarismo*, op. cit., chapitre 6 : « Jules de Gaultier et René Girard ».

¹ R. K. R Thornton, « 'Decadence' in Later Nineteenth-Century England », art. cit., p. 19. Un exemple frappant est celui des *Essais de psychologie contemporaine* (1883) de Paul Bourget. Pour ce dernier, Emma Bovary et Frédéric Moreau « sont le produit d'une civilisation fatiguée, ils auraient développé toute leur vigueur s'ils étaient nés dans un monde plus jeune... ; c'est du moins ce que nous pensons d'eux, ce que nous pensons de nous, lorsqu'en proie aux affres de

Au-delà de la réputation même de Flaubert, il conviendrait de se demander si la place croissante du bovarysme dans le roman n'est pas liée d'une part à ce contexte intellectuel particulièrement propice aux visions désenchantées du devenir humain, d'autre part à l'évolution historique des formes romanesques. Ainsi, la prédilection de Verga et de Hardy pour des personnages et des situations bovaryques ne s'expliquerait pas seulement par leur connaissance des romans et des écrits personnels de Flaubert, mais plus largement par l'intrusion de nouvelles préoccupations, esthétiques autant que socio-historiques, dans la forme romanesque.

Les nombreux cas de bovarysme imaginés dans les « romans du Wessex » et dans les *Vaincus* pourraient alors être déchiffrés comme des symptômes littéraires de la désillusion et de l'amertume ressenties par une génération d'artistes confrontés à l'écroulement de leurs idéaux.

Heurs et malheurs de la réception de Flaubert par Verga

Parmi les auteurs ayant marqué la formation artistique de Verga, Flaubert figure en bonne place¹. Pour les défenseurs du naturalisme et pour leurs homologues italiens, tenants du vérisme, il apparaît comme le père du roman réaliste et tient lieu de modèle esthétique. Lorsqu'il invoque cet héritage, Verga revendique sans nul doute son adhésion aux préceptes naturalistes. Mais il y a plus. La correspondance de Verga suggère en effet que ce dernier découvre dans *Madame Bovary*, dans *L'Éducation sentimentale* ou dans *Bouvard et Pécuchet* des procédés techniques, des modes de narration et des conceptions

l'épuisement, cette trop pénible rançon des bienfaits du monde moderne, nous nous prenons à regretter les âges lointains de l'énergie sauvage ou de la foi profonde ». Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, op. cit., p. 144.

¹ Sur les rapports de Verga avec Flaubert, se référer aux textes suivants : Gaetano Ragonese, « Verga e Flaubert » [1940], in *Interpretazione del Verga: saggi e ricerche*, Palermo, Manfredi, 1965, pp. 110-136 et, du même auteur, « L'epilogo de *I Malavoglia* e l'epilogo di *Madame Bovary* », in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981, Biblioteca della fondazione Verga, tome 1, « Convegni », n. 3, 1982, pp. 269-300 ; Vittorio Lugli, « Lo stile indiretto libero in Flaubert e in Verga », in *Dante e Balzac*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1952, pp. 221-240 ; Giacomo Debenedetti, *Verga e il naturalismo : quaderni inediti* [1976], Milano, Garzanti, « Gli elefanti », 1993 ; Arnaldo Di Benedetto, « Flaubert in Verga », in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981, op. cit., pp. 85-101 ; Lina Fava Guzzetta, *Verga fra Manzoni e*

artistiques peu explorés – ou même délibérément écartés – par les disciples de Zola ou des frères Goncourt. Si bien que l'on est tenté de penser que l'émergence du vérisme doit davantage à Flaubert qu'à Zola¹.

En janvier 1874, Verga renvoie à son ami Luigi Capuana son exemplaire de *Madame Bovary* et lui fait part de ses impressions de lecture :

Le livre de Flaubert est beau, du moins pour les gens du métier, car les autres ont froncé le nez en le lisant. Il y a divers détails et un talent de maître dont il y a beaucoup à apprendre. Mais je t'avoue qu'il ne me satisfait pas : non pas parce que le réalisme excessif me choque, mais parce qu'en fait de réalisme, il n'y a ici que celui des sens, et même le pire du genre, et les passions de ces personnages durent le temps d'une sensation. C'est peut-être la raison pour laquelle on ne s'attache pas aux personnages du drame, malgré le caractère dramatique des événements rapportés, choisis avec une remarquable parcimonie. Mais le livre est écrit avec le point de vue d'un sceptique, même en ce qui concerne les passions qu'il décrit, ou d'un homme qui n'a pas de principes bien établis, ce qui est pire.²

Flaubert, Roma, Studium, 1997 ; Mariella Muscariello, *Gli inganni della scienza: percorsi verghiani*, chapitre 4 : « Percorsi del bovarismo in Verga », Napoli, Liguori, 2001, pp. 99-114.

¹ Certains critiques soutiennent, non sans arguments, que les fictions et manifestes de Zola ne furent jamais véritablement source d'inspiration pour Verga. Domenico Tanteri rappelle que les articles de Luigi Capuana furent les premiers à présenter Verga comme un redoutable concurrent de Zola ; analyse qui vint alimenter la thèse persistante de la « supériorité » de Verga sur Zola. Passant en revue les jugements de Verga sur son contemporain, D. Tanteri note avec justesse que son adhésion aux principes de l'école naturaliste ne fut jamais sans réserves. Voir Domenico Tanteri, « Sul confronto Verga-Zola nella critica di fine Ottocento », *Annali della fondazione Verga*, n. 16, 1999, pp. 107-120. Verga n'en conserva pas moins toute sa vie durant une très vive admiration pour les romans de Zola, « le plus grand maître d'œuvre de l'idée moderne du roman » : « Quand je lis un roman de lui, une scène, je sens d'abord la vie qu'il y a insufflée circuler autour de moi et me pénétrer si intensément qu'il me semble y vivre moi aussi ; ensuite, un sentiment d'admiration qui confine au découragement. Il est le seul qui me fasse tomber la plume de la main ». « Egli resta il più grande artefice dell'idea moderna del romanzo. Quando leggo un suo romanzo, una scena, sento dapprima la vita che egli ci ha infuso circolarmi attorno e penetrarmi così che mi pare di viverci anch'io; poi, un sentimento d'ammirazione che confina con lo scoraggiamento. È il solo che mi fa cascare la penna di mano ». Lettre du 19 mars 1881 à Felice Cameroni, in Giovanni Verga, *Lettere sparse*, édition de Giovanna Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, « Biblioteca di cultura », 1979, p. 108. [Notre traduction]

² « Il libro del *Flaubert*, è bello, almeno per la gente del mestiere, ché gli altri hanno arricciato il naso. Ci son dettagli, e una certa bravura di mano maestra da cui c'è molto da imparare. Ma ti confesso che non mi va; non perché mi urti il soverchio realismo, ma perché del realismo non c'è che quello dei sensi, anzi il peggiore, e le passioni di quei personaggi durano la durata di una sensazione. Forse è questa la ragione che non ti fa affezionare ai personaggi del dramma, malgrado il drammatico degli avvenimenti scelti con parsimonia maestra. Ma il libro è scritto da scettico, anche riguardo alle passioni che descrive, o da uomo che non ha principi ben stabiliti, il che è peggio ». Lettre à Luigi Capuana de janvier 1874, reproduite dans Gino Raya (éd.), *Carteggio Verga-Capuana, op. cit.*, p. 29. [Notre traduction]

De toute évidence, le futur auteur des *Malavoglia* ne pressent guère alors l'importance que prendront bientôt pour lui les principaux romans de Flaubert. Ses commentaires quelque peu naïfs laissent à penser que sa première lecture de *Madame Bovary* fut plutôt superficielle. Verga n'en retire aucun enseignement susceptible d'infléchir ses choix d'écriture et s'en tient essentiellement à un sentiment esthétique peu fécond, entaché de moralisme¹.

Quelques années plus tard, le romancier sicilien porte un tout autre regard sur l'art de Flaubert. En 1881, dans une lettre adressée à son ami Felice Cameroni, il exprime son aversion pour les romans de Jules Vallès, chef de file d'un détestable « nihilisme littéraire » qu'il oppose à l'art de Flaubert :

Tu as beau dire, Vallès ne m'émeut jamais et sa forme littéraire ne me séduit pas du tout. Flaubert, dans *Bouvard et Pécuchet*, avec cette absence complète d'intrigue, de tension dramatique, d'angles de vue, et presque de description, avec sa sécheresse et sa tranquillité, me happe au contraire tout entier.²

En 1888, dans une lettre à son ami et disciple Federico De Roberto, Verga remercie son concitoyen de la préface qu'il a rédigée à l'occasion de la réédition de « Nedda » et revendique le modèle artistique de Flaubert : « L'idéal serait de *mettre sur pied des bons-hommes*, comme disait Flaubert, vrais et bien vivants et donc sans les polir et les arranger à l'image de l'écrivain »³.

En réalité, tout porte à croire que Verga, à l'instar de son compatriote et ami Luigi Capuana, pressentit très vite que l'œuvre de Flaubert offrait un modèle littéraire inégalé de par l'audace et la modernité de ses recherches formelles. En parcourant la correspondance de Verga, on est frappé par son

¹ Pour Mariella Muscariello, ce moralisme caractéristique des milieux artistiques et intellectuels florentins reflèterait surtout la volonté de Verga de se réconcilier avec la culture officielle après le scandale d'*Eva* (1873). Cette critique suggère qu'*Eros* et *Tigre reale* trahissent pourtant la forte influence de *L'Éducation sentimentale* sur Verga. Cf. Mariella Muscariello, *Gli inganni della scienza: percorsi verghiani*, op. cit., p. 100 et sq.

² « Tu hai un bel dire, Valles non mi commuove mai e la sua forma letteraria, non mi seduce affatto. Flaubert nel *Bouvard et Pécuchet* coll'assenza completa d'intrigo, di dramma, di aspetti, quasi anche di descrizione, secco e tranquillo, mi afferra invece pei capelli ». *Ibid.*, p. 113. [Notre traduction]

³ « *L'ideale sarebbe di mettere in piedi des bons-hommes*, come diceva Flaubert vivi e veri e perciò senza lisciarli e accomodarli ad immagine e similitudine dello scrittore ». Lettre à Federico De Roberto du 18 août 1888, in Giovanni Verga, *Lettere sparse*, op. cit., p. 205. [Notre traduction]

refus insistant de se soumettre à un quelconque esprit de chapelle ou credo esthétique, qu'il s'agisse du naturalisme comme d'autres écoles littéraires.

Dès lors, il y a tout lieu de penser que l'œuvre de Flaubert fut pour l'auteur des *Malavoglia* une alternative féconde aux grands courants dominant la création littéraire des dernières décennies du XIX^e siècle. Ce stimulant exemple lui permit de se démarquer des préceptes naturalistes autant que des cercles de la *scapigliatura* pour s'engager hardiment dans la voie d'un renouvellement formel.

Verga recueille en particulier chez Flaubert la notion d'impersonnalité de l'œuvre d'art, qu'il place au cœur de son idéal esthétique. En témoigne de manière éloquente l'exorde de la nouvelle « La Maîtresse de Gramigna »¹ (1890). L'auteur y accorde la primauté au genre romanesque, « la plus complète et la plus humaine des œuvres d'art »², et appelle de ses vœux l'ère future qui verra triompher le roman :

L'harmonie de ses formes sera si parfaite, la justesse de sa réalité si évidente, sa manière et sa raison d'être si nécessaires que la main de l'artiste en deviendra absolument invisible, alors il portera l'empreinte de l'événement réel ; l'œuvre d'art semblera *s'être faite d'elle-même*, avoir mûri et avoir pris naissance spontanément, à la manière d'un fait naturel, sans plus garder un quelconque point de contact avec son auteur, aucune tache du péché originel.³

¹ Le titre original est « L'amante di Gramigna ». Il existe trois versions légèrement différentes de cette nouvelle. Pour la traduction française, on se reportera à Giovanni Verga, « La Maîtresse de Gramigna », in *Nouvelles siciliennes*, traduction de Béatrice Haldas, *op. cit.*, pp. 93-98. Rappelons que Béatrice Haldas s'appuie non pas sur la version originale de 1880, mais sur celle de 1897 figurant en appendice dans notre édition de référence : Giovanni Verga, « L'amante di Gramigna », in *Tutte le novelle*, *op. cit.*, pp. 967-971.

² « la più completa e la più umana delle opere d'arte ». Giovanni Verga, « L'amante di Gramigna », version de 1880, in *Tutte le novelle*, *op. cit.*, p. 203. À noter que cette expression disparaît dans le texte de 1897. [Notre traduction]

³ « L'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine » *Ibid.*, pp. 967-968. Dans la version initiale, publié en 1880, ce paragraphe se prolonge sur une dizaine de lignes, dans lesquelles Verga martèle davantage son message : il demande que l'œuvre d'art ne porte « aucune trace des lèvres qui en murmurèrent les premiers mots à la manière du *fiat* créateur ; qu'elle existe par sa raison propre, par le seul fait qu'elle est comme elle doit être ». L'écrivain conclut cet exorde en illustrant son idéal artistique par l'image d'une « statue de bronze dont l'auteur aurait eu le courage divin de s'éclipser et de disparaître dans son œuvre immortelle ». « alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il *fiat* creatore; ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere [...], al pari di una statua di

Dans ces déclamations transparaissent certainement les recherches psychologiques du roman d'analyse, représenté au premier chef par les fictions de Paul Bourget. Mais de manière bien plus suggestive, c'est évidemment vers l'œuvre de Flaubert que ce manifeste nous amène, et plus particulièrement vers les réflexions critiques qui parsèment sa correspondance¹. En se plaçant aussi résolument sous les auspices de Flaubert, Verga confère à son programme esthétique des inflexions étrangères aux orientations privilégiées par les naturalistes.

Avec *Les Malavoglia*, Verga parvient à incarner pleinement ses conceptions artistiques par le biais de la fiction romanesque. L'exigence de l'« impersonnalité » et le rêve de « l'éclipse de l'auteur » prennent corps dans cet ouvrage polyphonique, où la narration est essentiellement assumée par le style indirect libre² et distillée par les voix des personnages secondaires.

bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale". Giovanni Verga, « L'amante di Gramigna », texte de 1880, in *Tutte le novelle, op. cit.*, p. 203. [Notre traduction]

¹ Citons, pour mémoire, ce passage significatif de la célèbre lettre du 16 janvier 1952 : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style [...], un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière [...]. Je crois que l'avenir de l'art est dans ces voies ». Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1952, in Gustave Flaubert, *Correspondance*, édition de Jean Bruneau, tome 2, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1980, p. 31. On pourrait également évoquer le fragment suivant, tout aussi intéressant pour notre propos : « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie ». Lettre à Louise Colet, 9 décembre 1852, in Gustave Flaubert, *Correspondance*, tome 2, *op. cit.*, p. 204.

² « L'impersonnalité verghienne réside dans le fait que l'auteur s'éclipse derrière un narrateur qui exprime le point (ou les points) de vue du milieu social et des personnages du récit, avec un usage prédominant du style indirect libre (*erlebte Rede*), du mimétisme des expressions et du lexique dialectal de ce milieu ». « L'impersonalità verghiana consiste nell'eclissarsi dell'autore dietro un narratore che esprime il punto (o punti) di vista dell'ambiente e dei personaggi del narrato, con ampio uso dello stile indiretto liberto (*erlebte Rede*) e della mimetizzazione delle espressioni e del lessico dialettale dell'ambiente ». Frank Ignazio Caldarone, *Il ciclo dei "Vinti" da Verga a De Roberto*, Ravenna, Longo, 1992, p. 25. [Notre traduction]. Cf. aussi l'important débat qui opposa Giacomo Devoto à Leo Spitzer sur l'originalité de la narration des *Malavoglia*. Pour le premier, elle tiendrait à la coexistence de différents plans stylistiques. Pour le second, cette alternance de plans divers est un procédé classique, caractéristique de l'*erlebte Rede*. L'inventivité de la technique adoptée par Verga consisterait donc, d'après L. Spitzer, dans « la filtration *sistematica* de la narration d'un roman entier, du premier jusqu'au dernier chapitre, par un chœur semi-réel de locuteurs populaires [...] qui s'ajoute à la narration par l'intermédiaire de discours et de gestes (ce que Luigi Russo nommait "récit dialogué") ». « nella filtrazione *sistematica* della sua narrazione di un romanzo intero, dal primo fino all'ultimo capitolo, attraverso un coro di parlanti popolari semi-reale [...], che si aggiunge alla narrazione a mezzo di discorsi e gesti ». Leo Spitzer, « L'originalità della narrazione nei *Malavoglia* » [1956], in *Studi italiani*, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 293-316. Voir également Giacomo

Il faut insister sur la modernité du regard critique porté par Verga sur les enseignements stylistiques et théoriques de Flaubert. Tel que formulé dans « La Maîtresse de Gramigna », le principe de l'« éclipse de l'auteur » apparaît tout à fait audacieux dans le paysage du roman de la seconde moitié du XIX^e siècle. Verga glisse ça et là quelques références au roman psychologique, exprime son adhésion aux discours scientifiques et sa prédilection pour la tradition réaliste. Mais tout son propos démontre qu'à aucun moment il ne se soucie réellement de justifier ses vues par un quelconque objectif moral ou social, à la différence de Zola.

Réminiscences bovaryques dans les récits « mondains »

Après avoir retracé les évolutions de l'influence flaubertienne sur les choix narratifs de Verga, attachons-nous à un aspect particulier de cette réappropriation littéraire : le bovarysme¹.

En dépit de sa première appréciation fort mitigée de *Madame Bovary*, Verga semble avoir subi très tôt la fascination exercée par le nom et par les écrits de Flaubert. Avant même de découvrir ses romans, il se trouva mêlé au dialogue intertextuel foisonnant que les écrivains *scapigliati* nouèrent avec l'œuvre du grand styliste français. Dans ses récits « florentins » et « milanais » (*Une Pécheresse*, *Histoire d'une fauvette*, *Eva*, *Tigre royal*, *Eros*), on ne rencontre pas de personnages bovaryques à proprement parler, mais une multitude de figures de la désillusion et de l'échec. Les protagonistes de ces textes mineurs sont autant d'esquisses préparatoires aux grands « vaincus » des *Malavoglia*, de *Mastro-don Gesualdo* et des recueils *La Vie aux champs* et *Nouvelles paysannes*. Tous ces fantoches sont prisonniers de désirs inexaucés, d'hésitations malheureuses ou d'aspirations contradictoires.

Devoto, « I "piani del racconto" in due capitoli dei *Malavoglia* », *Bollettino del Centro Studi filologici e linguistici siciliani*, n. 2, 1954, pp. 5-13, et Antonio Lanci, « *I Malavoglia*: analisi del racconto », *Trimestre*, n. 2-3, mars-juin 1971, pp. 357-408.

¹ Plusieurs critiques italiens ont évoqué différents cas de bovarysme dans l'œuvre de Verga. Voir en particulier Arnaldo Di Benedetto, « Flaubert in Verga », art. cit., et Gaetano Ragonese, « L'epilogo de *I Malavoglia* e l'epilogo di *Madame Bovary* », art. cit. ; Lia Fava Guzzetta, *Verga fra Manzoni e Flaubert*, op. cit., pp. 75-93 et pp. 95-106 ; Mariella Muscariello, *Gli inganni della scienza: percorsi verghiani*, op. cit., chapitre 4 : « Percorsi del bovarismo in Verga », pp. 99-114.

Pietro Brusio (*Une Pécheresse*), Enrico Lanti (*Eva*), Giorgio La Ferlita (*Tigre royal*) et Alberto Alberti (*Éros*) ne possèdent certainement pas l'intensité dramatique d'Emma Bovary. Mais à l'instar de l'héroïne de Flaubert, ils souffrent d'une insatisfaction originelle. La réalisation de leurs ambitions ne leur apporte que frustration et mécontentement, et leur commune déchéance dévoile le mécanisme pernicieux du désir.

Pietro Brusio, le héros d'*Une Pécheresse*, s'éprend de la comtesse Narcisa Valderi, une femme mariée qui n'éprouve qu'une indifférence dédaigneuse à son égard. Dans un élan d'inspiration, il écrit un drame qui remporte un succès triomphal et gagne ainsi le cœur de Narcisa, qui quitte son époux pour le jeune homme. Bientôt lassé de son éphémère passion, Pietro tente de se séparer de sa maîtresse. Lorsque celle-ci se donne la mort, il comprend combien l'amour que lui vouait Narcisa était profond et sincère.

À la seule lecture de ce résumé, on aura compris que la trame narrative d'*Une Pécheresse* ne brille guère par son originalité. L'auteur prend pour cadre les milieux bourgeois et aristocratiques catanais, et infuse dans son récit, par le biais du narrateur omniscient, un discours moraliste aux antipodes de son futur précepte d'« impersonnalité ».

Étrangement, le narrateur semble par instants se dissocier du point de vue de Pietro, renoncer à son propos moral et considérer son personnage avec une certaine ironie. Par exemple, la descente de Brusio dans les bas-fonds sordides de Catane est décrite comme « la capitulation du jeune homme de bonne famille, qui n'os[e] pas encore aller à l'auberge pour s'enivrer et persiste à recherch[er] une auberge élégante »¹. Ainsi, quand bien même le romancier apparaît ici fortement marqué par les préjugés et représentations propres à sa classe sociale, on décèle malgré tout, dans *Une Pécheresse*, quelques indices contrastant fortement avec cette impression dominante.

Les notations ironiques et, plus encore, le caractère prosaïque du dénouement suggèrent une volonté de l'auteur de rompre avec un héritage romantique désuet et avec l'esthétique des *scapigliati*. En traitant le motif de la passion amoureuse sur un mode réaliste, Verga subvertit la vision absolue de

¹ «la capitolazione del giovane di buona famiglia, che non osava ancora penetrare nella taverna per ubbriacarsi e cercava la taverna elegante». *Ibid.*, p. 82. [Notre traduction]

son héros et, à travers lui, des idéaux artistiques propres à un certain romantisme sentimentaliste.

Autrefois inaccessible, pure et angélique, la femme est ici une pécheresse – comme l'indique le titre même du récit – grisée par la flatterie et la vanité. Narcisa est affectée d'un incurable narcissisme : elle n'aime qu'à travers l'adoration qu'on lui porte, et ce qu'elle aime, ce n'est pas l'autre mais sa propre image, telle que son admirateur la lui renvoie.

L'épilogue d'*Une Pécheresse* renverse plus cruellement encore les mythes de l'imaginaire romantique. Au lieu qu'il rejoigne Narcisa dans la mort ou sombre dans la folie, Pietro se réaccoutume à son ancienne existence grâce au soutien de sa mère puis de ses amis. Par son rythme précipité et son ironie, les paragraphes finals nous entraînent du romantisme tragique au drame bourgeois, de l'idéalisme au réalisme le plus amer. À l'empoisonnement de Narcisa, qui nous renvoie bien sûr à celui d'Emma, succède le récit sommaire du sort misérable échu à Pietro :

Cette agonie fut longue, douloureuse, effroyable. À peine le médecin, qui avait posé sa main sur la poitrine de Narcisa pour compter les battements de son cœur, parvint-il à percevoir le moment où le sommeil du poison se mêla à celui de la mort. Durant un mois entier, Pietro demeura, comme pris de folie, dans un état complet d'abrutissement. Le deuxième mois, il revit sa mère, puis ses amis. Un an après, il réapparut en société... Qui sait combien de fois par jour, à présent, il pense à Narcisa, la femme qui s'est donné la mort par amour pour lui ?... Les splendides promesses de son talent, que l'amour d'un jour avait élevé au génie dans son âme exaltée, avaient disparu en même temps que cet amour. Pietro Brusio est tombé plus bas que la médiocrité ; il traîne son existence dans son village natal, rimant quelques vers ingrats pour les fêtes données par ses parents, et dissipant le plus joyeusement possible son maigre patrimoine. Mystères du cœur humain !¹

¹ "Quell'agonia fu lunga, penosa, orrenda. A pena il medico, colla mano sul petto di lei a numerare i battiti del cuore, potè discernerne il punto in cui il sonno del veleno si mischiò al sonno della morte. Pietro rimase istupidito, come un pazzo; per un mese intiero. Il secondo rivide sua madre; poi gli amici. Un anno dopo ricomparve in società... Chi sa quante volte al giorno pensa a quest'ora a Narcisa, la donna ch'è morta d'amore per lui?!... Le splendide promesse del suo ingegno, che l'amore di un giorno aveva elevato sino al genio nella sua anima fervente, erano cadute con quest'amore istesso. Pietro Brusio è meno di una mediocrità, che strascina la vita nel suo paese natale rimando qualche sterile verso per gli onomastici dei suoi parenti, e dissipando il più allegramente possibile lo scarso suo patrimonio. Misteri del cuore!". *Ibid.*, p. 156. [Notre traduction]

Ce dénouement nous donne à penser que la fascination pour l'échec est véritablement une donnée constitutive de l'art romanesque de Verga. L'insignifiance et la mollesse de Pietro Brusio, qui tranchent sur la sincérité et la détermination de Narcisa, signent le glissement de l'héroïsme et de l'absolu romantiques vers la tragi-comédie du roman réaliste. Ces valeurs et aspirations conflictuelles trahissent aussi les hésitations esthétiques de Verga.

Dans *Une Pécheresse* comme dans *Eva*, dans *Tigre royal* et dans *Éros*, le romancier sicilien met en scène des protagonistes masculins affectés d'un bovarysme « édulcoré » : marionnettes inconsistantes et pusillanimes, ils n'ont évidemment rien de l'énergie ou de la volonté d'une Emma Bovary. Pour peu qu'on les confronte à notre esquisse définitionnelle, on observe qu'ils présentent bien certains symptômes de bovarysme, mais comme délayés par leur caractère velléitaire et incertain.

En effet, ils sont eux aussi atteints de solipsisme, bien que chez eux ce solipsisme relève davantage de la pose¹ et de l'égoïsme. Ils nourrissent sur le monde comme sur leur propre compte des illusions puériles, héritées de leur éducation et en particulier de leurs lectures romantiques. Ainsi médiatisés, insufflés en eux par des modèles littéraires, leurs désirs n'émanent pas véritablement d'eux-mêmes. Comme Emma ou Frédéric Moreau, ils sont les catalyseurs d'aspirations et de vouloirs qui ne leur appartiennent pas.

Enfin, le mal bovaryque conduit inévitablement tous ces personnages à une crise intérieure et à un échec sur tous les plans : rattrapés tôt ou tard par la trivialité, l'insatisfaction, l'embourgeoisement, ils sont forcés de reconnaître la faillite de leurs idéaux. À la différence d'Emma Bovary, Pietro Brusio, Enrico Lanti, Giorgio La Ferlita et Alberto Alberti se résignent. Sacrifiant leurs rêves de pureté et de grandeur, ils acceptent des compromis dégradants et renient leurs idéaux.

¹ Dans son second essai sur le bovarysme, Jules de Gaultier lui-même s'intéresse au phénomène du snobisme, qu'il qualifie de « Bovarysme triomphant ». Il est intéressant de rapprocher sa brillante description du snob des premiers protagonistes de Verga : « C'est un débile et il sait ce qu'est la force. Il est inhabile aux tâches les plus médiocres, et il sait qu'il est des tâches supérieures. Ainsi fait, il ne peut supporter la vue de sa faiblesse, c'est pourquoi secrètement son instinct de conservation le plus fidèle s'ingénie à la lui cacher. Il s'agit pour lui de se déguiser à sa propre vue derrière un masque de supériorité. Il faut qu'il se reflète dans sa propre conscience autre qu'il n'est, revêtu d'apparences où il prenne le change sur sa propre personne ». Jules de Gaultier, *Le Bovarysme : essai sur le pouvoir d'imaginer*, op. cit., p. 45.

Une Bovary napolitaine ?

Nous voudrions à présent consacrer quelques propos au *Mari d'Elena (Il marito di Elena)*. Postérieur à la publication des *Malavoglia*, ce roman de 1882 marque le bref retour de Verga à l'inspiration mondaine de ses récits mineurs. Devant le fiasco des *Malavoglia*, l'écrivain fut vraisemblablement tenté de s'assurer un certain succès en revenant à des formes narratives et des sujets plus conventionnels. Délaissant toute tentative de renouvellement poétique, Verga relate les mésaventures d'un avocaillon timoré éperdument amoureux de sa femme.

Madame Bovary à Naples pourrait être le sous-titre de ce récit décevant. Il s'agit en effet d'une imitation servile du roman de Flaubert, dont la seule originalité réside dans l'exotisme de son cadre géographique et culturel. Il vaut cependant la peine de s'interroger sur les raisons de cet échec, ne serait-ce que pour comprendre les faiblesses de cette réécriture de *Madame Bovary* et les confronter à d'autres aspects, positifs ceux-ci, de l'appropriation par Verga de l'œuvre de Flaubert.

Si le roman de Verga embarrasse autant le lecteur, c'est sans doute parce que ce dernier pressent confusément que l'auteur substitue à la complexité des points de vue affleurant dans l'œuvre de Flaubert une posture idéologique simple et naïve, en laquelle l'*average reader* doit pouvoir se reconnaître sans mal. À travers sa réécriture moralisante de *Madame Bovary*, Verga en trahit les soubassements idéologiques, mais aussi esthétiques. Il abandonne toute exigence d'« impersonnalité » pour satisfaire les attentes d'un lectorat conformiste, peu désireux de voir ses principes bafoués au nom de la liberté artistique.

Contrairement au « chœur » des *Malavoglia*, la voix narrative se caractérise ici par son unité et sa constance, et l'intention morale transparaît d'un bout à l'autre du roman. Derrière Elena, c'est Emma Bovary qui resurgit, mais cette fois pour être jugée et condamnée directement par le narrateur. Ce dernier dénonce la frivolité et la luxure d'Elena pour mieux célébrer la

noblesse du sentiment familial et la nécessité d'une autorité masculine susceptible de dompter l'imagination néfaste et les ardeurs féminines.

Dès les premiers chapitres du *Mari d'Elena*, Verga souligne les effets nocifs des fantaisies romanesques sur l'éducation de l'héroïne. À l'instar d'Emma, Elena est un exemple flagrant d'« intoxication littéraire ». Ici encore, le bovarysme est vu comme le fruit morbide d'un romantisme échevelé :

Mademoiselle Elena, qui lisait des romans lorsqu'elle ne jouait pas du piano, regardait autour d'elle d'un air étrange, lorsqu'elle se trouvait dans la rue ou sur la terrasse, comme si elle attendait le personnage romanesque qui devait lui offrir sa main, son cœur et une voiture à quatre chevaux.¹

Verga fait preuve d'un certain humour en racontant l'enlèvement désastreux de cette vieille fille de trente-deux ans par son amant et futur époux, Cesare. Comme on pouvait s'y attendre, les fugitifs ne tardent pas à essuyer les premières déceptions : ayant échoué chez un oncle de Cesare, qui les accueille bien malgré lui, ils finissent par se marier. Les goûts luxueux d'Elena les contraignent à vendre la maison de campagne dont a hérité Cesare puis à s'installer dans un petit appartement à Naples. Cesare y dilapide son bien pour satisfaire la coquetterie de sa femme, alors que celle-ci s'éloigne toujours davantage de lui. Par manque de détermination et de talent, il est forcé d'accepter les besognes les plus viles pour survivre, cependant qu'Elena tient salon et rassemble autour d'elle la fine fleur de la noblesse napolitaine déchue.

« Il me semble que les choses devraient être autrement »², déclare froidement Elena à Cesare pour justifier son irritation : cette formule nous semble résumer parfaitement le fondement du principe bovaryque. Agacée par les échecs répétés de son époux, toujours envieuse et insatisfaite, Elena évoque irrésistiblement Emma. Son rapport à la grossesse et à la maternité, en particulier, est clairement inspiré du modèle flaubertien. L'attitude d'Elena

¹ «La signorina Elena, la quale leggeva dei romanzi, quando non suonava il pianoforte, guardava con certi occhi, allorché era per la strada o sul terrazzino, come se aspettasse il personaggio romanzesco che doveva offrirle la mano, il cuore, e una carrozza a quattro cavalli». Giovanni Verga, *Il marito di Elena* [1882], édition d'Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, « Le Betulle », 1990, p. 18. [Notre traduction]

² «Mi pare che dovrebbe essere altrimenti». *Ibid.*, p. 52. [Notre traduction]

oscille entre l'affection maternelle et l'indifférence la plus complète, entre l'adoration et le dégoût ou l'exaspération.

À l'instar d'Emma, qui désire un fils pour prendre « revanche sur toutes ses impuissances passées », elle éprouve une vive déception en apprenant qu'elle a donné naissance à une fille¹. À peine rétablie, elle n'aspire qu'à une chose : retrouver son existence passée et son corps de jeune femme. Lorsqu'elle s'intéresse à sa fille, c'est pour se bercer d'autres illusions, former d'autres projets fantasques :

Lorsqu'ils faisaient des projets pour l'avenir de leur fille, qu'ils bâtissaient pour elle des châteaux en Espagne, ceux d'Elena étaient toujours les plus beaux et les plus pittoresques. Elle parlait de chercher une bonne anglaise et une préceptrice toscane, des maîtres de musique, de dessin, de langue, et de mille autres choses encore. Une fois lancée, elle refaisait avec sa petite fille les fantastiques projets de sa jeunesse, qui ne s'étaient jamais réalisés.²

Mais Elena abandonne rapidement l'enfant à une nourrice et s'adonne avec une passion redoublée à ses divertissements mondains.

Tel un autre Charles Bovary, Cesare a le malheur d'aimer sa femme jusqu'à l'idolâtrie, et la faiblesse de lui pardonner toutes ses frasques. Doté d'un tempérament craintif mais bienveillant, ce personnage sans éclat est indubitablement le grand vaincu du roman. Il renonce à reprocher à Elena ses infidélités et se reconforte en s'imaginant être son protecteur et son guide. Dans un éclair de lucidité, Cesare prend conscience de l'inversion des rôles qui caractérise son couple :

La conscience de sa faiblesse était son plus grand tourment. Il lui semblait qu'il se méfiait de sa femme parce qu'il se méfiait de lui-même. Il s'attachait aussi fortement à elle qu'il se sentait inférieur à

¹ « La mère avait interrogé en silence la sage-femme d'un regard anxieux et fiévreux, mais en l'entendant lui répondre : « une belle petite fille » – maigre consolation ! –, elle avait refermé les yeux avec la même expression d'ennui, de fatigue et d'agacement ». « La madre in silenzio, aveva interrogato la levatrice con uno sguardo ansioso e febbrile, ma al sentirsi rispondere la magra consolazione : 'Una bella bambina', aveva richiuso gli occhi con quella stessa aria di noia, di stanchezza e di fastidio ». Giovanni Verga, *Il marito di Elena*, *op. cit.*, pp. 96-97. [Notre traduction]

² « Quando facevano dei progetti per l'avvenire della bimba, dei castelli in aria, quelli di Elena erano sempre i più belli e i più pittoreschi. Parlava di cercare una bambinaia inglese e una istituttrice toscana, maestri di musica, di disegno, di lingua, che so io. Una volta lanciata, rifaceva colla sua figliuola i fantastici progetti della sua giovinezza, che non si erano realizzati ». *Ibid.*, p. 100. [Notre traduction]

cette personnalité énergique et déterminée. C'était lui la femme, l'amante, sans autre force que la dévotion, l'abnégation, le sacrifice.¹

Figure terne et insignifiante, Cesare est un avatar italien de Charles Bovary. Ainsi que l'annonce le titre du récit, il est « le mari d'Elena » : une créature servile et dépourvue d'une identité propre, n'existant qu'à travers sa dévotion aux caprices de son épouse. Depuis les récits mondains publiés entre 1866 et 1875, la distribution des rôles a donc été inversée : dans ce roman de 1882, c'est un personnage féminin qui porte la trame narrative, occupe la place autrefois dévolue à de jeunes ambitieux comme Pietro Brusio, Enrico Lanti, Alberto Alberti. Jadis réservé à des protagonistes masculins, le bovarysme tend à devenir l'apanage des personnalités féminines.

Ce déplacement reflète peut-être l'ascension et l'influence grandissante des études psychiatriques : au tournant des XIX^e et XX^e siècles, en effet, les classifications nosologiques font du bovarysme un proche parent de l'hystérie.

La destinée de Bianca Trao, autre malade bovaryque de *Mastro-don Gesualdo*, conforte cette hypothèse. Dernière descendante d'une famille noble déchue, Bianca est forcée d'épouser Gesualdo Motta, un roturier parvenu, car elle s'est déshonorée avec un cousin plus riche qui refuse de la prendre en mariage. Incarnation fictionnelle de l'angoisse « fin de race », la maladie de Bianca réunit tous les symptômes d'une dégénérescence aiguë (exténuation, débilité, aboulie, consommation, mauvaise qualité du sang, fragilité de l'organisme) et les traces d'un bovarysme réprimé (langueur, insatisfaction, instabilité psychologique). Sa constitution malingre ne résiste pas à la phtisie qui l'assaillit, mais son affection singulière se transmet à sa fille, Isabella Trao.

En vertu des lois d'une funeste hérédité exacerbée par son éducation raffinée, Isabella répète la faute de sa mère et se laisse séduire par son cousin. Pour mettre fin à leur inconvenante idylle, mastro-don Gesualdo marie sa fille à un duc palermitain ruiné, aussi frivole que vaniteux. Ainsi, une génération

¹ «Il sentimento della propria debolezza era il suo maggiore tormento. Gli pareva di diffidare della moglie perchè diffidava di sé stesso. Si attaccava tanto a lei quanto meno si sentiva a livello di quel carattere energico e risoluto. Egli era la donna, l'amante, senz'altra forza che la devozione, l'abnegazione, il sacrificio". *Ibid.*, p. 100. [Notre traduction]

plus tard, le destin d'Isabella parodie ironiquement l'histoire malheureuse de Bianca.

Vaincus, inetti et « hommes de trop » dans la fiction narrative du XIX^e siècle

Pour certains critiques, dont Romano Luperini¹, les personnages des *Vaincus* peuvent être considérés comme les précurseurs des antihéros peuplant les romans du XX^e siècle. Ainsi, 'Ntoni Malavoglia représenterait « le premier des personnages velléitaires et exilés que nous connaissons dans le roman du début du XX^e siècle. Son destin tient à son aspiration vers quelque chose qui ne se réalise pas »².

Cette assertion vaut peut-être pour la littérature italienne, mais certainement pas pour la fiction narrative européenne : il ne fait aucun doute qu'en ce dernier quart du XIX^e siècle, les personnages mis en scène par Verga ont été précédés par un grand nombre de figures romanesques bien plus emblématiques de ce point de vue.

Si l'on s'en tient strictement au panorama qu'offre la fiction narrative italienne au tournant des XIX^e et XX^e siècles, on peut malgré tout défendre l'idée que les personnages de Verga sont des ébauches du topos littéraire de l'*inetto*. C'est la position adoptée par Luigia Abrugiatì dans son essai *Il volo del gabbiano*³. D'après cette critique, le héros d'*Una peccatrice*, Pietro Brusio, appartient pleinement à toute cette ribambelle d'inadaptés et d'incapables qui hante la littérature « fin de siècle ». Voué à l'échec, l'*inetto* (littéralement : « inapte ») se caractérise par son tempérament velléitaire et son impuissance.

Si nous avons choisi d'évoquer cette intrigante figure, c'est à la fois parce qu'elle constitue une variante décadente du personnage bovaryque et qu'elle permet de saisir une évolution cruciale du roman. Incarnation de la défaite, le personnage de l'*inetto* reflète selon nous l'invasion progressive de la

¹ Romano Luperini, *Verga moderno*, op. cit.

² «È il primo dei personaggi velleitari ed estraniati che conosceremo nel romanzo del primo Novecento. Il suo destino sta nella tensione verso qualcosa che non si realizza mai». *Ibid.*, p. 49. [Notre traduction]

³ Luigia Abrugiatì, *Il volo del gabbiano: fenomenologia dell'inetitudine nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, Lanciano, Rocco Carabba, 1982.

fiction narrative par le scepticisme, l'inquiétude, le sentiment de crise et de faillite.

La réflexion de L. Abrugiatu gravite autour de l'œuvre d'Italo Svevo, et pour cause : *Un inetto* était le titre initial du roman *Una vita*, paru en 1892. Mais *Il volo del gabbiano* étudie également d'autres romans italiens méconnus du public français et élargit son propos par de nombreuses références à la littérature étrangère (en particulier russe et germanophone).

À en croire cette critique, la problématique de l'*inettitudine* doit être rattachée, pour l'aire italienne, au contexte du renforcement de l'État bourgeois par le président du conseil Francesco Crispi entre 1887 et 1896¹. Au lendemain de l'Unité, les élites politiques, intellectuelles et artistiques entendent lutter contre le fléau de la dégénérescence et du fatalisme en élaborant une « mythologie de la force » inspirée des travaux de Spencer et des théories darwiniennes. La résignation et l'insatisfaction des protagonistes de Fogazzaro, de Gualdo, de Verga et surtout de Svevo témoigneraient de « la crise vécue au tournant des XIX^e et XX^e siècles par la première génération post-unitaire »².

C'est à juste titre que L. Abrugiatu confère aux romans de Svevo une place privilégiée dans son étude. En effet, l'auteur de *La Conscience de Zeno*, qui s'intéressa de près à trois grands « pères du soupçon » – Darwin, Schopenhauer et Freud –, est probablement l'un des rares romanciers dont l'écriture fictionnelle soit à ce point imprégnée d'un tel héritage philosophique. Ainsi associés, les concepts de « lutte pour l'existence » et de « survie des plus aptes », le pessimisme « fin de siècle » et la découverte de l'inconscient composent un puissant ferment de scepticisme et de désillusion.

Aussi ne pouvons-nous souscrire entièrement aux présupposés de L. Abrugiatu, pour qui la fiction narrative italienne du dernier quart du XIX^e siècle est pénétrée d'« une idéologie politique aspirant au dépassement des misères et des conflits présents par l'intermédiaire des mythes de l'aptitude et de la force »¹. Au contraire, nous sommes convaincu que la figure de l'*inetto* démontre de manière éclatante combien la littérature est étrangère et même

¹ *Ibid.*, p. 23 et *sq.*

² «la crisi vissuta a cavallo tra i due secoli dalla prima generazione postunitaria». *Ibid.*, p. 51. [Notre traduction]

hostile aux programmes idéologiques de toute espèce. On pourrait aller jusqu'à soutenir l'idée que le vaincu, le raté ou le déchu possèdent une intensité et un relief romanesques auxquels nul personnage de triomphateur ou de glorieux vainqueur ne saurait prétendre.

Bien loin de magnifier la civilisation du Progrès et le combat universel pour la vie, les romans évoqués par L. Abugiati consacrent précisément les faibles et les inadaptés, les improductifs et les impuissants. Contre les cultes progressistes et la célébration de la force, contre les mythologies conformistes et les politiques autoritaristes, les antihéros *inetti* choisissent la soumission ou la fuite, la résignation, la reddition. Quand bien même certains romanciers croient fermement à la nécessité de régénérer l'espèce humaine en la purifiant des organismes atrophiés ou dégénérés, les fictions de l'*inettitudine* se démarquent résolument des préceptes du darwinisme social en recueillant les voix des êtres jugés inutiles et inaptés à l'existence.

Certes, tous ces récits « fin de siècle » sont eux-mêmes traversés par la peur de la décadence et l'angoisse de la régression. Mais en plaçant au centre de la narration des personnages hésitants, velléitaires, incapables de réaliser leurs ambitions ou même privés de toute illusion, ils confient aux vaincus le privilège d'exprimer librement leur propre expérience. Polarissant et guidant l'attention du lecteur, les *inetti* canalisent et filtrent le récit, imposent leur propre regard sur le monde et les autres. Le roman leur offre un refuge et un langage pour prendre leur revanche sur l'oppression et l'exclusion dont ils sont victimes. Il fait d'eux les porte-parole d'une révolte silencieuse et les dépositaires des significations qu'il renferme. Débris d'une humanité naufragée, ces *inetti* dénoncent la cruauté et l'injustice d'une civilisation qui rejette les individus et les sociétés disqualifiés de la course au Progrès. C'est pourquoi la réflexion de L. Abugiati nous apparaît plus convaincante lorsqu'elle suggère, non sans se contredire, que les fictions de l'*inettitudine* remettent en question le principe sacré du combat pour la vie et l'individualisme capitaliste².

¹ «una ideologia politica tesa a prospettare il superamento delle miserie e dei conflitti del presente per mezzo dei miti dell'attitudine e della forza». *Ibid.*, p. 23. [Notre traduction]

² « L'esprit d'entreprise bourgeois de la fin du XIX^e siècle, nourri de grandes espérances et imprégné d'activisme, s'obstine à fermer les yeux face à la prolifération rapide des maladies de

Pour L. Abrugiati, l'ancêtre de l'*inetto* apparaît entre 1830 et 1840 dans les œuvres de Pouchkine, Lermontov et Gogol, mais c'est à Tourgueniev qu'il revint d'en donner un portrait plus achevé. Dans les récits « Le Hamlet du district de Chtchigrov » et « Le journal d'un homme de trop », Tourgueniev décrit deux types humains très proches : le « Hamlet » et l'« homme superflu ». Tous deux s'incarnent dans « un personnage doté d'une bonne culture philosophico-littéraire et d'une vive sensibilité, rêveur, idéaliste, insatisfait de lui-même comme des autres mais incapable de traduire en acte un quelconque projet ou intention, démissionnaire face à la plus petite responsabilité »¹. Cet « homme de trop » hante également les écrits de Gontcharov, de Dostoïevski et de Tchekhov. À en croire L. Abrugiati, on le retrouve dans la littérature de la *Mitteleuropa*, à commencer par les romans de Thomas Mann.

Tout en appréciant la dimension comparatiste de ces recherches, on ne peut que déplorer l'absence de toute référence à Flaubert dans l'ouvrage de L. Abrugiati. Loin s'en faut, certes, que *Madame Bovary* ou *L'Éducation sentimentale* soient les premiers romans à mettre en scène des personnages médiocres, velléitaires et voués à l'échec. Mais avec Flaubert, cette insignifiance et cette maladie de la volonté acquièrent une intensité dramatique nouvelle.

la volonté, grave signe de crises et de tensions, certain de pouvoir effacer cette alarmante série de phénomènes en se contentant de les passer sous silence, comme si le silence avait le pouvoir d'étouffer les souvenirs et d'assurer, grâce à l'oubli, la "normalité" de celui qui reste. L'important, c'est que les frontières adéquates soient rétablies au plus vite : que l'inapte soit entouré du désintéret général, perdu de vue ou mieux encore, complètement oublié, et que tous les autres puissent continuer, sans se poser de questions, la salutaire et virile lutte pour l'existence. Refuser de reconnaître l'inapte équivaut de fait à lui nier le droit à la vie en société, et même le droit à la vie tout court ». «L'intraprendenza borghese di fine secolo, nutrita di grandi speranze e pervasa di attivismo, si ostina a chiudere gli occhi di fronte al rapido proliferare delle malattie della volontà, grave segno di crisi e di travaglio, presumendo di poter cancellare questa allarmante catena di fenomeni semplicemente col passarli sotto silenzio, come se il silenzio avesse il potere di soffocare i ricordi e di assicurare con l'oblio la 'normalità' di chi resta. L'importante è che siano ristabilite al più presto le opportune distanze: che l'inetto sia circondato dal disinteresse generale o perduto di vista o meglio ancora completamente dimenticato, e che tutti gli altri possano continuare a combattere senza perplessità la sana e virile lotta per l'esistenza. Rifiutarsi di riconoscerlo equivale di fatto a negargli il diritto alla vita associata, anzi il diritto alla vita tout court". *Ibid.*, pp. 242-243. [Notre traduction]

¹ «un personaggio di buona cultura filosofico-letteraria e di estrema sensibilità, sognatore, idealista, insoddisfatto di sé e degli altri ma in pratica incapace di tradurre in atto qualsiasi progetto o intenzione, dimissionario di fronte alle minime responsabilità". *Ibid.*, p. 16. [Notre traduction]

Consommant la rupture définitive avec les modèles héroïques antérieurs, renfermant *in nuce* plusieurs orientations primordiales de l'évolution future du genre romanesque, l'œuvre de Flaubert engage le personnage dans la voie de la défaite et de la désillusion. De ce point de vue, les romanciers italiens étudiés dans *Il volo del gabbiano* sont tous, d'une manière ou d'une autre, des héritiers de Flaubert.

Du reste, la phénoménologie de l'*inettitudine* présente de nombreux points de contact avec le phénomène du bovarysme. Tout nous invite donc à penser que ces deux pathologies du personnage procèdent, en dépit de leur inscription socio-historique spécifique, d'un même devenir des formes et figures romanesques. C'est cette hypothèse même que nous entendons mettre à l'épreuve en nous intéressant à présent aux « romans du Wessex » de Hardy.

2. 3. Pessimisme « fin de siècle » et avatars d'Emma Bovary dans les « romans du Wessex »

Bien que l'écrivain anglais ait tout fait pour démentir les jugements acerbes des critiques le considérant comme un disciple de Flaubert et de Zola, il fut incontestablement un lecteur attentif des maîtres du réalisme français. Dans la bibliothèque de Hardy figuraient *La Débâcle*, *Le Docteur Pascal*, *Le Rêve*, *L'Œuvre* et *La Joie de vivre*¹. En ce qui concerne l'œuvre de Flaubert, en revanche, trois éditions de *Madame Bovary* sont référencées : deux exemplaires du texte français, datés de 1882 et de 1909, et une traduction anglaise non datée, parue sous le titre malheureux de *Madame Bovary: A Story of Men and Women*.

Est-ce à dire que Hardy n'avait lu ni *L'Éducation sentimentale*, ni *Bouvard et Pécuchet* ? On ne saurait en juger, rien n'attestant qu'il n'ait découvert ces œuvres par l'intermédiaire d'un de ses nombreux amis ou correspondants. Quoi qu'il en soit, la plupart des romans de Hardy sont habités par des figures romanesques qui semblent empruntées aux bovaryques de Flaubert, et tout particulièrement à Emma Bovary. Dans son étude sur *Le*

¹ Cf. l'inventaire établi par Michael Millgate, « Thomas Hardy's Library at Max Gate: Catalogue of an Attempted Reconstruction », art. cit.

Retour au pays natal, Thierry Goater rapproche l'héroïne de Hardy, Eustacia Vye, de celle de Flaubert¹. De même, dans sa lecture de la nouvelle « An Imaginative Woman », André Topia compare Mrs Marchmill, personnage central de l'histoire, à Emma Bovary : « Leur incapacité à vivre le réel sans le faire passer par le filtre des fictions dissimule en fait une véritable économie de consommation qui les rattache [...] aux valeurs commerçantes bourgeoises auxquelles elles prétendent échapper »².

Sous des formes diverses et à des degrés variés, on retrouve des éléments de bovarysme chez Clym Yeobright et chez Eustacia Vye, protagonistes du *Retour au pays natal*, chez Angel Clare, le fiancé de Tess, chez Jude Fawley et Sue Bridehead ou bien chez Jocelyn Pierston, nouveau Pygmalion de *La Bien-Aimée*. Les nouvelles de Hardy abondent elles aussi en manifestations de bovarysme. Dans les recueils *Contes du Wessex* (*Wessex Tales*) et *Les petites ironies de la vie* (*Life's Little Ironies*), les récits « La Tournée », « Par acquit de conscience », « Deux Concitoyens » et surtout « Une Femme imaginative » mettent en scène des personnages masculins et féminins poursuivant vainement d'illusoires désirs romanesques.

À mesure que l'univers fictionnel du Wessex s'enrichit et que l'œuvre de Hardy gagne en complexité et en profondeur, ses figures romanesques nous apparaissent travaillées par des contradictions intérieures, des tourments et des crises de plus en plus aigus. Les héros des premiers récits cèdent la place à des personnages problématiques, possédés par des ambitions bien trop élevées. Placés sous le signe de la défaite et du désenchantement, tous ces êtres sont des idéalistes qui cultivent l'absolu et refusent – ou se révèlent incapables – de se soumettre à la réalité. Comme les *inetti* décrits par L. Abruçati, ils appartiennent à la vaste constellation des figures de l'échec.

¹ Thierry Goater, « Eustacia Vye : le bovarysme incarné en Wessex », in Nicole Terrien et Yvan Leclerc (dir.), *Madame Bovary : le bovarysme et la littérature de langue anglaise*, op. cit., pp. 25-38.

² André Topia, « Le supplément et la perte, ou le recyclage manqué (Thomas Hardy, "An Imaginative Woman") », *Études anglaises*, vol. 59, 2006, p. 288.

Déclin du positivisme, naissance de l'inconscient et triomphe de Schopenhauer

L'évolution de la poétique de Hardy doit être rattachée à un mouvement d'ensemble du genre romanesque. Lequel s'explique en partie par la méfiance grandissante qui entoure l'idéologie positiviste et l'optimisme progressiste en cette ère dominée par la crainte de la dégénérescence et le pessimisme « fin de siècle », mais aussi par un vif scepticisme à l'encontre du mythe rationaliste de la conscience harmonieuse et du sujet unifié. Ici encore s'imposent à l'esprit les noms de Darwin, de Schopenhauer et de Freud, trois penseurs ayant infligé de violents coups aux idéaux du progrès, de la civilisation et du libre-arbitre.

C'est dans ce contexte qu'il convient de situer les œuvres narratives de Hardy, en dépit de ses protestations véhémentes contre les critiques voyant en lui un défenseur de la philosophie de Schopenhauer¹. Par le biais des écrits d'Eduard von Hartmann, célèbre auteur de la *Philosophie de l'inconscient*, et de Havelock Ellis, pionnier de la sexologie, Hardy se familiarisa très tôt avec l'idée de l'inconscient. Enfin, sa connaissance à la fois approfondie et partielle

¹ Pour autant, l'intérêt que portait Hardy à l'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation* n'allait pas sans de fortes réticences. Ses carnets attestent sa lecture assidue des essais de Schopenhauer mais aussi de sa fascination ambiguë et dissimulée pour les théories pessimistes ou fatalistes. L'inventaire de la bibliothèque de Hardy recense trois ouvrages de Schopenhauer : *The Metaphysics of Love* ; *Two Essays : 1. On the Fourfold Root of the Principle of Sufficient Reason. 2. On the Will in Nature* ; *The World as Will and Idea* (exemplaire de 1896). Dans une de ses lettres, l'écrivain souligne l'influence exercée par les évolutionnistes et les positivistes sur son écriture, au détriment de celle de Schopenhauer : « Mes écrits révèlent une vision analogue à celles de Darwin, de Huxley, de Spencer, de Comte, de Hume, de Mill, et d'autres penseurs, que j'ai tous lus davantage que Schopenhauer ». "My pages show harmony of view with Darwin, Huxley, Spencer, Comte, Hume, Mill, and others, all of whom I used to read more than Schopenhauer". Cité par Lennart A. Björk dans Thomas Hardy, *The Literary Notebooks*, vol. 1, p. 335. [Notre traduction]. Dans ses *Real Conversations*, William Archer rapporte d'intéressants éclaircissements de Hardy quant à son prétendu « pessimisme » – image qui le contrariait souverainement : « On dit que je suis un pessimiste ; si le pessimisme consiste à penser, comme Sophocle, que "ne pas être né est préférable", alors je ne rejette pas ce qualificatif [...]. Mais mon pessimisme, s'il s'agit bien d'un pessimisme, n'implique pas l'idée que le monde court à sa perte, et que le dieu Ahriman a gagné sur toute la ligne. Au contraire, ma philosophie concrète est clairement "mélioriste". Mes livres sont-ils autre chose qu'un seul et même plaidoyer contre "l'inhumanité de l'homme envers l'homme" [...] ? Quel que soit le bien ou le mal inhérent à l'existence, il est certain que les hommes la rendent bien plus invivable qu'il est nécessaire ». "People call me a pessimist; and if it is pessimism to think, with Sophocles, that 'not to have been born is best,' then I do not reject the designation [...]. But my pessimism, if pessimism it be, does not involve the assumption that the world is going to the dogs, and that Ahriman is winning all along the line. On the contrary, my practical philosophy is distinctly meliorist. What are my books but one plea against 'man's inhumanity to man' [...] ? Whatever may be the inherent good or evil of life, it is certain that men make it much worse than it need be". Cité par Michael Millgate, in *Thomas Hardy: A Biography Revisited*, op. cit., p. 379. [Notre traduction]

des théories de Spencer et de Darwin alimenta indiscutablement sa création romanesque, altérant en particulier la psychologie de ses personnages.

Dans un brillant article sur la « modernisation de la tragédie » dans les derniers romans de Hardy, Ken M. Newton montre comment les héritages de Schopenhauer et de Darwin se combinent pour donner naissance, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à une nouvelle vision tragique du devenir de l'homme¹. La notion de « choix aveugle », si décisive dans les écrits de Schopenhauer, se conciliait aisément avec le principe darwinien du « combat pour l'existence ». L'évolution des personnages de Hardy indiquerait donc l'imbrication entre une certaine lecture de la philosophie de Schopenhauer et la vulgate darwiniste.

Or, les postulats orientant les recherches en psychologie rejoignaient eux aussi cette veine critique. Ce n'est pas un hasard si l'un des précurseurs de la théorie de l'inconscient, Eduard von Hartmann, était aussi un disciple de Schopenhauer. Ce double aspect nous invite à rattacher à une même matrice philosophico-idéologique les premiers travaux de psychologie, les écrits et la pensée de Schopenhauer ou bien de Darwin et de Spencer tels qu'ils furent lus, interprétés et revisités par les élites intellectuelles et les milieux artistiques du dernier quart du XIX^e siècle.

K. M. Newton défend une position analogue lorsqu'il met en évidence une implication cruciale des découvertes darwiniennes : puisque les êtres humains devenaient des produits de la sélection naturelle, au même titre que tous les organismes vivants, ils ne pouvaient entièrement transcender leur hérédité animale. Rompant avec les conceptions religieuses établissant la

¹ « Les développements de la philosophie et de la science réactivèrent, sous une forme nouvelle, l'opposition fondamentale qui sous-tendait la tragédie à l'ère classique : la discontinuité entre les aspirations et les valeurs de l'homme, d'une part, et ce qui les transcendait, était indifférent ou étranger à ces mêmes aspirations et valeurs, d'autre part. Schopenhauer et Darwin sont les figures centrales de cet antagonisme, et bien que leur influence sur Hardy ait été abondamment discutée par d'autres critiques, l'important est que lorsqu'on les considère conjointement, leurs idées peuvent être vues comme les inspiratrices d'une version moderne de cette discontinuité ». « Developments in philosophy and science had generated in a revised form the fundamental opposition that underlay tragedy in the classical era: the discontinuity between human purposes and values and that which transcended or was indifferent to or alien from these human purposes and values. Schopenhauer and Darwin are the central figures here, and though their influence on Hardy has been much discussed by previous critics, the important point is that taken together their ideas can be interpreted as creating a modern version of this discontinuity ». Ken M. Newton, « Modernising Tragedy in Hardy's Later Fiction », art. cit., p. 142. [Notre traduction]

supériorité absolue de l'homme, le darwinisme affirmait que les pulsions et les comportements « animaux » ne devaient plus être perçus comme des déviations pathologiques, car ils relevaient de la nature humaine. Dès lors, la conscience apparaissait divisée par un irréconciliable antagonisme : fruit de la civilisation, l'être humain se révélait aussi un produit du processus de l'évolution. En littérature, et tout particulièrement dans la fiction romanesque (d'après K. M. Newton), cette scission donne naissance à une forme de tragédie psychologique¹.

Redéfinition du sujet et transformation du personnage romanesque

Toute analyse sur les personnages des fictions de l'échec composées par Hardy dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle ne peut ignorer les répercussions sociales de ce courant sceptique et pessimiste impulsé principalement par l'influence conjointe des ouvrages de Darwin et de Spencer, de Schopenhauer (et plus tard de Nietzsche, même si ce dernier n'eut pas la même fortune littéraire), et des premiers psychologues, psychiatres et psychanalystes. Les trois grands domaines réflexifs ainsi délimités débouchèrent tous sur la transformation des conceptions du sujet et de la conscience individuelle. Récusant la confiance dans le Progrès, le rationalisme positiviste et toutes les formes d'activisme, Schopenhauer décrit l'homme comme un être dominé par un « vouloir-vivre » impersonnel et aveugle. De son côté, le darwinisme souligne la filiation animale de l'espèce humaine et suggère que son évolution n'est aucunement liée à un quelconque dessein divin. Enfin, les études psychologiques attirent l'attention sur des pans ignorés de la psyché, décrivent des désirs obscurs et des phénomènes immaîtrisables de l'activité inconsciente.

¹ « Dans un tel conflit, les deux parties doivent être respectées : ni l'une ni l'autre ne peut triompher complètement, pas plus qu'il n'est possible de les réunir. Il en résulte une forme de tragédie psychologique, dans laquelle le conflit – un conflit irrémédiable – survient à l'intérieur même de la psyché ou de la nature humaine ». “With such a conflict both sides must be respected: neither one nor the other could completely triumph, nor was there any possibility of synthesising them. The result is a psychological form of tragedy in which the conflict is within the psyche or within human nature, a conflict that is ‘unmendable’”. *Ibid.*, p. 150. [Notre traduction]

C'est pourquoi Hardy peut être lui aussi associé aux romanciers « fin de siècle » étudiés par L. Abugiati. S'il appelle irrésistiblement la terminologie évolutionniste et le darwinisme social, le personnage de l'*inetto* revisite et réinvente à sa manière la pathologie du bovarysme. De ce point de vue, la plupart des protagonistes des dernières œuvres narratives de Hardy évoluent incontestablement sous le signe de l'*inettitudine*.

Les aspirations déçues de Jude ou de Phillotson, les illusions de Clym Yeobright ou d'Eustacia Vye, l'insatisfaction de Jocelyn Pierston participent toutes d'un même divorce entre l'ambition et la réalisation du désir. Les parcours suivis par ces personnages obéissent à des mouvements similaires de brève ascension puis de chute. Leur malheur tient au décalage qui sépare leurs attentes et leurs désirs de leur capacité ou de leur détermination à leur donner forme¹.

Êtres impuissants et divisés, victimes d'une éducation sophistiquée (Clym Yeobright, Ella Marchmill, Millborne) ou bien de violentes attractions sexuelles (Jude), les protagonistes de Hardy poursuivent aussi des idéaux esthétiques ou sociaux stériles (Jude, Sue, Pierston). Ballottés par le hasard ou le destin, ils sont le jouet d'une fatalité hostile.

De prime abord, on pourrait penser que le mal dont sont affectés les protagonistes des nouvelles « Une Femme imaginative » et « Par acquit de conscience » et des romans *Le Retour au pays natal*, *Jude l'Obscur* et *La Bien-Aimée* n'est qu'une très lointaine expression littéraire du bovarysme. Il s'agit certes d'une réappropriation du bovarysme dans une époque marquée par une puissante réaction contre le positivisme scientifique et par une vive désillusion quant aux promesses de la civilisation.

Mais il conviendrait aussi d'y déceler, plus subtilement, un indice témoignant d'un développement général des formes romanesques. Tout se passe en réalité comme si cette version darwiniste « décadente » du bovarysme constituait une nouvelle étape dans le processus de renversement des

¹ À noter que L. Abugiati opère une distinction intéressante entre les « vaincus » des romans de Verga et les *inetti*. Naufragés et anéantis, les premiers ont déjà joué leur rôle. En revanche, l'inapte est « celui qui ne se sent précisément pas capable de jouer son rôle [...] et en aucun cas ne l'accepte, car il ne le reconnaît pas pour sien ». « colui che tale parte non si sente di svolgere [...] né vuole in nessun caso accettare, perché non la considera come propria ». *Ibid.*, p. 96. [Notre traduction]

présupposés métaphysiques, idéologiques et esthétiques qui prévalaient sur les portraits et les destinées des héros de roman « positifs ». Présentés sinon comme des modèles et des idéaux, du moins comme des individualités remarquables par leur détermination, leur capacité de travail ou leur talent, ces personnages trouvaient leur archétype dans la figure de Robinson Crusoé.

Avec les fictions de l'*inettitudine*, une figure romanesque résolument moderne apparaît, celle du personnage « négatif ». La plupart des *inetti* sont déjà des « hommes sans qualité », comme l'observe justement L. Abrugiati¹. Négatifs, ces personnages le sont essentiellement par les partis pris philosophiques qui infléchissent leurs parcours : le pessimisme désenchanté contre la foi dans l'avenir et le perfectionnement de la civilisation ; la défiance et le soupçon contre le culte de la Raison et de la Volonté ; la certitude que la liberté de l'homme n'est qu'un leurre contre la célébration du libre arbitre et des pouvoirs illimités de l'action humaine...

À mesure que l'on s'achemine vers le XX^e siècle, l'impuissance du personnage romanesque s'accroît. La résignation, la démission et la capitulation se substituent à l'entreprise et à l'action. Ce qui se joue ici n'est rien autre que la transformation progressive du personnage de roman, qui passe du statut de sujet unifié à celui de sujet divisé car objectivé. L'exploration simultanée de la psyché par les savants et les romanciers de la fin du XIX^e siècle conduit à une représentation plus complexe et foisonnante de la vie intérieure. L'intérêt porté aux mouvements souterrains de la conscience et à l'activité introspective, de même que le processus d'objectivation du moi, ouvrent des failles profondes dans l'unité et la cohésion du sujet. Le personnage romanesque se dédouble, en vient à se prendre lui-même pour objet de spéculation et de discours et se réfugie dans une attitude réflexive.

¹ *Ibid.*, p. 30.

2. 4. *Le Grand Meaulnes* au miroir du bovarysme

Un roman d'aventures problématique

Contrairement aux œuvres et aux écrits personnels de Hardy et de Verga, qui abondent en allusions ou en références implicites aux romans de Flaubert, les textes fictionnels ou critiques et la volumineuse correspondance d'Alain-Fournier ne mentionnent qu'à de très rares occurrences le nom de Flaubert¹. Pour autant, l'influence de *Madame Bovary* sur *Le Grand Meaulnes* n'en est pas moins prégnante. Poursuivant notre exploration du bovarysme littéraire, nous centrerons notre analyse sur le personnage-narrateur de François Seurel. Nous tâcherons de montrer que l'originalité et la modernité du *Grand Meaulnes* tiennent en grande partie à la présence de cette énigmatique figure.

Si le récit d'Alain-Fournier ne peut être entièrement lu comme un « conte bleu »², c'est bien parce que la conscience inquiète de Seurel imprime à la narration une sourde et menaçante angoisse. Par son incapacité à vivre l'instant dans toute sa plénitude, par la déception qui succède infailliblement chez lui à la fièvre de l'attente, par son tempérament introspectif et son regard nostalgique, François Seurel instille dans son récit une amertume et un désenchantement qui trahissent, dès les premières lignes, l'insignifiance et l'échec de la quête de Meaulnes. L'incessant va-et-vient du narrateur entre l'enfance et l'âge adulte ouvre une profonde fracture au cœur du texte, et confère au roman une double identité poétique et générique. *Le Grand Meaulnes* est à la fois un roman d'aventures et un contre-roman d'aventures, comme le fait observer Élisabeth Ravoux-Rallo :

Aucun critique de l'œuvre d'Alain-Fournier ne s'est posé la question de savoir précisément pourquoi on assiste à la destruction systématique du roman pour la jeunesse à l'intérieur d'un roman

¹ Dans ses *Chroniques*, Alain-Fournier consacre quelques propos épars plutôt élogieux à l'œuvre de Flaubert. Dans un bref exposé sur la place de Flaubert dans l'échange épistolaire entre Alain-Fournier et Jacques Rivière, Jérôme Pintoux observe que « Flaubert n'était pas très à la mode chez les jeunes gens de la "Belle Époque" ». Sur les 1350 pages de cette correspondance, il recense cinq références à Flaubert, dont une seule est d'Alain-Fournier. Cf. Jérôme Pintoux, « Flaubert dans la Correspondance Jacques Rivière/Alain-Fournier (1904-1914) », en ligne sur le site <http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/pintoux.htm>.

² L'expression est due au critique Gustave Lanson. Cf. son article du 24 décembre 1913 publié dans *Le Matin*.

pour adultes. N'est-ce pas là, inscrit dans la forme même, ce qu'on a donné pour signification profonde du *Grand Meaulnes*, l'impossible et pourtant inévitable renoncement à l'enfance, qui se solde par le désastre le plus complet ?¹

Confrontant quatre romans de Musil, d'Alain-Fournier, de Radiguet et de Zweig, É. Ravoux-Rallo rattache le vif intérêt pour l'adolescence qui se manifeste dans les premières décennies du XX^e siècle au développement des études psychologiques, à la naissance de la théorie psychanalytique et à l'apparition de courants philosophiques mettant en question la société des adultes (à l'instar de Nietzsche) ou gravitant autour de la notion d'imagination créatrice (dont Bergson est le grand représentant).

Par l'intermédiaire de Péguy², en particulier, Alain-Fournier a pu s'initier à la pensée de Bergson. Quant à la philosophie nietzschéenne, l'auteur du *Grand Meaulnes* la découvre très tôt, probablement dès 1906³. Alain-Fournier disciple de Nietzsche ? Le rapprochement peut paraître incongru. Pourtant, il est tout à fait représentatif des hésitations philosophiques et du désarroi idéologique d'une génération habitée par une soif de spiritualité mais hantée également par un pessimisme désabusé, un scepticisme dirigé aussi bien contre les conventions sociales que contre le positivisme et le culte du Progrès. À ces influences philosophiques, dont les traces demeurent très discrètes dans *Le Grand Meaulnes*, il conviendrait d'ajouter une autre influence, plus prégnante et plus littéraire, celle de Dostoïevski.

¹ Élisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, pp. 139-140. Il est intéressant de noter que dans cet essai, la critique réunit *Le Grand Meaulnes* et *La Confusion des sentiments* de Stefan Zweig dans un chapitre intitulé « Les romans de l'échec ».

² Sur les affinités intellectuelles de Péguy avec l'œuvre de Bergson, voir le chapitre « Péguy entre Georges Sorel et Jacques Maritain » dans Antoine Compagnon, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, op. cit., pp. 214-252.

³ Voir par exemple cette lettre adressée à son condisciple de Lakanal, le normalien René Bichet : « J'ai lu Nietzsche, une dissertation de *La Généalogie de la Morale*. J'y vois une grande habileté, une grande force de moquerie, une haine terrible du christianisme. Surtout c'est quelque chose d'essentiel par où il faut avoir passé et où nous sommes tous inconsciemment passés. C'est un peu "notre père à tous" ». Alain-Fournier, *Lettres au petit B.*, édition revue et augmentée, Paris, Fayard, 1986, p. 92. Il est probable que la découverte de Nietzsche par Alain-Fournier et Jacques Rivière doive beaucoup à Gide, qui fut le grand initiateur du public français à ce philosophe.

Une plongée aux tréfonds du moi : Alain-Fournier et Dostoïevski

Cette fois encore, le rôle de Gide fut probablement décisif pour les orientations esthétiques d'Alain-Fournier comme de son ami Jacques Rivière. L'auteur des *Nourritures terrestres* se passionne dès 1890 pour les romans de Dostoïevski, qu'il s'efforce de faire connaître aux lecteurs français à travers une série de conférences, d'articles et d'essais¹. D'après le critique Jean Bastaire, Alain-Fournier aborde pour sa part l'œuvre du grand romancier russe par *L'Idiot*, qu'il découvre en 1908². En 1911, travaillant à la composition du *Grand Meaulnes*, il lit *L'Adolescent*. Selon toute vraisemblance, Alain-Fournier devait également connaître *Humiliés et offensés*, *Crime et châtiment* et *Les Frères Karamazov* – œuvre qui fut portée à la scène par Jacques Copeau en 1911.

Néanmoins, dans le cadre de notre propos, ce sont surtout *L'Idiot* et *L'Adolescent* qui ne peuvent manquer de retenir notre attention. Dans son célèbre texte intitulé « Le Roman d'Aventure », Jacques Rivière envisage les fictions narratives de Dostoïevski comme de stimulantes sources d'inspiration. Il est significatif de constater que Rivière accorde une place privilégiée à *L'Adolescent* dans sa réflexion³.

Si la génération d'Alain-Fournier se range aussi fougueusement sous la bannière de Dostoïevski, c'est parce que comme la philosophie de Nietzsche ou de Bergson, les romans de cet auteur réhabilitent l'intérêt pour la subjectivité et consacrent la prééminence des subtilités de la vie intérieure, fugace et discordante, sur l'objectivisme et l'anti-spiritualisme positivistes.

À en croire E. Ford, l'originalité du *Grand Meaulnes* doit être cherchée dans la présence d'un « narrateur faible », procédé qu'Alain-Fournier aurait

¹ Voir par exemple sur cette question Michel Cadot, *Dostoïevski d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident*, chapitre « Lectures stratifiées : Dostoïevski lu et relu par André Gide », Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, pp. 257-284. Pour une perspective plus large et passionnante sur la réception de la littérature russe en France au tournant des XIX^e et XX^e siècles, se reporter à l'étude fondamentale de Frederick William John Hemmings, *The Russian Novel in France, 1884-1914*, Oxford, Oxford University Press, 1950.

² Jean Bastaire, *Alain-Fournier ou l'anti-Rimbaud*, Paris, José Corti, 1978.

³ « *L'Adolescent*, ce n'est jamais par le côté qu'il pensait qu'il se développe : tous ses espoirs, tous ses projets si précis restent comme un échafaudage autour d'une maison qui n'arrive pas à se bâtir ; c'est ailleurs que son âme trouve le lieu de son édification, ailleurs qu'elle grandit. Il n'y a pas d'aventure plus passionnante à déchiffrer que l'hésitante et diverse découverte qu'il fait de lui-même ». *Ibid.*, p. 344.

déjà expérimenté dans la nouvelle « Portrait » (1911) et qui lui aurait été suggéré par la lecture de *L'Adolescent*¹. Tout comme Arcade, François serait un narrateur effacé, ne maîtrisant pas l'histoire qu'il raconte². Or, cette dernière remarque est extrêmement discutable. Il nous semble au contraire que pour rendre justice à la complexité et à l'ambivalence du récit d'Alain-Fournier, il faut renoncer à l'image innocente et à la prétendue impuissance de François Seurel : en tant que narrateur, ce dernier contrôle en réalité étroitement la marche et l'inflexion du récit.

En réalité, E. Ford confond deux niveaux du roman, à savoir la diégèse et la narration. Dans l'histoire elle-même, certes, Seurel évolue constamment à l'ombre de Meaulnes. Par son statut de narrateur, en revanche, il possède les pleins pouvoirs sur l'acte discursif générant et encadrant le récit. Est-il dès lors justifié de voir en Seurel un « narrateur faible » ? N'est-il pas simplement un « personnage faible », c'est-à-dire un descendant lointain des *inetti* décrits par L. Abruigiati ?

Il s'avère plus fructueux de se référer aux analyses de R. Girard sur Dostoïevski pour cerner ce qui fait la singularité du personnage de François Seurel. Sans souscrire à tous les postulats assumés (voire assésés) par R. Girard³, il faut reconnaître que sa théorie du désir mimétique demeure un puissant outil critique. Une relecture du *Grand Meaulnes* à travers ce prisme nous permettra d'en explorer certaines potentialités encore largement ignorées. En particulier, l'application du concept de « triangulation du désir » au récit d'Alain-Fournier nous aidera à mieux comprendre la nature du bovarysme de François Seurel.

¹ « Contrairement au narrateur omniscient, qui contrôle entièrement son sujet, un narrateur faible fait lui-même partie de l'action, si bien qu'il ne dispose d'aucune distance objective par rapport aux événements qu'il décrit. Un narrateur faible est nécessairement subjectif. De ce fait, la narration devient partie intégrante de l'histoire racontée. *L'Adolescent* de Dostoïevski, que Fournier lisait à cette époque, emploie cette technique ». “Unlike an omniscient narrator who has complete control of his material, a weak narrator is part of the action himself so that he has no objective distance from the events that he is describing. A weak narrator is subjective. The telling of the story now becomes as much a part of the story as the story itself. An important book which employs this technique and which Fournier was reading at the time was Dostoevsky's *The Adolescent*”. Edward Ford, *Alain-Fournier and “Le Grand Meaulnes”*, *op. cit.*, pp. 46-47.

² *Ibid.*, p. 121.

³ Nombre de critiques littéraires, d'historiens ou d'anthropologues ont contesté avant nous ses généralisations outrancières, ses jugements de valeur ou ses interprétations anthropo-psychobiographiques souvent discutables.

La question de l'échec est omniprésente dans l'essai *Dostoïevski : du double à l'unité*. Pour R. Girard, en effet, la loi psychologique du « désir selon l'autre », qui traverse toute la création romanesque de Dostoïevski, conduit infailliblement le sujet à l'échec :

Le désir choisit des objets par l'intermédiaire d'un modèle ; il est désir selon l'autre, identique pourtant à la soif furieuse de tout ramener à soi. Le désir est déchiré dès son principe entre le soi et un autre qui paraît toujours plus souverain, plus autonome que le soi. C'est là le paradoxe de l'orgueil, identique à ce désir, et son échec inévitable. Le modèle désigne le désirable en le désirant lui-même. Le désir est toujours mimétisme d'un autre désir, désir du même objet, donc, et source inépuisable de conflits et de rivalités. Plus le modèle se transforme en obstacle, plus le désir tend à transformer les obstacles en modèles.¹

Ce que suggère ici R. Girard, comme dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, c'est que le désir est toujours désigné, médiatisé et relayé par un tiers. À la fois vénéré et abhorré, ce « médiateur » est un modèle en même temps qu'un adversaire². Or, dans l'économie dostoïevskienne du désir, le sujet ne souhaite pas réellement triompher de son rival, car cette victoire l'exposerait à une souffrance bien plus insupportable que celle occasionnée par les tourments de l'envie et de la jalousie : la défaite de son adversaire équivaldrait pour lui *de facto* à la mort de tout désir, et donc à l'extinction de toute pulsion vitale.

Échouer pour éterniser le désir

Par-delà son apparente naïveté, *Le Grand Meaulnes* ne renferme-t-il pas lui aussi une profonde réflexion sur le mécanisme du désir, qui concilie l'héritage de Dostoïevski avec la tradition littéraire du bovarysme et le courant subjectiviste alors en pleine ascension ? Dans ce récit également, le désir se

¹ René Girard, *Critique dans un souterrain*, Paris, Garnier-Flammarion, 1983, p. 10. D'abord publiée séparément en 1963, l'étude *Dostoïevski : du double à l'unité* fut rééditée en 1976 dans le recueil d'essais *Critique dans un souterrain*.

² « Le sujet est persuadé que son modèle s'estime trop supérieur à lui pour l'accepter comme disciple. Le sujet éprouve donc pour ce modèle un sentiment déchirant formé par l'union de ces deux contraires que sont la vénération la plus soumise et la rancune la plus intense. C'est là

trouve intimement lié à l'échec. Tout se passe comme si la perspective d'une inévitable défaite était, pour Seurel comme pour Meaulnes, la condition même du désir et de la vie. C'est là, sans doute, que se trouve le sens ultime du parcours initiatique des deux protagonistes : la sortie de l'adolescence et l'entrée dans l'âge adulte ne peuvent s'accomplir sans la résignation, l'abdication et le renoncement aux illusions de jadis.

Toutefois, une différence capitale sépare François Seurel de son camarade Augustin Meaulnes, au point que le premier apparaît comme le portrait en négatif du second. Archétype du héros romantique aventureux, libre, absolu et idéaliste, Meaulnes nous est présenté comme un personnage volontaire, résolu à poursuivre avec acharnement ses désirs.

Le narrateur, au contraire, se décrit lui-même comme un être pusillanime, effacé, indécis. Dénué de toute aspiration, incapable d'alimenter ou même de forger ses propres désirs, François Seurel vit dans la passivité et la résignation la plus complète. Menant pour ainsi dire une existence « par procuration », il porte à un point limite le processus de médiatisation du désir.

À l'instar d'Emma Bovary, François est un insatiable lecteur. Plus qu'une joie ou un passe-temps, la lecture est pour lui une exigence vitale. Elle lui permet de se soustraire au désolant constat de son impuissance et de son irrésolution, et d'exorciser la monotonie de son médiocre quotidien en déléguant à des personnages de fiction la tâche de vivre et désirer pour lui¹. Par l'acte de lecture, le sujet pénètre dans un autre *régime* de l'être, à mi-chemin entre action et passivité ; il se dédouble et s'objective.

En ce sens, François Seurel est une illustration éclatante du processus de médiatisation du désir décrit par R. Girard. Comme Don Quichotte, comme Pavel Pavlovitch dans *L'Éternel mari*, comme le narrateur des *Carnets du sous-sol* et comme Emma Bovary, Seurel appartient à ces personnages qui « abdiquent leur prérogative individuelle la plus fondamentale, celle de

le sentiment que nous appelons *haine* ». René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 24.

¹ « [Seurel] est un grand lecteur et à l'inverse d'Augustin et Frantz, il assouvit sa "passion des romanesques aventures" en vivant ces aventures, non par lui-même, mais par procuration, dans la mesure où il attend de Meaulnes qu'il satisfasse son propre désir de l'extraordinaire ». Sylvie Sauvage, « Lecture et écriture dans *Le Grand Meaulnes* », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mars-avril 2002, n. 2, p. 254.

désirer selon leur choix »¹. Lecteur compulsif, il accueille Meaulnes comme l'incarnation miraculeuse d'un héros de roman :

Lorsque l'heure fut venue de partir et que je me levai pour faire signe au grand Meaulnes, il ne m'aperçut pas d'abord. Adossé à la porte et la tête penchée, il semblait profondément absorbé par ce qui venait d'être dit. En le voyant ainsi, perdu dans ses réflexions, regardant, comme à travers des lieues de brouillard, ces gens paisibles qui travaillaient, je pensai soudain à cette image de *Robinson Crusoé*, où l'on voit l'adolescent anglais, avant son grand départ, « fréquentant la boutique d'un vannier »... Et j'y ai souvent repensé depuis.²

En accordant à François Seurel un double statut fictionnel – car ce dernier est à la fois personnage et lecteur –, Alain-Fournier distribue son récit selon deux plans diégétiques qui entrent épisodiquement en collision mais ne se confondent en rien. Héros éponyme, Augustin Meaulnes appartient à un univers fictionnel qui se définit par son opposition à celui de son ami Seurel. En soulignant le caractère merveilleux et fantastique des aventures de Meaulnes, le narrateur (et, à travers lui, l'auteur) confère à son propre univers un surplus de « réel ».

Cette opposition primordiale entre les deux protagonistes du *Grand Meaulnes* dessine une ligne de partage qui traverse tout le récit. La tragédie de Meaulnes et de Seurel tient à ce que tous deux sont incapables, pour des raisons opposées, de concilier harmonieusement les tensions antagonistes qui les tourmentent. Meaulnes possède l'audace et la fantaisie nécessaires pour se lancer à la poursuite de ses rêves, mais il est trop impétueux et absolu pour accepter que ses idéaux prennent corps dans une réalité inévitablement décevante.

À l'inverse, Seurel mène une existence médiocre. Être inquiet et rêveur, il est privé de l'intrépidité de son ami, et ses joies ou ses souffrances sont toujours inspirées par le bonheur ou la douleur de ses proches. S'il a choisi de vivre par procuration, c'est qu'il se sait impuissant à supporter les épreuves de la vie. Mais cette décision entraîne sa perte : Seurel sera frappé aussi durement que Meaulnes par la défaite de son camarade.

¹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 71.

² *LGM*, p. 25.

Notre lecture du récit d'Alain-Fournier nous conduit à mettre en évidence les liens puissants qui unissent le désir et l'échec. Selon une conception commune naïve, tout désir appelle son assouvissement, tend nécessairement vers la conquête de l'objet. *Le Grand Meaulnes*, comme nombre d'autres romans des XIX^e et XX^e siècles (à commencer par les fictions de Dostoïevski), nous contraint à renoncer à cette vision simplificatrice.

Les personnages de Meaulnes et de Seurel suggèrent qu'il existe une autre loi psychologique du désir, dont l'échec serait le moteur : loin de rechercher la satisfaction de son désir, le sujet s'efforcerait au contraire par tous les moyens d'en retarder la réalisation, de prolonger l'attente dans la crainte de la désillusion et de l'anéantissement qui pourraient s'en ensuivre. D'où l'hésitation et les atermoiements de Meaulnes lorsqu'il retrouve enfin la jeune femme du Domaine perdu :

Pourquoi le grand Meaulnes était-il là comme un étranger, comme quelqu'un qui n'a pas trouvé ce qu'il cherchait et que rien d'autre ne peut intéresser ? Ce bonheur-là, trois ans plus tôt, il n'eût pu le supporter sans effroi, sans folie, peut-être. D'où venait donc ce vide, cet éloignement, cette impuissance à être heureux, qu'il y avait en lui, à cette heure ?¹

Ces considérations suggèrent que la forme romanesque constitue un matériau fictionnel particulièrement efficace pour exprimer la complexité et l'irrationalité des mouvements subreptices de la psyché. Dans *Le Grand Meaulnes*, Alain-Fournier recourt à un procédé poétique tout à fait original pour insister sur l'impuissance de Seurel : le *vitrage*. Il revient au critique E. Ford d'avoir attiré l'attention sur l'emploi de cette technique picturale². S'appuyant sur les travaux de Roger Shattuck³, pour qui ce procédé

¹ *LGM*, p. 170.

² « Le *vitrage* ou "encadrement" est le procédé permettant de donner aux formes des contours grossiers qui assurent la cohésion de toutes les couleurs en place et qui donnent sa structure à l'œuvre (de manière analogue au sertissage d'un vitrail) ». « *Vitrage* or 'framing' is the process by which shapes are given heavy outlines which hold the various colors in place and which give structure to the work (much as the molding in a stained glass window) ». Edward Ford, *Alain-Fournier and "Le Grand Meaulnes"*, *op. cit.*, p. 74.

³ Voir en particulier *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I* (Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie et Guillaume Apollinaire) [1958], édition revue, New York, Random House, 1968. Une traduction française de l'ouvrage de R. Shattuck, accomplie par Jean Borzic, a paru sous le titre *Les Primitifs de l'avant-garde : Henri*

d'« encadrement » (*framing*) serait caractéristique de l'avant-garde artistique française de la Belle Époque, E. Ford rappelle que Paul Gauguin et André Lhote (ami intime d'Alain-Fournier et de Jacques Rivière) recourent fréquemment à cet artifice dans leurs tableaux.

D'après E. Ford, *Le Grand Meaulnes* est tout entier bâti sur de tels procédés de *vitrage*. Il arrive souvent que l'action soit racontée depuis une fenêtre, une grille, un portail, comme lors de l'épisode de la fuite de Meaulnes, mi-observée mi-rêvée par François Seurel depuis la salle de classe :

Assis au bout d'une des tables de la division des plus jeunes, près des grandes vitres, je n'ai qu'à me redresser un peu pour apercevoir le jardin, le ruisseau dans le bas, puis les champs. De temps à autre, je me soulève sur la pointe des pieds et je regarde anxieusement du côté de la ferme de la Belle Étoile. Dès le début de la classe, je me suis aperçu que Meaulnes n'était pas rentré après la récréation de midi.¹

D'autres fois, le regard suit un mouvement inverse : du dehors, il scrute les fenêtres et les embrasures, dans l'espoir de percer un secret, de surprendre un visage familier ou de recueillir quelques bribes de souvenir.

Poursuivant les analyses d'E. Ford, nous verrions volontiers dans cette technique d'encadrement le signe de la capitulation sans conditions de Seurel. Archétype du personnage vicariant, le narrateur du *Grand Meaulnes* nous apparaît ainsi comme une figure romanesque résolument moderne. Menant à son extrême limite une certaine forme de bovarysme, Seurel adopte le degré zéro de l'existence, abdique toute volonté et ambition. La poétique du *vitrage* qui orchestre le récit traduit admirablement la défaite et la retraite de Seurel, condamné à un étrange vampirisme de l'esprit.

Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Paris, Flammarion, « Champs », 1997.

¹ LGM, p. 26.

2. 5. Entre Flaubert et Dostoïevski : *Le Sang noir* de Louis Guilloux

Bovarysme grégaire et bovarysme tragique

Parmi les nombreux écrits de Guilloux, *Le Sang noir* demeure la seule œuvre accordant une place fondamentale aux manifestations de bovarysme. Aussi notre analyse portera-t-elle essentiellement sur ce roman imprégné de l'héritage de Flaubert. Différents éléments justifient cette approche. Outre l'influence omniprésente de *Madame Bovary* et plus encore de *Bouvard et Pécuchet*, il convient de mentionner la relation privilégiée de Guilloux avec Palante et leurs affinités intellectuelles. Par ailleurs, *Le Sang noir* est parcouru de résonances dostoïevskiennes, qui se trahissent surtout dans les portraits psychologiques des personnages mis en scène, mais également dans certaines scénettes ou motifs parodiques.

Associées à la présence intertextuelle de l'œuvre de Flaubert, les nombreuses allusions aux romans de Dostoïevski contribuent à mettre en avant une conception antirationaliste de la vie psychique dans *Le Sang noir* : façonnés par des contradictions intimes, des incohérences, des pulsions sexuelles ou meurtrières inavouables, les personnages occupant le centre de l'intrigue sont davantage agis qu'ils n'agissent.

Dès à présent, il nous faut insister sur l'ambivalence des représentations bovaryques dans le roman de Guilloux. Bien que cette pathologie soit présentée comme l'apanage d'une bourgeoisie impuissante et tourmentée par sa mauvaise conscience, elle possède toujours deux visages antithétiques, le premier médiocre et méprisable, le second audacieux et salutaire : alors que le bovarysme de Babinot, de Nabucet, de Plaire, des ménages Bourcier ou Point et de Madame de Villaplane relève d'une mystification grossière qui ne trompe personne, le bovarysme de Cripure procède d'une essence tragique, suscitant la compassion et l'admiration du lecteur.

L'opposition cruciale qui sépare Cripure de tous ces personnages du *Sang noir* se trouve résumée dans leurs postures existentielles antithétiques. Si Babinot, Nabucet et leurs semblables s'illusionnent, c'est avant tout pour survivre : chez eux, « la faculté départie à l'homme de se concevoir autrement

qu'il n'est »¹ est une exigence vitale. Le bovarysme intellectuel et mondain de Nabucet, le bovarysme cocardier et militariste de Babinot, le bovarysme nationaliste ou respectable des Bourcier et des Point ne sont que façade et artifices. En se mentant désespérément et en feignant la bravoure, ces « âmes mortes » – ainsi que les décrit Kaminsky – s'efforcent d'oublier leur veulerie et leur indignité :

Cripure baissait la tête, cachait son regard noir de colère. Quelle comédie ! Et quels comédiens ! À aucun moment il ne leur viendrait à l'esprit de dépouiller leur déguisement, de renoncer à débiter leurs fables si péniblement apprises.²

En revanche, Cripure a depuis longtemps renversé toute idole. Nihiliste farouche, il n'est que trop conscient des compromissions, des lâchetés et des duperies de ses concitoyens. Malgré tout, il s'abandonne à des songeries bovaryques, se rêve en compagnie de Toinette, qu'il n'a jamais cessé d'aimer. Professant un mépris hautain à l'encontre des bourgeois établis de Saint-Brieuc, affichant bruyamment son dégoût des conventions sociales, Cripure joue pourtant, tout comme ceux qu'il exècre, son rôle d'honorable citoyen et de professeur de morale. bercé lui aussi par les discours patriotiques, il sacrifie à l'ineptie collective en débitant de sottes boutades xénophobes ou même en faisant l'apologie de la guerre et des soldats tombés au combat :

Il s'était montré une fois plus chauvin qu'eux tous réunis. Personne ne l'avait contraint à dire ce qu'il avait dit, l'année dernière, dans ce discours de distribution des prix. Il aurait fort bien pu se borner aux banalités nécessaires, rester dans les généralités pédagogiques, blaguologiques, comme il disait, au lieu de se lancer comme il l'avait fait dans une apologie aussi grossière des héros [...]. Loin de faire le procès de cette guerre, il en avait fait au contraire l'apologie, la montrant comme une source grandiose et terrible d'héroïsme et même de beauté, et s'efforçant d'en tirer les enseignements.³

¹ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme : la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, op. cit., p. 38.

² Louis Guilloux, *Le Sang noir*, op. cit., p. 306.

³ *LSn*, pp. 157-158.

Georges Palante et la « philosophie du bovarysme »

Il importe également de rappeler la place discrète mais primordiale qu'occupe la pensée de Palante dans *Le Sang noir*. Selon toute vraisemblance, Guilloux connaissait les essais que Jules de Gaultier et Palante dédièrent à la notion de bovarysme. Par l'intermédiaire de ces penseurs, il eut la possibilité de se familiariser avec trois grands courants philosophiques. Il faut se souvenir, en effet, que tous deux furent fortement marqués par la lecture de Schopenhauer, qu'ils comptèrent parmi les initiateurs de la pensée nietzschéenne en France, qu'ils se montrèrent particulièrement attentifs aux recherches des psychologues en ce tournant de siècle et que Palante fut l'un des premiers intellectuels français à entrevoir l'importance de la psychanalyse¹ et à s'intéresser de près aux théories freudiennes.

Dans sa *Philosophie du bovarysme*, ce dernier étend le concept forgé par Jules de Gaultier à toute l'espèce humaine². D'après Palante, la notion même de bovarysme excluait toute idée de calcul, car « le véritable bovarysme consiste à se duper soi-même pleinement, heureusement, de tout cœur et sans arrière-pensée, dût cette illusion nous mener aux pires catastrophes »³. Sur ce point, néanmoins, le jugement de Palante outrepassait probablement les commentaires de Jules de Gaultier, car celui-ci semble envisager davantage le bovarysme comme un stratagème à-demi conscient.

Du reste, considérer le bovarysme comme une duperie purement involontaire nous conduirait à une lecture réductrice et inexacte de certains personnages de Flaubert : peut-être se justifie-t-elle dans le cas de Madame Bovary, mais qu'en est-il du pharmacien Homais ou d'autres personnages

¹ « Palante pressentait qu'il y avait dans la psychanalyse une méthode pour comprendre les individus, et pour se comprendre lui-même avec sa lenteur, sa propension à l'échec, sa sentimentalité, sa polarité plus nostalgique que futuriste et son profond malaise généré par une lucidité froide ». Michel Onfray, *Physiologie de Georges Palante*, op. cit., pp. 45-6.

² « Dans le premier sens, le mot bovarysme désigne un fait de psychologie courante que tout homme a pu observer sur lui-même et dont Flaubert a montré l'évolution et décrit les effets dans l'âme de ses principaux personnages. Ce fait est le pouvoir qu'a l'homme de se *concevoir autre* qu'il n'est. Ce fait est très simple et aussi très général. Nul n'échappe au bovarysme. Tout homme en subit la loi à des degrés divers et suivant des modes particuliers. Le bovarysme est le père de l'illusion sur soi qui précède et accompagne l'illusion sur autrui et sur le monde ». Georges Palante, *La Philosophie du bovarysme : Jules de Gaultier* [1912], préface de Stéphane Beau, Paris, Éditions du Sandre, 2005, p. 53.

³ *Ibid.*, p. 55.

secondaires évoqués par Jules de Gaultier – le maire Foureau, l'abbé Jeuffroy et le curé Bournisien¹?

Selon l'interprétation de Palante, le bovarysme est une force aveuglante qui entretient l'homme dans l'illusion. Seuls les esprits supérieurs possèdent le courage et la liberté nécessaires pour renoncer entièrement aux partis pris et aux conventions, ces mensonges institutionnalisés, et affronter la vérité. Si Palante défend aussi opiniâtrement cette idée, c'est pour affirmer la supériorité de l'individu sur le groupe : en tant que purs produits du conformisme grégaire, l'« esprit de corps », l'« esprit de famille » ou le « mensonge de groupe » ne peuvent être pleinement choisis par le sujet individuel². Puisque la société est seule responsable des chaînes qui entravent l'individu et des illusions qui le maintiennent dans l'ignorance, celui-ci est donc exempté de toute faute, lavé de tout soupçon.

C'est un message bien différent que délivre *Le Sang noir* : Babinot, Nabucet et toute la génération des « pères » sont sans aucun doute coupables du massacre de leurs fils. Qu'ils soutiennent sans réserve la guerre, se taisent ou manifestent discrètement leur réticence, ils sont complices de la faillite des idéaux humanistes. Leurs menues lâchetés et leurs trahisons, leur glorification des insignes militaires et des armes ne peuvent être le seul fruit d'un aveuglement collectif. Dans une certaine mesure, tous savent qu'ils s'efforcent de se duper eux-mêmes pour mieux tromper les autres. Mais ici encore, le mimétisme bovaryque s'achève fatalement par un échec ; tôt ou tard, l'illusion s'effondre, la lâcheté et l'impuissance éclatent au grand jour.

À l'instar de nombreux personnages de Dostoïevski, Cripure est constamment partagé entre la poursuite de l'absolu et la tentation insensée de traîner dans la boue ses idéaux les plus chers. Assoiffé de pureté et de beauté, il trouve néanmoins une satisfaction morbide à s'avilir, à se couvrir d'opprobre.

¹ « Ils ont exactement les sentiments et les opinions qu'exigent leur profession, leur fortune et leur monde, et il semble bien que les uns et les autres seraient fort empêchés de penser, d'agir et d'être hommes s'ils n'étaient d'abord notaire, fonctionnaire, prêtre ou gentilhomme. Une même ignorance, une même inconsistency, une même absence de réaction individuelle semblent les destiner à obéir à la suggestion du milieu extérieur à défaut d'une auto-suggestion venue du dedans ». Jules de Gaultier, *Le Bovarysme : essai sur le pouvoir d'imaginer* [1902], *op. cit.*, pp. 16-17.

² Cf. Georges Palante, *Combat pour l'individu*, *op. cit.*

On ne peut manquer de songer au venimeux monologue du narrateur des *Carnets du sous-sol* :

Non seulement je n'ai pas su devenir méchant, mais je n'ai rien su devenir du tout : ni méchant, ni gentil, ni salaud, ni honnête – ni un héros ni un insecte. Maintenant que j'achève ma vie dans mon trou, je me moque de moi-même et je me console avec cette certitude aussi bilieuse qu'inutile : car quoi, un homme intelligent ne peut rien devenir – il n'y a que les imbéciles qui deviennent.¹

Modernité de l'illusion bovaryque

Entremêlé de références à Schopenhauer, à Nietzsche, à Palante et à Jules de Gaultier, constellé de motifs empruntés à Gogol, à Flaubert et à Dostoïevski, oscillant entre l'allusion, le dialogue intertextuel et la parodie, *Le Sang noir* retranscrit les visions fiévreuses d'un intellectuel vaincu et résigné. Déclassé et déraciné, Cripure se veut le représentant d'une obsolète aristocratie de la pensée à laquelle il ne croit guère. Écœuré et révolté par l'indignité de ses semblables, il se garde bien pourtant de condamner publiquement la guerre.

Comme dans les cas d'Emma Bovary, de Frédéric Moreau ou de François Seurel, le bovarysme de Cripure fourmille de réminiscences littéraires. Il se traduit par une vertigineuse succession de mises en abyme, qui démystifient l'illusion fictionnelle en saturant l'intertexte du *Sang noir*. Dans le même temps, cet artifice confère au personnage de Cripure une plus grande vraisemblance : à l'instar du narrateur des *Carnets du sous-sol* et d'autres héros dostoïevskiens, Cripure s'empresse de rejeter avec agacement son irrésistible penchant pour le romanesque dès lors qu'un passage de Flaubert ou de Gogol lui vient à l'esprit :

« Si je cite aussi souvent Flaubert à côté des autres, c'est que le cher Gustave, qui en était un – de petit bourgeois – a été aussi le premier à tenter et même à réussir parfois cette peinture du Non » [...]. Assez ressassé. « La littérature m'horripile ».²

¹ Fédor Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol* [1864], traduction d'André Markowicz, Arles, Actes Sud, 1992, p. 13.

² *LSN*, p. 26.

« Bah ! murmura-t-il... Lire et écrire, que veut dire cette folie ? À la fin, leur littérature me tape sur les nerfs, avec son exaltation de la souffrance. Faire de la souffrance une valeur ! Bobard mortel, savamment cultivé par des pauvres types tous fous d'orgueil, qui tous écrivent pour prouver qu'ils sont plus intelligents que les autres, qu'ils ont plus d'âme, qu'ils ont plus et mieux souffert que le commun des croquants, comme si cela avait une importance quelconque ! ». ¹

Favorisant la multiplication des plans fictionnels, l'illusion bovaryque nous apparaît indissociable d'une certaine modernité de la forme romanesque. Son archétype, nous le rencontrons bien sûr chez Don Quichotte, mais il faut attendre le milieu du XIX^e siècle pour que l'exception incarnée par le personnage de Cervantès devienne un *topos* de la fiction narrative. On voit alors essaimer, chez la plupart des romanciers européens, des figures de lecteurs, des héros empêtrés de littérature, croulant sous les souvenirs d'autres œuvres.

Or, ce phénomène s'accompagne très souvent d'une réflexion sur le dilemme écriture/lecture, et va de pair avec l'envahissement progressif du roman par des personnages de ratés et de vaincus. Pour de nombreux protagonistes de la littérature des XIX^e et XX^e siècles, la lecture n'est jamais qu'un dérivatif et un expédient à l'écriture ou à la vie elle-même : tout au plus les console-t-elle de leur manque de talent ou d'inspiration, de leur incapacité à *œuvrer*. Le bovarysme de Cripure en témoigne de manière éclatante.

2. 6. Bovarysme et totalitarisme dans l'œuvre de Brancati

Incarnations de la défaite et gallismo conquérant

Qu'il s'agisse des *Années perdues*, de *Don Juan en Sicile* ou du *Bel Antonio*, les romans de Brancati portent eux aussi de nombreuses traces de l'héritage flaubertien. Les vicissitudes du désir insatisfait constituent le leitmotiv de tous ces récits. Du reste, l'écrivain sicilien affectionne lui aussi

¹ *LSn*, p. 232.

tout particulièrement les personnages velléitaires, indécis et contemplatifs : leur oisiveté, leur insignifiance et leur manque d'ambition sont pour lui un puissant antidote à l'activisme forcené et au fanatisme.

Dans l'œuvre de Brancati, les manifestations du désir se répartissent en deux grandes catégories antithétiques. La première rassemble les ambitions téméraires et les projets audacieux des tempéraments intrépides, conquérants. Elle trouve son expression dans l'attitude nommée *gallismo*¹, forme de donjuanisme présentée comme une caractéristique des mœurs masculines méditerranéennes. La seconde réunit les aspirations incertaines et hésitantes propres aux personnalités pusillanimes, inquiètes ou résignées.

Contrairement aux désirs virils propres au *gallismo*, qui ne peuvent être avoués qu'à condition d'être couronnés de succès, ces aspirations sont le plus souvent destinées à demeurer pure virtualité. Elles possèdent une forte dimension romanesque, et se rapprochent par certains aspects de l'idéal galant distillé dans les romans de chevalerie. Ce qui est recherché ici n'est pas l'assouvissement du désir, mais sa perpétuation, sa sanctification, son immortalisation. Aussi rencontre-t-on dans cette deuxième sphère de nombreux personnages et situations bovaryques, le plus souvent cocasses :

Tous les matins, [Giovanni] allait à Catane pour se plonger un instant dans le regard de Ninetta (programme qui ratait rarement), et, aussitôt après, il rentrait au galop chez lui, tel un espion qui, après avoir photographié une image précieuse, court s'enfermer dans sa chambre noire et y passe toute la journée, poussant tour à tour des imprécations et des cris de joie. Une fois que le regard de Ninetta avait atteint le visage de Giovanni, il y restait jusqu'à l'aube du lendemain, s'évaporant en mille délices. Mais, à l'aube, il s'était déjà entièrement consumé ! Giovanni, épouvanté de ne plus se souvenir d'elle, retournait à Catane et errait ça et là, par les rues, comme un oiseau en quête de nourriture.²

¹ Dans son sens initial, le substantif *gallo* signifie « coq ». Le *gallismo* désigne donc l'attitude consistant à « faire le coq ». L'édition 2008 du dictionnaire Garzanti propose la définition suivante : « comportement masculin caractérisé par une galanterie ostentatoire et par une exhibition de virilité ». « atteggiamento maschile caratterizzato da ostentata galanteria e da esibizione di virilità ». [Notre traduction]

² Vitaliano Brancati, *Don Juan en Sicile*, traduction d'Adeline Arnaud, Paris, Fayard/Le Livre de Poche, 1990, p. 77. « [Giovanni] andava a Catania ogni mattina, per immergersi un attimo nello sguardo di Ninetta (proposito che raramente gli falliva), e subito tornava a casa di galoppo, come una spia, che, avendo fotografato un'immagine preziosa, corre a chiudersi nella camera buia, e vi passa l'intero giorno fra imprecazioni e gridi d'esultanza. Lo sguardo di

Cette distinction pourrait paraître vaine si elle ne nous révélait davantage sur l'œuvre de Brancati, et plus largement sur le devenir des formes romanesques. Or, cette opposition entre deux ordres antagoniques du désir repose elle-même sur une vision critique de l'Histoire tourmentée du XX^e siècle. Dès *Les Années perdues*, qui marque son désengagement hors du fascisme, le romancier n'hésite plus à afficher sa préférence pour des figures apathiques, hantées de vagues et pauvres désirs ou même privées de toute aspiration. Il leur oppose des individus forts et volontaires, assoiffés de pouvoir, prêts à sacrifier tout sentiment d'humanité pour parvenir à leurs fins. Célébrant l'humilité et l'insignifiance des êtres submergés sous le flot de l'Histoire, avec une compassion proche de celle de Verga, Brancati condamne les comportements impérieux et les pulsions narcissiques des opportunistes avides de « parvenir ».

Une parabole sur la dictature

Les Années perdues, dont le titre seul constitue une apologie de l'oisiveté contemplative autant qu'une allusion ironique aux « années perdues » par l'auteur dans les cercles fascistes, a toutes les apparences d'une fable suspendue hors du temps. Et pourtant, ce récit est une pénétrante méditation sur les fondements psychiques des régimes dictatoriaux. D'une manière implicite et biaisée par les exigences propres à l'écriture fictionnelle, il tente de percer le secret des origines et de la persistance du pouvoir autocratique. Explorant les mécanismes de l'inconscient collectif, ferment du totalitarisme, il exploite les ressources du discours romanesque pour retracer la genèse des cultes de la personnalité.

En se focalisant sur la figure charismatique de l'aventurier Francesco Buscaino, *Les Années perdues* suggèrent que la puissance du dictateur trouve sa source dans un processus de médiatisation du désir. L'apathique Leonardo

Ninetta, una volta raggiunto il viso di lui, vi rimaneva sino all'alba del giorno dopo, evaporando in mille delizie. Ma, all'alba, si era già consumato! Giovanni, spaventato di non ricordarla più, tornava a Catania, e sbatteva qua e là per le strade come un uccello in cerca di cibo". Vitaliano Brancati, *Don Giovanni in Sicilia, op. cit.*, p. 439.

Barini, protagoniste de ce court roman, nous conforte dans cette lecture par une comparaison saugrenue mais éloquente :

Si Buscaino est un aventurier, Natàca lui réserve une fortune sans bornes. Dans une ville comme celle-là, remplie de pauvres gens qui ne parviennent pas à s'arracher à leur foyer, l'aventurier est comme le Don Juan de la capitale débarquant dans une maison de province habitée par des vieilles filles romantiques. Les hommes courageux et sans préjugés ne font qu'une bouchée des fainéants honnêtes.¹

Le pouvoir du tyran tient à ce qu'il cristallise toutes les aspirations, les envies et les espoirs diffus d'un peuple désabusé et résigné. En vertu de la loi du désir mimétique énoncée par R. Girard, le sujet abdique sa volonté et son individualité pour désirer « par procuration » ; déléguant à un « médiateur » son propre potentiel de désir, il poursuit ses ambitions à travers ce dernier. Dans un régime totalitaire, ce ne sont plus les aspirations d'un individu mais celles d'une nation entière, d'une multitude de « sujets » (au sens étymologique du terme) que le chef accapare, obtenant du même coup le monopole sur les libertés collectives. Le principe du désir mimétique acquiert ici une force redoutable, mise au service des seuls intérêts du leader.

Les Années perdues s'offre ainsi comme une plongée dans la psychologie des masses. Protagoniste aux vifs accents autobiographiques et antithèse absolue de l'arriviste Buscaino, Leonardo Barini est pourtant la première victime des grandiloquents discours de cet intrigant. L'irruption de Buscaino agit comme un remède à son accès dépressif et le tire de la torpeur qui règne sur Natàca (projection fictionnelle de Catane). Dans cette ville de province abandonnée à son destin marginal, une jeunesse désœuvrée, qui évoque irrésistiblement les *vitelloni* si bien croqués par Fellini, recherche désespérément le meilleur moyen de tuer le temps :

Il y avait à Natàca des heures qui se refusaient à bouger, de gré ou de force. Pourtant, on trouvait toujours le moyen d'en venir à bout. Subtils étaient les cerveaux ! Le malheur, c'est qu'une fois passées, ces heures ne laissaient rien dans les mémoires, pas même la

¹ Vitaliano Brancati, *Les Années perdues*, op. cit., p. 97. "Se Buscaino è un avventuriero, avrà a Natàca una fortuna smodata. In una città come Natàca, tutta di povera gente che non riesce a staccarsi dal focolare, l'avventuriero è come il dongiovanni della capitale che arrivi in una casa di provincia abitata da zitelle romantiche. Gli uomini animosi e spregiudicati menano strage fra i pigri onesti". Vitaliano Brancati, *Gli anni perduti*, in *Romanzi e saggi*, op. cit., p. 258.

fatigue d'avoir dû les pousser devant soi avec tant de peine. Elles se ressemblaient toutes étrangement, si bien que, sur de nombreuses soirées, une seule laissait un souvenir, et sur tant de dimanches, à peine un. Penser à l'avenir était pénible ; mais penser au passé, pas du tout.¹

Telle une apparition providentielle, Buscaino apporte à Leonardo et à ses amis leur salut : mobilisant toutes les bonnes volontés inemployées, il les associe, magnanime, à son pharaonique projet de construction d'une tour panoramique. Ce dessein aussi narcissique qu'extravagant finit par emporter l'approbation des habitants de Natàca :

« Buscaino a sans aucun doute raison ! » Voilà les paroles qui, d'un seul coup, s'imposèrent à la meilleure partie de Natàca. Oui, une tour de quarante mètres. C'est un projet sublime ! Ce bonhomme a de la cervelle jusqu'aux ongles de pieds ! Une tour, avec une salle au second étage, avec deux salles, avec un télescope, avec un écran lumineux, avec une grosse horloge, avec un canon qui tire à midi, avec un phare, avec une cage et un aigle qui s'agite dedans, avec une boutique de chapeaux, avec un restaurant, avec un tripot, avec un autel pour célébrer la messe, avec une salle d'armes, avec un petit marché, avec, en somme, un petit quelque chose qui indique aux générations futures que tel citoyen de Natàca, qui en ce moment expose et loue le projet, y a collaboré ! Oui, une tour, une tour !²

La trame des *Années perdues* possède une évidente dimension allégorique : quel lecteur de 1938 ne saurait démasquer, sous les dehors du fanatique Buscaino, l'omniprésente silhouette du *Duce* ? Certes, Brancati a pris soin d'éviter toute allusion politique ou référence historique indésirables ;

¹ Vitaliano Brancati, *Les Années perdues*, *op. cit.*, p. 22. "C'erano a Natàca ore lentissime che non volevano muoversi né con le buone né con le cattive. Tuttavia il modo di consumarle, lo si trovava sempre. I cervelli erano sottili! Il triste era che, una volta passate, quelle ore non lasciavano nel ricordo più nulla, nemmeno la stanchezza di averle dovute spingere innanzi con tanta fatica. Si somigliavano tutte stranamente, sicché di molte sere se ne ricordava una sola, e di molte domeniche appena una. Il pensiero dell'avvenire era faticoso, ma quello del passato non lo era per nulla". Vitaliano Brancati, *Gli anni perduti*, *op. cit.*, p. 183.

² Vitaliano Brancati, *Les Années perdues*, *op. cit.*, p. 99. "Buscaino ha senz'altro ragione ! Ecco le parole che, d'un tratto, si misero al comando della miglior parte di Natàca. Sì, una torre alta quaranta metri. È un bel progetto! Quell'omino ha cervello fino all'unghia dei piedi! Una torre, con una sala al secondo piano, con due sale, con un telescopio, con uno schermo illuminato, con un grosso orologio, con un cannone che spara a mezzogiorno, con un faro, con una gabbia entro cui sbatta un'aquila, con un negozio di cappelli, con un albergo, con una bisca, con un altare su cui si celebri la messa, con una sala da scherma, con un piccolo mercato, insomma con una qualche cosa che faccia sapere in tutti i tempi quanto abbia collaborato al

quant à son imposteur, il fait davantage figure d'histriion que d'aspirant-dictateur. Mais d'une part cette insistance sur la dimension grotesque du personnage de Buscaino pourrait bien être un écho narquois à la bouffonnerie de Mussolini, d'autre part elle vise probablement à éclairer certains ressorts de la tragicomédie totalitaire, objet de l'essai sur *Le Comique dans les régimes totalitaires* (1954). En soulignant l'excentricité de Buscaino, Brancati nous met en garde contre les déguisements farcesques de la dictature.

C'est pourquoi la crédulité et la bêtise collectives sont les apôtres les plus zélés des régimes totalitaires. S'il n'avait pu compter sur l'ineptie et l'apathie de Leonardo et de ses amis, jamais Buscaino ne serait parvenu à ses fins. La stupidité et le conformisme sont la première cible des fictions comme des essais de Brancati. Sur ce plan, l'enseignement de Flaubert fut décisif pour le romancier sicilien, qui n'eut de cesse de fustiger la naïveté et l'aveuglement de ses contemporains. S'inspirant du *Dictionnaire des idées reçues*, il s'amusa à composer un *Petit dictionnaire bourgeois* avec l'aide de son ami Leo Longanesi, directeur de la revue *Omnibus*.

Paradoxalement, le regard que porte Brancati sur les protagonistes des *Années perdues* – à l'exception de Buscaino – comme de ses autres récits est empreint de sympathie et de tendresse. Si l'auteur se garde bien de juger ses personnages, c'est d'abord parce qu'à travers ces derniers, il se met lui-même en scène : par son expérience personnelle, il est le mieux placé pour comprendre l'attrait qu'exerça la mystique fasciste sur la jeunesse italienne. D'autre part, en décrivant le marasme dans lequel sont plongés les habitants de Natàca, Brancati nous renvoie à la « question méridionale », qu'il présente comme une circonstance atténuante disculpant en partie les provinces du Sud de l'Italie. Dans ces régions, le fascisme fut accueilli comme une opportunité salvatrice pour s'émanciper de l'écrasante tutelle du Nord et conquérir une plus grande force sur la scène politique.

Le discours fictionnel obéit à des conventions bien distinctes de celles qui régissent le discours argumentatif ou l'essai. Sa « lisibilité » idéologique est toujours problématique, car loin d'exclure les contradictions et les doubles

progetto quel tale cittadino di Natàca che ora lo sta esponendo e lodando! Sì, una torre, una torre!". Vitaliano Brancati, *Gli anni perduti*, pp. 259-260.

sens, cette forme discursive les cultive à profusion. Ce constat s'impose de manière éclatante dans le cas de la fiction narrative, qui assimile et incorpore les événements historiques, les convictions politiques, sociales ou philosophiques en les soumettant à un complexe processus de réfraction. On ne saurait donc tirer de conclusions définitives sur la portée symbolique des *Années perdues*, et l'on est contraint de se satisfaire de suppositions plus ou moins vraisemblables quant à la charge antifasciste de cette œuvre. Ici comme dans bon nombre de ses romans et nouvelles, Brancati sème des significations discordantes qui brouillent les pistes de lecture et suscitent une certaine indétermination.

Reste que l'antagonisme entre volontés impérieuses et tempéraments pusillanimes, que l'on rencontre également dans *Don Juan en Sicile*, dans *Le bel Antonio*, dans « Le Vieux avec les bottes » ou dans « L'Ennui en 1937 », constitue sans aucun doute un diagnostic sur la société fasciste : d'un côté, l'activisme, les comportements belliqueux et les cultes virils du *gallismo* ; de l'autre, la passivité, le repli sur soi et la résignation des vaincus. C'est donc à juste titre que le critique Antonio Di Grado dénonce la réduction si fréquente de l'œuvre de Brancati au seul *gallismo*¹.

Bien que l'œuvre de Flaubert ait été pour Brancati un stimulant modèle artistique, il faut reconnaître que les affections dont souffrent ses personnages ne se réduisent pas aux seuls symptômes bovaryques. Malgré tout, ces deux romanciers se sont employés à explorer, par le biais de la fiction narrative, les soubassements de la métaphysique du désir. Plutôt que de s'en tenir à une acception arbitraire et somme toute restreinte de la notion de bovarysme, ainsi que le fait Jules de Gaultier, il peut être plus fécond de l'interpréter comme un artifice romanesque caractéristique de la fiction post-flaubertienne.

¹ « Le malentendu tient à ce maudit *gallismo*, néfaste et sottise étiquette dont on a affublé Brancati et ses personnages au détriment de leurs vraies inclinations. Car cette quête exténuante, inassouissable et tout en paroles de la Femme est une quête typiquement chevaleresque, une quête "courtoise", qui ignore la possession – laquelle était rigoureusement interdite par le code de chevalerie ». "L'equivoco è quello maledetto, dannosissimo, del "gallismo", stolta etichetta appiccicata addosso a Brancati e ai suoi personaggi a dispetto, anzi contro le loro reali inclinazioni. E infatti quella ricerca estenuante, inappagabile, tutta verbale della Donna è una tipica ricerca cavalleresca, una *quête* da codice "cortese", estranea al possesso, che quel codice cavalleresco anzi rigorosamente inibiva". Antonio Di Grado, « Vitaliano Brancati, Antonio Magnano e altro. E tra l'altro, le ragioni di un convegno », art. cit., p. 16.

Dès lors, il est tentant d'envisager les troubles du désir dont sont atteints les protagonistes de Brancati (Leonardo Buscaino, Aldo Piscitello, Giovanni Percolla, Antonio Magnano, Paolo Castorini) comme autant de signes d'une réappropriation du bovarysme flaubertien. Dans le contexte de l'Italie fasciste, la réception de Flaubert par l'écrivain sicilien devient une lecture créatrice aux enjeux éminemment politiques. Car la mise en scène du désir dans *Les Années perdues*, dans *Don Juan en Sicile* ou dans *Le bel Antonio* vise à montrer comment, dans un régime totalitaire, s'effectue le transfert des aspirations et des libertés d'un peuple entier à la seule personnalité charismatique du dictateur.

Ce cheminement critique sur les résonances bovaryques dans la fiction des XIX^e et XX^e siècles nous aura permis d'aborder un aspect fondamental des romans de l'échec. Notre approche transversale, s'appuyant à la fois sur des « coupes » historiques et sur des hypothèses relatives à l'évolution du genre romanesque, montre comment les personnages velléitaires, incapables de mener à bien leurs ambitions ou même privés de volonté, envahissent la fiction narrative dès le milieu du XIX^e siècle.

Tous ces fantoches inconsistants sont atteints de dérèglements du désir, dans le sillage d'Emma Bovary ou de Frédéric Moreau. S'illusionnant sur leur propre compte mais plus encore sur le monde, tous sont voués à l'échec. En confrontant les diverses manifestations de bovarysme et de désirs insatisfaits qui prolifèrent dans les œuvres narratives de Mary Shelley, de Verga, de Hardy, d'Alain-Fournier, de Guilloux et de Brancati, ce sont différentes étapes de l'évolution du personnage romanesque que nous avons parcourues.

Avant de nous pencher sur la fonction des objets chez Hardy et Verga puis chez Guilloux et Brancati, nous voudrions avancer quelques conjectures visant à expliquer cette transformation progressive. Celle-ci n'aurait pu s'accomplir si elle n'avait été amorcée par des bouleversements socioculturels. Il convient donc de mettre l'accent sur le déclin du positivisme au profit de l'anti-rationalisme, sur l'intérêt grandissant pour la vie psychique, et sur les

répercussions des grandes philosophies sceptiques à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle et jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Il a fallu que se mette en branle un immense mouvement de réaction contre les valeurs glorifiées par la bourgeoisie capitaliste (rationalisme, utilitarisme, affairisme, opportunisme...) pour que la fiction romanesque entreprenne de célébrer le règne des vaincus, des « hommes de trop », des improductifs et autres « inaptes ».

Mais on doit impérativement se garder de penser ce rapport en termes de causalité ou d'influence. L'essentiel ne consiste pas ici à démêler ce que le renouvellement des formes artistiques doit au contexte socio-historique, mais à comprendre que ce renouvellement ne s'épuise jamais complètement dans la référence aux seuls facteurs culturels.

Dès lors, on ne peut manquer de relever la prééminence dont jouit la fiction narrative dans la lutte contre les croyances, les conventions et les idéaux propagés par la culture dominante. On pourrait aller jusqu'à se demander si le discours romanesque n'est pas par essence dirigé contre les normes et idéologies officielles, s'il n'est pas intrinsèquement écriture d'opposition. Quoiqu'il en soit, la réhabilitation artistique de l'échec et de toutes les formes de défaite, au moment même où la Réussite était érigée en credo universel par la civilisation occidentale, fut une remarquable prérogative de la forme romanesque.

CHAPITRE 3. OBJETS ET PERSONNAGES EN DÉRIVE

DANS *LES MALAVOGLIA*, *JUDE L'OBSCUR*, *LE SANG NOIR* ET *LE BEL ANTONIO*

Composé de deux sections, ce chapitre s'articule autour d'une réflexion sur les rapports dynamiques qui se tissent entre personnages et objets des romans de l'échec. Prolongeant certaines perspectives de recherche esquissées dans le chapitre précédent, il nous permettra de mettre en évidence le processus d'objectivation du personnage romanesque qui marque un tournant crucial dans l'évolution de la fiction narrative.

Une première lecture comparée des *Malavoglia* et de *Jude l'obscur* révélera la présence de migrations et de transferts entre les objets matériels et les personnages. Ces déplacements et ces fluctuations doivent être interprétés comme un désaveu des pratiques utilitaristes et mercantiles propres à la logique du capitalisme moderne, qui réduit l'homme à sa seule capacité de production et à sa valeur marchande.

Une seconde confrontation entre *Le Sang noir* et *Le bel Antonio* fera apparaître d'autres usages des objets dans le roman de l'échec : l'influence décisive de Gogol se traduit, chez Guilloux comme chez Brancati, par une commune tendance à animer les objets, d'une part, et à déshumaniser certains personnages, d'autre part. Là encore, cet artifice littéraire est mis au service d'une entreprise de démystification idéologique. Par le biais de métonymies frôlant le fantastique et de métaphores insolites, les thuriféraires de la morale officielle et les apôtres de l'autoritarisme sont présentés comme autant de pantins désarticulés, d'automates grotesques.

1. Migrations d'objets dans *Les Malavoglia* et *Jude l'Obscur*

Postulats théoriques

Dans les fictions de Verga et de Hardy, les objets abandonnés, perdus, abîmés ou désertés tiennent un rôle primordial. Or, ces objets itinérants et comme doués d'une existence autonome sont si intimement liés aux personnages qu'ils se voient attribuer certains traits de leur identité. Réciproquement, ces derniers empruntent fréquemment aux objets échoués leurs principales déterminations et tendent à suivre des trajectoires coïncidant avec les déplacements opérés par les objets. Sans doute ce phénomène se manifeste-t-il dans de nombreux romans de l'échec, mais c'est avec une intensité exceptionnelle qu'il apparaît dans les œuvres de Hardy et de Verga.

En nous appuyant sur les analyses consacrées à la distribution du temps dans *Les Malavoglia* et dans *Jude l'obscur*, nous pouvons dès à présent avancer quelques éléments explicatifs pour rendre compte de cette puissante dynamique.

Notre hypothèse est la suivante : au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, au moment de l'ascension de la bourgeoisie industrielle et affairiste et de la montée en puissance du capitalisme, le rapport entre objets et individus se transforme. Dans une époque où biens et propriétés fluctuent plus librement, les objets apparaissent doués d'une vie propre. Dès le début du XIX^e siècle, le roman européen reflèterait cette réalité sur un mode symbolique, traduisant ainsi la prise de conscience collective d'une double itinérance : la migration des objets « en flottement », d'une part, et la « descente » des hommes vers les choses, d'autre part. À l'idée d'une séparation radicale entre objets et sujets tendrait ainsi à se substituer la vision d'un monde fondé sur un continuum entre ces deux instances.

Défendant un point de vue similaire, Laurent Lepaludier distingue les récits privilégiant les rapports de possession de l'objet des fictions mettant l'accent sur sa circulation. Dans le premier cas, illustré de manière exemplaire par *Robinson Crusoé*, « l'avoir et la circulation » représentent « le type

principal de rapport à l'objet »¹. Le second type correspondrait en revanche aux romans de Dickens, dans lesquels « le pouvoir de violence ou de culpabilisation des choses semble se déplacer et contaminer ceux qui les touchent ou les acquièrent »².

L'évolution du roman de l'échec donne à penser que c'est surtout dans la seconde moitié du XIX^e siècle que ces préoccupations viennent occuper une place essentielle sur la scène littéraire. Dans un ouvrage collectif intitulé *L'Empreinte des choses*, Michael Bell observe que les vingt dernières années du XIX^e siècle sont traversées par un rejet de la « mythopoétique » dickensienne, qui se traduit avant tout par la mise en forme d'une nouvelle relation de l'homme aux choses³.

À cet égard, les œuvres de Giovanni Verga et de Thomas Hardy peuvent être considérées comme d'éloquents illustrations de cette transformation des rapports entre individus et objets⁴. Écrits dans le dernier quart du XIX^e siècle, *Les Malavoglia* et *Jude l'obscur* sont hantés par les métaphores de la séparation, de la perte et de la ruine.

Dans chacun de ces romans, les objets dérobés, oubliés ou à l'abandon sont indissociables des personnages principaux : leurs trajectoires semblent contenues et comme condensées dans les *flottements* des objets. Procédés métaphoriques, métonymies, anthropomorphismes et parallélismes contribuent à brouiller les frontières entre objets et individus. C'est ce rapport complexe entre choses et personnages que nous voudrions examiner ici, à partir d'une lecture croisée des *Malavoglia* et de *Jude l'obscur*⁵.

¹ Laurent Lepaludier, *L'Objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2004, p. 69.

² *Ibid.*, p. 70.

³ Michael Bell, « Doing Things in the Kitchen: *chez soi* with Joyce and Lawrence », in Marie-Christine Lemardeley et André Topia (éd.), *L'Empreinte des choses*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, pp. 105-114.

⁴ Dans ce même article, M. Bell rappelle une formule éloquente de D. H. Lawrence : « the thing-like existence of the human ». *Ibid.*, p. 107.

⁵ Il peut être profitable de citer ici quelques études classiques sur la représentation des objets dans le roman : Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, « Critique », 1961 ; Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman* [1956], Paris, Gallimard, 1996 ; Claude Duchet, « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, pp. 11-43 ; Christopher Flint, « Speaking Objects: The Circulation of Stories in Eighteenth-Century Prose Fiction », *PMLA*, vol. 113, n. 2, mars 1998, pp. 212-226.

Le piano oublié de Phillotson, un puissant marqueur fictionnel

Les romans de Verga et de Hardy s'ouvrent sous le signe de la dépossession, de l'abandon et de la dispersion. Avant même l'entrée en scène des personnages principaux, de nombreux indices suggèrent que ceux-ci sont voués à perdre leurs biens et condamnés à une existence sans postérité.

De fait, le récit de Hardy ne s'ouvre pas immédiatement sur la figure du protagoniste. Au lieu de commencer la narration par une présentation conventionnelle de son héros, le romancier procède en effet à un ingénieux déplacement, déviant l'attention vers une scène de la plus haute importance : le départ du maître d'école Phillotson. Cet épisode tient en quelques pages, mais il faut y voir un instant clé du roman et, dans notre perspective, un exemple éclairant du nouveau devenir échu aux objets de fiction.

Pour évoquer le départ de l'instituteur, Hardy use d'un raccourci déconcertant qui échappe à une première lecture du roman. Il choisit d'attirer notre regard non pas sur le bric-à-brac qu'emporte avec lui Phillotson, mais sur un objet isolé, bien distinct de la masse d'ustensiles, de meubles et de cartons qui s'entasse sur la charrette. Il s'agit d'un vieux piano que le maître d'école a acheté jadis dans l'espoir qu'il apprendrait à en jouer :

Le seul objet encombrant que possédât le maître d'école, en dehors de ses colis de livres, était un piano rustique qu'il avait acheté à une vente publique, l'année où l'idée lui était venue d'apprendre la musique instrumentale. Mais son enthousiasme s'étant refroidi, il n'avait jamais acquis le moindre talent et, depuis, lors, chaque fois qu'il avait dû déménager, son achat ne lui avait procuré que des ennuis.¹

Ainsi singularisé, l'instrument se voit du même coup personnifié, humanisé. C'est dans la mesure même où il a *cessé de fonctionner* qu'il peut

¹ Thomas Hardy, *Jude l'obscur*, *op. cit.*, p. 15. "The only cumbersome article possessed by the master, in addition to the packing-case of books, was a cottage piano that he had bought at an auction during the year in which he thought of learning instrumental music. But the enthusiasm having waned he had never acquired any skill in playing, and the purchased article had been a perpetual trouble to him ever since in moving house". Thomas Hardy, *Jude the Obscure*, *op. cit.*, p. 9.

*commencer à exprimer*¹. Sa présence incongrue dans le salon vide du maître d'école suscite chez les villageois de Marygreen une vague appréhension :

Le forgeron, le bailli et le maître d'école lui-même se tenaient dans le salon, devant le piano, l'air profondément perplexe. Le maître d'école avait fait observer que, même s'il pouvait faire entrer l'instrument dans la carriole, il ne saurait qu'en faire en arrivant à Christminster, la ville où il se rendait, car il ne devait prendre, pour commencer, qu'un logement provisoire.²

Pourquoi le piano de Phillotson en vient-il à conquérir une telle portée symbolique ? Pour un lecteur peu familier des romans de Hardy, il peut sembler insignifiant que le maître d'école ait acquis le piano dans une vente publique. C'est là, pourtant, un motif omniprésent dans l'œuvre de l'écrivain anglais, et qui assume souvent une fonction décisive. On ne peut manquer d'évoquer la cruelle vente aux enchères qui inaugure *Le Maire de Casterbridge*, au cours de laquelle le misérable Henchard cède pour quelques guinées sa femme à un inconnu. Mais même lorsque la vente consiste en quelques menus objets, elle joue habituellement un rôle dans le développement de l'intrigue.

D'après nous, l'image du piano abandonné fonctionne comme un aiguilleur annonçant, dès l'incipit du récit, l'importance accordée aux dynamiques de la perte, de la séparation et de l'oubli. Destitué de sa fonction, devenu inutile, l'instrument de musique de Phillotson est aussi un objet sans possesseur, à la dérive. Tout concourt ainsi à prêter vie au piano délaissé, dont l'encombrante matérialité et l'incongruité embarrassent et inquiètent les villageois autant que le lecteur.

¹ C'est pourquoi l'article de Satoshi Nishimura sur « le langage de l'inanimé » dans l'œuvre de Hardy nous paraît manquer le cœur de ce problème en mettant l'accent sur l'héritage romantique et en limitant son propos aux seuls objets naturels. Malgré une intuition initiale fructueuse – confronter la fiction poétique de Hardy à la notion de *pathetic fallacy* élaborée par Ruskin –, S. Nishimura occulte l'essentiel en s'attachant strictement aux prosopopées et personnifications de la nature chez l'écrivain anglais. La modernité de son œuvre, nous semble-t-il, doit davantage être rapportée à la manière dont Hardy donne voix au produit industriel, à l'objet manufacturé. Cf. Satoshi Nishimura, « Thomas Hardy and the Language of the Inanimate », *Studies in English Literature. 1500-1900*, vol. 43, n. 4 : *The Nineteenth Century*, automne 2003, pp. 897-912.

² *Jlo*, p. 15. "The blacksmith, the farm bailiff, and the schoolmaster himself were standing in perplexed attitudes in the parlour before the instrument. The master had remarked that even if he got it into the cart he should not know what to do with it on his arrival at Christminster, the city he was bound for, since he was only going into temporary lodgings just at first". *JlO*, p. 9.

Ce premier niveau de lecture peut être complété par une autre analyse, plus fine, qui nous permet de mieux saisir le mécanisme des objets itinérants et les transferts entre personnages et objets de fiction. Au moment de se séparer de Jude, Phillotson lui confie son grand projet : obtenir un diplôme universitaire puis entrer dans les ordres. Il promet au garçon de ne pas l'oublier, et l'invite à venir le trouver à Christminster. Cette scène en apparence anecdotique réunit tous les éléments de la destinée tragique des protagonistes. Elle opère comme un indicateur orientant le récit et focalisant l'attention du lecteur, et participe intimement au sentiment d'inéluctabilité qui fait de *Jude* une tragédie romanesque.

On comprend mieux, dès lors, comment le piano abandonné en vient à rassembler, à travers une cristallisation de détails prémonitoires, les motifs et mouvements dominants du récit. Dès les premières lignes du roman, nous apprenons que Phillotson s'est décidé quelques années plus tôt à apprendre la musique instrumentale. Mais ce projet n'a jamais été mené à terme. Aussi banal qu'il puisse paraître, cet échec n'en demeure pas moins un signe essentiel. Dès ce point du récit est soulevée en effet la question primordiale du conflit entre passion et désillusion, quête de l'absolu et prosaïsme.

Mais surtout, le fiasco de Phillotson contient en germe les inéluctables défaites des protagonistes, à commencer par l'effondrement de son propre rêve. Car le maître d'école ne parviendra jamais à obtenir le diplôme auquel il aspire et devra renoncer à ses ambitions. Quant à Jude, son tempérament passionné le conduira à répéter les échecs de Phillotson. Enfin parvenu à Christminster, le jeune homme verra ses espoirs anéantis et abandonnera à son tour ses idéaux les plus sacrés.

L'image du piano muet et délaissé se présente comme une illustration exceptionnellement riche et forte d'un objet fictionnel « en devenir ». L'incipit de *Jude l'obscur* atteste bien que dans la littérature, et plus particulièrement dans le roman, les objets sont mouvants, évoluent constamment et peuvent se voir attribuer différents statuts et fonctions.

Par ailleurs, le piano oublié de Phillotson cristallise et reflète, à la manière d'un prisme, certains des instants à venir qui marqueront les trajectoires de Phillotson et de Jude. Tout se passe comme si le roman

possédait cette extraordinaire propriété de révéler certains rapports fugaces mais pourtant prégnants entre sujets et objets, qui demeureraient imperceptibles autrement : phénomènes de transfert du sujet vers l'objet, devenu relais ou appendice du personnage ; migrations des objets, qui loin d'être voués à l'immobilité effectuent un parcours chargé de sens ; descente du sujet vers les choses possédées, perdues, abandonnées... Loin de constituer deux univers clos et repliés sur eux-mêmes, personnages et objets entrent en résonance, s'interpénètrent et échangent parfois leur place.

La Providence et la maison du néflier, garantes de la survie des Malavoglia

Derniers survivants d'une famille jadis nombreuse et influente, frappée par de nombreuses calamités, les Malavoglia ont perdu tout leur bien à l'exception d'une vieille barque de pêche ironiquement baptisée *Providence*, qu'ils ne cessent de rafistoler, et de leur austère mesure, symbole de la solidarité familiale qu'ils s'acharnent à préserver. En soulignant la fracture généalogique qui ébranle la lignée des Malavoglia, l'incipit du roman de Verga annonce déjà l'imminente dissolution de cette famille de pêcheurs siciliens.

Dans *Les Malavoglia*, ces biens précieux entre tous que sont la *Providence* et la « maison du néflier » se trouvent singularisés et anthropomorphisés, tout comme le piano délaissé de *Jude l'obscur*. Chez Verga, le parcours que décrivent la barque et la maison est à l'image de la fortune des Malavoglia, puisque ces derniers ne peuvent survivre que grâce à la *Providence*, qui assure leur subsistance matérielle, et à la maison du néflier, qui garantit la cohésion de l'unité familiale. Éminemment symboliques, ces biens finissent par acquérir une existence autonome.

Naufragée, rafistolée tant bien que mal, remise à flot et finalement abandonnée pour une bouchée de pain au riche Crocifisso, la barque reproduit dans sa dérive les infortunes de padron 'Ntoni et de sa famille. Un épisode illustre de manière saisissante cette personnalisation de la *Providence*. Après s'être fracassée dans les récifs, entraînant la mort de Bastianazzo, la barque échouée est apportée à mastro Zuppidu, le calfat, dans l'espoir que ce dernier parvienne à la rafistoler :

On avait remorqué la *Providence* sur le rivage, dans ce piteux état où on l'avait retrouvée au-delà du cap des Moulins, le nez dans les écueils et le dos en l'air. En un instant, tout le pays, hommes et femmes avaient couru sur la côte et, mêlé à la foule des curieux, padron 'Ntoni regardait aussi. Certains donnaient même un coup de pied dans la coque ventrue de la *Providence* pour en juger à l'oreille, comme si elle n'était plus à personne, coup de pied que le pauvre vieux recevait dans l'estomac.¹

Ce tableau tisse un parallèle expressif entre le sort échu aux Malavoglia et cette barque éventrée que les enfants du village escaladent sans retenue, comme réjouis du malheur accablant les Malavoglia. La description de la *Providence* est d'ailleurs marquée par de nombreuses métaphores anthropomorphes : on l'a trouvée « le nez dans les écueils », « le dos en l'air ». Sur le rivage, des curieux lui donnent des coups « dans le ventre ». L'abandon de la barque naufragée évoque le piano de Phillotson : elle est si fêlée qu'elle paraît « ne plus être à personne ». On est tenté d'interpréter cette fêlure comme un indice de la fracture bouleversant l'équilibre de la famille de padron 'Ntoni. En tous les cas, on retrouve ici un fascinant exemple de migration d'objet. Déchue et destituée de sa fonction, devenue soudain inutile, la *Provvidenza* essuie les railleries des curieux. Et si padron 'Ntoni croit sentir le choc des coups portés à la barque, c'est bien qu'elle est une partie de lui-même.

Ici encore, nous sommes donc confrontés à un double mouvement. D'un côté s'effectue une « descente » du sujet vers l'objet, qui se traduit par l'abaissement et l'humiliation des Malavoglia ; de l'autre, l'objet prend le pas sur le personnage, conquiert une certaine indépendance. Car le naufrage de la *Providence* signifie aussi que les Malavoglia vont eux-mêmes devenir des instruments aux mains des notables du village. Leur barque perdue, ils sont à leur tour ravalés au statut de simples objets exploités par les plus puissants.

Mais si le spectacle de la barque fracassée est aussi bouleversant, c'est d'abord parce que tout en elle est habité par le souvenir de Bastianazzo, mort

¹ Giovanni Verga, *Les Malavoglia*, op. cit., p. 92. «La *Provvidenza* l'avevano rimorchiata a riva tutta sconquassata, così come l'avevano trovata di là dal Capo dei Mulini, col naso fra gli scogli, e la schiena in aria. In un momento era corso sulla riva tutto il paese, uomini e donne, e padron 'Ntoni, mischiato nella folla, guardava anche lui, come gli altri curiosi. Alcuni davano pure un calcio nella pancia della *Provvidenza*, per far suonare com'era fessa, quasi non fosse più di nessuno, e il poveretto si sentiva quel calcio nello stomaco». Giovanni Verga, *I Malavoglia*, op. cit., p. 62.

dans le naufrage. Marquée encore par cette présence, imprégnée de sa mémoire, la *Providence* ne la rappelle à ses proches que pour la dérober aussitôt à leur souvenir. Dans un incessant va-et-vient de signifiants, la trace ravive la blessure occasionnée par la perte : tantôt elle ressuscite ce qui a disparu, tantôt elle rend plus sensible encore la mort et l'absence.

Tout au long des *Malavoglia*, Verga ne cesse d'insister sur le double déplacement des choses vers les êtres animés, et des hommes vers les objets. Il dissémine ça et là des images et de brefs épisodes narratifs qui sont autant de signes préfigurateurs, d'aiguilleurs du récit. Une scène tout aussi frappante que le naufrage de la *Providence* est celle de l'abandon forcé de la maison du néflier. Ruinés par des désastres répétés, les Malavoglia sont contraints de vendre pour une bouchée de pain leur maison à l'usurier Crocifisso. Humiliés, raillés de tout le village, ils décident de déménager dans la nuit :

Le pauvre vieux n'avait pas le courage de dire à sa belle-fille qu'ils devaient quitter de leur gré la maison du néflier, après tout ce temps où ils y avaient vécu. C'était comme s'en aller du pays, s'expatrier, ou comme ceux qui étaient partis pour revenir et n'étaient plus revenus, alors qu'il y avait encore là le lit de Luca et le clou où Bastianazzo accrochait sa vareuse. Mais il fallait enfin déménager tous ces pauvres meubles, les enlever de leur place où chacun laissait sa marque et, sans eux, la maison n'était plus la même. Ils transportèrent leurs affaires dans la petite maison que le boucher leur avait louée, pendant la nuit, comme si le village ne savait pas que la maison du néflier était désormais à Pied-de-Cane et qu'ils devaient la débarrasser. Mais au moins personne ne les voyait, leurs affaires sur le dos.¹

Comme Hardy dans *Jude l'obscur*, Verga choisit d'attirer notre regard sur quelques détails isolés, qui acquièrent ainsi une formidable intensité : le clou auquel Bastianazzo accrochait sa veste, le lit vide de Luca mort à la guerre, les marques des meubles sur le sol nu. Padron 'Ntoni associe d'ailleurs

¹ *LM*, pp. 184-185. "Il povero vecchio non aveva il coraggio di dire alla nuora che dovevano andarsene colle buone dalla casa del nespolo, dopo tanto tempo che ci erano stati, e pareva che fosse come andarsene dal paese, e spatriare, o come quelli che erano partiti per ritornare, e non erano tornati più, che ancora c'era lì il letto di Luca, e il chiodo dove Bastianazzo appendeva il giubbone. Ma infine bisognava sgomberare con tutte quelle povere masserizie, e levarle dal loro posto, che ognuna lasciava il segno dov'era stata, e la casa senza di esse non sembrava più quella. La roba la trasportarono di notte, nella casuccia del beccaio che avevano presa in affitto, come se non si sapesse in paese che la casa del nespolo ormai era di Piedipapera, e loro dovevano sgomberarla; ma almeno nessuno li vedeva colla roba in collo". *IM*, p. 136.

tout naturellement ce déménagement précipité avec le départ de son fils et de son petit-fils disparus, comme si la perte de la maison du néflier n'était qu'un symptôme d'une dépossession plus générale. Or, ces menus détails qui retiennent l'attention du grand-père Malavoglia sont tous des objets à la dérive, définis de manière négative : le clou est devenu inutile, le lit est vide et les meubles se réduisent aux traces qu'ils ont laissées sur le sol.

Abandonnée depuis quelque temps, la maison voisine véhicule un même sentiment de désolation. Tout comme les curieux s'amuse à frapper la coque éventrée de la *Providence*, tous ceux qui passent près de la maison d'Alfio Mosca arrachent par jeu quelques feuilles de vigne, comme si son propriétaire était mort.

Sitôt vidée la maison du néflier, les nouveaux propriétaires accourent : « L'oncle Crocifisso était venu jeter un coup d'œil avec Pied-de-Cane, et ils parlaient à voix haute dans les pièces vides, où les voix s'entendaient comme s'ils étaient dans l'église »¹. Débarrassée de tous ses meubles, la maison du néflier n'est plus qu'une coquille vide² où les voix résonnent de manière insolite, à l'image de la *Providence* fêlée. Plus tard, l'oncle Crocifisso revient accompagné du menuisier et du maçon. Parcourant la maison, il se hâte de supprimer les traces de la présence des Malavoglia :

Tout en marchant, l'oncle Crocifisso balayait du pied la paille et les tessons, et il ramassa aussi dans la terre un morceau du chapeau qui avait été celui de Bastianazzo pour le jeter dans le jardin, où il servirait d'engrais. Pendant ce temps le néflier bruissait toujours, tout doucement, et les guirlandes de marguerites, fanées à cette

¹ *LM*, p. 186. «Lo zio Crocifisso era venuto a dare un'occhiata insieme a Piedipapera, e parlavano a voce alta nelle stanze vuote, dove le parole si udivano come se fossero in chiesa». *IM*, p. 137.

² Le critique Vittorio Roda a montré comment Verga abandonne le topos rassurant de la « maison-carapace » (*casa-guscio*), cher à de nombreux romanciers du XIX^e siècle, pour lui substituer un nouveau modèle en tous points opposé : dans sa fiction, le domicile familial devient un espace vulnérable, menacé de toutes parts, exposé aux agressions de l'extérieur mais aussi aux fissures internes. Dans *Les Malavoglia* aussi bien que dans *Mastro-don Gesualdo*, écrit V. Roda, « celui qui habite une maison sait ou découvre [...] que son habitat est précaire, provisoire, fragile, bâti non pas sur un terrain stable et solide, mais sur un terrain vulnérable et convoité – que la menace provienne d'invasions extérieures, de tentatives d'expropriation, d'ingrates cohabitations ou d'autres choses encore ». « Chi abita una casa sa o scopre [...] che quello che gli spetta è un abitare precario, provvisorio, non garantito, fatto non di stabile e sicuro radicamento ma d'un radicamento minacciato e contraddetto, provenga la minaccia da invasioni ab extra, da espropriazioni minacciate od effettive, da ingrate condivisioni del medesimo spazio o da altro che ci esoneriamo dal censire ». Cf. Vittorio Roda, *Verga e le patologie della casa*, Bologna, CLUEB, « Biblioteca delle Lettere », 2002, p. 11.

heure, étaient encore suspendues à la porte et aux fenêtres, comme on les avait disposées pour Pâques des Roses.¹

L'oncle Crocifisso s'acharne à effacer tous les vestiges oubliés par padron 'Ntoni et sa famille déshéritée. À dater de ce jour, les Malavoglia s'enferment dans la maison du boucher (profession considérée comme infamante dans de nombreuses sociétés) et n'osent plus se montrer à l'église du village. Du reste, les habitants d'Acì Trezza eux-mêmes les évitent et refusent de les saluer.

Êtres et biens délaissés, monnayés, sacrifiés

S'il fait penser au déménagement du maître d'école Phillotson, le départ des Malavoglia rappelle également une autre scène de *Jude l'obscur*. Il s'agit de la vente aux enchères organisée par Arabella Donn, la femme de Jude. Après avoir quitté son époux, celle-ci a regagné le domicile familial et s'apprête à partir pour l'Australie avec ses parents. Ayant appris que les Donn organisent une vente publique pour se débarrasser de leurs meubles, Jude fait porter à Arabella le mobilier resté dans leur demeure conjugale. La date de la vente passe sans que Jude y ait pris garde, et ce n'est que par le plus grand des hasards, en entrant chez un brocanteur, qu'il découvre d'insolites vestiges du déménagement :

Quelque temps après il entra dans une boutique de bric-à-brac, et, au milieu d'un amas hétéroclite de casseroles, chevalets, rouleaux, bougeoirs de cuivre, glaces et autres objets venant évidemment d'une vente, il aperçut une petite photographie encadrée qui n'était autre que son portrait.²

Dans ce cimetière des objets que constitue la boutique du brocanteur, un objet se détache de la collection hétéroclite des articles entassés pêle-mêle.

¹ *LM*, pp. 186-7. "Lo zio Crocifisso andava scopando coi piedi la paglia e i cocci, e raccolse anche da terra un pezzo di cappello che era stato di Bastianazzo, e lo buttò nell'orto, dove avrebbe servito all'ingrasso. Il nespolo intanto stormiva ancora, adagio adagio, e le ghirlande di margherite, ormai vizzate, erano tuttora appese all'uscio e le finestre, come ce le avevano messe a Pasqua delle Rose". *IM*, p. 137.

² Thomas Hardy, *Jude l'obscur*, *op. cit.*, pp. 86-7. "A few days later he entered a dingy broker's shop in the main street of the town, and amid a heterogeneous collection of saucepans, a clothes-horse, rolling pin, brass candlestick, swing looking-glass, and other things at the back

C'est une photographie de Jude, offerte par le jeune homme à Arabella le jour de leur mariage :

Sur le dos, on pouvait lire encore : « Jude à Arabella », avec la date. Ce pauvre souvenir avait dû être jeté dans la vente avec le reste des biens. « Oh ! » dit le brocanteur en le voyant prendre le cadre et sans s'apercevoir que c'était son portrait. « C'est un lot de vieilles choses qui m'a été adjugé dans une vente, du côté de Marygreen. Le cadre peut être très utile si vous enlevez la photographie. Je vous le laisserai pour un shilling ».¹

Absurde vestige d'une vulgaire idylle sans lendemain, la photographie échouée chez le brocanteur reproduit non seulement le visage de son modèle, mais plus encore rappelle sa déchéance et sa solitude.

Dans cette scène cruellement ironique, toute l'affection que recèle le portrait est soudain balayée et réduite à néant au profit de l'élément le plus dérisoire et insignifiant dont le marchand s'acharne à louer l'utilité : le cadre. Exhibé à la vue de tous, le portrait de Jude a pourtant fait naufrage dans un capharnaüm anonyme de bibelots en tous genres.

Il faut relire cet épisode à la lumière de la scène inaugurale du *Maire de Casterbridge*², pour comprendre quelle place capitale occupent dans l'œuvre de Hardy les transferts et migrations entre les choses et les êtres :

On entendait sur le champ de foire la voix du commissaire-priseur qui vendait ses vieux chevaux :

– Allons, Messieurs, le dernier lot... Qui veut de ce dernier lot, pour une bouchée de pain ? Quarante shillings, nous disons ? Une bonne poulinière... Pas de défauts ; à peine plus de cinq ans ; rien que le dos un peu creux, et l'œil gauche que sa sœur lui a fait sauter d'une ruade, en venant sur sa route.

of the shop, evidently just brought in from a sale, he perceived a framed photograph, which turned out to be his own portrait". Thomas Hardy, *Jude the Obscure*, *op. cit.*, p. 60.

¹ *Jlo*, p. 87. "On the back was still to be read, 'JUDE TO ARABELLA', with the date. She must have thrown it in with the rest of her property at the auction. 'Oh,' said the broker, seeing him look at this and the other articles in the heap, and not perceiving that the portrait was of himself: 'It is a small lot of stuff that was knocked down to me at a cottage sale out on the road to Marygreen. The frame is a very useful one, if you take out the likeness. You shall have it for a shilling'". *JtO*, p. 60.

² Voir à ce propos l'article de Michael Valdez Moses, « Agon in the Marketplace : *The Mayor of Casterbridge* as Bourgeois Tragedy », *The South Atlantic Quarterly*, vol. 87, n. 2, printemps 1988, pp. 219-251.

– Moi je ne vois pas pourquoi un homme qui a une femme et n'en veut plus, ne s'en débarrasserait pas comme ces bohémiens-là font de leurs chevaux, déclarait l'homme dans la tente. Pourquoi ne pas les mettre aux enchères, et les vendre à ceux qui recherchent l'article ? Hein ? Moi, bon Dieu ! je vends la mienne à l'instant, si quelqu'un veut l'acheter.¹

D'après nous, ces représentations fictionnelles d'objets itinérants peuvent être lues comme une mise en question par le romancier des bouleversements socio-historiques affectant l'Angleterre de la seconde moitié du XIX^e siècle. Dénonçant les valeurs dominantes d'une société capitaliste tournée vers le profit et décidée à rompre avec les modèles traditionnels, Hardy laisse échapper son désarroi et son scepticisme face au libéralisme et à l'individualisme effrénés qui imprègnent son époque. Claude Duchet parvient à des conclusions voisines à propos de *Madame Bovary*².

Après le déménagement du maître d'école puis d'Arabella, c'est au tour de Jude et Sue de quitter la maison qu'ils occupent à Aldbrickham. Désireux de partir d'une ville où ils ne sont plus les bienvenus, ils décident d'organiser une vente aux enchères afin de régler leurs dettes. Pour s'épargner le douloureux spectacle de leur échec, Jude et Sue se réfugient à l'étage. Depuis leur petite chambre encombrée de malles et de paquets, ils suivent le déroulement de la vente et découvrent que les prétendus acheteurs ne sont que d'insatiables curieux venus se repaître de leur malheur et assouvir leur goût du scandale. L'acharnement que mettent Jude et sa compagne à se protéger des regards fait

¹ Thomas Hardy, *Le Maire de Casterbridge*, traduction de Philippe Neel, Paris, Gallimard, « Folio », 1984, pp. 16-17. "The auctioneer selling the old horses in the field outside could be heard saying, 'Now this is the last lot – now who'll take the last lot for a song? Shall I say forty shillings? 'Tis a very promising broodmare, a trifle over five years old, and nothing the matter with the hoss at all, except that she's a little holler in the back and had her left eye knocked out by the kick of another, her own sister, coming along the road.' 'For my part I don't see why men who have got wives and don't want 'em, shouldn't get rid of 'em as these gipsy fellows do their old horses,' said the man in the tent. 'Why shouldn't they put 'em up and sell 'em by auction to men who are in need of such articles? Hey? Why, begad, I'd sell mine this minute if anybody would buy her!'" Thomas Hardy, *The Life and Death of the Mayor of Casterbridge: The Story of a Man of Character*, London, Norton, 2001, p. 9.

² « Flaubert est le premier à prendre l'objet vraiment au sérieux. Avec lui, plus nettement qu'avec Balzac, le roman entre dans l'âge industriel, tandis que les produits de celui-ci entrent dans le roman. Toute une idéologie de l'objet – et même une philosophie de la matière – s'élabore chez Flaubert à partir de ce qu'il vit : l'essor parallèle de l'industrie et de la bourgeoisie, l'avènement de l'objet manufacturé, multiple et mobile, lié aux prodromes de la

écho à la disgrâce des Malavoglia, contraints de quitter de nuit la maison du néflier :

Il pleuvait de plus en plus, Sue ne se sentait pas bien et ne voulait pas abandonner son pauvre Jude dans d'aussi tristes circonstances, car il devait rester là quelque temps ; elle suivit donc le conseil du commissaire-priseur et s'enferma dans une chambre d'en haut dont on avait enlevé les meubles. C'est là que Jude la découvrit avec l'enfant, leurs malles, des paniers, des paquets, plus deux chaises et une table qui n'étaient pas à vendre ; et là ils attendirent d'un air songeur.¹

Tous les objets exhibés par le commissaire-priseur et dévisagés par les curieux évoquent avec une telle intensité l'intimité du couple adultère qu'à travers ces meubles familiers livrés en pâture aux badauds, ce sont bien Jude et Sue qui se retrouvent à la merci des inconnus. Par-delà ces objets « flottants » et privés de propriétaires se jouent la déchéance et l'effondrement des deux protagonistes.

Objets de l'absence

Les séparations et les adieux qui rythment le parcours des Malavoglia ne sont pas moins douloureux que l'exil auquel sont condamnés Jude et Sue. Chez Verga, le motif du départ est omniprésent. Tous les protagonistes du récit vivent dans la crainte permanente du deuil et de la perte. Sur le point de quitter le village, le malheureux Alfio Mosca vient saluer ses voisins les Malavoglia. Le silence qu'observe Mena lui fait comprendre que la tendresse qu'il éprouve pour la jeune fille ne peut être partagée : celle-ci a été promise à un autre. Inquiet à l'idée de ne plus reconnaître le village quand il sera de retour, Alfio exprime sa peur du changement par une métaphore frappante : « Le monde est

société de consommation ». Claude Duchet, « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », art. cit., p. 14.

¹ *Jlo*, p. 355. "It chanced to be a wet day; moreover Sue was unwell, and not wishing to desert her poor Jude in such gloomy circumstances, for he was compelled to stay awhile, she acted on the suggestion of the auctioneer's man, and ensconced herself in an upper room, which could be emptied of its effects, and so kept closed to the bidders. Here Jude discovered her; and with the child, and their few trunks, baskets, and bundles, and two chairs and a table that were not in the sale, the two sat in meditative talk". *JtO*, p. 240.

comme une bergerie : on va et on vient, peu à peu nous changeons tous de place et plus rien n'est comme avant »¹.

Chaque fois que le romancier entend évoquer l'éloignement ou la séparation, les objets viennent occuper le devant de la scène alors que s'éclipsent les personnages. Ainsi, dans l'épisode tout juste cité, l'absence imminente d'Alfio, aimé secrètement de Mena, va se cristalliser dans quelques menus objets bientôt privés de leur propriétaire et donc de leur sens. Marqués par l'incomplétude, le vide, l'insolite, ces maigres biens sont déjà des objets en deuil :

Compère Alfio avait chargé une bonne partie de ses pauvres affaires sur le chariot et mettait en sac toute la paille qui restait dans la mangeoire, pendant que ses quatre fèves cuisaient dans la soupe [...]. Appuyée contre le chambranle, Mena ne disait rien, les yeux fixés sur le chariot plein, la maison vide, le lit à moitié défait et la marmite qui bouillait pour la dernière fois dans le foyer.²

La mangeoire vide, la poignée de fèves cuisant dans la marmite, le chariot encombré, la maison abandonnée, le lit à moitié défait, la marmite bouillant pour la dernière fois sur le foyer... : c'est dans cette modeste assemblée de choses, à la fois désertées et saturées de la présence humaine, que se tisse le drame de la séparation et de l'adieu. Désinvestis de leur rôle ou disparaissant au contraire sous leur fonction, comme le chariot d'Alfio, ces objets destitués et comme désœuvrés disent la bouleversante expérience de la disparition et du néant en jouant à leur manière la séparation dernière, seul véritable départ. Verga aurait pu choisir de se livrer à une description minutieuse du fourbi emporté par Alfio. C'est une autre solution qu'il retient. De même que le spectacle du piano abandonné traduisait chez Hardy l'affliction de Jude devant le départ de Phillotson, de même ici la vue de quelques objets isolés suffit à exprimer la détresse de Mena.

¹ Giovanni Verga, *Les Malavoglia*, *op. cit.*, p. 163. "Il mondo è fatto come uno stallatico, che chi viene e chi se ne va, e a poco a poco tutti cambiano di posto, e ogni cosa non sembra più quella". Giovanni Verga, *op. cit.*, pp. 118-9.

² *LM*, p. 119. "Compar Alfio aveva caricato buona parte delle sue cosucce sul carro, e insaccava quel po' di paglia che rimaneva nella mangiatoia, intanto che cuocevano quelle quattro fave della minestra [...]. Mena non diceva nulla, e stava appoggiata allo stipite a guardar il carro carico, la casa vuota, il letto mezzo disfatto e la pentola che bolliva l'ultima volta sul focolare". *IM*, p. 164.

Les éléments composant la scène esquissée par le narrateur des *Malavoglia* sont marqués par la privation et l'abandon. Le chariot seul remplit son rôle, mais son chargement inhabituel semble dire que le malheureux Alfio ne reviendra pas de son voyage. Les autres objets font figure de simulacres : la maison est inhabitée, ses fenêtres closes ; le lit à demi défait est vide lui aussi. L'ordre d'apparition des objets suit le mouvement du regard de Mena, à travers lequel nous est dévoilée la scène. Depuis le seuil de sa porte, la jeune femme arrête son regard sur les objets situés à l'extérieur de la maison. Celui-ci se dirige ensuite vers l'intimité de la maison d'Alfio avant d'y pénétrer et de se poser sur le lit puis le foyer. L'organisation des objets dans cette brève description obéit à un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur et accentue le sentiment de désolation et de solitude qui gouverne l'épisode.

Au terme de cette lecture comparée des *Malavoglia* et de *Jude l'Obscur*, nous espérons avoir mis en évidence une forme de « devenir » fictionnel encore largement insoupçonnée, malgré la place éminente qu'elle occupe dans le roman européen des XIX^e et XX^e siècles. Si les objets délaissés, perdus ou réduits à l'inutilité ont toujours été présents dans la littérature, il apparaît que c'est surtout à partir du début du XIX^e siècle, et principalement dans le genre romanesque, qu'ils acquièrent une dimension fondamentale¹.

Différentes hypothèses peuvent être invoquées pour tenter d'éclairer le phénomène de ces objets itinérants. Sans doute cette évolution est-elle liée à une progression du genre romanesque lui-même, marqué dès son origine par les images du déclin, de la séparation et de la perte. Mais les causes principales sont à chercher dans des transformations d'ordre socio-historiques : l'impact de la révolution industrielle, l'ascension de la bourgeoisie, la montée en puissance de la société capitaliste... Autant d'éléments qui façonnèrent puissamment les modes de vie et les mentalités, comme en témoignent les romans de Balzac, Flaubert, Dickens ou George Eliot, pour n'en citer que quelques-uns.

¹ « Il est clair qu'il y a un moment historique de l'objet [...], celui de la grande littérature romanesque du XIX^e siècle. C'est le moment de la marchandise, de la marchandisation et du capital, dans les deux sens du mode de production bien connu et de la somme dans laquelle Marx en livre le secret ». Jean-Jacques Lecercle, « Préface », in Laurent Lepaludier, *L'Objet et le récit de fiction*, op. cit., p. 8.

Dans cette perspective, le déploiement de spectaculaires transferts entre personnages et objets chez Verga et chez Hardy peut être interprété comme l'expression de leur profond scepticisme à l'égard des valeurs et idéaux dominants de leur temps. Les objets en devenir qui peuplent *Les Malavoglia* et *Jude l'obscur* permettraient ainsi aux deux romanciers d'exprimer leur défiance et leur pessimisme face à la réification de l'homme, à la disparition des traditions et à la solitude dominant avec toujours plus de force leur époque.

En prêtant attention aux objets abandonnés, perdus ou tenus pour inutiles, en montrant que les parcours des individus peuvent évoquer l'itinérance des objets relégués et réduits à l'insignifiance, Verga et Hardy manifestent leur refus d'appartenir à une société qui tend de plus en plus à considérer l'homme comme un instrument et favorise l'isolement et l'exclusion.

À travers cette mise en accusation se profile un questionnement profond sur la nature de la fiction littéraire aux XIX^e et XX^e siècles : notre étude comparée des *Malavoglia* et de *Jude l'obscur* nous mène à penser que la littérature contemporaine s'enracine sur une esthétique du *recyclage*. Depuis la fin du XVIII^e siècle et avec une intensité toujours plus forte au cours des siècles suivants, la fiction est peu à peu devenue l'asile privilégié des personnages déshérités, dépossédés, réduits à l'état de déchets.

Refusant que des individus ou des objets puissent être condamnés à sombrer dans le plus complet anonymat, condamnant métaphoriquement la manière dont la société capitaliste, impitoyablement utilitariste, fait de l'homme une simple force monnayable, la littérature s'emploie au contraire à réhabiliter les rebus et les débris de toute nature. En réalité, cette conversion s'opère tout naturellement : tout ce qui, d'un point de vue strictement pragmatique et mercantile, perd sa valeur, en acquiert instantanément une autre dans le domaine artistique. Ainsi, vaincus et ratés, objets abandonnés ou privés de leur fonction retrouvent dans la fiction la place qui leur est refusée dans la société.

2. Héritage de Gogol, objets animés et corps fractionnés dans *Le Sang noir* et *Le bel Antonio*

Des choix d'écriture voisins

Alors qu'ils prolifèrent dans les romans de Hardy et de Verga, les objets itinérants n'occupent plus qu'une place marginale, voire insignifiante, dans les œuvres narratives de Guilloux et de Brancati. Tout au plus pouvons-nous relever çà et là quelques métaphores conventionnelles qui rapprochent tel trait physique ou psychologique du personnage avec certain attribut d'un objet, ou inversement. Mais ces images isolées ne sauraient en aucun cas être apparentées aux dynamiques qui structurent *Jude l'obscur* ou les *Malavoglia* car elles demeurent épisodiques et n'impulsent la plupart du temps aucun devenir des objets ou des personnages.

Loin s'en faut, pourtant, que les objets en tant que motifs romanesques soient absents du *Sang noir* comme du *Bel Antonio*¹. Certes, ils ne sont pas aussi intimement liés aux destinées des personnages que dans les fictions de Verga ou de Hardy, car leurs représentations sont essentiellement statiques. Mais c'est précisément pour cette raison qu'il convient d'interroger leur fonction dans les œuvres de Guilloux et de Brancati. D'après nous, cette convergence n'a rien d'accidentel : elle est tout aussi révélatrice que les objets en dérive de *Jude l'obscur* et des *Malavoglia*. Nous sommes convaincu que l'une et l'autre trahissent des affinités profondes quant aux exigences d'écriture des romanciers et au regard dénonciateur qu'ils portent sur les bouleversements socio-historiques contemporains.

Il s'agirait alors d'explorer l'hypothèse suivante : dans *Le Sang noir* comme dans *Le bel Antonio*, la mise en scène fictionnelle des objets procède d'abord d'une volonté de recréer et de mettre en accusation, par le recours à l'écriture romanesque, un ensemble d'idéologies conformistes et autoritaristes,

¹ Pour une analyse de la fonction des objets dans l'œuvre de Brancati, voir Salvatore Zarcone, *La carne e la noia: la narrativa di Vitaliano Brancati*, op. cit., et Valeria Giannetti, « Textes provisoires et stratégies de la représentation du personnage chez Vitaliano Brancati », in Dominique Budor, Denis Ferraris (dir.), *Objets inachevés de l'écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 109-120.

voire dictatoriales. Que le roman de l'écrivain breton s'enracine dans le contexte des mutineries de 1917 quand le récit de Brancati prend pour toile de fond l'ascension puis la défaite du fascisme italien importe peu ici : du point de vue du traitement des objets, les deux auteurs parviennent à des choix d'écriture remarquablement proches.

Tantôt l'objet est présenté comme l'attribut privilégié d'un personnage, au point de se confondre entièrement avec celui-ci (la canne de Nabucet ou la peau de bique de Cripure, les bottes du vieil employé dans « Le Vieil homme avec les bottes » ou la veste du hiérarque dans le pamphlet *Les Fascistes vieillissent*), tantôt c'est un membre isolé, arraché au corps et individualisé, qui en vient à incarner par métonymie l'identité profonde de son propriétaire (la nuque du très patriotique Babinot dans *Le Sang noir*, les luxuriants bourrelets de l'opulent duc de Bronte dans *Le bel Antonio*). Chez Guilloux aussi bien que chez Brancati, ces objets ou détails physiques apparaissent essentiellement sous la forme de motifs figés. Plaqués sur le corps du personnage, ils font de celui-ci un pantin inerte, un automate mû par une force extérieure.

Ce procédé insolite aboutit à des effets similaires dans les deux romans. L'organe séparé et hypertrophié supplante le corps harmonieusement assemblé. Ce faisant, les personnages tendent à acquérir une certaine rigidité mécanique ; leurs actions et leurs discours prennent un caractère artificiel et machinal. D'après nous, cette artificialité naît d'abord d'une volonté de démasquer l'influence aliénante et dévastatrice des idéologies collectives sur l'individu : par ce moyen, les deux écrivains illustrent la manière dont les libertés individuelles sont peu à peu étouffées, dans un régime dictatorial ou autoritariste, par d'oppressantes manœuvres d'endoctrinement. Aveuglé par les mystifications nationalistes et impérialistes, l'individu finit par n'être plus qu'un simple engrenage d'une machine destructrice.

Alors que chez Verga et chez Hardy, les objets en devenir reflètent la vision sceptique et désenchantée de deux témoins des transformations sociales engendrées par l'industrialisation effrénée, dans *Le Sang noir* et dans *Le bel Antonio* les objets sont le plus souvent des instruments au service de folies meurtrières précipitant la faillite de toute civilisation.

C'est par le biais d'une influence commune à Guilloux et Brancati, celle de l'œuvre de Gogol, que nous nous engagerons dans cette analyse comparée sur la fonction des objets dans leurs romans. Nous voudrions suggérer que sous cet aspect, l'héritage gogolien fut pour les romanciers français et sicilien une source d'inspiration fondamentale : le « réalisme fantastique » des *Nouvelles de Pétersbourg* et, plus particulièrement, l'ironie mordante avec laquelle le conteur russe bouleverse les relations entre personnages et objets, influencèrent considérablement l'imaginaire des objets représentés dans *Le Sang noir* et dans *Le bel Antonio*. Tout porte à croire que « Le Manteau », « Le Nez », « La Perspective Nevski » ou « Le Portrait » mais aussi bien *Les Âmes mortes* offrirent à Guilloux et à Brancati de stimulants modèles d'inscription des objets dans le roman en même temps qu'ils les familiarisèrent avec des rapports insolites entre objets et personnages de fiction.

Présences de Gogol dans l'œuvre de Brancati

« Un petit Gogol de Catane » : c'est par cette épithète condescendante que Leo Longanesi, futur directeur de la revue *Omnibus*, tournait en dérision les premières pièces de théâtre du jeune Brancati, ardent défenseur de la cause fasciste et propagandiste zélé du culte mussolinien¹. La formule fait sourire, mais pour inappropriée qu'elle fût aux débuts littéraires du jeune chantre du Duce, elle n'en recelait pas moins une fine intuition sur les qualités de ses œuvres à venir.

Les Années perdues, *Don Juan en Sicile* et *Le bel Antonio*, mais plus encore son abondante production de nouvelles nous laissent deviner le rôle décisif qu'eut pour Brancati la découverte de Gogol. Si bien que la formule de Longanesi, consacrée par divers critiques, fut appelée à connaître une fortune inespérée. De l'autre côté des Alpes, Brancati était présenté comme un « Gogol italien »² ; là, on voyait en lui un « Gogol en promenade parmi les figuiers de Barbarie »³ ; ailleurs, on le plaçait « entre Gogol et Leopardi »¹.

¹ Cf. Massimo Onofri, « Introduzione » à Vitaliano Brancati, *Lettere al direttore*, édition de Massimo Onofri, Milano, Bompiani, « I Grandi Tascabili », 1995, p. VIII.

² René Tavernier, « Brancati : un Gogol italien », *Preuves*, n. 107, janvier 1960, pp. 23-26.

³ Nicola Chiaromonte, « Gogol a passeggio tra i fichi d'India », *L'Espresso*, 7 mars 1971.

Paradoxalement, alors même que la plupart des spécialistes de l'œuvre brancatienne, à commencer par Leonardo Sciascia², Paolo Mario Sipala³ ou Giulio Ferroni⁴, mettent l'accent sur la vivacité de cet héritage, très peu de commentateurs se risquent au-delà de cette impression de lecture pour tenter de la justifier par une analyse approfondie. Sans prétendre percer à jour les formes complexes par lesquelles se traduit chez Brancati cette inspiration primordiale, nous nous proposons d'éclairer une dimension privilégiée des multiples résonances de Gogol dans l'œuvre de l'écrivain sicilien, à savoir la mise en scène fictionnelle des objets.

Dans plusieurs passages de sa production journalistique, Brancati évoque fugacement le personnage et l'œuvre de Gogol. Il faut se reporter au *Journal romain* pour trouver une réflexion plus étoffée sur l'écrivain russe. Sur quatre pages datées de mai 1951, l'auteur consigne une série d'observations inspirées par la relecture des *Nouvelles de Pétersbourg*. « Gogol est le plus méridional des conteurs du Nord », écrit-il pour commencer, avant d'ajouter : « il a une fantaisie faite tout entière de choses concrètes, il ne recourt pas à des artifices »⁵. Refusant de puiser sa matière dans ses problèmes personnels, Gogol aurait tout fait pour s'arracher aux tentations de l'introspection et de la psychologie, s'obstinant à s'en tenir aux stricts faits. Ceci expliquerait pourquoi « la quantité de choses nettement visible dans une page de Gogol est supérieure à celle que l'on rencontre dans une page de Tolstoï »⁶.

À tout instant Gogol demeure donc maître de son récit et de ses personnages. Reproduisant un long fragment du « Nez », Brancati juge que l'écrivain russe, qui passa en son temps pour un critique incisif de la société,

¹ Alfredo Giuliani, « Tra Gogol e Leopardi », *La Repubblica*, 9-10 janvier 1977, p. 10.

² Leonardo Sciascia, « Del dormire con un solo occhio » [1987], in Vitaliano Brancati, *Opere. 1932-1946*, Milano, Bompiani, 1992, p. xvii.

³ Paolo Mario Sipala, *Vitaliano Brancati. Introduzione e guida allo studio dell'opera brancatiana*, op. cit., p. 61 et p. 113.

⁴ Giulio Ferroni, Introduction à Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2003, pp. xxiv-xxv.

⁵ « Gogol è il più meridionale dei narratori del Nord, ha una fantasia tutta di cose, non ricorre a trucchi ». Vitaliano Brancati, *Diario romano*, in *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, édition de Marco Dondero, Milano, Mondadori, 2003, p. 1535. [La traduction d'A. Sarrabayrouse (« il a une imagination concrète ») étant trop elliptique, nous proposons ici notre propre traduction.]

⁶ Vitaliano Brancati, *Journal romain*, traduction d'Alain Sarrabayrouse, Paris, Fayard, « Littérature étrangère », 1995, p. 267. « Il numero delle cose, nettamente visibile in un pagina di Gogol, è superiore a quello che si vede in una pagina di Tolstoi ». Vitaliano Brancati, *Diario romano*, op. cit., p. 1535.

est en réalité bien moins polémique que Tolstoï ou Tchekhov. Il poursuit son propos en affirmant que la vision négative que se faisaient de l'œuvre de Gogol les conservateurs de son époque découlait d'un malentendu : ce dernier aimait sincèrement les fonctionnaires, officiers, employés ou possédants qui se reconnaissaient dans ses attaques : « il aimait tendrement leurs boutons dorés, les épaulettes, les pardessus recousus, les plumes liées avec de la ficelle, les savates, les maisons de campagne qui tombent en ruine »¹. Ainsi, conclut Brancati, Gogol caresse ses personnages « là où ils craignent les chatouilles », mais leur témoigne ce faisant un amour sincère.

En tant que discours critique sur l'art gogolien, ces observations ne présentent pas grand intérêt. En revanche, elles ont le mérite d'indiquer ce qui, dans l'œuvre de Gogol, retient l'attention de l'écrivain sicilien. Il ne fait aucun doute que Brancati admire tout particulièrement la virtuosité avec laquelle Gogol insuffle la vie aux objets et joue avec eux. Sans doute est-il également sensible à la charge polémique que le talentueux auteur des *Nouvelles de Pétersbourg* leur confère.

Que les romans et nouvelles de Brancati accordent une place prépondérante aux objets a été maintes fois souligné par les critiques. Salvatore Zarcone va jusqu'à soutenir que dans l'imaginaire brancatien, « vivre signifie posséder un passé rempli d'objets en tant que signes d'une manière de concevoir l'existence [...] : les choses sont les formes idéales, les gestes, les habitudes, les hiérarchies, les valeurs cristallisées »². Quant à Giulio Ferroni, il insiste sur le « véritable amour et la sympathie pour les choses » de l'écrivain catanais, suggérant que « le comique brancatien, même dans sa force la plus corrosive et paradoxale, ne laisse jamais de côté cette sympathie pour les choses »³. Il resterait à discerner plus précisément de quelle manière et à quelles fins Brancati s'approprie cet héritage ambigu. C'est ce que nous

¹ Vitaliano Brancati, *Journal romain*, *op. cit.*, p. 269. «Amava teneramente i loro bottoni dorati, le spalline, i soprabiti rattoppati, le penne legate con lo spago, le ciabatte, le case di campagna che vanno in rovina». Vitaliano Brancati, *Diario romano*, *op. cit.*, p. 1538.

² «Vivere significa possedere un passato pieno di oggetti in quanto segni di una maniera di concepire l'esistenza. [...] Le cose sono le forme ideali, i gesti, le abitudini, le gerarchie, i valori cristallizzati». Salvatore Zarcone, *La carne e la noia: la narrativa di Vitaliano Brancati*, *op. cit.*, p. 67. [Notre traduction]

³ «Il comico brancatiano, anche nella sua forza più corrosiva e paradossale, non prescinde mai da questa simpatia per le cose». Giulio Ferroni, « Introduction » à Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi*, *op. cit.*, p. xxv. [Notre traduction]

tâcherons bientôt de démêler. Auparavant, il nous faudra faire un nouveau détour par l'œuvre de Guilloux.

2. 1. Gogol dans les écrits de Guilloux : un silence trompeur

La longue et prolifique intimité de l'écrivain breton avec les romanciers russes n'a plus lieu d'être rappelée¹. À en croire Édouard Prigent, cette influence se partagerait entre quatre noms : Tchekhov, Gorki, Dostoïevski et Tolstoï². La plus importante demeure certainement celle de Dostoïevski, comme l'attestent les nombreux échos aux *Démons*, à *L'Adolescent* et à *L'Idiot* dans *Le Sang noir*. Les nouvelles de Tolstoï, en particulier « Maître et serviteur » et « La Mort d'Ivan Illitch », furent une autre inspiration puissante de Guilloux – inspiration perceptible surtout dans le récit *Compagnons*. Qu'en est-il alors de Gogol, auquel Prigent ne fait aucune allusion dans cet article ?

Il faut reconnaître que Guilloux lui-même ne nous donne guère d'indices quant à la connaissance qu'il avait de l'œuvre de Gogol. Alors qu'il évoque à maintes reprises, dans ses *Carnets*, les œuvres de Tchekhov, Gorki et plus encore Dostoïevski et Tolstoï, il ne mentionne que très rarement le nom de Gogol. Toutefois, au cours de l'année 1935, qui vit la publication du *Sang noir*, il consacre quelques propos aux personnages de l'écrivain russe : « “Créer des personnages”, comme on dit, serait en soi une activité absurde si ces personnages n'étaient des signes, les moyens d'un langage métaphorique. S'il n'y a pas de métaphore, il n'y a pas d'art, il n'y a rien que de l'écriture »³.

Ces remarques pour le moins vagues nous laissent malgré tout deviner quel rôle prééminent le modèle de Gogol joua sur l'inspiration et la composition du *Sang noir*. Guilloux conclut sa réflexion en constatant : « C'est pourquoi il est si dangereux de penser que le plus grand art est celui qui rend le

¹ À ce propos, on pourra consulter avec profit l'article d'Édouard Prigent, « Domaine russe », in Yannick Pelletier (dir.), *Louis Guilloux*, Bassac, *Plein Chant*, n° 11-12, 1982, pp. 149-164. Voir aussi Yves Loisel, *Louis Guilloux (1899-1980)*, *op. cit.*, et surtout Henri Godard, *Louis Guilloux romancier de la condition humaine*, *op. cit.*

² Cf Édouard Prigent, « Domaine russe », art. cit.

³ Louis Guilloux, *Carnets*, volume 1, *op. cit.*, p. 118. Du reste, le nom de Gogol est explicitement mentionné par Cripure dans *Le Sang noir* : « Si je cite si souvent Hoffmann, Edgard Poe, Gogol, ce n'est pas que je trouve que la vie des petits bourgeois provinciaux – et

mieux compte de la réalité. Il n’y a pas de réalité directement transposable dans l’art »¹. Ce jugement permet de mesurer la distance qui sépare le romancier des tenants du réalisme socialiste comme des courants de la littérature prolétarienne et populiste. Le véritable « réalisme » en art ne saurait être une simple transposition de la réalité : celle-ci doit être impérativement élaborée et traduite dans un langage esthétique doté de ses propres lois. De là à s’aventurer vers un « réalisme fantastique » à la manière de Gogol, il n’y a qu’un pas que Guilloux n’hésitera pas à franchir dans *Le Sang noir*...

À la différence de Brancati, le romancier breton ne s’interroge guère sur la présence des objets dans les *Nouvelles de Pétersbourg* ou dans *Les Âmes mortes*. Dans un autre fragment plus tardif de ses *Carnets*, pourtant, il reconnaît avec regret la justesse des critiques qui lui reprochent « l’absence presque totale du monde extérieur dans [s]es lettres », et étend ce diagnostic à son œuvre romanesque : « En réalité, je suis très sensible aux choses [...], mais je ne sais comment il se fait qu’il me soit toujours si difficile d’en transmettre les témoignages, comme le prouvent en effet mes lettres et mes livres »². S’efforçant de percer cette étrange particularité de son écriture, Guilloux se demande si elle ne procède pas d’un sentiment aigu de l’inéluctabilité de la mort :

Une certaine manière de se savoir et de se sentir mortel, si confusément que ce soit, aboutit à une sorte de *refus* du monde, qui s’exprime constamment par une destruction persévérante de ce qu’il contient de plus affirmé en tant que preuve de son existence vivante, de plus immédiat en tout cas : le monde des objets, des formes, des couleurs.³

Pour peu que l’on rapporte cette analyse à l’écriture du *Sang noir*, on s’aperçoit que Guilloux n’est pas tant affligé par sa prétendue incapacité à figurer les objets qu’il ne déplore la faiblesse de ses descriptions. À bien y regarder, tout l’univers du *Sang noir* croule sous les objets. Vêtements en tous

pourquoi pas des Parisiens ? – rappelle en rien les univers de ces grands génies, sauf si on les pense à rebours ». Louis Guilloux, *Le Sang noir*, *op. cit.*, p. 25.

¹ Louis Guilloux, *Carnets*, volume 1, *op. cit.*, p. 118.

² Louis Guilloux, *Carnets*, volume 2, *op. cit.*, pp. 119-120.

³ *Ibid.*, p. 120.

genres, décorations, instruments quotidiens et engins de guerre permettent de caractériser les personnages de manière imagée et métaphorique.

L'art de Guilloux ne fuit pas les objets, mais élimine l'essentiel de la description : ceux-ci sont d'abord présents comme motifs textuels. Par là, ils perdent en liberté ce qu'ils gagnent en efficacité. Car tous ces objets trahissent des rapports de pouvoir et de domination ; ils remplissent une fonction parodique et satirique. Dans l'œuvre de Guilloux comme de Brancati, l'objet trouve sa valeur première non pas par *ce qu'il est* en tant que présence matérielle, mais par *ce à quoi il sert* dans un contexte socio-historique bien déterminé.

Objets métonymiques et conformisme

Ces considérations confirment la légitimité et l'intérêt d'une lecture croisée des fictions narratives de Guilloux et Brancati à travers le prisme de l'œuvre gogolienne. Nous tâcherons de saisir comment l'inscription des objets dans leurs romans et nouvelles renforce l'artificialité de certains personnages et véhicule par là même une violente charge contre les discours de masse et les dérives dictatoriales.

Chez Guilloux et chez Brancati, les objets en tant que biens individuels matérialisent de manière indirecte les rapports de pouvoir qui réunissent ou opposent les personnages du roman. Ils peuvent en effet refléter l'origine sociale, l'appartenance à une classe, le prestige, l'intégrité ou la compromission. La description de la demeure du veule Nabucet se révèle, à cet égard, exemplaire :

La maison était spacieuse, confortable, bien chauffée, très bien meublée. Quel homme de goût, ce Nabucet ! Rien de banal chez lui. On voyait tout de suite qu'il aimait les belles choses. Des tapis, des tentures, des tableaux, il y en avait à profusion. Et quel lit douillet que celui dans lequel le Capitaine avait dormi !¹

Description que vient renforcer, quelques pages plus loin, l'étincelante tenue de Nabucet : « Une redingote noire “moulait” son buste d'une façon

parfaite, la chemise était éblouissante, impeccable, le pli au pantalon d'une rigidité absolue [...]. L'ensemble était d'une élégance "discrète" et "savante". La cravate à elle seule valait tout le reste »². Hôte de Nabucet et observateur enchanté, le Capitaine Plaire ne manque pas de relever la qualité des tapis, la profusion de gravures, de tableaux et de statuettes ornant l'opulente demeure, avant de conclure : « Tout cela était cosu, confortable, donnait un sentiment agréable de sécurité, de bonheur bourgeois »³.

Par opposition, l'ancre de Cripure évoque la tanière de quelque créature souterraine. Dans le regard d'Étienne, son bureau apparaît comme une « cave humide », avec sa « tapisserie pendante », son « plâtre jaune, grumeleux » et ses « grandes taches vertes au plafond ». « Des relents de cuisine mêlés à des odeurs d'encre, de poussière, de vieux livres, et par-dessus tout à la puanteur des chiens » complètent ce sinistre tableau⁴. Quant à l'accoutrement du professeur de philosophie, il est aussi dépareillé et miteux que le costume de Nabucet est rutilant :

Un vieux veston de chasseur en velours marron, criblé de taches d'encre et de graisse, auquel manquaient plus de la moitié des boutons. [...] Son pantalon gris, ravaudé, mal retenu par une ceinture en cuir, s'affaissait sur ses pantoufles. Et sous le veston, un petit gilet noir et démodé s'ouvrait, montrant une chemise que les puces avaient abondamment tachée.⁵

De l'incipit jusqu'au dénouement du *Sang noir*, les objets fonctionnent comme figurations privilégiées de l'échec. Matérialisant la domination et l'oppression, ils dessinent une ligne de partage entre les propriétaires et les expropriés, entre les exploitants et les exploités. Détenteurs des objets de prestige, les premiers concentrent des richesses qu'ils tirent de leur origine socioculturelle, de leur soutien fidèle aux valeurs nationales et de leur lâcheté. Dans une certaine mesure, tous ont pactisé avec des lois ou des principes entachant leur dignité. Les autres sont des personnages spoliés et dépossédés, victimes d'un ordre inique et infrangible.

¹ Louis Guilloux, *Le Sang noir*, op. cit., p. 59.

² *LSn*, p. 66.

³ *LSn*, p. 68.

⁴ *LSn*, p. 30.

⁵ *LSn*, p. 28.

De ce point de vue, la position de Cripure est des plus ambiguës. « Professeur de désordre », « ennemi de la famille et de la société » aux yeux de ses ennemis¹, il n'en demeure pas moins une incarnation du petit bourgeois. Tout ensemble anarchiste et garant de l'ordre établi, à la fois audacieux révolutionnaire et conservateur frileux, Cripure est un être divisé et coupable d'une double trahison. Il appartient bien au camp des « pères », thuriféraires d'une morale obtuse et glorificateurs de la guerre, mais il prend également fait et cause pour le sort tragique des « fils », abandonnés par leurs aînés et massacrés au nom de la patrie.

Par métonymie, les objets laissent deviner cette identité contradictoire. Certes, l'attirail dépenaillé et grotesque de Cripure indique son mépris des conventions. Mais dans cet affublement saugrenu, un détail mérite toute notre attention : le binocle. Attribut de Cripure au même titre que sa peau de bique et son sobriquet, ce binocle est évoqué avec insistance tout au long du roman. S'il ajoute une touche narquoise au portrait de Cripure, il permet surtout de dénoncer son imposture. Car ce binocle, que Cripure ne cesse de laisser choir et de replacer sur son nez, est un indice infaillible de sa cécité, mais d'une cécité simulée et délibérée. Inséparable du personnage, il renvoie pourtant à un mensonge collectif, dont sont coupables tous les « pères ».

Ce mensonge collectif, c'est au jeune Francis Montfort, le surveillant rebelle, qu'il appartient de le démasquer par un poème séditieux :

Vous m'avez trompé / Menti / Vestons / Binocles / Souliers vernis /
Chapeaux melons / Qui le preniez de si haut ! / Montrez voir un
peu votre âme immortelle ? / A présent / Rien que le vent / Qui
tombe / Sur cent mille cadavres.²

À travers cette série de métonymies, tout le groupe des « pères » demeurés à l'arrière tombe sous le coup d'une condamnation sans appel. La cinglante apostrophe aux « vestons », « binocles », « souliers vernis » et « chapeaux melons » abolit l'individualité et la corporéité des « embusqués », dont la présence spectrale ne se déchiffre plus que de manière négative, fantastiquement dissimulée sous une enveloppe trompeuse.

¹ *LSn*, p. 123.

² *LSn*, pp. 167-8.

Guilloux recourt ici à un procédé que l’auteur du « Manteau » et des *Âmes mortes* avait su porter à son apogée. Ainsi par exemple de la description saugrenue qui ouvre la nouvelle intitulée « La Perspective Nevski » :

Vous rencontrerez ici des favoris uniques, glissés sous la cravate avec un art extraordinaire, surprenant, des favoris de velours, de soie, noirs comme la zibeline ou le charbon [...]. Ici vous rencontrerez des moustaches merveilleuses, que nulle plume, nul pinceau ne sauraient dépeindre ; des moustaches auxquelles est consacrée la meilleure moitié de la vie, objet de longues veilles de jour et de nuit [...]. Des milliers de sortes de chapeaux, de robes, d’écharpes chatoyantes, vaporeuses, qui jouissent parfois deux jours entiers de la fidélité de celle qui les porte, éblouissent tout un chacun sur la Perspective Nevski.¹

Prêter vie aux objets revient pour Guilloux à dire l’insignifiance et l’artificialité de leurs propriétaires : tous les pantins qu’il met en scène n’agissent qu’en vertu d’un conformisme hypocrite. Ce que confirme un second poème composé par Montfort : « Tout, chez vous, n’est que foin, madame, / Plein la meule et plein les sabots. / Paille et foin, / Dessus et dessous la peau / Le cœur, comme le : / Chapeau »².

Le même procédé est employé dans la description du ménage de Maître Point, le notaire, et de sa femme. Mme Point apparaît à sa fille comme « une robe noire depuis le cou jusqu’à la pointe des pieds invisible sous la table, un personnage mince et trottinant, mécanique »³. Maître Point ne trouve pas davantage grâce à ses yeux. « Plein de son odeur, de son répugnant fantôme », son bureau est « une espèce de grenier arrangé en studio, avec de grandes fenêtres masquées de rideaux épais ». Le mobilier et les tableaux qui le décorent sont autant de « dépouilles de clients »⁴. Les pensées haineuses de la jeune femme font écho aux impressions de Kaminsky, qui compare la maison des Point à une tirelire : « Portes, fenêtres, cheminées, lucarnes, lézardes, tous ces trous appellent la pièce de monnaie »⁵.

¹ Nicolas Gogol, « La Perspective Nevski » [1835], in *Nouvelles de Pétersbourg*, traduction et notes de Gustave Aucouturier, Sylvie Luneau et Henri Mongault, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2006, p. 47.

² *LSn*, p. 168.

³ *LSn*, p. 220.

⁴ *LSn*, p. 218.

⁵ *LSn*, p. 213.

En vertu de ce premier usage, les objets anthropomorphisés révèlent la véritable identité de leur propriétaire. La canne de Nabucet, le binocle de Cripure, le parapluie noir du maire sont autant de signes éloquents susceptibles d'indiquer un statut social, une position idéologique ou même une personnalité.

Objets fétichisés et corps instrumentalisés dans Le Sang noir

Mais *Le Sang noir* s'appuie également sur un autre mode d'inscription des objets dans le roman, beaucoup moins conventionnel que ce premier emploi métonymique. À travers la mise en scène d'objets sanctifiés – qu'il s'agisse des canons de Babinot, de l'uniforme de Lucien Bourcier ou encore des drapeaux de Nabucet –, Guilloux démystifie les mécanismes de fétichisation de l'objet inséparables des discours militaristes et patriotiques. Ainsi en particulier du professeur Babinot, collectionneur passionné d'armes de toutes espèces :

M. Babinot, quand il n'écrivait pas de poème, cela s'entend, passait la plus grande partie de ses loisirs à fourbir ces armes, à les démonter, à les remonter, à en vérifier les ressorts, à les graisser, à chercher, sur les murs, les endroits où elles seraient le mieux « en valeur ».¹

La querelle familiale qui éclate autour de l'uniforme de Lucien Bourcier offre une illustration à la fois grotesque et tragique de ce processus de fétichisation, qui n'est pas sans rappeler la verve satirique de Gogol. Le conflit oppose les parents et la fille Bourcier au jeune Lucien, ex-lieutenant d'infanterie démobilisé après avoir été blessé au front. En dépit des objurgations plaintives et des véhémentes injonctions de sa famille, qui souhaite le voir endosser son uniforme pour la cérémonie en l'honneur de Mme Faurel, Lucien s'obstine dans un refus inébranlable. Toute l'atrocité et l'absurdité de la scène tiennent à l'aveuglement et à la bêtise de ses parents et de sa sœur, qui se répandent en imprécations de plus en plus abjectes à mesure que l'incompréhension grandit.

¹ *LSn*, pp. 399-400.

Objet de culte, objet de désirs, l'uniforme concentre et polarise un ensemble foisonnant d'aspirations et de répulsions, d'affects puissants et contradictoires. Fétichisé comme les drapeaux de Nabucet et le canon de Babinot, il trahit une exigence propre à toute nation en guerre, à savoir l'effort déployé pour contrôler plus étroitement les comportements et les conformer à des modèles collectifs d'héroïsation du soldat et de diabolisation de l'ennemi. D'où l'ironie grinçante de ce portrait de Mme Bourcier :

Rien ne lui plaisait tant qu'une belle redingote ou un beau smoking posé sur le dos d'une chaise, les souliers vernis au pied de la chaise, la chemise à plastron blanc sur le siège et sur la chemise une belle cravate de cérémonie et si possible un huit-reflets. Elle trouvait à ce genre de choses une beauté particulière, comme à une table bien dressée, à une pièce de pâtisserie montée selon les règles de l'art. À plus forte raison eût-elle été sensible à l'arrangement de l'uniforme sur le lit de Lucien, et l'idée ne l'eût même pas effleurée qu'on disposait ainsi les uniformes des officiers sur leur cercueil. Quand ils avaient un cercueil.¹

Cet épisode du *Sang noir* semble indiquer que dans le processus de fétichisation de l'objet, une puissance de mort est à l'œuvre : le corps se trouve supplanté par le vêtement qui l'habille et du même coup réduit à l'insignifiance. Ce qui prime dans l'idéologie et l'esthétique guerrières, ce sont les objets en tant que signes de reconnaissance, instruments mis au service de la nation.

Dans un registre burlesque et satyrique, « Le Manteau » de Gogol retrace les vicissitudes d'un médiocre employé de bureau, le « conseiller titulaire » Akaki Akakiévitch. Les tragiques épreuves qui précipitent la ruine de ce personnage insignifiant se résument à ses efforts désespérés pour s'acheter un nouveau manteau. En s'ingéniant lui aussi à animer et anthropomorphiser les objets, Guilloux prend pour modèle l'écriture romanesque de Gogol et se souvient probablement de ce passage du « Manteau » :

Comme il rêvait sans cesse à son futur manteau, cette rêverie lui fut une nourriture suffisante, encore qu'immatérielle. Bien plus : son existence elle-même prit de l'importance ; on devinait à ses côtés comme la présence d'un autre être, comme une compagne aimable qui aurait consenti à parcourir avec lui la route de la vie. Et cette

¹ *LSn*, p. 115.

compagne n'était autre que la belle pelisse neuve, à solide doublure ouatée.¹

Si les objets se trouvent fétichisés, les corps font quant à eux l'objet d'une instrumentalisation. Au moyen de visions de membres segmentés, fractionnés et mutilés, le romancier breton tisse une réflexion sur la manière dont la guerre réduit les corps à l'état d'objets. Là encore, un même procédé remplit une double fonction. D'une part, comme nous avons déjà eu l'occasion de le suggérer, l'accent porté sur un membre coupé du reste du corps et rendu ainsi autonome permet à Guilloux de décrire par métonymie la psychologie de certains de ses personnages. D'autre part, l'évocation saisissante de corps sectionnés, défigurés ou amputés suffit à déjouer l'hypocrisie des discours bellicistes et du culte des héros et à nous rendre sensible le traumatisme de la « Grande Guerre ».

Dans le premier cas, l'artifice consiste à figurer une personnalité en raccourci. Le « ventre législatif » du maire, par exemple, apparaît à Étienne comme un irréfutable indice de son conformisme naïf : « Il remarqua pourtant que son ventre ne tombait pas, ce ventre législatif si bien fait pour l'écharpe tricolore ou pour l'affiche, un ventre glorieux, un vrai panneau, bandé comme le parapluie et non moins vaste »². Plus loin, Simone Point compare la figure de son père à celle du maire, et croit pouvoir y découvrir le secret de sa personnalité arrogante et vulgaire : « Oh ! Cette gueule ! Soufflée, boursoufflée : un vrai ballon. Rouge sang de bœuf, avec des poches blanches sous les yeux, la peau du cou débordant sur le col »³.

La description hallucinée de la nuque de Babinot par Cripure repose tout entière sur ce procédé :

Cette nuque exerçait sur lui l'irrésistible fascination d'une évidence. Combien plus vraie que le visage ! Il lui semblait comprendre que tout ce qu'il y avait encore de raison chez Babinot, de pure tendresse, avait déserté ce visage, incapable désormais d'exprimer autre chose que les passions inhumaines du patriotisme et de la guerre, et s'était réfugié dans cette nuque naïve, et surtout plus bas, dans les bourrelets du cou, très rouges, tandis que Babinot

¹ Nicolas Gogol, « Le Manteau » [1843], in *Nouvelles de Pétersbourg*, *op. cit.*, p. 253.

² *LSn*, p. 49.

³ *LSn*, p. 222.

pérorait, ce qui, à tout autre moment, n'eût excité que son dégoût et peut-être son hilarité [...]. Le plus singulier, c'était que Babinot croyait être son masque, qu'il voulait ignorer ce personnage caché comme une devinette dans les bourrelets de sa nuque. Le faux Babinot seul voulait compter. Il y avait un Babinot qui tonnait contre les Boches, le Babinot héroïque et imbécile de tous les jours et un autre, le vrai, qui pleurait des larmes silencieuses sur la mort prochaine de son fils et sur son propre destin.¹

Une forte touche gogolienne imprègne cet extrait, mais il convient de noter que chez Guilloux, ces représentations de membres isolés et comme arrachés au reste du corps visent avant tout à mettre en évidence l'aspect mécanique et désincarné des individus demeurés « à l'arrière », qui se complaisent bêtement dans les mystifications officielles et la trahison collective. Pourtant, dans les *Nouvelles de Pétersbourg* comme dans *Le Sang noir*, ce procédé de segmentation des corps fait basculer par instants le roman dans un climat proche du fantastique. On ne peut manquer ici de citer cet extrait éloquent du « Nez » :

Un personnage en uniforme sauta tout courbé de la voiture et grimpa l'escalier quatre à quatre. Quels ne furent pas la surprise et l'effroi de Kovaliov en reconnaissant dans ce personnage... son propre nez ! [...] Au bout de deux minutes, le Nez réapparut ; il portait un uniforme brodé d'or, à grand col droit, un pantalon de chamois et une épée au côté [...]. Le pauvre Kovaliov tout pantois ne savait que penser de cet étrange incident. Comment diantre son nez, hier encore ornement de son visage et incapable de se mouvoir, pas plus à pied qu'en voiture, portait-il aujourd'hui l'uniforme ?²

Alors que Gogol exploite les ressorts burlesques de la synecdoque, Guilloux l'emploie plutôt pour dépeindre l'atmosphère funèbre des mœurs provinciales d'une société en guerre.

La « nuque naïve » de Babinot devient ainsi l'incarnation même de sa véritable personnalité, dissimulée derrière les bravades cocardières. Son air triomphal et niais, son contentement et sa pugnacité puérile ne sont, pour Cripure, « qu'un masque en carton ». Sous ce déguisement, « sa vraie chair tendre » commence « à se défaire, à se décoller et à pendre sous les maxillaires,

¹ *LSn*, p. 318.

² Nicolas Gogol, « Le Nez », in *Nouvelles de Pétersbourg*, *op. cit.*, pp. 208-209.

à se gonfler comme se gonfle la chair des cadavres »¹. Du reste, comme le suggère Kaminsky, les petits bourgeois de Saint-Brieuc ressemblent à s'y méprendre aux personnages de Tolstoï, de Tchekhov ou de Gogol. Ne sont-ils pas, eux aussi, « des âmes mortes »²?

Ailleurs, les corps sectionnés et mutilés des poilus blessés au front sont glorifiés, portés en triomphe. Enchanté d'apprendre que le jeune Lucien Bourcier sera présent pour la remise de la légion d'honneur à Mme Faurel, Nabucet se félicite de recevoir « un blessé authentique », à ses yeux le « plus bel ornement » de la cérémonie. Mais ces mensonges ne trompent personne, et la vérité n'est pas longue à éclater, dans toute son insoutenable horreur : c'est en pure perte que le massacre a été perpétré. Tous ces corps à jamais estropiés, amputés ou défigurés, toutes ces existences fauchées dans leur pleine jeunesse n'auront été qu'un terrifiant gâchis privé de toute justification.

C'est à travers le personnage de Matrod, un mutilé de guerre renvoyé au front pour la cinquième fois, que cette effroyable évidence s'exprime de la manière la plus insoutenable. La vision seule de son visage semblable à « une éponge », « arraché et recousu », pareil à « un bourrelet de chair rosâtre et granuleuse »³, suffit à dire l'ampleur du carnage. Sans doute est-ce précisément en raison de ces atrocités accusatrices que Matrod est une nouvelle fois contraint de partir pour le front. Contrairement aux blessures « nobles » de Lucien, qui apparaissent à sa famille autant qu'à Nabucet un héroïque trophée, les plaies de Matrod ne sont que des blessures honteuses et indignes, qui menacent d'ébranler la foi des patriotes les plus ardents.

Au cours de la cérémonie en l'honneur de la députée Faurel, Cripure se prend rageusement à rêver qu'en lieu et place des médailles et rubans remis aux personnalités décorées, on leur fasse don de membres humains. En esquissant ce fantastique tableau qui est avant tout une féroce attaque contre les mœurs hypocrites de ses consorts, Cripure recourt donc une fois de plus à une mise en scène de corps fragmentés et décomposés :

En bonne justice, il faudrait leur remettre aux uns : une tête, aux autres : une jambe ou un bras. Hein ? Que serait cette Mme Faurel

¹ *LSn*, p. 318.

² *LSn*, p. 430.

³ *LSn*, p. 368.

avec la tête de son valet de chambre accrochée par les cheveux à son sein ? Et Nabucet, avec une jambe rivée à la boutonnière de sa requimpette ? Quant à M. Babinot, oh ! celui-là, il aurait droit à un cadavre tout entier [...]. Le cadavre serait amené sur un affût de canon, un cadavre bien entier, de préférence un gazé ou un étranglé – puisqu'on s'étranglait aussi ! – bref, un cadavre à qui il ne manquerait rien du tout que de n'en être pas un [...]. Et ceux qui n'auraient touché qu'une petite oreille arrachée, un petit pied gelé, voire une dent, qu'ils feraient monter en broche ou en épingle de cravate, ils n'auraient, ceux-là, qu'à saluer bien bas.¹

Cet extrait du *Sang noir* nous permet de mesurer l'importance et la richesse des représentations du corps morcelé dans l'imagination de Cripure. Dans les exemples précédemment cités, l'accent porté sur un détail du vêtement ou un membre du personnage lui permettait de dénoncer la soumission aux idéologies officielles. Ici, en revanche, il imagine que les corps démembrés sont ceux des soldats tombés au front. Pour récompenser la bêtise et la servilité des citoyens les plus zélés, l'État les distinguerait en leur remettant des fragments de cadavres, plus ou moins imposants selon leur mérite.

2. 2. Double charge symbolique des objets dans *Le bel Antonio*

Dans ses fictions narratives, Brancati met en œuvre un double régime d'inscription des objets : en fonction des rapports de pouvoir qu'ils reflètent et selon la personnalité de leurs propriétaires, ils expriment tantôt la liberté et l'indépendance d'esprit de leurs possesseurs, tantôt au contraire révèlent combien ces derniers sont asservis aux cercles du pouvoir officiel. Confronter l'usage des objets dans l'œuvre de Brancati au rôle qui leur est conféré dans les romans de Guilloux permet de mettre en évidence un écart significatif entre les orientations esthétiques, mais aussi idéologiques, des deux écrivains.

De fait, leurs positions politiques et sociales sur les dilemmes divisant leur époque entraînent un certain nombre de choix d'écriture stratégiques. À travers leurs œuvres filtrent ainsi, de manière indirecte le plus souvent, leurs réponses ambiguës à certains questionnements contemporains ou universels.

¹ *LSn*, pp. 306-307.

En ce « temps des masses »¹, Brancati comme Guilloux ressentait le besoin impérieux d'esquisser une réflexion sur la liberté et la dignité de l'individu.

L'influence de Gogol sur leurs usages des objets dans la fiction narrative reflète les préoccupations communes aux deux romanciers : condamner les conformismes du corps et de l'esprit et les autoritarismes en tout genre pour mettre en avant un individualisme humaniste fondé sur le scepticisme et la méfiance.

Chez Brancati, on rencontre également un second mode de figuration des objets, antagoniste à cette première orientation : l'attachement nostalgique à certains biens, qui portent le souvenir et les valeurs d'un monde à jamais perdu. La frontière séparant ces deux modes de traitement des objets tient dans une large mesure à leur rapport au temps et à l'Histoire. Pour autant qu'ils relèvent d'un passé heureux et libre, ils tendent à être représentés sous une lumière favorable. En revanche, dès lors qu'ils se révèlent associés à toute mythologie téléologique, instrumentalisés à des fins meurtrières, projetés vers un futur oppressant et inepte, les objets sont dénoncés comme expressions du pouvoir dictatorial². C'est à ce groupe d'objets néfastes, destructeurs, que nous nous intéresserons en premier lieu.

À l'instar de Guilloux dans *Le Sang noir*, Brancati ne manque pas de relever les accointances entre les classes possédantes et les cercles du pouvoir. Si les objets familiers de la demeure des Magnano sont autant de vestiges d'un univers anéanti, les biens de la famille Puglisi et plus encore du puissant duc de Bronte attestent de leur servilité envers le parti.

¹ Cf. Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France*, t. 4 : *Le temps des masses*, Paris, Seuil, 2005.

² C'est ce qu'a bien vu Massimo Schilirò dans un article sur *Le bel Antonio* : « Parmi les choses usées et détruites, écartées ou aliénées, parmi les cadavres et les épaves, s'insinuent d'autres choses agressives et menaçantes, dotées d'une vitalité et d'une puissance bien plus grandes : des objets émanant non pas du passé, mais du présent-futur de la modernité et de la guerre, agents de la destruction et de la mort. Ces symboles du nouveau sont investis non pas d'affectueux élans de nostalgie et d'identification par le souvenir, mais de réprobation ou de sarcasmes ». « Tra cose logore e distrutte, spiazzate o alienate, tra cadaveri e relitti, se ne insinuano altre aggressive e minacciose, fornite di ben altra vitalità ed efficienza, oggetti non del passato, ma del presente-futuro della modernità e della guerra: gli agenti della demolizione e della morte. Ed ecco i simboli del nuovo essere investiti non già dagli affettuosi moti della nostalgia e dell'identificazione memoriale, ma da riprovazione o sarcasmo ». Massimo Schilirò, « Tempo del privato e tempo della storia. Il XII capitolo del *Bell'Antonio* », in Mario Tropea (dir.), *La letteratura la storia il romanzo*, Caltanissetta, Lussografica, 1998, pp. 266. [Notre traduction]

Ironiquement, les personnages les plus proches du régime se retrouvent assimilés à des objets ou à des organes fragmentés par le biais de métaphores et de métonymies. Comblé par son succès auprès de Barbara Puglisi, le duc de Bronte redouble d'orgueil et de prépotence. Sa physionomie elle-même s'altère, comme atteinte d'une singulière pathologie : il engraisse au-delà de toute imagination et son corps boursoufflé finit par se réduire à deux monstrueux amas de chair tortueux :

[Il] engraisa à tel point que son cou disparut ; et l'on vit passer dans les rues, portant son nom, objet de profonds saluts et de sourires, un impressionnant assemblage de chair humaine, formé de deux involucres se tournant, alternativement, celui de dessus vers la droite, celui de dessous vers la gauche, puis celui de dessus vers la gauche et celui de dessous vers la droite. Mais qui osait voir cet homme sous sa simple apparence ? Derrière lui, aux yeux de tous, il y avait toujours l'auguste décor de ses terres ensemencées qu'un cheval au galop, à bride abattue, n'aurait pu parcourir en une nuit.¹

Comme Mazzarò, protagoniste de « La roba » de Verga, Nené Bronte est une incarnation de l'omnipotence irrationnelle et despotique. Comme cette autre figure romanesque, son identité est définie métonymiquement, à travers l'énumération de ses propriétés. Enfin, Mazzarò et Nené impriment à l'espace la marque de leur puissance, et illustrent un paradoxe essentiel chez Verga : posséder, c'est toujours aussi être possédé².

De ce point de vue, Antonio Magnano représente l'antithèse de Nené Bronte. Autant ce dernier est une représentation écrasante de la richesse et du pouvoir, autant Antonio est une figure de l'impuissance et de la dépossession. Alors que le premier est défini par ses propriétés opulentes, le second est décrit le plus souvent de manière négative, *en creux*. Cette pratique de l'*évidement*

¹ Vitaliano Brancati, *Le bel Antonio*, *op. cit.*, pp. 328-9. "Ingrassò a un tal punto che il suo collo scomparve, e per le strade si vide passare col suo nome, oggetto di profondi inchini e sorrisi, un impressionante congegno di carne umana, formato da due involucri torcentisi alternativamente quello di sopra verso destra quello di sotto verso sinistra, poi quello di sopra verso sinistra quello di sotto verso destra. Ma chi osava vedere quell'uomo nell'esclusiva semplicità della sua figura? Dietro di lui, agli occhi di tutti, c'era sempre l'augusto sfondo delle sue terre sterminate che un cavallo a galoppo sfrenato non sarebbe riuscito a percorrere nel corso di una notte". Vitaliano Brancati, *Il bell'Antonio*, *op. cit.*, p. 755.

² Du reste, la description des propriétés de Nené rappelle fortement le portrait de Mazzarò et il est tout à fait probable que Brancati, qui redécouvrit avec admiration l'œuvre de Verga dès son retour en Sicile, s'inspire ici de la nouvelle « La roba ». Cf. *infra*, troisième partie, chapitre 1 et chapitre 3.

constitue d'après Valeria Giannetti une constante de l'œuvre romanesque de Brancati à partir de 1935 – date symbolique de son retour en Sicile¹.

Dans *Le bel Antonio*, le romancier recourt fréquemment à cette stratégie que l'on pourrait qualifier d'« apophasique ». De l'incipit jusqu'au dénouement, Antonio n'existe pour l'essentiel qu'à travers les regards des autres personnages. Semblable à une projection en négatif des ambitions, des désirs et des craintes d'autrui, il est privé de son statut de sujet pensant et perpétuellement objectivé. Ainsi, tout au long du roman, Antonio ne cesse de flotter entre différents signifiés, ballotté de ça de là au gré des remous de l'Histoire. Objet de regards, de discours, de mépris, de crainte ou de fascination, Antonio nous apparaît comme un personnage dépossédé. Son impuissance sexuelle n'est qu'une métaphore de son incapacité à vouloir, à désirer, à exister.

Cette technique descriptive par évidence, nous la rencontrons dans la plupart des romans de Brancati, à commencer par *Les Années perdues*, *Don Juan en Sicile* ou *Les Ardeurs de Paolo*. Mais puisque notre propos est de démêler l'influence de Gogol sur l'usage des objets dans les fictions de Guilloux et de Brancati, nous nous attacherons à présent à l'étude de la nouvelle « Le Vieux avec les bottes », imprégnée par le génie satirique du conteur russe.

« *Le Vieux avec les bottes* », une nouvelle aux accents gogliens

Petit employé de mairie, Aldo Piscitello est contraint de s'affilier au parti fasciste sous peine d'être mis à la porte. Affligé d'irrépressibles bâillements,

¹ « Le personnage classique est en effet remplacé par la succession de ses manifestations phénoménales, lesquelles se trouvent dotées d'une singulière autonomie tout en se conformant à un principe de constitution qui leur reste commun. Leur point de convergence est un personnage purement nominal, dépourvu de caractérisation morale et de physionomie précise, se manifestant narrativement comme à l'intérieur d'une silhouette vide. La personne se désagrège dans toutes les parcelles de son corps, dans ses organes, dans ses mouvements. L'ensemble qu'elle compose s'émiette peu à peu, alors que ses parties obéissent à un ordonnancement et à un rythme mécaniques. Le morcellement du corps, en ce qu'il renvoie l'être à un appareil d'organes, répond précisément au refus de représenter la totalisation de l'image, et par là au renoncement à l'assignation d'une identité personnelle ». Valeria Giannetti, « Textes provisoires et stratégies de la représentation du personnage chez Vitaliano Brancati », art. cit., pp. 113-114.

cet individu discret jusqu'à l'insignifiance est bientôt pris d'une féroce hostilité dissimulée à l'encontre du fascisme. De jour en jour, Piscitello se découvre une aversion croissante pour Mussolini, au point de se livrer secrètement à des rituels profanatoires sur les insignes du parti. L'exaspération de Piscitello devient si forte qu'elle finit par éveiller les soupçons. Échappant miraculeusement à son arrestation, il s'adonne plus fougueusement que jamais à sa haine.

Le titre même de la nouvelle indique combien l'histoire d'Aldo Piscitello est inséparable de la paire de bottes qu'il est forcé de porter. Celles-ci sont rarement évoquées, mais dominent pourtant toute la nouvelle, à la façon d'une ombre menaçante. Elles sont pourvues d'une âme et d'une personnalité, et douées de la parole. Lorsque Piscitello s'en approche, il croit les entendre tonner contre lui : « Viens là, *squadrista* de malheur ! »¹. Les efforts considérables que doit déployer Piscitello pour enfiler ses bottes sont sans doute un signe de sa répugnance aux valeurs qu'elles symbolisent, mais soulignent également l'étouffement idéologique dont il est victime. Comme les cigares *Roma* que Piscitello fume avec délectation à chaque anniversaire de la marche sur Rome, les bottes sont une expression métonymique du pouvoir tyrannique. Elles renvoient bien entendu à l'ambition impérialiste, à l'imaginaire de la conquête militaire qui traverse toute la mythologie mussolinienne. Par leur forme même, elles rappellent la configuration géographique de la péninsule italienne.

À défaut de pouvoir donner libre cours à sa fureur contre les podestats et autres notabilités du parti, le vieux Piscitello se venge sur les emblèmes fascistes : le cigare *Roma*, la chemise noire, et surtout l'insigne qu'il est forcé d'accrocher à sa veste :

Arrivé chez lui, et après avoir constaté qu'aucun des siens n'était rentré, il arracha l'insigne de sa veste, cracha dessus à deux reprises, le jeta par terre et le piétina ; puis, ainsi écrabouillé et aplati comme une blatte, il le saisit de nouveau et le tint devant ses yeux, mais durant peu de temps ; il le jeta dans le pot de chambre, et pissa dessus ; puis, avec un morceau de bois, il le retira, le

¹ Vitaliano Brancati, « Le Vieux avec les bottes », traduction de Jean-Marie Laclavetine, *op. cit.*, p. 130. «– Qui ti voglio, squadrista del malaugurio!». Vitaliano Brancati, « Il vecchio con gli stivali », *op. cit.*, p. 215.

nettoya à l'eau et au savon, le retapa du mieux possible et se le remit à la boutonnière.¹

Plusieurs critiques ont invoqué l'influence de Gogol dans leurs analyses dédiées au « Vieux avec les bottes », remarquant que Brancati met lui aussi en scène un personnage prisonnier d'un engrenage bureaucratique, proche du protagoniste du « Manteau »². Il n'est que de citer l'incipit de cette brève nouvelle pour s'en convaincre :

Donc, il y avait *dans un certain ministère un employé*. Cet employé ne sortait guère de l'ordinaire : petit, grêlé, rousseau, il avait la vue basse, le front chauve, des rides le long des joues et l'un de ces teints que l'on qualifie d'hémorroïdaux... [...] Quant au grade (car chez nous, c'est toujours par cette indication qu'il faut commencer), c'était l'éternel *conseiller titulaire* dont se sont amplement gaussés bon nombre d'écrivains parmi ceux qui ont la louable habitude de s'en prendre aux gens incapables de montrer leurs crocs.³

Personne ne se rappelait à quelle époque Akaki Akakiévitch était entré au ministère et qui l'y avait recommandé. Les directeurs, les chefs de division, les chefs de service et autres avaient beau changer, on le voyait toujours à la même place, dans la même attitude, occupé à la même besogne d'expéditionnaire, si bien que par la suite on prétendit qu'il était venu au monde en uniforme et le crâne dénudé. On ne lui témoignait aucune considération. Loin de se lever sur son passage, les huissiers ne prêtaient pas plus d'attention à son approche qu'au vol d'une mouche.⁴

Toutefois, les allusions politiques et la portée satirique de la nouvelle de Gogol sont bien plus discrètes et nuancées que la dénonciation du fascisme dans « Le Vieux avec les bottes ».

L'enseignement de Gogol transparait également dans le procédé littéraire consistant à prêter vie aux objets, voire à les anthropomorphiser. Brancati représente lui aussi des fragments de corps morcelés, disséminés, doués d'une

¹ Vitaliano Brancati, « Le Vieux avec les bottes », p. 135. «Giunto a casa, e visto che nessuno dei suoi era rientrato, si strappò il distintivo dalla giacca, ci sputò sopra due volte, lo buttò a terra e lo pestò; quindi così spiacciato com'era e ridotto a una blatta, lo sollevò di nuovo e lo tenne davanti agli occhi, ma per poco; lo gettò nell'orinale, vi pisciò; poi, con un legno, lo tirò fuori, lo pulì con acqua e sapone, lo aggiustò alla men peggio e se lo rimise all'occhiello». Vitaliano Brancati, « Il vecchio con gli stivali », *op. cit.*, p. 211.

² Cf. Vanna Gazzola Stacchini, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, *op. cit.*, p. 91 et *sq.*

³ Nicolas Gogol, « Le Manteau », *op. cit.*, pp. 237-238.

⁴ *Ibid.*, p. 239.

existence autonome¹. En cela, son écriture se rapproche sensiblement de celle de Guilloux.

De manière significative, à la confusion entre objets et individus vient s'ajouter une série de métaphores animales qui contribuent au destin d'échec de Piscitello. Comme relégué hors du règne humain, refoulé dans une infra-humanité, ce dernier devient une créature interstitielle, souterraine. Alors même que la guerre a pris fin, et que la démocratie est de retour, Piscitello redevient un être inconsistant et vide :

[Piscitello] ne sentait pas en lui le moindre mot à dire. Jusqu'à la veille, les mots grouillaient dans son cerveau comme les fourmis sur une pierre, à la campagne ; mots de protestation, de mépris, d'exaspération, d'ennui que le sang emportait du cerveau jusqu'aux lèvres, sur lesquelles Piscitello tapait avec sa paume comme pour en assurer la soudure [...] ; maintenant, au contraire, il se sentait le cerveau lisse et nu comme le caillou d'un torrent, un caillou compact, lourd, un bloc de sommeil qui lui entraînait la tête vers le bas.²

Ni haine ni amour n'habitaient plus ce petit homme voûté qui marchait en poussant en avant, sur un cou maigre et long, sa tête parfaitement marmoréenne, tant elle était décharnée et brillante sur toute sa surface [...]. Il était redevenu insignifiant comme il l'avait été jusqu'en 1930, insignifiant comme il le fut en 1925, année où il fut tellement insignifiant qu'une dame fit, avec son ami, le diable sait quoi sur un divan, en sa présence.³

¹ « On perd ainsi la vision d'ensemble, une série de détails corporels sont placés au premier plan, démesurément agrandis, et chacun d'eux se voit confier séparément un geste, une expression, une action importante ». « Così si perde la visione d'insieme, una serie di particolari del corpo vengono portati in primo piano, ingranditi a dismisura, e a ciascuno di essi isolatamente è affidato un gesto, un'espressione, un'azione significativa ». Elena Salibra, « *Il vecchio con gli stivali*: Brancati tra favola e storia », art. cit., p. 35. [Notre traduction]

² Vitaliano Brancati, « Le Vieux avec les bottes », *op. cit.*, p. 157. « [Piscitello] non si sentiva dentro una sola parola da dire. Fino a ieri, il cervello gli brulicava di parole come una pietra di campagna può brulicare di formiche; parole di protesta, dispetto, insofferenza, noia gli correvano dal cervello per tutto il sangue, gli andavano alle labbra, su cui egli picchiava con la palma come a saldare la chiusura, gli lasciavano sulla lingua un forte sapore di caffè muffito e pipa intasata; ora invece si sentiva il cervello liscio e nudo come il sasso di un torrente, un sasso compatto, pesante, tutto sonno, che gli portava giù la testa ». Vitaliano Brancati, « *Il vecchio con gli stivali* », *op. cit.*, p. 233.

³ Vitaliano Brancati, « Le Vieux avec les bottes », *op. cit.*, p. 159. « Né odio né amore abitavano ormai quel piccolo uomo aggrobbato che camminava spingendo avanti, sul collo magro e lungo, la testa completamente di marmo, tanto era scarna e lucida in ogni suo punto [...]. Egli era tornato insignificante come lo era stato sempre fino al 1930, insignificante come lo fu nel 1925, anno in cui fu talmente insignificante che una signora fece con un suo amico il diavolo sa che cosa sopra un divano, alla presenza di lui ». Vitaliano Brancati, *Il vecchio con gli stivali*, *op. cit.*, p. 235.

Repris par ses bâillements intempestifs, Piscitello renoue avec son quotidien dans la plus complète indifférence. Son insignifiance et son apathie atteignent une telle ampleur que des essaims de mouches et autres insectes élisent domicile sur son visage. Ces métaphores animales, que Brancati doit probablement à la stimulante lecture de Verga, indiquent peut-être la « perte de volonté du personnage et sa transformation en marionnette »¹. Mais elles demeurent difficilement déchiffrables, de même que l'ennui qui s'empare à nouveau de Piscitello avec une vigueur redoublée.

En réalité, le dénouement du « Vieux avec les bottes » nous invite à nous défier de nos premières impressions de lecture. Présentée habituellement comme une attaque cinglante contre le fascisme, la nouvelle de Brancati va plus loin. En choisissant de poursuivre l'histoire de Piscitello après le renversement de la dictature, l'auteur dénonce les exactions commises sous l'épuration. La fonction critique du protagoniste ne s'épuise donc pas dans la dénonciation de l'hypocrisie fasciste. De fait, au terme du récit, son impassibilité et son repli indiquent un refus des attitudes et des idées qui dominent la société italienne de l'après-guerre : la bonne conscience des fascistes d'hier soudain convertis à l'antifascisme le plus impitoyable, l'opportunisme et l'hypocrisie, le rejet de l'autocritique et du travail de mémoire... Loin d'être libre, la nation italienne demeure prisonnière de ses réflexes grégaires : à peine a-t-elle renoncé à une idéologie qu'elle en embrasse une autre.

Ainsi, le vieil employé de bureau est lui aussi un « vaincu », à l'image des protagonistes des romans et des nouvelles de Verga². Sa jubilation devant la défaite de son pays cède rapidement la place au sentiment aigu de la bêtise humaine, incapable de tirer aucune leçon de l'Histoire. « Le Vieux avec les

¹ «La serie di similitudini e di metafore animali risultano determinanti nella graduale perdita di volontà da parte del personaggio e nella sua conseguente marionettizzazione». Elena Salibra, « *Il vecchio con gli stivali*: Brancati tra favola e storia », art. cit., p. 40. [Notre traduction]

² « S'agissant de Verga, il semble que Brancati ait cherché à transposer dans un personnage petit-bourgeois et citadin la même compassion que ce dernier avait eue pour ses pêcheurs : l'un comme les autres sont des vaincus, des opprimés dont la protestation se tarit toujours à l'intérieur d'eux-mêmes ». «Riguardo a Verga, sembra che Brancati abbia voluto trasferire in un personaggio piccolo-borghese cittadino la stessa compassione che quello aveva avuto per i suoi pescatori: dei vinti, degli oppressi questi come quelli, la cui protesta si esaurisce sempre in se stessi». Vanna Gazzola Stacchini, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, op. cit., p. 93. [Notre traduction]

bottes » s’achève sur un épilogue des plus ironiques, qui signe la défaite finale de Piscitello.

Après avoir abhorré la dictature fasciste au risque de sa vie, le vieil homme est finalement renvoyé de son poste par le nouveau maire, afin d’assouvir la soif de vengeance collective. L’annonce de son licenciement n’éveille qu’une apparente indifférence chez Piscitello ; aussi le maire peut-il rentrer chez lui en se félicitant : tout s’est passé comme s’il n’avait pas eu affaire à un individu en chair et en os, mais à un être indéfinissable, à peine doué de vie, semblable à la chaise qu’il a occupée quarante ans à la mairie¹. La singulière aboulie de Piscitello, antihéros bien représentatif de la fiction italienne de la première moitié du XX^e siècle, le condamne au règne de l’infime et fait de lui un vulgaire objet :

En voiture, sur le chemin du retour, le maire était perplexe, ahuri, et, par ailleurs, satisfait : parce que la justice, la sévérité, ou même le mal, il ne les avait pas appliqués, grâce à Dieu, à un homme véritable, mais à un être à peine plus animé que la chaise qu’il avait occupée durant quarante ans, au cours de son labeur quotidien, devant une table de la Mairie.²

Une certaine « sympathie pour les choses »

Il s’agit pour finir d’aborder l’autre versant du problème de la représentation fictionnelle des objets dans l’œuvre de l’écrivain sicilien, de

¹ Comment ne pas songer ici à la misérable destinée d’un autre employé de bureau légendaire, le copiste Bartleby ? Dans la nouvelle éponyme de Melville, ce personnage insignifiant et mystérieux est lui aussi comparé à un objet : « Il demeura, comme auparavant, un meuble inamovible dans mon bureau. Plus inamovible encore si cela est possible ». Herman Melville, *Bartleby*, traduction de Michèle Causse, Paris, GF Flammarion, 1989, p. 38. “He remained, as ever, a fixture in my chamber. Nay – if that were possible – he became still more of a fixture than before”. Herman Melville, *Bartleby in Billy Budd, Sailor, and Other Stories*, édition de Harold Beaver, London, Penguin Books, 1985, p. 83. Cf. notre article « Objets en devenir et “devenirs-objets” dans *Bartleby* de Herman Melville », en ligne sur la revue *Silène* du département de Littérature Comparée de l’Université de Paris X-Nanterre : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_122.pdf.

² Vitaliano Brancati, « Le Vieux avec les bottes », *op. cit.*, p. 162. “In macchina, sulla via del ritorno, il sindaco era perplesso, stupito, e da un altro verso soddisfatto: perché la giustizia, la severità, o addirittura il male, egli l’aveva operato, grazie a Dio, non su un uomo vero e proprio, ma su un essere poco poco più animato della sedia che quell’essere stesso aveva occupato per quarant’anni nel suo quotidiano lavoro davanti a un tavolo del Municipio”. Vitaliano Brancati, « Il vecchio con gli stivali », *op. cit.*, p. 238.

chercher à mieux cerner « cette sympathie pour les choses » qui, d'après G. Ferroni, serait la source du comique brancatien¹.

Jusqu'ici, l'inscription des objets dans la fiction de Brancati rejoignait la condamnation par Guilloux des classes dominantes et possédantes. Mais il convient maintenant de souligner les profondes divergences idéologiques et esthétiques qui les séparent sur ce point.

Proche des communistes, l'écrivain breton adopte une attitude farouchement anticapitaliste et considère la soif de possession comme la source de tous les maux. Aussi somptueux qu'ils soient, les tableaux et les antiquités qui parent la demeure de Nabucet sont autant de signes éclatants de sa compromission et de sa veulerie. Quant aux instruments meurtriers qui s'amoncellent chez Babinot, ils ne font que refléter la bêtise et le mauvais goût de leur propriétaire. Dans *Le Sang noir* comme dans tous les autres récits de Guilloux, le bien et la propriété sont toujours synonymes d'un pouvoir illégitime, d'une domination usurpée et inique. Leur contrepartie positive est à chercher dans le dénuement et la pauvreté.

Dans une perspective bien différente, d'inspiration libérale et anglophile, Brancati accorde la primauté à la liberté de pensée et d'agir, bien suprême entre tous qu'il convient de sauvegarder à tout prix. Plaçant au centre de ses préoccupations l'individu singulier, il dirige ses accusations contre tous les régimes qui s'emploient à étouffer les actions, les pensées et les comportements anticonformistes, qu'il s'agisse du fascisme, du nazisme, du communisme ou de la démocratie chrétienne.

Sous cet aspect, les objets se voient investis d'une fonction décisive : alors qu'ils participent activement, chez Guilloux, à la matérialisation symbolique ou effective de rapports de domination, chez Brancati ils prennent fréquemment des connotations positives. De fait, les objets qui hantent ses romans et ses nouvelles sont le plus souvent associés à la vie intérieure et à la sensibilité des personnages, à cette part irréductible de l'individu qui constitue le seul rempart contre toutes les formes d'oppression et d'embrigadement. D'où la profonde humanité des objets dans l'œuvre de Brancati. D'où aussi

¹ “[questa] simpatia per le cose”. Giulio Ferroni, « Introduzione » in Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi, op. cit.*, 2003, p. xxiv.

l'intense nostalgie d'Antonio Magnano pour ces vestiges d'une civilisation anéantie :

Il se laissa tomber sur le divan qui ne tinta plus comme naguère, pour la bonne raison que les étagères étaient vides et couvertes de poussière. Antonio appuya sa tête à un accoudoir de bois et, tournant très lentement les yeux autour de lui, il regarda les portraits qui étaient devenus plus tristes, les rideaux sales et tombants, les portes privées de leurs vantaux, le balcon aux vitres brisées, dans l'encadrement duquel se détachait le toit d'une maison voisine, défoncé et hérissé de poutres. De la rue montaient continûment des relents de puanteur, de la poussière et, volant comme des oiseaux, des feuilles de papier à demi carbonisées. Quelle tristesse ! quelle tristesse !...¹

Ainsi que l'a observé G. Ferroni, ce second mode d'inscription fictionnelle des objets est en partie lié aux convictions libérales de Brancati¹. En effet, loin d'être toujours dévalorisés, montrés du doigt ou bannis, les objets sont aussi les témoins d'une culture dévastée. À côté des instruments de propagande, des armes et de l'accoutrement fasciste, qui visent à quadriller, codifier, gouverner les corps et les esprits, tout un ensemble d'objets relégués, dissimulés, oubliés, persiste à porter en avant des valeurs universelles de liberté, de justice et de dignité.

Chargés d'affects, de vie et de souvenirs, ces objets constituent des fragments de passé, des vestiges d'un temps épargné par la barbarie. Ils sont à la fois de puissants marqueurs culturels et des expressions de l'individualité. Imprégnés par la vie intime de leur propriétaire, ils possèdent un certain pouvoir subversif, qui agit contre les totalitarismes. À travers leur mise en scène fictionnelle, Brancati prend la défense d'une vision humaniste du monde, semblable à celle que proclamaient les encyclopédistes du XVIII^e siècle. En s'attachant à évoquer les menus objets de la vie quotidienne, l'auteur du *Bel Antonio* revendique et s'approprie l'héritage de Gogol.

¹ Vitaliano Brancati, *Le bel Antonio*, op. cit., p. 401. "Si lascio cascare sul divano che non tintinnò più come una volta per la buona ragione che gli scranni erano vuoti e bianchi di polvere. Antonio appoggiò la testa a un bracciolo di legno e, muovendo lentissimamente gli occhi in giro, guardò i ritratti che s'eran fatti più tristi, i tendaggi cascanti, le porte orbate delle loro imposte, il balcone coi vetri spezzati, nel cui riquadro campeggiava il tetto di una casa vicina sfondato e irto di travi. Dalla strada salivano continuamente zaffate di puzza, polvere e, volando come uccelli, fogli di carta mezzi bruciacchiati. Che tristezza! Che tristezza!...". Vitaliano Brancati, *Il bell'Antonio*, op. cit., p. 805.

Dans les œuvres de Guilloux et de Brancati, les rapports qu'entretiennent personnages et objets trahissent l'influence de l'auteur des *Nouvelles de Pétersbourg*. À travers le recours à la métonymie et à la métaphore, les deux écrivains mènent une réflexion aiguë sur le processus de déshumanisation que le pouvoir autoritaire inflige à l'individu. Démembré, sectionné, le personnage tend à perdre son statut de sujet. Les pressions conformistes et l'adhésion – volontaire ou forcée – aux cultes de la force et de la virilité lui confèrent un caractère mécanique, artificiel. Détachés du reste du corps, certains de ses membres ou organes sont objectivés et conquièrent une effrayante autonomie. C'est dire combien la tonalité fantastique de certaines nouvelles de Gogol a servi de modèle à Guilloux et Brancati.

Par ailleurs, ces deux auteurs dénoncent la manière dont certains objets fétichisés sont instrumentalisés par le pouvoir tyrannique ou autoritaire : le culte des armes, du vêtement, des bannières et des insignes guerriers est mis au service d'une idéologie belliqueuse, nationaliste et liberticide. Par là, les œuvres de Guilloux et de Brancati apparaissent sous-tendues par une volonté de démystification. Elles prônent des valeurs humanistes et accordent une place prépondérante à l'individu contre les comportements de masse. Sur ce point, cependant, la confrontation du *Sang noir* et du *Bel Antonio* révèle une distinction essentielle. Lorsque, chez Guilloux, les objets sont presque toujours des symboles de domination, chez Brancati ils constituent aussi de précieuses expressions d'une culture naufragée.

¹ Giulio Ferroni, « Introduzione », in Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi, op. cit.*, p. xxviii.

Au terme de cette partie dédiée à la mise en scène du temps, des personnages et des objets dans les fictions de Mary Shelley, de Verga et de Hardy, d'Alain-Fournier, de Guilloux et de Brancati, il resterait à voir comment le modèle dynamique de la marée pourrait être élargi pour rendre compte de la configuration de l'espace dans le roman de l'échec. Les réflexions qui suivent peuvent être tenues pour des postulats préalables à un élargissement de la métaphore de la marée.

La mise en relation des six textes étudiés ici nous permet en effet d'avancer l'hypothèse qu'il existe des géographies fictionnelles de l'échec. Le rôle primordial conféré dans ces œuvres aux représentations du naufrage, de la défaite et de toutes les formes de fiasco influe puissamment sur la distribution du temps mais aussi sur celle de l'espace.

Sans doute rencontrons-nous, chez tous les écrivains concernés, une commune prédilection pour certains territoires propices à la mise en scène de l'échec. Ces auteurs privilégient en effet les lieux de flottement et d'indécision situés aux frontières du groupe social. Marges, seuils et périphéries sont autant de limites instables, de champs de forces où s'affrontent vecteurs de cohésion et vecteurs de dispersion, poussées endogènes et exogènes. C'est pourquoi le personnage en échec occupe souvent une position liminale ou bien interstitielle qui s'oppose à la prévisibilité de l'espace collectif, quadrillé et *strié*.

Mais surtout, les romans de l'échec nous imposent de repenser notre rapport à l'espace et au temps. L'un comme l'autre ne sont jamais figés ni prévisibles. Perpétuellement redistribués, ils se transforment et se recomposent sans cesse. Il revient à la fiction romanesque, et à plus forte raison aux œuvres qui nous intéressent ici, de souligner combien les catégories du temps et de l'espace sont des constructions culturelles. Elles relèvent de *conventions* collectives qui s'opposent à nos *perceptions* subjectives immédiates, à une expérience individuelle qu'il nous est seulement permis de postuler.

Dans certaines situations inhabituelles, notre conscience peut pourtant se dessaisir momentanément des présupposés qui définissent son rapport au

monde et s'ouvrir à une perception plus immédiate et déliée du réel. Ainsi en va-t-il de l'épreuve de l'échec, comme le confirment par exemple les « sorties de scène » de *mastro-don Gesualdo* ou du protagoniste du *Maire de Casterbridge*¹. Proscrits de l'ordre social qui a consacré leur triomphe, Gesualdo Motta et Michael Henchard sont brutalement dépossédés de leur pouvoir et doivent renoncer du même coup à un système collectif de représentations codifiées du temps et de l'espace.

Aussi les géographies que déploient les romans de Shelley, de Verga et de Hardy, d'Alain-Fournier, de Guilloux et de Brancati sont-elles avant tout dynamiques. Puissant agent de déliaison, l'échec œuvre en elles comme un révélateur. En dévoilant de quelles manières une société découpe et construit le réel, en exposant le caractère arbitraire des abstractions qui assurent sa cohésion, l'échec libère le temps et l'espace. De même qu'il instille au sein du temps collectif son expérience individuelle d'un temps à contre-courant, le personnage en échec ouvre une faille dans les conceptions et les modes d'appropriation officiels de l'espace en y greffant sa perception intime d'une géographie autre. Aux conventions régissant les divers usages de l'espace, il substitue des trajectoires et des dispositions insolites.

Les géographies des « romans de l'échec » sont donc travaillées par des mouvements et des déplacements proches de ceux qui affectent l'organisation du temps. Dans les deux cas, l'irruption de l'échec engage une même poétique de l'écart : écart entre la téléologie progressiste et l'involution « à rebours », écart entre un temps instrumentalisé à des fins idéologiques et un temps délié, affranchi des dogmes communautaristes ; écart aussi entre des lieux codifiés, fortement socialisés, et des espaces incertains, mal délimités. Tout ceci nous suggère d'appréhender l'échec comme *ce qui diffère* : cet excédent ou ce manque de sens qui délimite, par la négative, les frontières du groupe social.

Les fictions narratives de Mary Shelley, de Verga et de Hardy, comme celles d'Alain-Fournier, de Guilloux et de Brancati, apparaissent structurées par des lieux en tension. Tantôt sujets à des phénomènes de rétrécissement et de contraction, ces derniers se trouvent placés sous le signe du confinement et du recroquevillement ; tantôt en expansion, ils sont alors voués à la dispersion

¹ Cf. *infra*, troisième partie, chapitre 2.

et à l'effilochement. Que l'on songe à l'univers cloisonné et secret du laboratoire de Frankenstein ou aux immenses contrées hyperboréennes parcourues par le savant et sa créature ; que l'on évoque les itinérances incessantes des personnages de Hardy ou les lieux dérobés de *Tess* et de *Jude* ; que l'on se tourne vers les chambres et salles de classe protégées qui constituent l'univers de François Seurel ou au contraire vers les horizons libres des escapades du grand Meaulnes ; que l'on se remémore, enfin, les errances de Cripure dans Saint-Brieuc, l'enfermement d'Antonio Magnano dans sa chambre d'enfant ou ses vagabondages nocturnes dans les rues de Catane : dans chacun de ces récits, on retrouve une opposition entre des espaces isolés, en retrait, et des lieux ouverts. Bien entendu, ces figurations sont rarement statiques ou figées : il arrive souvent qu'un territoire en apparence clos et opaque subisse l'invasion d'une force extérieure et perde du même coup son inviolabilité.

Nombre d'analyses développées dans les trois chapitres composant cette seconde partie annoncent déjà les questionnements qui seront abordés dans la partie finale de notre thèse : en quoi la mise en scène fictionnelle de l'échec est-elle subversive ? Par quelles manifestations textuelles cette charge subversive se traduit-elle ? Contre quelles idéologies ou valeurs dominantes est-elle dirigée ?

Refermant cette partie consacrée à différents aspects de la poétique de l'échec, nous nous engageons à présent dans une réflexion sur le pouvoir de résistance de la forme romanesque. À travers des lectures croisées des six romans de l'échec, nous verrons comment ces derniers démystifient les grandes institutions et mythologies consacrées par la bourgeoisie capitaliste : la Famille, le Travail, la Propriété et le Progrès.

UNIVERSITÉ PARIS-ouest NANTERRE LA DÉFENSE
U.F.R. Littérature, Langages et Philosophie
École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles (ED 138)
Centre de recherche en Littérature et Poétique Comparées (EA 3931)

Thèse

En vue d'obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS X
Discipline : Littératures Comparées

Présentée et soutenue publiquement par
Mathieu LAARMAN

Le 30 novembre 2010

Fictions du naufrage, Naufragés de la fiction

Poétiques du roman de l'échec

**(Mary Shelley, Giovanni Verga, Thomas Hardy, Alain-
Fournier, Louis Guilloux, Vitaliano Brancati)**

**

Sous la direction de Madame le Professeur
Karen HADDAD-WOTLING

JURY

Mme Florence GODEAU
Mme Karen HADDAD-WOTLING
Mme Isabelle POULAIN
Mme Élisabeth RALLO DITCHE

TROISIÈME PARTIE

“THE WORD FAILURE MAKES THEM TREMBLE”

INSOUMISSION ET SUBVERSION DANS LES

ROMANS DE L'ÉCHEC

PRÉAMBULE

LE ROMAN À L'ASSAUT DES SYSTÈMES

Guerre aux « ismes » !

Dans cette troisième et dernière partie de notre étude, nous tâcherons de poser la question de la mise en scène fictionnelle de l'échec à la lumière d'une réflexion sur sa puissance subversive. L'analyse comparée de *Frankenstein*, *Les Malavoglia*, *Jude l'obscur*, *Le Grand Meaulnes*, *Le Sang noir* et *Le bel Antonio* révèle qu'une même poétique de l'écart orchestre l'écriture des romans de l'échec. Fractures, failles et clivages y prolifèrent, participent à l'évidement et au creusement de l'œuvre. Une intrigue construite à rebours des modèles romanesques progressistes ; des personnages qui sont autant de héros en négatif, voués à leurs destins d'échec et d'exclusion ; une organisation du temps qui récusé à la fois l'idéalisme téléologique et le traditionalisme cyclique ; une distribution insolite de l'espace, dans laquelle les lieux n'apparaissent plus que comme des îlots à la dérive... Ces propriétés communes aux six récits étudiés montrent que l'inscription de l'échec au cœur du projet romanesque mobilise un dispositif textuel complexe.

On ne saurait inférer des observations développées ici une quelconque loi sur l'évolution historique du genre romanesque au cours des XIX^e et XX^e siècles. Notre corpus de recherche se caractérise avant tout par ses disparités, ses contrastes et sa discontinuité. Il ne se veut pas représentatif d'un point de vue littéraire ou historique, mais vise plutôt à favoriser des approches croisées et transversales, convoquant différents champs disciplinaires (histoire et sociologie de la littérature, épistémocritique, histoire des idées, théorie de la réception...) pour mieux cerner les implications sociales et idéologiques du traitement fictionnel de l'échec.

Il va de soi, pourtant, que les œuvres étudiées dans cette thèse ne sont pas des textes isolés, fermés sur leurs spécificités structurelles, stylistiques ou socio-historiques. Au contraire, toutes ces fictions entretiennent un dialogue fécond avec d’autres écrits antérieurs, contemporains ou à naître ; elles tissent également des liens étroits avec les milieux culturels auxquels elles se rattachent ; elles portent l’empreinte des grands débats d’idées et des théories de leur temps ; enfin, elles perpétuent à leur manière le souvenir des drames historiques dont elles sont témoins.

Leur influence n’est évidemment pas comparable au rayonnement et à la postérité des grands textes appartenant au canon de la tradition romanesque occidentale. Malgré tout, l’analyse des romans de Mary Shelley, de Verga et de Hardy, d’Alain-Fournier, de Guilloux et de Brancati se révèle éclairante pour cerner certains aspects propres à l’évolution des formes romanesques. Si ces fictions présentent un tel intérêt, c’est peut-être parce que n’appartenant pas au panthéon des œuvres considérées comme « novatrices » ou « révolutionnaires », elles permettent d’éclairer tout un pan de la création littéraire souvent occulté au profit de textes jugés plus « représentatifs ». Souvenons-nous que ce sont précisément ces œuvres réputées « secondaires », en vertu de critères souvent arbitraires, qui décident dans une large mesure de la fortune des œuvres « majeures ». Et n’oublions pas que pour le lectorat de leur temps, ces œuvres « secondaires » ont souvent compté bien davantage que les textes immortalisés par les générations postérieures.

Notre étude comparatiste nous conduit ainsi à souligner le rôle décisif échu à la mise en scène fictionnelle de l’échec dans le devenir même du roman occidental. Ce n’est pas un hasard si celle-ci conquiert une place privilégiée dans la littérature de fiction à partir de la fin du XVIII^e siècle. Son ascension est en effet intimement liée à l’avènement de la bourgeoisie capitaliste, et doit être rattachée à deux événements fondamentaux : la Révolution industrielle, d’abord, qui consacre l’esprit d’entrepreneuriat et le mérite individuel tout en sanctifiant la Propriété et le Travail ; la Révolution Française, ensuite, qui promeut une téléologie progressiste exclusiviste et codifie tout un système de

valeurs et d'idéologies civilisatrices – lesquelles ouvriront rapidement la voie à une hiérarchisation ethnocentrique des sociétés.

On pourrait s'attendre à ce que le roman se conforme aux tendances dominantes de son temps pour gagner une plus forte légitimité, et souscrive aux « ismes » contemporains proliférants tels que le scientisme, le positivisme ou l'évolutionnisme¹. La réalité est tout autre. Certes, la plupart des romanciers de la grande tradition réaliste du XIX^e siècle ne peuvent demeurer indifférents à ces préoccupations, et leur biographie autant que leur œuvre témoignent de leur intérêt pour les théories scientifiques ou anthropologiques de l'époque.

Pourtant, même lorsque l'adhésion de l'écrivain à ces préceptes scientifiques et à leurs fondements idéologiques semble sans réserve, la forme romanesque elle-même, rétive à tout embrigadement, accuse le clivage séparant les doctrines universalistes et leur incorporation au texte de fiction. L'indétermination et le pluri-sémantisme constitutifs du genre romanesque ne peuvent s'accommoder des credo positivistes ou de tout autre schéma explicatif. Invariablement, quelque chose résiste contre cette pression, s'insurge contre cette puissance qui tente de juguler la liberté de l'invention fictionnelle. *Ce quelque chose*, c'est peut-être la spécificité même du discours romanesque² : une force d'inertie qui triomphe fatalement des cadres, des codes et des classifications de toute espèce.

Ce vecteur d'entropie possède des modes d'action extrêmement variés, et les frictions qui jouent entre la composante romanesque et les prétentions scientifiques ne sont pas sans ambiguïtés. Le plus souvent, cette force d'opposition agit subrepticement, de manière souterraine. Par conséquent, il arrive qu'elle soit difficilement repérable. Elle procède fréquemment d'un

¹ Bien avant *Tropismes* de Nathalie Sarraute, Luigi Capuana – autre représentant du vérisme sicilien et ami de Verga – ironisait déjà sur ce suffixe fabricant de systèmes et d'idéologies. Cf. Luigi Capuana, *Gli “ismi contemporanei” (Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo) ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, Niccolò Giannotta, 1898. Nous nous démarquons ici du sens que Capuana donne aux « ismes », et nous emploierons ce suffixe pour faire référence aux tentations totalisantes ou totalitaires visant à réduire et circonscrire une pluralité complexe de pensées afin de la conformer à un modèle pour la contrôler.

² On pourrait, il est vrai, étendre cette suggestion à l'ensemble des genres fictionnels, mais il conviendrait alors d'accorder la préséance au roman dans le phénomène de résistance de la littérature à l'idéologie : de par l'infinie richesse et la plasticité de ses potentialités discursives, lui seul apparaît en mesure de *dévoier* aussi efficacement, de contourner avec une telle

tiraillement intérieur du romancier, partagé entre son ralliement aux idéaux de ses contemporains et son sentiment que la littérature – et plus spécifiquement le roman – demeure un espace privilégié pour découvrir et exprimer une vérité informulée. Mais l’important est de comprendre qu’au-delà des motivations de l’auteur, il y a bien une résistance originelle de la fiction romanesque en tant que telle, un refus principiel de se soumettre aux impératifs et catégories.

Nos observations sur la présence ambiguë de la *new science* dans *Frankenstein*, sur le discours trompeusement progressiste de la préface des *Malavoglia* et sur la réception de la théorie des *survivances* par Hardy nous ont permis d’explorer trois exemples féconds de l’immixtion du discours scientifique dans la littérature¹. Cette approche comparatiste suggère qu’il conviendrait de penser en termes nouveaux les rapports entre science et littérature. La critique tend habituellement à mettre l’accent sur l’intentionnalité auctoriale, insiste volontiers sur les connaissances scientifiques de l’écrivain et sur sa participation plus ou moins active aux débats agitant son milieu culturel. Mais rares sont les commentateurs qui envisagent comment le récit s’approprie les hypothèses ou découvertes scientifiques, les « absorbe » et les « transmue » en vertu des règles qui lui sont propres, en réfléchit une image diffractée et déformée pour en faire de la « matière » romanesque.

On touche ici à un questionnement crucial pour la méthodologie des études littéraires : à focaliser l’attention sur les stratégies de l’écrivain et à privilégier l’attitude critique postulant un fort contrôle de l’auteur sur sa création artistique, ne risque-t-on pas de sacrifier une dimension primordiale de l’œuvre ? Sur ce point, les essais consacrés aux rapports entre science et littérature sont révélateurs. On s’efforce de mettre en évidence les *répercussions* d’une doctrine, notion ou métaphore scientifique *sur* la littérature. On tente d’évaluer toujours plus finement les connaissances de l’auteur sur les mouvements culturels et les grands systèmes de pensée qui dominant son époque pour chercher comment ceux-ci *se reflètent* dans son œuvre. Depuis une vingtaine d’années, un vaste champ théorique anglo-saxon

inventivité et une telle audace les systèmes de pensée autoritaires, les conformismes de l’esprit et autres doctrines intransigeantes.

s’attache à mettre en évidence les échanges et emprunts réciproques entre textes littéraires et productions scientifiques².

Il ne s’agit pas ici de nier la légitimité de ces travaux souvent passionnants et fructueux, mais d’apprécier ce que la recherche en littérature gagnerait à renverser la perspective. Le propos ne consisterait plus, dès lors, à chercher ce que la science *fait à* la littérature, mais à se demander ce que la littérature *fait de* la science... Aussi puissantes que s’avèrent les motivations de l’auteur sur le devenir de son œuvre, celle-ci conserve une part de liberté irréductible, un *jeu* qui est le secret même du roman. Il faudrait donc reconnaître qu’à côté des stratégies auctoriales se manifestent également des « stratégies de l’œuvre », qui se jouent des limites et défient les frontières pour garantir au roman sa libre respiration. D’où le décalage parfois considérable entre le propos qui affleure à la surface du texte et les signifiés souterrains, fragmentaires, discontinus, qui participent de sa structure profonde.

Ce qui est vrai des rapports entre science et littérature vaut aussi *a fortiori* pour la manière dont la fiction romanesque mine et conteste d’autres modèles heuristiques ou idéologiques alors même qu’elle s’en réclame ouvertement. Inévitablement, le roman reprend ses droits et reconquiert sa liberté. C’est dire combien l’existence même de ce genre littéraire est indissociable d’une dynamique subversive.

À cet égard, l’analyse de la mise en scène fictionnelle de l’échec offre au critique une position privilégiée. Car il y a là, croyons-nous, la possibilité d’esquisser des lectures transversales susceptibles d’éclairer cette surprenante *résistance* du roman. Dans chacun des romans qui composent notre corpus,

¹ Cf. *supra*, deuxième partie, chapitre 1.

² Récemment instituée en France grâce au courant de l’épistémocritique et popularisée par des chercheurs comme Michel Pierssens et Annie Escuret, l’étude des rapports entre science et littérature a été renouvelée par le stimulant travail de Gillian Beer, pionnière d’une série d’importants travaux critiques. Voir son essai *Darwin’s Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, *op. cit.* On pourra également consulter le livre de Michel Pierssens, *Savoirs à l’œuvre. Essais d’épistémocritique*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1990. Mentionnons enfin l’article d’Annie Escuret, « Épistémocritique de la monstration dans *Frankenstein* », *art. cit.* Dans un texte polémique, Pierre Milot fait un cinglant procès de l’approche pratiquée par les tenants de l’épistémocritique, accusés de faire « un mauvais usage littéraire de la science » : cf. son article « Nuages interstellaires déformés par des jets de matière. Culture scientifique et culture

l’échec se dessine comme le négatif des conventions sociales dominantes. Il est tout à fait significatif que la fortune littéraire de l’échec grandisse et atteigne son apogée selon une courbe évolutive qui correspond à celle de l’ascension et du triomphe de la bourgeoisie capitaliste occidentale. Observation qui amène irrésistiblement l’interrogation suivante : à une époque et dans une société où règnent sans partage les valeurs de la Réussite et du Succès, pourquoi tant de romanciers affichent-ils une prédilection aussi éclatante pour l’échec, le ratage, la faillite, la défaite, le naufrage... ?

Un critique contemporain de Hardy nous livre une réponse possible à cette énigme. Dans la *Westminster Review* de janvier 1896, D. F. Hannigan fait un compte-rendu enthousiaste de *Jude l’obscur* et s’insurge contre les accusations cruelles et malhonnêtes accablant le romancier :

Cette histoire d’ambitions brisées ne peut être appréciée que de ceux qui possèdent le don de la compassion. Malheureusement, nous vivons dans une époque où presque tous les êtres humains ne sont préoccupés que par leur succès matériel. Le mot « échec » les fait trembler ; et, sans aucun doute, l’évident pessimisme de M. Hardy n’est pas du goût de l’innombrable multitude d’arrivistes vulgaires dont le seul credo est de « réussir » coûte que coûte. Comment pourrions-nous attendre du jeune homme moderne, dont les pensées sont exclusivement dirigées sur le *Woolsack* ou sur les résultats d’un pari gagnant aux courses ou à la Bourse, qu’il fasse siens les sentiments d’un pauvre tailleur de pierre rustique rêvant d’obtenir son diplôme universitaire pour devenir un homme d’église !¹

À travers ce pénétrant jugement sur la société de son temps, D. F. Hannigan met en lumière le redoutable pouvoir subversif des représentations de l’échec dans la fiction romanesque. Mais il nous révèle aussi combien cette question se

littéraire », *Cahiers d’épistémologie*, cahier n. 2008, 271^e numéro, 2000 (consultable en ligne à l’adresse http://www.unites.uqam.ca/philo/pdf/Milot_2008.pdf).

¹ “This story of crushed aspirations can only be appreciated by those who have the power of true sympathy. Unfortunately, we live in an age when nearly all human beings are concerned only with their material success in life. The word “failure” makes them tremble; and, no doubt, Mr Hardy’s apparent pessimism is distasteful to the innumerable throng of vulgar-minded aspirants whose only gospel is to “get on” by hook or by crook. How could we expect the modern young man, whose thoughts are fixed solely on the *Woolsack* or on the results of a successful experiment on the Turf or the Stock Exchange, to enter into the feelings of a poor rustic stone-cutter who dreamed of taking out his degree and becoming a clergyman!”. (Le *Woolsack* désigne le banc du Lord Chancelier de la Chambre des Lords, ainsi nommé car il est bourré de laine). Compte-rendu reproduit dans Graham Clarke (éd.), *Thomas Hardy: Critical Assessments*, vol. 1, *op. cit.*, p. 262. [Notre traduction]

trouve greffée sur le politique, indissociable d'un incessant questionnement social. À une époque où évoquer l'échec suscitait déjà de sourdes angoisses, l'inscrire au cœur de son programme romanesque fut pour Hardy et Verga affronter l'ordre établi, défier la bourgeoisie capitaliste au pouvoir et contester son autorité.

On pourrait nous objecter que ces remarques sont pertinentes pour l'Italie et l'Angleterre de la seconde moitié du XIX^e siècle mais qu'elles s'avèrent peu convaincantes lorsqu'on aborde les œuvres d'Alain-Fournier, de Guilloux ou de Brancati. Certes, les propos de Hannigan visent une mentalité affairiste, opportuniste et individualiste qui appartient spécifiquement à la société capitaliste anglaise de son temps. Il conviendrait toutefois de préciser que cet esprit capitaliste s'affirmait encore comme un paradigme socio-économique dominant dans la France et l'Italie de la première moitié du XX^e siècle. Les diatribes de Guilloux contre le consumérisme effréné, la disparition des petits artisans et la soif du bien témoignent que les fondements théoriques et les manifestations concrètes du capitalisme faisaient alors plus que jamais l'objet de virulentes polémiques. Il faudrait aussi rappeler l'importance des résurgences du Progrès dans l'Europe de la première moitié du XX^e siècle, de même que l'invasion des cultes nationalistes et des politiques impérialistes – phénomènes auxquels Alain-Fournier chroniqueur et Brancati polémiste furent particulièrement sensibles. Pour toutes ces raisons, il importe de comprendre que là encore, l'inscription même de l'échec dans l'œuvre de fiction s'accompagne d'un questionnement social et politique.

Notre lecture comparée des romans de l'échec nous mène ainsi à conférer une portée bien plus vaste aux réflexions de Hannigan sur les attaques dirigées contre Hardy : tout bien considéré, la mise en scène même de l'échec dans le roman n'est-elle pas subversive par essence ? Inextricablement lié à un riche imaginaire du déchet, du rebut et de l'ordure¹, l'échec échappe éternellement à

¹ Consulter à ce sujet l'excellent ouvrage déjà mentionné de Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, op. cit. Pour une perspective sociologique, cf. Jean-Claude Beaune (dir.), *Le déchet, le rebut, le rien*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, et Pierre Sansot, *Ce qu'il reste*, Paris, Payot & Rivages, 2006. Dans une perspective sensiblement différente de la nôtre, davantage philosophique et « phénoménologique », Laurent Jenny étudie les images de l'égout dans l'œuvre de Victor Hugo, et en particulier dans un célèbre chapitre des *Misérables*. Certaines de ses observations corroborent pleinement nos réflexions : « L'égout improductif a toutes les allures d'un “ruissellement d'or”. L'égout est une fête, c'est

la logique économique du profit et de la rentabilité. Si le nommer ou l’évoquer provoque une certaine inquiétude, c’est bien parce qu’il ne peut être pleinement circonscrit par cette configuration économique hégémonique qui ne peut perdurer qu’à condition de rejeter, d’exclure, de bannir. Par sa seule existence, l’échec dénie toute légitimité au corps social dont il se trouve momentanément ou irrémédiablement écarté. Comment, dès lors, ne pas voir que les manifestations de l’échec dans le roman vont à l’encontre de toutes les grandes entreprises universalistes, qu’elles soient politiques ou idéologiques mais aussi scientifiques ou métaphysiques ?

Une dénonciation des institutions de la bourgeoisie capitaliste

Dans tous les textes convoqués pour cette étude, les représentations fictionnelles de l’échec se trouvent au centre d’une entreprise subversive dirigée contre les principales institutions et mœurs de la bourgeoisie capitaliste. La Famille, le Travail et la Propriété en sont les principaux piliers, et bien des romans de l’échec s’emploient à les renverser. En confrontant différents extraits empruntés aux fictions narratives (qu’il s’agisse de romans ou de nouvelles¹) mais aussi aux écrits personnels des auteurs, nous tâcherons de

une magnificence – mais que le peuple paie de sa substance [...]. À ce point, Hugo est tout près d’improviser un matérialisme historique inverse. Fondé non pas sur l’évolution des forces productives, mais sur celle des dispositifs de perte ». Laurent Jenny, *La Terre et les signes. Poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1982, p. 85. Au terme de ce chapitre, l’essayiste conclut : « Ainsi, il faut l’égout, cette monstruosité, pour commencer à penser. Mais *l’espace de jeu* qu’il introduit dans le réel doit être constamment négocié, afin que ne soient pas emportés avec lui *toute* pensée et *tout* réel ». *Ibid.*, p. 92. La fiction romanesque – et, plus largement, la création littéraire – participe donc pour Hugo d’une opération de « recyclage » esthétique, proche de la fameuse alchimie baudelairienne : « J’ai pétri de la boue et j’en ai fait de l’or ».

¹ Nous n’ignorons pas les problèmes posés par le parti pris consistant à intégrer des analyses de récits brefs dans ce travail consacré aux « romans de l’échec ». On pourrait tenter de résoudre cette épineuse question en parlant plus généralement de « fictions de l’échec », mais cette solution n’est pas entièrement satisfaisante. En procédant de la sorte, on tend en effet à occulter les spécificités propres à la mise en scène de l’échec dans le roman au profit d’une vision globale du traitement de l’échec dans le texte littéraire. Or, ce glissement relève peut-être d’un raccourci théorique préjudiciable à nos considérations sur le genre romanesque. Rien n’indique en effet que la nouvelle possède la même charge subversive que le roman, et il est probable que ses caractéristiques structurelles – à commencer par la brièveté – influent de manière décisive sur ses modes de représentation de l’échec. Rappelons toutefois que pour le critique Thomas Pavel, le sujet privilégié de la nouvelle est l’imperfection humaine : « La nouvelle se consacre, comme le roman picaresque, à l’étude de l’imperfection humaine, mais au lieu de la présenter comme une hypothèse générale dont il s’agit d’énumérer patiemment la multiplicité des

comprendre par quels procédés et sur quels modes s’organise leur critique. Afin de bien cerner les enjeux et la portée subversive de cette mise en accusation, nous porterons notre attention sur les controverses philosophiques, politiques et sociales qui marquèrent les romanciers.

Dans cette section, nous n’aborderons pas *Le Grand Meaulnes*, qui ne peut être lu comme une mise en accusation des institutions bourgeoises. Les représentations de la famille ou même de la propriété dans le récit d’Alain-Fournier, certes, sont loin d’être idéalisées. Les principaux personnages assistent impuissants à la dévastation du Domaine des Sablonnières ; quant à leur expérience de la vie familiale, elle est placée sous le signe du deuil et de la désillusion.

Pour autant, rien n’indique qu’Alain-Fournier entend par là contester les mœurs ou les conceptions morales de ses contemporains. Son culte de la pureté et de l’innocence enfantines, sa négation de la sexualité et sa représentation chevaleresque de la passion amoureuse composent un syncrétisme spirituel fortement empreint de valeurs chrétiennes. De manière emblématique, *Le Grand Meaulnes* offre une double image antithétique du couple. D’un côté, celui-ci est présenté comme un passage brutal à l’âge adulte ; il scelle la sortie hors du royaume de l’enfance, plongeant l’individu dans le plus cruel désenchantement. D’un autre côté, l’union conjugale est aussi le seul remède à la souffrance ainsi engendrée, et peut-être même la seule consolation à la solitude et au désespoir originels. Les maigres instants de joie ou d’apaisement consentis à Frantz et Valentine, à Yvonne et Meaulnes, participent d’un bonheur d’être ensemble que jamais François ne connaîtra, sinon à travers l’expérience de son ami.

De même, on ne peut affirmer que l’institution de la propriété fasse l’objet d’une critique négative dans *Le Grand Meaulnes*, alors même que le récit d’Alain-Fournier est parsemé d’objets désuets, inutiles ou à l’abandon. Les espaces symboliques que parcourt Meaulnes, à commencer par le Domaine oublié, sont envahis d’images évoquant la ruine, l’effritement et la disparition.

conséquences, elle saisit au contraire un seul visage de l’imperfection, qui se révèle de manière surprenante dans le feu de l’action. Son objet favori est la coupure entre l’individu et son milieu ». Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, op. cit., p. 114. Ces propos tendent à suggérer

Dans l’analyse qu’elle consacre aux objets jonchant la chambre où Meaulnes s’est introduit en cachette, Élisabeth Ravoux-Rallo emprunte au registre pictural une très belle métaphore : elle voit dans cet amoncellement de vieux livres, d’instruments de musique et d’accessoires précieux une *vanité*¹. Mais à aucun moment ces représentations ne supportent une critique sociale ou philosophique de la possession. *Le Grand Meaulnes* s’inscrit certes sous le signe de la dépossession, mais n’en renferme pas pour autant une mise en question de la propriété. L’horizon fictionnel et la tradition romanesque auxquels se rattache le récit d’Alain-Fournier évoquent davantage l’imaginaire médiéval de la Terre Gaste : frappé par une étrange malédiction, tel le Roi pêcheur, le vieux de Galais est confronté à l’effondrement de sa lignée et à la ruine de son domaine. Pareil au roi *méhaigné* de la légende arthurienne, il voit s’abattre la désolation autour de lui sans pouvoir y remédier. En raison de ces prégnantes consonances mythiques, il serait abusif de prétendre que *Le Grand Meaulnes* procède à une dénonciation – fût-elle voilée, implicite et indirecte – de l’institution de la propriété.

Ces observations s’appliquent tout aussi bien aux représentations du Travail dans le récit d’Alain-Fournier. Bien que discrètes, leur fonction demeure primordiale. Les scènes de labeur, les évocations de divers métiers (instituteur, forgeron, forain, braconnier, etc.) ou occupations professionnelles visent en effet à créer un contraste entre les activités productives et utiles, d’une part, et les divertissements et loisirs futiles, d’autre part. Ainsi se trouve renforcée l’antagonisme entre le monde de l’enfance, frivole, joyeux et enchanteur, et le quotidien grave et monotone des adultes. Mais il serait excessif d’interpréter cette opposition comme une volonté de questionner la valeur sociale et les bienfaits du travail.

que l’échec occupe également une place importante dans la forme de la nouvelle. Le traitement que celle-ci lui accorde a d’ailleurs très probablement nourri l’imaginaire romanesque.

¹ « Au lieu d’objets tout simplement capables d’éveiller l’intérêt des adolescents, ou indices de l’aventure qui va suivre, les objets sont symboliques – signes de la fuite du temps, de la vanité des choses de ce monde, et de la présence de la mort. L’argent et la richesse sont représentés par les vases et objets de prix, l’art par les luths, la science par les vieux livres et candélabres, la mort par les armes. De plus, chaque objet est indice de la suite du récit, annonçant la dévastation et la ruine. Le château sera ruiné, les objets vendus, Franz tentera de se tuer ». Élisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l’adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, op. cit., p. 137.

Nous retrouverons cependant *Le Grand Meaulnes* dans le second chapitre de cette partie, dédié à la réfutation des modèles historiques téléologiques. Sous cet aspect, en effet, le roman d’Alain-Fournier nous semble détenir une certaine puissance transgressive.

En revanche, les œuvres de Mary Shelley, de Verga, de Hardy, de Guilloux et de Brancati soulèvent de vives polémiques quant à la légitimité et aux bienfaits de la Famille, du Travail et de la Propriété. Vaincus, naufragés et autres personnages à bout de course véhiculent d’impérieux questionnements qui ébranlent les préceptes fondamentaux de la morale bourgeoise, de l’économie libérale et des idéaux propres à la société capitaliste. Mais la charge satirique de ces romans de l’échec tient aussi à la place qu’y occupent les dominants, les propriétaires, les oppresseurs. Souvent, ces vainqueurs du rude combat pour l’existence, qui ont pour seule croyance le culte de la propriété, pour seule passion la soif du pouvoir et la course à la richesse, finissent par essuyer à leur tour une défaite magistrale.

Dans les trois premiers chapitres de cette dernière partie, nous verrons respectivement comment les romans de l’échec mettent à l’épreuve et désarticulent la Famille, le Travail et enfin la Propriété – les trois grands piliers de la société capitaliste bourgeoise. Dans ce cadre, nos analyses porteront essentiellement sur les œuvres de Mary Shelley, de Verga et de Hardy, même si nous convoquerons également par endroits les textes de Guilloux et de Brancati.

Dans le dernier chapitre, nous développerons une argumentation plus générale sur la puissance subversive du roman et sur le rôle de l’échec. À partir de l’étude comparée de la production littéraire de Hardy et de Verga, nous tenterons d’élargir notre réflexion sur l’opposition au Progrès. Nous consacrerons ensuite quelques observations au cas problématique du *Grand Meaulnes*, roman dans lequel les représentations de l’échec ne relèvent pas directement d’une mise en question des valeurs bourgeoises. Nous proposerons pour finir une lecture croisée des œuvres de Guilloux et de Brancati afin d’illustrer une autre dimension de la résistance du roman de l’échec aux « ismes ».

CHAPITRE 1. L'INSTITUTION FAMILIALE DÉMYSTIFIÉE

Chez tous les auteurs rassemblés dans cette étude, la sphère familiale est le lieu privilégié de la séparation, de l'isolement et de l'ostracisme. La quête des naufragés du roman est bien souvent celle d'une harmonie et d'une unité familiales à jamais perdues – à supposer que celles-ci aient et bien existé dans un lointain passé. Mais ce désir de rétablir la solidarité primordiale du noyau familial se heurte à un inexorable processus de désintégration : minée de l'intérieur par les rivalités, les luttes, les pulsions égoïstes et les deuils ; assaillie de l'extérieur par les mutations sociales et les impératifs économiques, la famille subit une rapide érosion qui voue chacun de ses membres à la solitude.

En réalité, la fêlure intime dont souffrent les personnages en échec dissimule fréquemment une fracture autrement plus grave, qui affecte quant à elle toute une lignée et se transmet de génération en génération. Elle se manifeste de manière frappante dans les romans de la fin du XIX^e siècle, marqués par la théorie de la dégénérescence et par les travaux des aliénistes et criminologues. Ainsi, le protagoniste éponyme du *Mastro-don Gesualdo* de Verga assiste impuissant à l'étiollement de sa lignée à la suite d'un mariage malheureux avec Bianca Trao. Ainsi encore le destin de Tess d'Urbervilles, héroïne du célèbre roman de Hardy, est le produit du déclin et des vices de ses ancêtres. Mais on rencontre également dans *Frankenstein* plusieurs exemples de cette fêlure « généalogique », de même que dans *Le Grand Meaulnes* où la lignée de Frantz et d'Yvonne de Galais présente des signes infaillibles de décadence.

1. Frankenstein : apologie ou condamnation de la Famille ?

Une position ambiguë

Tout le récit de Mary Shelley repose sur la quête désespérée d’une identité familiale. Comprenant très tôt que son créateur l’a renié, le monstre n’a de cesse d’obtenir de Frankenstein qu’il façonne une créature à son image. Parodiant le mythe biblique de la création de l’homme, le roman subvertit aussi les conceptions biologiques et anatomiques de l’époque. Formée de pièces disparates, privée de mère, la créature est abandonnée par son père et condamné par celui-ci à vivre dans la plus complète solitude. Désireuse de se venger en infligeant à son démiurge ces mêmes souffrances qu’il lui a imposées, elle déploie toutes ses forces pour le frapper dans ce qu’il possède de plus cher : l’affection de ses proches.

Si les contemporains de Mary Shelley jugèrent le roman répugnant et outrageant, c’est bien parce que ce qu’ils prenaient pour une offense au bon goût était aussi une subversion en acte. De ce point de vue, il ne fait aucun doute que la dynamique transgressive de *Frankenstein* tient en grande partie aux assauts que mène le monstre contre l’institution sacrée de la Famille patriarcale. Mais ici comme pour d’autres polémiques sociales ou politiques, les idées filtrant dans le récit se démarquent par leur équivocité : qu’il s’agisse de la tendresse fraternelle unissant Robert Walton à Margaret, de l’amour conjugal liant Alphonse Frankenstein à sa femme Caroline, du bonheur simple mais profond régnant chez les De Lacey, les représentations de la famille dans *Frankenstein* mettent l’accent sur la joie et la concorde qui animent les foyers des principaux personnages. Face à l’adversité, la famille demeure solidaire.

Bannie de cet ordre, la créature va semer la désolation dans l’entourage de Frankenstein. Elle assassine d’abord son jeune frère, entraînant ainsi l’exécution d’une domestique jugée coupable à tort, puis son fidèle ami Henri Clerval et pour finir sa compagne d’enfance et sa femme, Elizabeth. L’échec « ontologique » du monstre, démunie de toute place dans la chaîne des êtres, fait de celui-ci une dangereuse machine de mort.

Or, il ne fait aucun doute que pour les contemporains de Shelley, l’image mythique de la rivalité père/fils, qui traverse tout le roman, appelait immanquablement une autre image, davantage politique celle-là : la scène du régicide. D’une certaine manière, l’autorité exercée par le père sur sa femme et ses enfants constituait une réplique en miniature du pouvoir absolu dont jouissait le souverain sur ses sujets. S’explique ainsi le sentiment ambigu que les agissements du monstre provoquent sur le lecteur : en s’acharnant après son créateur, celui-ci ne s’adonne-t-il pas à la même rage parricide que celle qui a emporté les révolutionnaires ?

Après la Terreur, nombre d’esprits gagnés à la cause des Lumières en vinrent à défendre le maintien d’un ordre aristocratique qu’ils ne pouvaient accepter de voir s’effondrer aussi soudainement, et au prix d’un tel débordement de violence. Conquise aux principaux idéaux révolutionnaires, Mary Shelley partageait toutefois l’inquiétude des conservateurs et des libéraux modérés. L’ambiguïté de ses convictions sociales et politiques transparaît dans la matière romanesque de *Frankenstein*.

Dans le sillage de Rousseau¹, la romancière semble considérer que la famille trouve son origine dans le sentiment de la propriété. C’est pourquoi elle tend à présenter l’organisation familiale comme une structure fondamentalement inégalitaire. Cette injustice est décrite par le biais du regard et de l’expérience du monstre, qui d’emblée se trouve privé de toute affection parentale ou fraternelle. Lors de la rédaction de son premier récit, Mary Shelley avait peut-être aussi présentes à l’esprit les observations de Godwin dans l’appendice ajouté à la fin de son *Enquête sur la justice politique* : « De la coopération, de la cohabitation et du mariage ». Le philosophe y procède à une condamnation de l’institution matrimoniale actuelle, qu’il tient pour une forme dramatique d’esclavage², et en appelle à une union conjugale fondée sur l’amitié réciproque.

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes* [1755], *op. cit.*

² « Le mariage, tel qu’on le comprend aujourd’hui, est un monopole, et de la pire sorte. Aussi longtemps que les institutions positives interdisent à deux êtres humains de suivre le principe absolu de leur propre jugement, il en découlera des préjudices très vifs et vigoureux. Aussi longtemps que je chercherai à garder la propriété d’une femme par des moyens despotiques et artificiels, je serai coupable de l’égoïsme le plus odieux. Les hommes veillent sur ce butin

Harmonieux, bienveillants et chaleureux, les foyers décrits dans *Frankenstein* sont des modèles d’affection et de bonté. Unies dans l’adversité, ces familles affrontent avec courage la séparation, le deuil, la misère ou l’exclusion. Même les plus pauvres d’entre elles, comme ces paysans italiens ayant recueilli la petite Elizabeth, demeurent soudées en dépit de leur condition infortunée. La seule exception est celle de la fiancée de Felix De Lacey, Safie. Mais l’infélicité qui règne dans sa famille s’explique aisément : Safie étant la fille d’un Turc fatalement mahométan et despotique, comment eût-elle pu connaître une enfance heureuse auprès de ce tyran domestique ? Par chance, Safie a été élevée dans la vraie religion et l’amour de la liberté par sa mère, une Arabe chrétienne réduite en esclavage par les Turcs. Par ce bref épisode narratif, Mary Shelley souscrit à l’ancestral topos de la fourberie et de la brutalité des Turcs, mais prend aussi fait et cause, de manière implicite, contre l’impérialisme ottoman et l’occupation de la Grèce¹.

Enfin, la réflexion critique développée dans *Frankenstein* ne vise qu’indirectement le mariage ou la vie familiale. En réalité, la puissance transgressive du roman s’exprime en premier lieu dans l’attaque contre l’insatiable ambition et l’égoïsme masculins. Tandis qu’Alphonse Frankenstein et Henry Clerval personnifient l’idéal de l’homme éclairé, doux, dévoué à ses parents et à ses proches, Robert Walton et Victor Frankenstein délaissent leur famille et leurs amis pour se livrer à une quête irréfléchie et vaine. De manière significative, Mary Shelley éprouve la nécessité de relater l’enfance de Walton et de Frankenstein pour retracer la formation de leur personnalité. Mais dans le même temps, elle met l’accent sur la liberté individuelle, suggérant ainsi que dès son plus jeune âge, l’homme façonne lui-même son caractère et son destin en se détournant de certains enseignements et en choisissant de céder à ses inclinations personnelles.

imaginaire avec une jalousie constante ». William Godwin, *Enquête sur la justice politique et son influence sur la morale et le bonheur d’aujourd’hui* [1793], *op. cit.*, p. 588.

¹ Rappelons que la guerre pour l’Indépendance grecque éclate en 1821 : aussi cette observation est-elle plus pertinente pour les deuxième (1823) et troisième (1831) éditions de *Frankenstein*. Toutefois, dès la fin du XVIII^e siècle, la domination ottomane avait donné lieu à d’importants soulèvements du peuple grec. N’oublions pas non plus qu’à cette époque, le philhellénisme était déjà largement répandu en Europe occidentale.

Lecture comparée du récit de l'enfance de Victor dans les versions de 1818 et de 1831

Puisque cette séquence du récit de *Frankenstein*, cruciale pour notre propos, a été considérablement modifiée dans l'édition de 1831, nous prendrons en considération à la fois le texte initial et ses variantes. De cette manière, nous ferons apparaître un certain nombre de dissonances entre le manuscrit original et la version remaniée, qui se révéleront profitables pour cerner l'évolution du personnage de Victor et, à travers lui, des orientations philosophiques de l'auteur. Plus spécifiquement, notre lecture se focalisera sur la question des rapports familiaux et de l'éducation.

Dans la seconde version, le premier chapitre, qui narrait l'enfance de Victor jusqu'à la mort de sa mère et son départ pour Ingolstadt, a été scindé en deux chapitres. Une des altérations les plus frappantes concerne l'introduction du personnage de Henry Clerval. Dans l'édition originale, son portrait tient dans un paragraphe d'une dizaine de lignes. Dans la version de 1831, Mary Shelley a jugé nécessaire d'ajouter quelques indications supplémentaires sur la personnalité de Clerval. Surtout, elle a choisi de souligner la solitude de Victor par un passage absent de la première édition :

Mes parents menaient une vie retirée. Ma nature me portait à éviter la foule et à m'attacher avec ferveur à quelques êtres. Indifférent à mes camarades de classe dans leur ensemble, je m'attachai à l'un d'entre eux par les liens intimes de l'amitié.¹

Dans les deux versions de *Frankenstein*, Victor s'épanouit dans une famille aimante, dotée de toutes les qualités désirables, qui accorde aux enfants la plus grande liberté et fuit toute forme de tyrannie. S'inspirant sans doute des idées de sa mère, qui s'était employée à dénoncer les effets néfastes d'une attitude brutale sur le développement de l'enfant, la romancière s'étend plus longuement, dans le premier texte, sur le modèle d'éducation adopté par les

¹ *FPM*, traduction de Paul Couturiau, p. 55. “The lives of my parents were passed in considerable seclusion. It was my temper to avoid a crowd, and to attach myself fervently to a few. I was indifferent, therefore, to my school fellows in general; but I united myself in the bonds of the closest friendship to one among them”. *FMP* [1831], édition de Johanna M. Smith, pp. 44-45.

parents de Victor. Elle insiste en particulier sur la liberté et la noblesse de sa formation :

Nos études n’étaient jamais contraintes ; d’une manière ou d’une autre, on nous donnait toujours un objectif à atteindre pour nous encourager à les poursuivre. C’était par cette méthode, et non par la compétition, qu’on nous incitait à la persévérance.¹

Mais ce paragraphe s’achève sur une mention importante, en contradiction complète avec le texte de 1831 : l’apprentissage du latin et de l’anglais par Victor et ses frères et sœurs. De fait, dans l’édition modifiée, Frankenstein déplore son ignorance des langues et des cultures étrangères. Il oppose son tempérament et ses préoccupations d’alors à ceux de Clerval. Tous deux partagent le même désir de marquer l’Histoire de leur empreinte, mais leurs motivations sont tout à fait distinctes : alors que le chevaleresque Clerval a pour ambition d’aider ses semblables par l’action politique, Frankenstein rêve de percer les secrets de la nature :

J’avoue toutefois que ni la formation des langues, ni les principes du gouvernement, ni la politique des divers États ne mobilisaient mon intérêt. En vérité, je désirais percer les secrets du ciel et de la terre [...]. De son côté, Clerval se passionnait pour les relations que les choses entretenaient entre elles – si l’on peut dire. Ses centres d’intérêt étaient la scène animée de la vie, les vertus des héros et les actions des hommes.²

Qu’apporte cette confrontation des deux versions de *Frankenstein* à notre étude des représentations de la famille dans ce roman ? On ne peut affirmer avec certitude que les modifications effectuées par l’auteur ne soient

¹ “Our studies were never forced; and by some means we always had an end placed in view, which excited us to ardour in the prosecution of them. It was by this method, and not by emulation, that we were urged to application”. *FMP* [1818], édition de J. Paul Hunter, p. 20. [Notre traduction]. La plupart des traductions françaises se référant au texte de 1831, nous traduisons nous-même les citations tirées de l’édition de 1818.

² *FPM*, traduction de Paul Couturiau, p. 56. (En traduisant « the structure of languages » par « linguistique », Paul Couturiau commet un évident anachronisme, car cette discipline n’avait encore aucune existence institutionnelle au moment de la réédition de *Frankenstein*. Nous modifions donc son texte en accord avec la solution retenue par Germain d’Hangest). “I confess that neither the structure of languages, nor the code of governments, nor the politics of various states, possessed attractions for me. It was the secret of heaven and earth that I desired to learn [...]. Meanwhile Clerval occupied himself, so to speak, with the moral relations of things. The busy stage of life, the virtues of heroes, and the actions of men, were his theme”. *FMP* [1831], édition de Joanna M. Smith, p. 45.

strictement esthétiques, mais il est possible, voire probable, qu’elles trahissent un changement d’orientation idéologique chez Mary Shelley. On pourrait alors soulever l’hypothèse que l’accent porté sur l’éducation incomplète et sur la liberté illimitée du jeune Frankenstein indiquerait un durcissement de l’auteure sur la question de l’importance de l’autorité et de la contrainte dans la formation de l’identité. L’édition de 1831 tendrait ainsi à mettre le lecteur en garde contre le danger de concéder une liberté excessive à un enfant encore dépourvu d’un jugement mûri par l’expérience de la vie. Cet avertissement était peut-être déjà présent dans la première publication, à travers le récit de Victor et plus encore de Robert Walton, qui déclarait sans ambages avoir pâti d’une éducation négligée. Mais le fait que Mary Shelley ait éprouvé le besoin d’insérer un certain nombre de précisions qui, du point de vue esthétique, paraissent superflues, accrédite la thèse d’un glissement idéologique entre les deux éditions de *Frankenstein*.

Il convient de prendre la juste mesure des implications qu’entraîne cette hypothèse. Si la controverse relative aux bienfaits de l’autorité ou de la liberté est aussi essentielle, c’est parce qu’elle dissimule métaphoriquement une autre interrogation, aux enjeux incomparablement plus vastes. Dans une période hantée par le spectre de la Révolution française et la crainte d’un soulèvement populaire imminent, la vision du fils enfrenant l’autorité paternelle et se livrant à ses instincts – qu’il s’agisse de Robert Walton contrevenant aux injonctions de son oncle, de Victor Frankenstein fuyant l’affection de son père ou de la créature incontrôlable – appelait inévitablement l’image d’une autre forme de trahison filiale : le régicide. Pour peu que l’on rappelle combien le récit de *Frankenstein* est tissé d’allusions aux événements politiques survenus dans le dernier quart du XIX^e siècle, on ne manquera pas de percevoir la fécondité de cette proposition de lecture.

Le procès d’une masculinité égotiste et destructrice

Ces réflexions nous mènent à penser que la charge subversive du roman de Mary Shelley ne réside pas directement dans la critique de l’institution de la famille bourgeoise – tout au moins dans les intentions de l’auteur, car l’histoire

de la réception et des récritures de *Frankenstein* est dominée par une extraordinaire prolifération de discours, de textes et de figures mythiques ambivalents. Mais ce flottement idéologique, c’est le récit de Mary Shelley lui-même qui le génère. Tout se passe en effet comme si, de par son ambiguïté structurelle, générique et idéologique, etc., *Frankenstein* contenait en germe les relectures critiques et les variations littéraires composées par la postérité. L’extraordinaire actualité de cette œuvre provient sans doute largement de son irrésolution féconde face à un certain nombre de grands dilemmes intemporels : tradition/rupture ; foi chrétienne/scientisme athée ; état de nature/civilisation ; individualité/société ; liberté/contrainte...

Une autre orientation s’offre alors à nous pour tenter de mieux comprendre la dimension transgressive des représentations de la famille dans *Frankenstein*. La comparaison des éditions de 1818 et de 1832 met en évidence une évolution notable du personnage de Victor Frankenstein. Dans la version finale, Mary Shelley mentionne son penchant pour la réclusion et la solitude. Victor fait preuve d’une tendance néfaste à se replier sur lui-même. Le lecteur est ainsi amené à pressentir que cette funeste prédisposition influera tôt ou tard sur le destin du protagoniste.

De fait, possédé par son démon intérieur, Victor s’enfonce de plus en plus profondément dans l’isolement. Au lieu de l’ouvrir au monde, sa passion pour les sciences naturelles le retranche de la compagnie de ses semblables. Sans aucun doute, cet individualisme constitue la principale cause de ses futurs échecs et de la souffrance qu’il infligera à tous ses proches. Au fil du récit, la solitude de Frankenstein se renforce. Après avoir perdu sa mère, il quitte Genève pour Ingolstadt, se séparant de sa famille et de son ami Clerval. De nouveau, le narrateur évoque son sentiment d’esseulement, nous invitant à y voir l’origine de sa folle entreprise :

Moi qui avais toujours été entouré d’amis prévenants et attentionnés, je me retrouvais seul. À mon arrivée à l’université, il me faudrait nouer de nouvelles amitiés et ne compter que sur moi. J’avais mené à ce jour une existence essentiellement retirée et domestique et j’en étais arrivé à nourrir une aversion irrépressible

pour les nouveaux visages [...]. Je me croyais hermétique à la compagnie d'étrangers.¹

À cet égard, la scène de la création du monstre apparaît encore plus éloquente. Tout le savoir scientifique convoqué par Frankenstein est un savoir néfaste car produit en vase clos. Rapidement, le savant cesse de dialoguer avec ses maîtres, s'emmure dans une solitude et un silence absolus. En contrefaisant l'œuvre divine, il se rend coupable d'un acte de démesure, d'une transgression proche de l'*hybris*. Ainsi, *Frankenstein* peut être lu comme une parabole sur les dangers de toute entreprise autotélique.

Au-delà de l'aveuglement du demiurge, Mary Shelley dénonce également les tentations du pouvoir masculin à usurper le rôle de la femme dans le processus de la création. Qu'il s'agisse de l'expédition de Robert Walton ou des sombres desseins de Frankenstein, l'ambition de l'homme n'apporte que ruine et désolation parce qu'elle élimine toute présence féminine. En donnant à voir la dévastation causée par l'exclusion de la femme, Mary Shelley pointe la nécessité de mettre fin à l'organisation hiérarchique de la famille : elle rejette le modèle patriarcal traditionnel et célèbre les vertus féminines – la modération, la sensibilité, l'altruisme – sans lesquelles l'homme se trouve livré à ses impulsions tyranniques. Cet enseignement, Frankenstein le découvrira bien trop tard, après que l'oubli d'Elizabeth et de son père a engendré en lui un mal irréparable. Suivant les recommandations de son ami, Walton abandonne sa quête et regagne son foyer, non sans éprouver l'humiliation d'avoir gaspillé sa jeunesse pour un rêve naïf. Finalement, la vertu suprême pour l'homme n'est autre que la renonciation à ses aspirations les plus téméraires, qui donnent lieu à de sanguinaires conflits :

Si nul homme ne permettait à aucune ambition de troubler la paix de ses affections familiales, la Grèce n'aurait pas connu l'esclavage ; César aurait épargné sa patrie ; l'Amérique eût été

¹ *FPM*, traduction de Paul Couturiau, *op. cit.*, p. 66. “I, who had ever been surrounded by amiable companions, continually engaged in endeavouring to bestow mutual pleasure, I was now alone. In the university, whither I was going, I must form my own friends, and be my own protector. My life had hitherto been remarkably secluded and domestic; and this had given me invincible repugnance to new countenances. [...] I believed myself totally unfitted for the company of strangers”. *FMP*, p. 26.

découverte moins soudainement ; et les empires du Mexique et du Pérou n’eussent point été détruits.¹

2. Dissolution de la Famille dans les fictions de Verga et de Hardy

Le processus de désintégration du noyau familial à l’œuvre dans *Frankenstein* réapparaît dans les fictions de Verga et de Hardy. Orphelins, parents négligents, époux malheureux ou enfants ingrats... Ces figures prolifèrent dans les romans de la seconde moitié du XIX^e siècle, et ni *Les Malavoglia* ni *Jude l’obscur* ne font exception à cette règle. Une distinction essentielle mérite toutefois d’être relevée. Dans le roman de Mary Shelley, la dissolution de la cellule familiale est provoquée par une puissance extérieure hostile : la rage dévastatrice de la créature. Sans son action néfaste, la famille de Frankenstein ou celle des De Lacey vivraient dans l’harmonie et la sérénité. Dans les œuvres de Verga et de Hardy, la force de désunion ne vient plus d’un monstre vengeur, mais d’une réalité socio-économique bien tangible : les effets pernicieux des vastes bouleversements liés à l’industrialisation. Surtout, cette influence extérieure provoque un effritement interne : à présent, les familles se rongent aussi de l’intérieur. Autrefois bienheureuses, elles se retrouvent désormais prisonnières d’une condition ontologique de souffrance et d’infélicité.

¹ *FMP*, traduction de Germain d’Hangest, *op. cit.*, pp. 117-118. “If no man allowed any pursuit whatsoever to interfere with the tranquillity of his domestic affections, Greece had not been enslaved; Caesar would have spared his country; America would have been discovered more gradually; and the empires of Mexico and Peru had not been destroyed”. *FPM*, p. 33.

2. 1. “The Anti-Marriage League” : un violent assaut contre la sacralisation victorienne de la Famille

Pour une reconsidération des rapports entre idéologie et fiction chez Hardy

On est tenté de penser que les réflexions de la critique Lois Beth Schoenfeld¹ sur les familles « dysfonctionnelles » des romans de Hardy pourraient tout à fait s’appliquer à la plupart des romans de la seconde moitié du XIXe siècle. Sans doute la fiction romanesque n’a-t-elle jamais vraiment pu se passer de telles familles « dysfonctionnelles » : les conflits, les amours interdits et les séparations entre parents ont toujours compté parmi ses motifs de prédilection. Mais indiscutablement, une rupture se joue vers la fin du XVIIIe siècle. Les familles dysfonctionnelles se font de plus en plus envahissantes à mesure que l’on avance dans le XIXe siècle. Paradoxalement, ce mouvement se fait à contre-courant de l’évolution des mentalités et de la sacralisation de la famille telle que codifiée par les mœurs occidentales. Dans l’Angleterre victorienne, en particulier, cette dernière devient la gardienne vigilante de la morale² et toute enfreinte à son encontre est perçue comme une transgression nuisant au corps social tout entier. C’est pourquoi l’invasion de la fiction romanesque par des familles en échec ou tout au moins en crise relève sans conteste d’une entreprise subversive.

La réception féroce de *Tess d’Urbervilles* et plus encore de *Jude l’obscur* dit assez combien la représentation fictionnelle de ces familles disloquées, décomposées puis recomposées, scandalisa les milieux de la *middle class* et de l’*upper class* victorienne. Journalistes et critiques rivalisèrent de commentaires acerbes. Les plus sévères remarques vinrent assurément de l’écrivain et critique Margaret Oliphant, dont le compte-rendu sur *Jude* s’intitulait « The Anti-Marriage League »¹. Profondément affecté par l’acrimonie de ses détracteurs, Hardy chercha par tous les moyens à se

¹ Lois Beth Schoenfeld, *Dysfunctional Families in the Wessex Novels of Thomas Hardy*, *op. cit.*

² L’ouvrage de Steven King et Geoffrey Timmins, *Making Sense of the Industrial Revolution*, *op. cit.*, pp. 205-360, offre une bonne introduction à la structure et aux modes de vie familiaux dans l’Angleterre victorienne.

disculper, arguant que son propos n’était aucunement de rejeter le modèle matrimonial dominant. Las de subir les foudres de la censure, il finit par renoncer définitivement au roman et se tourna vers la création poétique.

Au sujet de la portée subversive de *Jude l’obscur*, les lecteurs et commentateurs contemporains ont émis diverses opinions. Les spécialistes des *feminist studies* ont le plus souvent insisté sur la place accordée par Hardy aux personnages féminins, qui luttent farouchement contre des conventions morales oppressantes et s’efforcent d’affirmer leur liberté. Dans le champ des études marxistes, la plupart des critiques sont parvenus à des conclusions analogues : par ce qu’ils taisent davantage que par ce qu’ils disent, par leurs silences et leurs absences, les romans du Wessex mettent en évidence l’inégalité des rapports de classe structurant la société anglaise de l’ère industrielle – à commencer par les relations homme/femme. Pourtant, d’autres chercheurs, parfois issus de ces mêmes courants théoriques, ont esquissé le portrait d’un Hardy plus conservateur, fermement attaché aux institutions et aux convictions de ses concitoyens, hostile à l’émancipation des classes dominées².

Il nous appartient de repenser les termes de ce débat en nous appuyant sur notre analyse comparée des romans de l’échec. D’après nous, cette controverse devrait en effet ménager une place à un tout autre questionnement : au lieu d’essayer d’évaluer comment les positions de l’auteur se traduisent dans

¹ Compte-rendu reproduit par Graham Clarke (éd.), *Thomas Hardy: Critical Assessments*, tome 1 : « The Contemporary Response », *op. cit.*, p. 248 et *sq.*

² Ces inextricables et proliférantes ambiguïtés se trouvent bien résumées par la critique Marjorie Garson : « Goode, Jacobus, Boumelha, et Morgan mettent l’accent sur la sympathie qu’avait Hardy pour les femmes ; Childers, Rogers, Freeman, et Silverman soulignent au contraire sa misogynie et ses stéréotypes négatifs sur les femmes. Eagleton et Goode présentent un Hardy bienveillant envers les ouvriers ; d’autres dénoncent le portrait condescendant ou même stupide qu’il dresse d’eux, la vision nostalgique et mythifiante qu’il fait passer pour leur point de vue, son empressement à réprimer sa propre appartenance de classe et son peu de fiabilité en tant qu’historien social. Wotton insiste sur le caractère idéologique de sa description fantaisiste des travailleurs agricoles et des lectures critiques sur les personnages féminins de Hardy qui passent sous silence les contradictions transparaissant dans son écriture ». “Goode (1988), Jacobus (1975), Boumelha (1982), and Morgan (1988) emphasise Hardy’s sympathy with women, Childers (1981), Rogers (1975), Freeman (1982), and/Silverman (1984) his misogyny or negative stereotyping of women. Eagleton (1978), 1987) and Goode (1979a, 1988) see Hardy as sympathetic to working people; others point out his condescending, even derisory treatment of them (Snell 1985), his nostalgic mythologizing of their putative point of view (Barrell 1982), his eagerness to suppress his own class affiliation (Widdowson 1989), and his unreliability as a social historian (Snell 1985). Wotton (1985) insists on the ideological nature both of Hardy’s production of the workfolk (42-8) and of critical readings of Hardy’s women which repress the contradictions in the writing (172-3)”.

sa production littéraire, ne serait-il pas plus fructueux d'envisager selon quels modes et à quelles conditions une œuvre romanesque, indépendamment des idées de son auteur, peut être considérée comme subversive ? Tout suggère en effet que le roman n'est pas seulement écrit, mais aussi qu'il s'écrit : en tant qu'acte d'écriture, il implique toujours un degré de jeu avec la volonté de l'auteur, un travail contre les seuls desseins du romancier et plus largement contre toute entreprise systématique. Or, puisque l'œuvre n'est jamais écrite une fois pour toutes mais qu'elle s'écrit au contraire perpétuellement, recrée à chaque lecture, ce jeu et ce travail de la fiction se poursuivent aussi longtemps que l'œuvre continue d'être lue.

Dans le cas de Hardy, ce jeu se manifeste très clairement par l'écart entre les déclarations publiques de l'écrivain victorien, soucieux de ne pas heurter la sensibilité de son public et de préserver une image favorable de sa personnalité, et son activité intime, secrète, d'auteur *travaillé* par son roman et poussé irrésistiblement vers des considérations et dans des voies insoupçonnées, souvent contraires aux exigences de ses lecteurs. De ce point de vue, les familles éclatées et disséminées qui peuplent les romans du Wessex répondent peut-être aussi à une exigence liée à l'évolution historique du genre romanesque. Mais cette évolution ne peut être ramenée aux seules conditions sociohistoriques : il y a bien une certaine intransitivité dans le devenir de la fiction romanesque.

La construction de la Famille par les anthropologues de l'ère victorienne

Afin de mesurer pleinement la charge transgressive de ces représentations fictionnelles de la famille dans l'œuvre de Hardy, il faut impérativement rappeler que les grandes synthèses évolutionnistes de la culture et de la civilisation, telles qu'elles sont reconstituées par les anthropologues anglais et américains du XIX^e siècle, assignent à la structure familiale un rôle discriminatoire. En vertu de ces reconstitutions du développement humain, sont qualifiées de « primitives », « archaïques » ou « barbares » toutes les formes

Marjorie Garson, *Hardy's Fables of Integrity: Woman, Body, Text*, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 3-4. [Notre traduction]

d’organisation sociale qui ne reconnaissent pas le sacro-saint modèle de la famille bourgeoise occidentale – et tout particulièrement de la famille anglaise victorienne. Ce n’est pas un hasard si ces premiers travaux sous-tendus par une forte volonté normative sont le fait de juristes comme Bachofen, McLennan ou Morgan : il s’agit pour eux d’établir que les structures de parenté institutionnalisées par leur société représentent l’aboutissement d’une évolution plurimillénaire. À ce titre, il leur apparaissait pleinement légitime que celles-ci soient érigées en étalon du progrès.

*Le Droit maternel*¹ de Johann Jakob Bachofen, *Primitive Marriage*² de John McLennan, *Systems of Consanguinity and Affinity of the Human Family*³ (1871) de Lewis Henry Morgan attestent la fonction décisive des recherches sur la parenté pour l’anthropologie évolutionniste. Avec les travaux de Morgan sur les terminologies de parenté et sa distinction entre système « classificatoire » et système « descriptif », les premiers anthropologues disposèrent d’une théorie puissante pour démontrer que la famille monogamique constituait le stade le plus avancé d’organisation sociale dans l’histoire de l’humanité⁴.

C’est justement cette perspective évolutionniste que nombre de romans du XIX^e siècle démentent, alors même que leurs auteurs embrassaient ouvertement les principales croyances partagées par leurs contemporains. Il est vrai que les œuvres de Hardy et de Verga sont également traversées par la crainte de la dégénérescence et du déclin de l’espèce humaine caractéristiques de l’esthétique fin de siècle. Mais ici encore, plutôt que d’étudier dans quelle

¹ Johann Jakob Bachofen, *Le Droit maternel : recherche sur la gynécocratie de l’Antiquité dans sa nature religieuse et juridique* [1861], traduction et préface d’Étienne Barilier, Lausanne, L’Âge d’homme, 1996.

² John Ferguson McLennan, *Primitive Marriage: An Inquiry into the Origin of the Form of Capture in Marriage Ceremonies* [1865], in Bryan S. Turner (éd.), *The Early Sociology of the Family*, volume 2, London, Routledge, 1998.

³ Lewis Henry Morgan, *Systems of Consanguinity and Affinity of the Human Family* [1871], édition d’Elisabeth Tooker, Lincoln/London, University of Nebraska Press, « Contribution to Knowledge Series », 1997.

⁴ « Les institutions des Européens étaient perçues comme les plus avancées qui soient : la science, la démocratie parlementaire, la propriété privée, la monogamie et le monothéisme appaurent comme les formes les plus achevées de civilisation et, par déduction logique, on considéra qu’à l’origine de l’humanité, les hommes connaissaient des institutions opposées comme le raisonnement enfantin, l’anarchie, le communisme primitif, la promiscuité sexuelle et l’ignorance religieuse ». Robert Deliège, *Anthropologie de la famille et de la parenté* [1996], deuxième édition, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2005, p. 58. Consulter également Christian Ghasarian, *Introduction à l’étude de la parenté*, Paris, Seuil, 1996.

mesure la littérature de fiction refléta ces préoccupations sociales, demandons-nous pourquoi ce fut précisément sur le terrain de la littérature – et en particulier du roman – que cette angoisse du naufrage collectif trouva à s’exprimer avec une telle intensité.

Témoignages d’un passé archaïque ayant survécu aux remous de l’histoire ou préfigurations de formes sociales inconnues, les familles « dysfonctionnelles » des romans du Wessex offensaient les lecteurs victoriens parce qu’elles révélaient l’artificialité et l’arbitraire de leurs conventions. Unions malheureuses, mariages voués à l’échec, obligations conjugales tyranniques, jugements moraux aussi écrasants qu’hypocrites : c’est là la douloureuse réalité quotidienne vécue par les familles du Wessex. Aussi les premiers lecteurs de *Jude l’obscur* de Hardy se félicitaient-ils volontiers de la réprobation de Gillingham lorsque son ami Phillotson lui confie qu’il a décidé de laisser partir Sue :

– Je sais que je puis avoir tort ; je sais que je ne puis logiquement, ni au point de vue religieux, justifier une telle concession, ni la concilier avec les principes dans lesquels j’ai été élevé. Seulement, je sais ceci : quelque chose en moi me dit que j’ai tort de refuser ». ¹

– Mais si les gens agissaient comme tu souhaites le faire, c’est la famille tout entière qui se désintégrerait et cesserait d’être l’unité sociale première ». ²

Plaidant à la fois pour l’assouplissement des liens matrimoniaux et la préservation des formes traditionnelles d’organisation familiale, les derniers romans du Wessex choquèrent probablement la société victorienne par l’audace et la modernité de leurs revendications : ne suggèrent-ils pas en effet que l’institution familiale anglaise de leur temps, loin d’être le meilleur modèle d’union sociale, entrave l’épanouissement de l’individu comme de l’espèce humaine ? C’est tout du moins ce que donne à penser cette remarque désenchantée de la veuve Edlin, la vieille tante de Jude :

¹ Thomas Hardy, *Jude l’obscur*, *op. cit.*, p. 267. “I know I may be wrong – I know I can’t logically, or religiously, defend my concession to such a wish of hers; or harmonize it with the doctrines I was brought up in. Only I know one thing: something within me tells me I am doing wrong in refusing her”. Thomas Hardy, *Jude the Obscure*, *op. cit.*, p. 182.

² *Jlo*, p. 269. “But if people did as you want to do, there’d be a general domestic disintegration. The family would no longer be the social unit”. *JtO*, p. 184.

– Je ne sais pas à quoi nous allons ! Le mariage est devenu une chose si sérieuse qu’on en a vraiment peur. De mon temps, nous prenions les choses plus facilement, et nous ne nous en portions pas plus mal. Quand mon pauvre homme et moi nous nous sommes unis, on a fait une bombance toute la semaine.¹

Outre l’implacabilité des codes de comportement qui régissaient l’Angleterre de la fin du XIX^e siècle, Hardy critiquait les transformations engendrées par l’industrialisation frénétique, largement responsable de la désagrégation et de la dispersion des cellules familiales. Ce sont ces bouleversements qui contraignent ses personnages à abandonner leur région natale et à se séparer de leurs proches dans l’espoir d’une situation matérielle plus avantageuse. Dans un Wessex impitoyablement grignoté par la logique marchande du profit et l’exil des ruraux vers les villes, les relations amoureuses elles-mêmes deviennent monnayables.

D’où la distorsion significative opérée par Hardy dans la scène de la *wife-sale* qui ouvre *Le Maire de Casterbridge* : en inscrivant cette coutume depuis longtemps éteinte dans le contexte moderne du capitalisme triomphant, l’auteur lui confère une nouvelle actualité et la présente comme une séquelle de la mentalité individualiste et affairiste couronnée par la bourgeoisie anglaise du XIX^e siècle. Par un subtil retournement, le romancier transforme ainsi un fait culturel fossilisé, illustration éclatante du phénomène des « survivances » selon l’anthropologie évolutionniste de Tylor ou de Frazer, en une manifestation sociale éminemment moderne, émanant d’une implacable mécanique économique.

¹ *Jlo*, p. 430. “I don’t know what the times be coming to! Matrimony have growed to be that serious in these days that one really do feel afeard to move in it at all. In my time we took it more careless; and I don’t know that we was any the worse for it! When I and my poor man were jined in it we kept up the junketing all the week”. *JtO*, p. 289.

2. 2. « Le mariage est un piège à rats »¹ : l’effondrement des valeurs familiales dans l’œuvre de Verga

« *La Roba* » ou le conflit entre modèle ancestral de la famille et triomphe de l’individualisme capitaliste

Dans la mesure où Verga adopte un parti résolument antimoderne et exclut sans autre forme de procès l’idée que les changements sociaux récents puissent s’avérer bénéfiques pour le destin de la Sicile, ses *Malavoglia*, son *Mastro-don Gesualdo* et quantité de ses nouvelles peuvent être rapprochés de *Jude l’obscur* et plus encore du *Maire de Casterbridge* par leur verdict sévère sur les idéaux et les préceptes de la bourgeoisie capitaliste. À travers l’opposition temporelle « autrefois »/« maintenant », l’incipit même des *Malavoglia* annonce déjà que la lignée familiale à laquelle appartiennent les protagonistes est menacée. Or, il est clair que pour l’auteur cette menace n’est due ni au hasard, ni à la fatalité, mais bien à un ensemble de circonstances socio-historiques parfaitement identifiables. Pour Verga comme pour Hardy, la dissolution de la cellule familiale est un des effets les plus tragiques de la nouvelle réalité économique : compétition effrénée, pragmatisme cynique, désertification de certaines régions rurales au profit des industriels urbains, mercantilisme omniprésent...

Les premiers romans du cycle des « Vaincus » soulignent l’importance des réseaux familiaux pour le contrôle du pouvoir, mais semblent indiquer que le temps de la solidarité organique du noyau familial est révolu. L’insatiable quête du bien et d’ascension sociale sème la discorde entre les parents et les amis. Obéissant désormais à des calculs stratégiques, à des impératifs strictement économiques ou politiques, les alliances se nouent et se défont au gré des intérêts personnels. La famille devient une entité précaire et vulnérable, et parfois même un obstacle à la réussite individuelle. La sollicitude des frères don Diego et don Ferdinando Trao envers leur sœur Bianca, pour le moins

¹ « Le mariage est un piège à rats : ceux qui sont dedans voudraient en sortir, et les autres tournent autour pour y entrer ». Giovanni Verga, *Les Malavoglia*, op. cit., pp. 351-352. “Il matrimonio è come una trapola di topi; quelli che son dentro vorrebbero uscire, e gli altri ci girano intorno per entrarvi”. Giovanni Verga, *I Malavoglia*, op. cit., p. 271.

incongrue dans le monde cruel de *Mastro-don Gesualdo*, ne fait que redoubler les persiflages des badauds réjouis de leur déchéance. De même, l’acharnement avec lequel padron ’Ntoni s’efforce de sauver la maison du néflier attise les railleries de ses voisins et achève de le ridiculiser aux yeux de tous les habitants d’Aci Trezza.

Non seulement la famille n’est plus un rempart contre l’isolement et la déréliction de l’individu, mais elle se trouve elle-même exposée à mille tourments et épreuves. L’archétype consacré par l’ère capitaliste, c’est l’être dépourvu de toute attache affective, résolu à sacrifier amitiés et amour pour amasser toujours davantage de bien et accroître sa puissance. Protagoniste de la nouvelle « La roba »¹, Mazarò est l’incarnation même de cet homme des temps nouveaux. Travailleur infatigable, âpre au gain, Mazarò a voué sa vie entière à accumuler du bien. Ancien *bracciante* exploité par de riches propriétaires terriens pour des salaires dérisoires, il est parvenu peu à peu à se hisser au-dessus de sa condition de va-nu-pieds. À force d’épargne, Mazarò a fini par spolier de leurs biens les notables de la région et par prendre possession de toutes les richesses alentours : il n’est pas un pâturage, pas une ferme, pas une vigne ni un troupeau qui ne lui appartienne :

Tout ce bien appartenait à Mazarò. Jusqu’au soleil, semblait-il, qui se couchait, aux cigales qui chantaient et aux oiseaux qui, d’un vol bref, allaient se blottir derrière les mottes [...]. On aurait dit que Mazarò s’étendait, ici, de tout son long, immense comme la terre, et qu’on lui marchait sur le ventre. Or, c’était un homme minuscule, à ce que disait le loueur de litière ; à le voir, vous ne lui auriez pas donné un centime [...]. Il avait accumulé toutes ces propriétés ; au début, il y venait du matin au soir, piochant, taillant, moissonnant, sous le soleil, sous la pluie et sous le vent, les pieds nus et sans même un bout de manteau. Tous se rappelaient lui avoir

¹ Exceptionnellement, nous conserverons le titre italien pour toute référence à cette nouvelle. Le mot *roba* ne désigne pas seulement la terre, mais plus généralement le bien, la propriété. Si le titre français « La Terre » est probablement plus satisfaisant qu’une traduction littérale pour le lecteur, dans notre analyse la dimension symbolique du terme *roba* est cruciale. De fait, chez Verga la *roba* est personnifiée, auréolée d’une puissance mythique. Idole de la société capitaliste, elle est une divinité des temps modernes. C’est pourquoi adopter une traduction littérale, par exemple « Le Bien », nous imposerait de renoncer à cet imaginaire fertile. Du reste, la traduction de Béatrice Haldas pose un autre problème important : en employant « terre » pour *roba* ou *terra*, elle passe sous silence une distinction significative du texte italien. Pour ces raisons, nous apporterons de légères modifications aux traductions de Béatrice Haldas chaque fois qu’elles instaurent une confusion entre *roba* et *terra*. Cf. Giovanni Verga, « La Terre », in *Nouvelles siciliennes*, traduction de Béatrice Haldas, Paris, Denoël, 1976, pp. 150-154.

donné des coups de pied au derrière ; tous, aujourd’hui, lui donnaient de l’Excellence et lui parlaient le bonnet à la main.¹

Sous couvert d’une parabole métaphysique, « La roba » est une extraordinaire méditation sur la redéfinition des conceptions de la Propriété, du Travail et de la Famille induite par l’esprit capitaliste. La progression spectaculaire de Mazzarò doit certes être rattachée aux premières manifestations d’un capitalisme non spéculatif, encore cramponné aux biens matériels et aux expressions tangibles du pouvoir : les plantations de vigne et d’orangers, les opulents domaines, les troupeaux de bœufs importent bien davantage aux yeux de Mazzarò que l’argent :

Du reste, l’argent ne lui importait guère, il disait que ce n’était pas du bien ; à peine avait-il réuni une certaine somme, qu’il achetait un bout de terre ; car il voulait arriver à posséder autant de terre que le roi et être mieux que le roi, puisque le Roi ne peut ni la vendre, ni dire qu’elle lui appartient.²

En réalité, le personnage de Mazzarò concilie deux conceptions socio-économiques antithétiques. Dans une large mesure, il s’apparente à l’archaïque figure comique de l’avare, dont il a hérité l’inassouissable appétit de richesse et le désir d’accumuler toujours plus. D’une certaine manière, il pratique d’ailleurs un capitalisme à rebours, convertissant l’argent en biens matériels au lieu de se contenter d’amasser une fortune pécuniaire et immatérielle. Mazzarò n’a que méfiance pour les pratiques spéculatives : ses origines paysannes et son attachement à la terre l’incitent à se défier du capital financier, redoutablement volatile et vulnérable.

¹ “Tutta roba di Mazzarò. Pareva che fosse di Mazzarò perfino il sole che tramontava, e le cicale che ronzavano, e gli uccelli che andavano a rannicchiarsi col volo breve dietro le zolle [...]. Pareva che Mazzarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia [...]. Aveva accumulato tutta quella roba, dove prima veniva da mattina a sera a zappare, a potare, a mietere; col sole, coll’acqua, col vento; senza scarpe ai piedi, e senza uno straccio di cappotto; che tutti si rammentavano di avergli dato dei calci nel di dietro, quelli che ora gli davano dell’*eccellenza*, e gli parlavano col berretto in mano”. Giovanni Verga, « La roba », *op. cit.*, p. 280. [Traduction de Béatrice Haldas, modifiée par nous-même]

² “Del resto a lui non gliene importava del denaro; diceva che non era roba, e appena metteva insieme una certa somma, comprava subito un pezzo di terra; perché voleva arrivare ad avere della terra quanta ne ha il re, ed esser meglio del re, ché il re non può né venderla, né dire ch’è sua”. Giovanni Verga, « La roba », *op. cit.*, p. 284. [Traduction de Béatrice Haldas, modifiée par nous-même]

D’un autre côté, la réussite même de Mazzarò résulte d’une transformation en profondeur du système économique et des structures sociales. Elle est indissociable de l’avènement d’un nouvel esprit individualiste et entrepreneurial et de l’essor d’une classe bourgeoise issue du peuple. Mazzarò appartient à cette nouvelle catégorie d’individus audacieux, besogneux et opportunistes couronnés par la civilisation capitaliste. Quelques décennies plus tôt, son ascension sociale aurait été inconcevable. En ce sens, le protagoniste de « La roba » nous apparaît bien comme une création de la société capitaliste moderne.

La relation d’équivalence et de réciprocité qui se tisse entre Mazzarò et son bien instaure une singulière indétermination : le propriétaire détient son bien mais est en retour possédé par celui-ci. L’histoire de Mazzarò nous enseigne que posséder, c’est toujours aussi être possédé¹.

Mais cette brève nouvelle est surtout une violente offensive contre un modèle social encourageant l’individualisme absolu. Exempt, pour des raisons économiques et non morales, des plaisirs et des vices de ses concitoyens – la glotonnerie, l’oisiveté, la boisson, le tabac, le jeu ou les femmes –, Mazzarò n’a qu’une seule obsession : préserver son patrimoine des appétits de ses semblables pour en demeurer le seul maître. C’est la raison pour laquelle il s’est délibérément retranché dans la plus complète solitude :

Tout ce bien, il l’avait acquis lui-même, avec ses mains et son esprit [...] ; c’était tout ce qu’il avait au monde, car il n’avait ni enfants, ni neveux, ni parents : il n’avait rien d’autre que son bien. Quand un homme est ainsi fait, cela veut dire qu’il est fait pour le bien. Et le bien aussi était fait pour lui, comme aimanté par lui ; car le bien veut rester avec qui sait le garder, et non avec qui le gaspille, comme ce baron qui avait été jadis le patron de Mazzarò.²

¹ Cette importante idée, déjà présente dans *Les Malavoglia*, se rencontre aussi dans toute l’œuvre de Hardy. Cf. *supra* pour notre analyse des « devenirs-objets », deuxième partie, troisième chapitre.

² “Tutta quella roba se l’era fatta lui, colle sue mani e colla sua testa [...] ; era tutto quello ch’ei avesse al mondo; perché non aveva né figli, né nipoti, né parenti; non aveva altro che la sua roba. Quando uno è fatto così, vuol dire che è fatto per la roba. Ed anche la roba era fatta per lui, che pareva ci avesse la calamita, perché la roba vuol stare con chi sa tenerla, e non la sciupa come quel barone che prima era stato il padrone di Mazzarò”. Giovanni Verga, « La roba », *op. cit.*, p. 282. [Traduction de Béatrice Haldas, modifiée par nous-même]

Devenu *padrone*, Mazzarò se garde bien de diviser ou distribuer sa fortune. Prisonnier de sa passion exclusive pour la *roba*, il refuse de prendre femme. Le dénouement ironique de ce bref récit est pour Verga l’occasion de prendre sa revanche sur ce personnage tout-puissant et insensible aux souffrances d’autrui. La mort approchant, Mazzarò prend conscience qu’il ne pourra emporter avec lui son bien dans l’au-delà. Furieux de devoir s’en séparer sans même avoir eu le temps d’en jouir, il voit s’effondrer brutalement son pouvoir :

Une seule chose le chagrinait, c’est qu’il commençait à se faire vieux, et que sa terre, il devait la laisser là où elle était. C’est une injustice du Seigneur, qu’après avoir usé sa vie à acquérir du bien, quand on arrive à en avoir, et qu’on en voudrait encore, il faille l’abandonner ! [...] Aussi, le jour où on lui dit qu’il était temps de laisser son bien, pour penser à son âme, il sortit dans la cour comme fou, en titubant, et se mit à tuer à coups de bâton ses canards et ses dindons, en criant : « Mon bien ! Viens avec moi » !¹

Mordante critique du *self-made man* moderne, « La Roba » est aussi un questionnement philosophique et métaphysique sur la nécessité de la transmission entre générations. Monstrueux produit du capitalisme, Mazzarò est une personnification de la richesse s’autoprocréant. Mais ce même homme qui, toute sa vie durant, s’est éreinté à conquérir un pouvoir despotique sur ses semblables, se révèle justement, face à la mort, le plus fragile de tous. À quoi bon posséder si l’on n’a personne pour partager ? Dans cet apologue pénétrant, Verga montre comment l’organisation de la famille se trouve bouleversée par les nouvelles mentalités capitalistes et le primat de l’*homo œconomicus*. La quête du mieux-être, l’esprit d’entreprise et la rupture avec des traditions ancestrales mettent inévitablement en jeu la sécurité et la solidarité familiales.

¹ “Di una cosa sola gli doleva, che cominciasse a farsi vecchio, e la terra doveva lasciarla là dov’era. Questa è una ingiustizia di Dio, che dopo di essersi logorata la vita ad acquistare della roba, quando arrivate ad averla, che ne vorreste ancora, dovete lasciarla! [...] Sicché quando gli dissero che era tempo di lasciare la sua roba, per pensare all’anima, uscì nel cortile come un pazzo, barcollando, e andava ammazzando a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini, e strillava: – Roba mia, vientene con me !”. Giovanni Verga, « La roba », *op. cit.*, pp. 284-285. [Traduction de Béatrice Haldas, modifiée par nous-même]

La célébration nostalgique d’une harmonie familiale à jamais perdue

Dans la fiction de Verga, la richesse excite la convoitise, aiguillonne la cupidité, avive les appétits. C’est là une vérité intemporelle, mais à laquelle la nouvelle réalité socio-économique et la mythologie foisonnante du capitalisme confèrent une intensité particulièrement vive. Il fallut un certain temps pour que celles-ci se répercutent sur la société sicilienne, laquelle demeura pendant une grande partie du XIX^e siècle imprégnée des coutumes, des obligations et des rapports féodaux. Mais au moment de l’unification du royaume italien – période à laquelle se déroule *Les Malavoglia* –, les songes d’ascension sociale et de carrières brillantes n’étaient certainement plus étrangers au *Mezzogiorno*. Les promesses du capitalisme avaient pénétré sinon en pratique, du moins sous forme de rêves, dans les provinces du Sud. La perspective de faire fortune à la faveur d’un commerce florissant ou d’une entreprise hardie, le désir de tenter sa chance en ville ou même à l’étranger, le pari sur l’initiative personnelle : c’est bien ce qui motive des personnages comme l’oncle Crocifisso ou ’Ntoni dans *Les Malavoglia*, mastro-don Gesualdo dans le roman éponyme, Mazzarò dans « La Roba » ou encore le protagoniste de la nouvelle « Le Révérend ».

Mais aucun de ces ambitieux ou parvenus ne connaît le bonheur. Les efforts démesurés qu’ils déploient pour s’enrichir et devenir plus puissants ne font qu’accélérer leur ruine et les mènent à de retentissantes faillites. L’espoir d’une condition meilleure divise les familles, fait naître l’hostilité et l’inimitié, ligue les amis et parents les uns contre les autres. Dans toute l’œuvre de Verga, rares sont les figures que l’échec ne vient tôt ou tard terrasser.

Les effets dévastateurs du capitalisme sur la Sicile sont d’autant plus redoutables qu’ils ne sont presque jamais contrebalancés par des conséquences favorables. Dans *Les Malavoglia* en particulier mais aussi dans les recueils de nouvelles *La Vie aux champs (Vita dei campi)* et *Nouvelles paysannes (Novelle rusticane)*, le romancier se fait l’écho des condamnations véhémentes formulées par les déçus du *Risorgimento* : au lieu de favoriser le progrès unanime de toute la jeune nation italienne, cette « révolution manquée » – selon l’expression consacrée d’Antonio Gramsci – a consacré la suprématie des centres urbains du Nord industrialisé au détriment des régions méridionales

abandonnées à leur destin d'exclusion et de misère. De ce fait – c'est du moins ce que prêtent à croire les romans de Verga –, les retombées du capitalisme furent aussi néfastes pour le *Mezzogiorno* qu'elles se révélèrent bénéfiques pour les provinces septentrionales.

Les familles brisées des *Malavoglia* ou de *Mastro-don Gesualdo* ne témoignent-elles pas du morcellement de la nation italienne naissante, cette nation composée de pièces hétéroclites et dont l'unité n'est qu'un simulacre ? En tous les cas, la césure qui sépare l'ordre traditionaliste cyclique des nouveaux comportements individualistes et progressistes est incontestablement responsable des malheurs qui s'abattent sur la lignée des *Malavoglia*. Dans le roman, cette fracture est symbolisée par l'opposition entre padron 'Ntoni et son petit-fils 'Ntoni. Ironiquement, Verga a choisi d'affubler ces deux personnages du même nom alors que leurs visions de l'existence, leurs convictions et leurs aspirations sont en tous points antagonistes.

Les échecs répétés subis par les *Malavoglia* ne sous-tendent pas une mise en accusation par l'auteur de l'institution de la famille : bien au contraire, celui-ci entend souligner la valeur des liens et des modes de vie familiaux, garants d'une sagesse immémoriale. De toute évidence, padron 'Ntoni est l'emblème de cette « religion du foyer » et, en tant que tel, l'une des figures les plus attachantes des *Malavoglia*. Mais le véritable héros du roman est le jeune 'Ntoni, car à la différence de son aîné, il poursuit une quête identitaire qui fait de lui un personnage problématique, éminemment moderne. Si le premier roman des « Vaincus » possède une telle force, c'est bien grâce à la présence de 'Ntoni, témoin errant d'un monde en voie d'extinction. Sans doute l'épilogue suggère-t-il un nouveau départ pour la postérité de padron 'Ntoni : Alessi réussit à sauver la maison du néflier et son mariage avec Nunziata assure une descendance aux *Malavoglia*. Mais l'attention du lecteur se porte tout entière sur le grand vaincu du roman, qui n'est autre que 'Ntoni. Lui seul polarise notre regard, et c'est bien le signe qu'une félicité sans nuages comme celle que vivent Nunziata et Alessi est inconciliable avec la fiction romanesque. Sans échec, fiasco, erreur ou ratage, point d'histoire...

3. Une satire caustique de la bourgeoisie provinciale : représentations de la famille dans *Le Sang noir*

Dans *Le Sang noir* – comme du reste dans *Le bel Antonio* –, la critique de l’institution familiale s’enracine dans une réflexion sur les rapports que celle-ci entretient avec le pouvoir officiel. En cette année 1917, la future devise pétainiste est déjà sur toutes les lèvres des habitants de Saint-Brieuc. La mise en scène de l’échec dans ces deux romans repose largement sur la représentation de familles déchirées ou au contraire unies dans l’hypocrisie et la dissimulation.

Pour Guilloux, l’éclatement de la famille est symptomatique de la déchéance d’une aristocratie passéiste, mais plus encore de la débâcle d’une bourgeoisie affairiste, mesquinement cramponnée à son confort et à ses privilèges. Dans d’autres récits comme *Compagnons*, *La Maison du Peuple*, *Angéline* ou *Le Pain des rêves*, l’écrivain breton célèbre au contraire l’esprit de fraternité et de dévouement qui règne au sein des familles pauvres mais heureuses. Uni dans un même combat contre la misère et l’oppression, le peuple tout entier apparaît à Guilloux comme une grande famille. Cette vision sociale dualiste et stéréotypée est peut-être – tout au moins pour le lecteur de notre temps – le défaut majeur de l’œuvre de Guilloux. Car sa verve satirique et son regard ironique s’accommodent bien mal de cette apologie nostalgique d’un petit peuple doué d’une irréprochable humanité.

Du reste, si le grand succès de Guilloux ne fut ni *La Maison du Peuple*, ni *Hyménée* ou *Angéline* mais *Le Sang noir*, c’est bien parce que les bons sentiments et les clichés idylliques sur les mœurs populaires y cèdent entièrement la place à une virulente attaque contre les embusqués de « l’arrière ». Bien sûr, l’écrivain pourfend essentiellement la bourgeoisie, coupable d’envoyer ses fils sur les champs de bataille, et ménage les personnages appartenant aux classes populaires. Toutefois, à l’exception d’Amédée et du fils du concierge, érigés en héros pour leur lucidité, leur simplicité et leur honnêteté, les figures populaires ont elles aussi leurs vices. Basquin est un profiteur sans vergogne dont la lâcheté et la fourberie font

concurrence à la bassesse de Nabucet. Quant à Maïa, malgré son attachement et son dévouement à Cripure, elle n’hésite pas à le tromper avec Basquin.

Variations sur la rivalité mythique des « pères » et des « fils »

L’échec de la famille dans *Le Sang noir* se traduit d’abord par un conflit de générations collectif. À travers le portrait de quelques ménages d’une ville de province française au printemps 1917, c’est un tableau autrement ambitieux que Guilloux esquisse : il s’agit pour lui de mettre en évidence la scission que la guerre, avec son cortège de mensonges officiels et de petites trahisons, a créée entre les pères et les fils. Au-delà des drames personnels distincts vécus par les Marchandeaup, les Bourcier, les Merlin ou les Babinot, la Patrie elle-même offre l’image d’une immense Famille – c’est tout du moins l’idéal asséné par les classes dirigeantes et les Pères.

Or, c’est précisément cet idéal, au nom duquel ils sont précipités vers le feu, que les Fils repoussent avec dégoût. Non, la Patrie n’est pas une grande et belle Famille : l’une et l’autre ne sont plus que des organes pourrissants, fissurés, craquelés, déchirés de toutes parts. De retour du massacre de masse dans lequel la nation entière s’est compromise, les Fils ont perdu leur dignité et leur humanité mais gagné une dangereuse lucidité. *Le Sang noir* montre combien leur réintégration parmi les civils, et plus encore au sein de la cellule familiale, est douloureuse, complexe et périlleuse. Au lieu de secourir leurs enfants et de prôner la paix, les pères et les classes dirigeantes se durcissent, s’enivrent de discours militaristes toujours plus véhéments et se livrent à une répression féroce contre les dissidents : après la désastreuse offensive du Chemin des Dames, les mutineries de l’été 1917 seront écrasées et féroce­ment punies.

Les familles auxquelles Guilloux donne vie dans *Le Sang noir* composent un tableau pour le moins disparate. Le ménage le plus incongru et révoltant, aux yeux de la bonne bourgeoisie briochine, est évidemment celui de Cripure et de Maïa. « Ancienne fille à matelots ramassée dans la boue », Maïa est une ménagère illettrée et vulgaire – l’antithèse même de Cripure. Dans sa jeunesse, Cripure a vécu une passion bouleversante avec une certaine Antoinette. Mais

celle-ci l’ayant quitté pour un officier, Cripure sombra dans l’alcool, le jeu et les femmes. Souvenir de cette déchéance, son prétendu fils Amédée, que Cripure s’est empressé d’abandonner, est né d’une ancienne « souillon d’hôtel »¹. La guerre venue, Cripure avait souhaité rencontrer son fils. À la faveur d’une permission, ce dernier vient donc passer quelques jours chez son père. La dernière journée de Cripure, qui délimite les frontières temporelles du récit, est aussi celle d’Amédée avant son retour au front.

Bien que les rapports de Cripure et d’Amédée ne constituent qu’une trame secondaire dans cette œuvre vaste et proliférante qu’est *Le Sang noir*, ils méritent d’être considérés avec une attention particulière car ils éclairent à la fois les ambiguïtés du personnage de Cripure et la charge subversive des représentations de la famille dans le roman.

Tout au long du roman, l’attitude et les sentiments de Cripure à l’égard de son fils ne cessent de fluctuer. Dès les premières pages du roman, il avoue, non sans embarras, son soulagement à la pensée qu’Amédée doit rejoindre le front ce jour même. Afin de se prémunir des sarcasmes de ses concitoyens, il a décidé de présenter le jeune homme comme son neveu. Honteux, il se remémore l’épisode vaudevillesque de l’arrivée du jeune homme : piètre acteur comme toujours, Cripure a outrepassé son rôle en surjouant...

Quelle scène ridicule à l’arrivée ! Ce sanglot nerveux qui lui avait serré la gorge à la vue du jeune homme et cette façon romanesque dont il lui avait ouvert les bras en s’écriant : « Embrasse-moi, je suis ton père ! ». Est-ce que la scène de la séparation serait aussi grotesque ? Il le redoutait, d’autant plus que le séjour d’Amédée chez lui avait été, tout compte fait, une erreur, une petite éponge de fiel. Il ne se sentait pas tellement coupable envers Amédée et la souillon. Cette histoire pouvait bien être quelque part indifférente et il n’avait garde d’oublier qu’Amédée n’était peut-être pas son fils.²

Plus tard, glissant un billet de mille francs dans la poche du veston de son fils, il est ému aux larmes par la vue d’une lettre de la mère d’Amédée. Une fois de plus, Cripure déconcerte le lecteur par ce flot de tristesse aussi soudain qu’inattendu. Parmi tous ces masques et ces affublements, qui est le véritable

¹ Louis Guilloux, *Le Sang noir*, *op. cit.*, p. 16.

² *LSn*, pp. 18-19.

Cripure ? Lequel d'entre eux joue et simule ? Lequel est sincère et honnête ? Sa souffrance ici est bien réelle, mais est-elle vraiment suscitée par l'abandon d'Amédée ? Le regard de commisération que porte Cripure sur son image entrevue dans le miroir replonge le lecteur dans le doute :

Au moment où il remettait ces lettres enfin dans le portefeuille [d'Amédée], une phrase lui tomba sous les yeux qu'il embrassa d'un seul regard. « Ne fais rien de plus que le nécessaire, c'est ta maman qui te le demande, je ne vis plus depuis que... ». Des lettres de la mère ! Il porta la main à ses yeux comme un homme qui va pleurer. Bouleversé, il fourra avec colère le billet de mille francs parmi ces lettres, remit le portefeuille dans la poche de la capote, et, titubant, rentra dans son bureau, avec un regard d'indicible mépris et de pitié pour son image rencontrée dans la glace.¹

Lorsque Cripure raccompagne son fils au train, chaque pas est pour lui une épreuve insoutenable. Tout au long du chemin, il se perd en réflexions sur ses obligations paternelles. Trop sceptique pour se réjouir du départ d'Amédée, hostile à la fierté imbécile des autres pères, Cripure sait que l'unique moyen d'aider son fils serait de lui permettre de désertier :

Oui ou non, est-ce qu'il pensait en réfractaire ? Il se fit l'effet d'un de ces pères qui mettent un revolver dans la main de leur fils traqué, au lieu de prendre sur leur compte en banque les cinquante mille francs qu'il demande pour filer au Vénézuéla.²

Anti-modèle de la famille bourgeoise, le ménage de Cripure, autour duquel gravitent la silhouette du fils « de trente-six pères »³ et le souvenir honteux de la trahison de Toinette, les infidélités de Maïa ou encore les échappées au bordel de M. François Merlin, est à tous points de vue un éclatant échec. Dans ce foyer règnent la discorde, la vulgarité et l'indifférence. Pour Cripure, les oraux du baccalauréat sont l'occasion de prendre ses quartiers dans une maison close au nez et à la barbe de ses confrères. Mais cette évasion revêt une signification plus profonde. Vivre ouvertement aux côtés des prostituées, c'est faire acte d'insubordination, proclamer avec superbe son mépris des conventions et de la morale bourgeoise. C'est aussi se retrancher dans une

¹ *LSn*, p. 249.

² *LSn*, p. 280.

³ *LSn*, p. 18.

contre-société qui oppose à la valeur suprême de l’épargne sa propre logique de la dépense et même de la dilapidation : le temps, l’argent, l’énergie et la décence, ces biens précieux entre tous, y sont sacrifiés, dissipés et gaspillés de manière éhontée. Dans *Le Sang noir*, les maisons closes semblent les seuls lieux d’authenticité, de pureté et de beauté. Là, enfin, les masques tombent et point n’est besoin de se prétendre autre, de simuler ou de jouer. Cripure lui-même peut être accepté malgré sa difformité :

Il écrivait à l’avance à la patronne pour qu’on lui refît une chambre et passait là trois ou quatre jours dans la compagnie des filles qui elles au moins avaient, n’est-ce pas, sur les autres femmes et en général sur l’humanité soi-disant civilisée un avantage primordial : celui d’être absolument vraies. Il couchait peu avec elles. Ce qu’il aimait, c’était l’atmosphère, l’odeur du bordel, le rapport *fraternel* avec des femmes qui savaient ne pas se moquer de lui, ne pas avoir pitié non plus. Nulle part comme à l’Alcazar il ne trouvait le repos. C’était pour lui comme une sorte de Java à portée de la main. Une rupture avec *leur* ordre. Cripure s’y faisait conduire ouvertement, parfois accompagné par un de ses collègues, un autre professeur de philosophie qui lui aussi, dans son trou lointain, cloportait à sa façon d’un bout de l’année à l’autre.¹

Hypocrisies et dissimulation

Les conceptions pessimistes que Cripure nourrit sur la famille sont donc aux antipodes des croyances de ses contemporains, soucieux pour leur part de préserver l’unité du groupe familial – condition même de la solidarité de la patrie en ces temps de guerre. D’où vient alors que le couple composé de Cripure et de Maïa soit, en dépit de son fiasco, le plus marquant du roman de Guilloux ? Il semblerait précisément que ce soit le naufrage même de Cripure qui lui confère à la fois sa puissance en tant que figure romanesque et son pouvoir transgressif. Si ce personnage suscite la sympathie et la compassion du lecteur, c’est parce qu’il est mauvais acteur : parmi toutes les « âmes mortes » et créatures fantoches de ce Saint-Brieuc fictionnel, il est peut-être le seul « père » qui ne parvienne à croire en son rôle. En amour, en politique, dans sa vie professionnelle, Cripure ne voit que mensonge et duperie. Sa vie elle-même

¹ *LSn*, p. 142.

est une succession de mystifications et d'impostures. Tromper et être trompé : c'est là le fondement de la condition humaine.

Or, l'arrière-plan historique du *Sang noir* offre à cette inclination naturelle une opportunité privilégiée pour se manifester librement ; la société briochine demeurée à « l'arrière » tout au long de la Première Guerre est ainsi parvenue à porter à son plus haut degré d'effronterie cette faculté de (se) tromper. Les cercles du pouvoir et les classes dominantes, en particulier, déploient une extraordinaire ingéniosité dans cette activité et usent de toutes les recettes de la propagande pour sauvegarder leurs intérêts.

Comme tous les autres, Cripure ment avec profusion. Mais face à l'outrecuidance d'un Nabucet, au chauvinisme inébranlable d'un Babinot, à la canaillerie d'un Plaire, tous persuadés de la justesse de leurs positions, Cripure est l'homme qui doute, le sceptique, l'incroyant. Trop conscient de l'universelle nécessité de *jouer*, il ne peut pourtant se résoudre entièrement à cette lâcheté. À travers son regard sarcastique et acéré, à travers ses innombrables contradictions, l'institution de la famille bourgeoise est démystifiée et mise à nu. À la fois représentant d'une bourgeoisie accrochée à ses privilèges et ennemi farouche des valeurs et des modes de vie qui la constituent, Cripure est bien placé pour condamner la veulerie et les bassesses de cette société déclinante. Complice des autres « pères » par son statut social, sa faiblesse et sa collaboration – fût-elle passive – à l'hécatombe, M. Merlin *alias* Cripure n'hésite pourtant pas à compromettre sa position en fréquentant le camp des « fils », insoumis et pacifistes. L'extrait suivant laisse percer l'effarement et l'amertume du protagoniste du *Sang noir* devant la férocité des mœurs familiales des bourgeois de Saint-Brieuc :

Avec ce noyau de plomb au fond du cœur, comment pouvaient-ils être aussi durs et secs, jeter leurs fils au charnier, leurs filles au bordel, renier leurs pères, engueuler leurs femmes qui pourtant les menaient – bataille sans fin – rogner ses gages à la bonne qui sortait trop, était trop « prétentieuse », tout cela en pensant au cours de la rente et au prochain film comique qu'on irait voir dans le Palace, si on avait des billets de faveur ?¹

¹ *LSn*, p. 332.

Si bien que le lecteur en vient rapidement à percevoir que les relations de Cripure avec sa compagne et son fils supposé sont peut-être, en dernière instance, les plus sincères et désintéressées de tout le roman. Certes, la vie sentimentale et affective de Cripure demeure un magistral échec, comme toutes ses entreprises, mais en le reconnaissant et en le revendiquant ouvertement, il le transforme en une redoutable menace. En s’avouant définitivement vaincu, en admettant son irrévocable défaite, Cripure devient *hors jeu*. Ainsi relégué et disqualifié, il conquiert un formidable pouvoir subversif.

Fissurées, lézardées par une fracture intérieure, les autres familles du *Sang noir* se démènent vainement pour sauver l’illusion de leur apparente harmonie. Plus soucieux de leur respectabilité que du bonheur de leurs enfants ou de leurs épouses, les « pères » apparaissent finalement bien plus turpides et misérables que Cripure par leurs efforts dérisoires pour dissimuler leurs secrets infâmant – à commencer par les soirées rituelles dans les maisons closes de Saint-Brieuc. Si certains doivent attendre d’être confrontés à la condamnation à mort de leur fils déserteur pour voir naître en eux un sentiment d’humanité et d’amour paternel, d’autres en revanche persistent dans leur mutisme et leur cruauté même lorsque leur fils a subi le sort des « gueules cassées » ou des mutilés.

S’inspirant du canevas mythique de la rivalité opposant pères et fils, Guilloux lui confère une nouvelle actualité en inscrivant son roman dans le contexte de crise sociale et de faillite des valeurs humanistes qui marque ces années de guerre – mais d’une guerre d’un genre nouveau. La représentation fictionnelle de l’échec collectif des familles de Saint-Brieuc assume une évidente fonction subversive : à travers les menues défaites, les erreurs et l’incompréhension réciproque transparaît le fiasco absolu des valeurs familiales d’une bourgeoisie fermement campée sur son idéologie de classe.

CHAPITRE 2. UNE MISE EN ACCUSATION DU TRAVAIL

Il nous appartient désormais de discerner en quoi les expressions de l'échec dans les fictions narratives de Verga, Hardy, Guilloux et Brancati supportent la mise en accusation d'une autre institution érigée en valeur capitale par la culture bourgeoise des XIX^e et XX^e siècles : le Travail. Au nom des idéaux les plus divers, au nom de positions, d'expériences et d'appartenances sociales très contrastées et parfois antagoniques, ces romans de l'échec se rejoignent dans une commune dénonciation des mythologies officielles du Travail. À travers les effondrements, les errances ou le désœuvrement de leurs personnages, les écrivains transposent dans leurs œuvres leur refus d'un modèle socio-économique encourageant l'ambition individuelle et l'affairisme et réduisant l'homme à une simple force de travail. Surtout, ils expriment leur hostilité à l'encontre de toutes les formes d'arrivisme, qui font du succès matériel et de l'ascension sociale la finalité suprême de l'existence.

Il ne fait aucun doute que les expressions fictionnelles de l'échec sont avant tout dirigées contre ce tout-puissant culte de la réussite. En accordant la préférence aux représentations du désastre et de la défaite, le roman de l'échec prend sa revanche sur les idoles de la bourgeoisie capitaliste. Renversant les idéologies dominant son époque, il prête vie à des êtres condamnés à l'insuccès. Ainsi, grâce à la transmutation alchimique des valeurs qu'opère l'écriture fictionnelle, ces figures de vaincus conquièrent en littérature la place dont elles sont privées dans la société, devenant autant de messagers et de guides pour le lecteur. Leur exceptionnelle intensité dans la fiction romanesque leur permet de cristalliser les principaux questionnements et réflexions du récit et de polariser l'attention des lecteurs.

1. Uomo fatto da sé et self-made man dans Mastro-don Gesualdo et Le Maire de Casterbridge

Deux incarnations de l'affairisme capitaliste

Afin d'étudier cette entreprise de subversion du Travail dans les œuvres de Verga et de Hardy, il s'avère indispensable de déplacer pour un temps le centre de la comparaison. Plutôt que de nous livrer à une nouvelle confrontation des *Malavoglia* et de *Jude l'obscur*, nous esquisserons un rapprochement entre *Le Maire de Casterbridge* (1886) et *Mastro-don Gesualdo* (1888). Non seulement ces deux romans défient avec mordant le libéralisme économique effréné qui règne en maître sur l'Italie et l'Angleterre du XIX^e siècle, mais ils présentent également une remarquable série de convergences.

Comme leur titre même nous le révèle, *Le Maire de Casterbridge* et *Mastro-don Gesualdo* gravitent autour d'un personnage singulier doué d'une présence écrasante. Deuxième volet du cycle des « Vaincus », *Mastro-don Gesualdo* relate les efforts titanesques d'un homme du peuple pour se hisser jusqu'à l'aristocratie d'une petite ville sicilienne. Aux antipodes des *Malavoglia*, roman « choral »¹ et familial qui repose sur une multiplicité de points de vue, *Mastro-don Gesualdo* est le récit d'une existence fortement individualisée.

Tout naturellement, Verga adopte ainsi le mode de narration le mieux approprié à la trame socio-historique de ces deux fresques luxuriantes en personnages et en intrigues. *Les Malavoglia* reflète les bouleversements engendrés par l'irruption de nouveaux modèles sociaux et économiques, et par le choc entre les aspirations capitalistes d'une bourgeoisie industrielle et financière, d'une part, et les cadres de référence traditionnels des classes paysannes siciliennes, d'autre part. *Mastro-don Gesualdo* retrace pour sa part le parcours d'un pauvre manouvrier qui parvient à force d'ambition, de perspicacité et d'obstination à se frayer un chemin dans l'aristocratie provinciale avant de connaître la ruine et la déchéance la plus humiliantes. Le

roman tout entier est construit sur l'indécision entre *mastro* et *don*, termes qui renvoient à deux identités sociales contradictoires : alors que *mastro* désigne la classe des artisans et des commerçants, le titre de *don* est donné aux aristocrates et aux notables. D'où l'ironie cruelle du titre, qui laisse entendre que même au faite de sa puissance, *don Gesualdo* demeure *mastro*.

Quelques précisions au sujet du roman de Hardy nous aideront à mieux saisir la pertinence de la comparaison avec l'œuvre de Verga. Rappelons avant tout que son titre exact est *La Vie et la mort du Maire de Casterbridge. Histoire d'un homme de caractère*¹. Cette indication a son importance, car elle met l'accent sur le parcours individuel d'un homme « de caractère », incarnation romanesque du *self-made man*. L'ironie du titre ne devient perceptible qu'au fil de la lecture. Comme *mastro-don Gesualdo*, Michael Henchard est un parvenu de basse extraction. Ayant abandonné femme et enfant et renoncé à son métier de botteleur itinérant, il est devenu l'un des plus puissants propriétaires terriens de la région de Casterbridge grâce à sa bonne fortune et sa ténacité mais aussi à ses malversations. Sa richesse et son influence lui ont permis de s'assurer une place éminente dans la vie politique locale et, pour finir, d'occuper le siège de maire. Par un ressort tragique familier à Hardy, l'effondrement de Henchard sera provoqué par les mêmes spéculations boursières que celles qui l'ont porté au sommet de sa gloire. Mais l'ironie grinçante de ce titre tient aussi à son ambiguïté : non content d'avoir été dépossédé et détrôné par son ennemi juré, le jeune Donald Farfrae, Henchard doit en outre lui céder ses fonctions de maire.

Autre confluence significative : les intrigues des romans de Hardy et de Verga se déroulent plusieurs décennies avant leur publication et leur action s'étend sur un intervalle temporel similaire, que l'on peut approximativement situer entre les dates 1820 et 1848. Ce choix mérite d'être relevé car il implique que *Mastro-don Gesualdo* et *Le Maire de Casterbridge* s'inscrivent dans une période marquée par la vive et rapide montée en puissance des mentalités et des pratiques économiques capitalistes. Gesualdo Motta et Michael Henchard sont deux insignes représentants de ce nouvel esprit individualiste.

¹ C'est à Leo Spitzer qu'il revient d'avoir le premier employé cette expression dans son étude des *Malavoglia*. Cf. Leo Spitzer, « L'originalità della narrazione nei *Malavoglia* », *op. cit.*

Ce n'est pas un hasard si le roman de Verga s'achève précisément en l'année 1848 : première étape du *Risorgimento*, les soulèvements populaires siciliens représentés dans *Mastro-don Gesualdo* signent l'avènement du « printemps des peuples » et scellent le déclin de l'aristocratie au profit de la bourgeoisie d'affaires. Après avoir triomphé des coteries des nobles ligués contre lui, mastro-don Gesualdo doit affronter les émeutes dirigées contre les notables de la région. À la fois exclu de la noblesse de sang et considéré comme un traître par les classes populaires, il connaît une fin solitaire et misérable : relégué dans un appartement écarté de la fastueuse demeure palermitaine de son gendre, un duc frivole et sournois, il s'y consume de rancœur et de chagrin. Mais son plus amer tourment sera d'assister à la dilapidation frénétique de son bien dans le luxe et les plaisirs vains par son gendre.

D'après les indices quelque peu discordants semés par le narrateur du *Maire de Casterbridge* tout au long de son récit, le lecteur peut conclure que ce dernier prend fin en 1847 ou peu après. La date mémorable du roman est celle de 1846, ainsi que Hardy le suggère dans sa préface : il ne fait aucun doute que la chute spectaculaire de Henchard s'enracine en effet dans le contexte de la suppression des *Corn Laws*, décidée cette année. Il est vrai que la cause apparente et immédiate de sa banqueroute réside dans les exécrables récoltes de 1845. Mais, plus profondément, la déchéance de Henchard trouve son origine dans les transformations économiques et sociétales suscitées par l'ouverture du marché du blé à la concurrence internationale. De fait, l'ancien botteleur a bâti sa fortune en exploitant les fluctuations du cours intérieur du blé, achetant et revendant des stocks au moment opportun. Cette pratique, qui garantissait les intérêts de l'aristocratie terrienne au détriment des classes populaires en maintenant artificiellement des prix élevés, était rendue possible par les *Corn Laws* – lesquelles interdisaient l'importation de blé en deçà d'un prix intérieur élevé.

Avec l'abrogation de cette législation, le commerce du blé échappait au contrôle des grands propriétaires et commerçants et s'ouvrait aux initiatives individuelles de personnalités issues du peuple ou de la bourgeoisie. Grand

¹ *The Life and Death of the Mayor of Casterbridge: A Story of a Man of Character.*

rival et vainqueur de Henchard, le jeune Donald Farfrae personnifie ce type d'hommes nouveaux : adapté à une réalité économique beaucoup plus complexe, il a perçu la nécessité de moderniser les techniques agricoles pour augmenter la productivité et donc la compétitivité. Henchard, au contraire, n'a pas su mesurer à leur juste valeur les répercussions de cette libéralisation du commerce du blé.

C'est dire quelles perspectives passionnantes la lecture croisée du *Maire de Casterbridge* et de *Mastro-don Gesualdo* offre au comparatiste. Publiées à la même période, ces fictions s'ancrent dans un cadre temporel très proche, qui se referme sur une phase de crise sociale et économique aiguë. Dans les deux cas, le personnage central est un homme du peuple qui accomplit une ascension économique et sociale fulgurante. Par son acharnement, sa soif du bien et sa sagacité, celui-ci se rend maître d'un immense patrimoine en spoliant les aristocrates de leurs terres et en affirmant son pouvoir dans la sphère politique. Mais à la suite de spéculations malchanceuses ou d'actions malveillantes à son encontre, ce parvenu perd son bien et meurt aussi misérable et solitaire qu'il avait été jadis révééré et redouté.

D'autre part, ces fascinants vaincus que sont mastro-don Gesualdo et Henchard illustrent de manière éclatante la suspicion de Verga et de Hardy à l'égard de toute téléologie progressiste : leurs funestes trajectoires ne sont-elles pas la preuve que « les vainqueurs d'aujourd'hui [...], avides eux aussi d'arriver » seront « vaincus demain »¹? Ces deux personnages partagent également un inassouissable désir d'amasser du bien (*far la roba*, pour reprendre une expression chère aux personnages de Verga) au mépris des liens familiaux et des conventions morales. Après avoir fait l'éloge de la « religion du foyer » (*religione della casa*) dans *Les Malavoglia*, le romancier sicilien fustige désormais la « religion du bien » (*religione della roba*), nouveau fétiche d'une bourgeoisie prête à sacrifier jusqu'à son humanité pour s'enrichir. Mastro-don Gesualdo et Henchard sont littéralement possédés par le bien et dévorés par la soif de richesse, au point que ce désir s'alimente de lui-même, en une infernale et vertigineuse spirale. Tous deux se situent au-delà ou en deçà

de la jouissance, car la jouissance signifie la stase et la mort du désir. Ce que recherchent ces deux personnages, ce qui cause leur effondrement, c'est l'incapacité d'atteindre ce désir pur et absolu.

Enfin, Gesualdo Motta comme Michael Henchard sont des individus déchirés, tiraillés, étrangers à eux-mêmes. Leur double identité conflictuelle les rend incapables de s'approprier un système de valeurs et d'idéologies distinctif, qu'il soit propre au peuple, à la bourgeoisie ou à l'aristocratie. Pour cette même raison, ils nous apparaissent comme des personnages « interstitiels ». Hantés par l'insignifiance de leurs origines, ils s'évertuent vainement à les faire oublier mais ne peuvent pour autant être entièrement reconnus par la bourgeoisie ou l'aristocratie.

Des fictions gouvernées par une impitoyable « lutte pour l'existence »

Mais surtout, *Mastro-don Gesualdo* et *Le Maire de Casterbridge* renferment un virulent questionnement sur le modèle capitaliste et utilitariste couronné par la bourgeoisie progressiste ; questionnement qui se manifeste au premier chef à travers la dénonciation de la mythologie du Travail. En dépit de positions idéologiques dissemblables, Verga et Hardy s'emploient l'un comme l'autre à condamner la férocité et l'inanité de l'idéal du *self-made man* et de *l'uomo fatto da sé*.

Dans leurs œuvres, l'implacable logique du libéralisme économique n'est qu'une facette d'une réalité biologique universelle et inviolable : la « survie des plus aptes ». Dans un monde régi par la compétition, la rivalité et la lutte collectives, la réussite passe par une extrême flexibilité, par la rapidité à saisir les opportunités et plus encore par une adaptabilité à toute épreuve. Bien qu'il ne soit jamais fait directement allusion dans ces fictions aux théories darwiniennes, il ne fait aucun doute qu'elles étaient présentes à l'esprit des romanciers tout au long de la rédaction. Plus spécifiquement, *Mastro-don Gesualdo* et *Le Maire de Casterbridge* reflètent le syncrétisme entre les

¹ Giovanni Verga, *Les Malavoglia*, op. cit., p. 379. “i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani”. Giovanni Verga, *I Malavoglia*, op. cit., p. 7.

préceptes darwiniens et les doctrines sociales qui s’opère dans la seconde moitié du XIX^e siècle – en d’autres termes, le passage de l’évolutionnisme biologique à l’évolutionnisme anthropologique, parfois qualifié de « darwinisme social ».

Hardy et Verga esquissent le tableau d’un monde en crise, dans lequel l’homme se trouve soumis à d’impitoyables lois économiques et devient lui-même une marchandise monnayable, échangeable ou jetable. Les rapports de féodalité ont été supplantés par une nouvelle forme d’esclavage, aveugle et anonyme, qui livre l’individu en pâture aux caprices du capitalisme de marché. Semblable aux « vaincus » des romans de Verga, le vieux berger qui tente désespérément de se vendre à l’occasion de la *hiring fair* annuelle de Casterbridge est lui aussi un naufragé du Progrès :

On sentait en lui un être douloureux, pour qui le combat de la vie avait dû être rude ; il était d’ailleurs pauvrement bâti, et si fort courbé par les années et le dur labeur, qu’en arrivant derrière son dos, on voyait à peine sa tête. Il avait planté dans le ruisseau le bout de sa houlette et s’appuyait sur une crosse, que la friction de ses mains avait à la longue polie comme de l’argent. Les yeux perdus sur le sol, il paraissait oublier totalement où il était et ce qu’il venait faire. Des négociations se poursuivaient, à quelques pas de lui, à son sujet, mais il n’entendait rien, tout à la contemplation des souriantes visions d’un temps de jeunesse où les engagements affluaient, et où son adresse lui ouvrait toutes les portes, à la première demande. La discussion s’agitait entre un fermier des pays lointains et le fils du vieillard. Il surgissait une difficulté ; le fermier ne voulait, dans le marché, pas prendre la mie sans la croûte, autrement dit le vieux pâtre sans le jeune homme.¹

Rebut d’une mécanique économique despotique, le vieux berger suscite la compassion par sa présence incongrue sur la place du marché de

¹ Thomas Hardy, *Le Maire de Casterbridge*, *op. cit.*, p. 166. “He was evidently a chastened man. The battle of life had been a sharp one with him, for, to begin with, he was a man of small frame. He was now so bowed by hard work and years that, approaching from behind, a person could hardly see his head. He had planted the stem of his crook in the gutter and was resting upon the bow, which was polished to silver brightness by the long friction of his hands. He had quite forgotten where he was, and what he had come for, his eyes being bent on the ground. A little way off negotiations were proceeding which had reference to him; but he did not hear them, and there seemed to be passing through his mind pleasant visions of the hiring successes of his prime, when his skill laid open to him any farm for the asking. The negotiations were between a farmer from a distant county and the old man’s son. In these there was a difficulty. The farmer would not take the crust without the crumb of the bargain, in other words, the old man without the younger”. Thomas Hardy, *The Mayor of Casterbridge*, *op. cit.*, p. 123.

Casterbridge et son éclatante défaite. En ce haut lieu du commerce et des affaires, il apparaît comme la personnification même de l'échec. À travers une métaphore expressive, Hardy met en évidence le processus de réification qui assimile l'homme à un simple objet : le fermier qui discute l'affaire refuse de « prendre la croûte sans la mie », c'est-à-dire le vieil homme sans son fils. Jugé improductif et inutile, le berger a perdu toute valeur au regard des critères économiques dictant les modes de vie et les comportements de ses contemporains. Le foisonnement d'objets brisés, insignifiants et abandonnés dans les œuvres de Hardy et de Verga participe lui aussi d'une critique contre la marchandisation de l'homme¹.

Nulle part cette fusion entre la compétition économique et le *struggle for life* darwinien ne se révèle aussi impérieuse et saisissante que dans la nouvelle « Rosso Malpelo » de Verga. Ce bref récit nous plonge dans l'enfer d'une mine de sable à travers le personnage éponyme de Rosso Malpelo, jeune orphelin raillé et maltraité par tous les autres mineurs. Bien que son père ait trouvé la mort quelques années plus tôt en accomplissant un ouvrage périlleux au cœur de la mine, Malpelo n'a pas d'autre choix que de subir le même sort. Précipité dès l'enfance dans un univers hostile et dépourvu de toute compassion à l'égard des plus faibles, soumis aux lois de l'universelle compétition, le garçon doit essuyer l'animosité de sa mère et de sa sœur, les vexations des autres manœuvres et les caprices de son patron :

Il avait l'habitude de tout, lui, des taloches, des coups de pied, des coups de pioche ou de sangle de bât, de se voir injurié, moqué par tout le monde, de dormir sur les cailloux, les bras et le dos rompus par ses quatorze heures de travail ; il avait aussi l'habitude de jeûner, lorsque le patron, pour le punir, lui retirait sa soupe ou son pain. Il disait que sa ration de coups, le patron ne la lui avait jamais retirée ; il est vrai que les coups ne coûtent rien.²

¹ Voir nos analyses sur les « devenirs-objets » et les « objets en devenir » chez Hardy et Verga, deuxième partie, chapitre 3.

² Giovanni Verga, « Rosso Malpelo », in *Nouvelles siciliennes*, traduction de Béatrice Haldas, *op. cit.*, p. 85. «Era avvezzo a tutto lui, agli scapaccioni, alle pedate, ai colpi di manico di badile, o di cinghia da basto, a vedersi ingiuriato e beffato da tutti, a dormire sui sassi, colle braccia e la schiena rotta da quattordici ore di lavoro; anche a digiunare era avvezzo, allorché il padrone lo puniva levandogli il pane o la minestra. E diceva che la razione di busse non gliela aveva levata mai il padrone; ma le busse non costavano nulla». Giovanni Verga, « Rosso Malpelo », in *Tutte le novelle*, *op. cit.*, p. 179.

Dans cette nouvelle tant admirée et commentée, Verga parvient à une intensité expressive et à un effet de vraisemblance qui font de « Rosso Malpelo » une œuvre bouleversante. En entrelaçant des images expressionnistes à caractère fantastique et des fragments descriptifs soigneusement documentés sur les conditions de travail des mineurs ou les croyances populaires siciliennes, l'écrivain fait ingénieusement appel aux ressources de la fiction tout en s'improvisant avec succès polémiste, et s'immisce dans les débats de son temps sur l'exploitation des enfants.

Hardy comme Verga dénoncent le caractère fondamentalement inégalitaire de l'institution du Travail, qui prospère dans toutes les situations d'oppression et de domination. Dans la préface du roman *Dal tuo al mio* (1906)¹, Verga revendiquait le statut d'« œuvre d'art » pour son récit, se défendant d'avoir écrit une « œuvre polémique ». Il reconnaissait pourtant à la littérature une « mission humanitaire » et se félicitait d'avoir longuement travaillé en faveur « des humbles et des déshérités » sans éprouver « le besoin de prêcher la haine et de nier la patrie au nom de l'humanité »². Quant à Hardy, bien qu'issu d'un milieu social peu aisé et auteur d'un roman qu'il définissait lui-même comme une satire de l'*upper class*³, il s'aventura rarement à afficher ses positions dans les controverses politiques et sociales de son temps.

Malgré tout, il est essentiel de prendre conscience de la portée subversive des fictions narratives de Verga et de Hardy, autrement plus forte que leurs déclarations publiques ne le laissent entrevoir. Le processus de *résistance* propre au genre romanesque se manifeste très nettement dans les représentations du travail. Perpétuant et accusant les déséquilibres de statut social, celui-ci ne favorise qu'exceptionnellement l'accès à la réussite des plus pauvres. Accablés par un labeur éreintant, les misérables *braccianti*, pêcheurs et paysans des romans et nouvelles de Verga sont asservis aux exigences et aux

¹ *Dal tuo al mio* a été traduit sous le titre *La Soufrière*. Cf. Giovanni Verga, *La Soufrière*, traduction de Maurice Darmon, Bordeaux, L'Horizon chimérique, 1990.

² Giovanni Verga, *La Soufrière*, *op. cit.*, p. 24. “Non ho voluto fare opera polemica, ma opera d'arte. Se il teatro e la novella, col descrivere la vita qual è, compiono una missione umanitaria, io ho fatto la mia parte in prò degli umili e dei diseredati da un pezzo, senza bisogno di predicar l'odio e di negare la patria in nome dell'umanità”. Giovanni Verga, *Dal tuo al mio*, Milano, La Biblioteca Ideale Tascabile, 1995, p. 19.

³ Voir la lettre adressée par Hardy à son éditeur, Alexander Macmillan, en juillet 1868, reproduite dans Richard Little Purdy et Michael Millgate (éd.), *The Collected Letters of Thomas Hardy*, vol. 1 : « 1840-1892 » [1978], Oxford, Oxford University Press, 1979, p. 7.

insatiables appétits de leurs patrons. Entretenu dans une condition d'ignorance et de survie, tout juste bonne à attiser les rancœurs et encourager les révoltes, le petit peuple sicilien subit, dans une écrasante majorité, l'aliénation par le travail.

En offrant à certains hommes « de caractère », étrangers à la noblesse, l'opportunité de se hisser bien au-dessus de leur rang social, le système économique capitaliste n'a fait que substituer un mal à un autre : plus cupides et inflexibles que les barons siciliens ou les *squires* anglais, ces ambitieux sont devenus de redoutables potentats de province sans vergogne. Pour réaliser une opération commerciale fructueuse, le maire de Casterbridge n'hésite pas à léser les plus pauvres en leur vendant du blé germé. Et Mastro-don Gesualdo ne montre guère plus de compassion. À l'un de ses fidèles ouvriers, grièvement blessé dans un accident, il n'accordera pas un mot de réconfort. C'est dire combien devenir propriétaire signifie pour Hardy et Verga dissimuler ses sentiments, conserver en toute occasion la même impassibilité, se cuirasser contre la douleur, la tristesse et l'humiliation.

« *Sorties de scène* » et « *temps morts* » : le dénouement de Mastro-don Gesualdo

Le rythme de la narration de *Mastro-don Gesualdo* et du *Maire de Casterbridge* instaure une césure entre la plus grande partie du roman et les tout derniers chapitres. Ce faisant, le récit épouse le temps intérieur des personnages, tel que filtré par leur conscience, et développe en filigrane une réflexion sur l'expérience de l'ascension sociale par le travail et sur l'épreuve de l'échec. Dans le roman de Verga, la rupture est matérialisée par la coupure entre la troisième et la quatrième partie du roman. Non que Mastro-don Gesualdo n'ait été auparavant affecté par divers fiascos. Son mariage avec la noble Bianca Trao s'est révélé une grave erreur, car celle-ci appartient à une race décadente et n'enfantera qu'une fille malingre, atteinte du même mal. Et Gesualdo de s'exhorter à ravalier son amertume : « Qui commet une sottise n'a

rien de mieux à faire que se taire, ne plus en parler, éviter le triomphe de ses ennemis »¹.

Plus tard, le père de Gesualdo meurt, foudroyé par une épidémie de choléra. S’ensuivent d’interminables et venimeuses querelles entre frères et sœur pour des questions d’héritage. Mais le plus dur est à venir : séduite et déshonorée par son cousin, la fille de mastro-don Gesualdo s’attire le ressentiment de son père et précipite la déchéance de sa lignée. Un mariage ruineux avec le duc de Leyra est conclu, qui tournera bientôt au désastre. Ces noces précipitées tiennent lieu de transition entre la troisième et la quatrième partie.

À l’inverse des trois premières parties, consacrées à la prodigieuse ascension du protagoniste, les cinq chapitres qui composent cette ultime partie relatent l’anéantissement fulgurant de mastro-don Gesualdo. Autant sa progression avait été lente et laborieuse, autant sa chute sera soudaine et rapide. Cette opposition s’exprime à travers le décalage entre la prolifération des verbes d’action au cours des trois premières parties et la prédominance des passages descriptifs et des pauses méditatives dans la quatrième partie. Jusqu’à son effondrement final, mastro-don Gesualdo déploie une énergie infatigable : tantôt juché sur son âne par une chaleur ardente, il bat la campagne pour visiter ses propriétés, houspiller ses manœuvres et au besoin leur montrer l’exemple ; tantôt il intrigue avec les notables de Vizzini ou rafle la concession des terres communales au grand dam des barons locaux. Comme doué du don d’ubiquité, mastro-don Gesualdo semble partout à la fois.

Usant d’un procédé ingénieux, Verga esquisse son portrait non pas à travers le point de vue d’un narrateur omniscient, conformément à la grande tradition de la fiction « réaliste » du XIX^e siècle, mais en entremêlant les regards et les propos de plusieurs personnages. En retranscrivant les bribes de conversation des aristocrates conviés chez la famille des Sganci et confrontés à la présence inopinée de mastro-don Gesualdo, Verga utilise une technique déjà expérimentée avec succès dans *Les Malavoglia* – à cette différence près que les

¹ Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, traduction de Maurice Darmon, *op. cit.*, p. 219. “Quando uno ha fatto la minchioneria, è meglio starsi zitto e non parlarne più, per non darla vinta ai nemici”. Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, in *I grandi romanzi*, *op. cit.*, p. 529.

points de vue privilégiés ici sont ceux des nobles de Vizzini et non plus du peuple d’Aci Trezza.

La scène occupe l’intégralité du deuxième chapitre et constitue la première apparition du protagoniste dans la sphère aristocratique – signe que les comtes et barons doivent désormais compter avec les intérêts de ce parvenu. Elle est entièrement placée sous le signe de l’intrusion. Dans le salon des Sganci où s’est rassemblée la fleur de la noblesse de Vizzini, mastro-don Gesualdo garde le silence. Réduit au statut d’objet, dévisagé et raillé, il est ici en position d’*observateur* attentif et prudent.

Dans le chapitre suivant, nous sommes au contraire précipités dans le quotidien frénétique de mastro-don Gesualdo. Grâce à une succession de courts dialogues et de scènes d’action semblables à des flashes, Verga parvient à suggérer avec force l’instantanéité et la vivacité. Observateur dans la scène précédente, mastro-don Gesualdo apparaît ici *acteur*. Ses allées et venues incessantes, son activité frénétique, sa confiance illimitée dans la valeur du travail individuel font de lui le porte-parole de l’idéal capitaliste. Comme il l’explique lui-même à sa servante Diodata, chaque être humain crée sa destinée :

– Tu vois, chacun vient au monde avec son étoile. Toi-même, est-ce que tu as eu un père ou une mère pour t’aider ? Tu es venue au monde toute seule, comme Dieu donne l’herbe et les plantes que personne n’a semées. Tu es venue au monde comme le dit ton prénom... Diodata : donné par Dieu ! Ça veut dire que tu n’es fille de personne. Pourtant tu es peut-être la fille d’un baron et en ce moment, tes frères mangent de la poule et des pigeons ! Le Seigneur est là pour tous ! Tu as trouvé de quoi vivre toi aussi ! Mon bien, ce sont mes parents qui me l’ont donné ? Ne suis-je pas devenu tout seul ce que je suis ? Chacun porte son destin...¹

« Chacun porte son destin » : la formule résume admirablement la philosophie matérialiste de l’*uomo fatto da sé*. Nous sommes tous libres et responsables de

¹ Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, traduction de Maurice Darmon, *op. cit.*, p. 79. “– Vedi, ciascuno viene al mondo colla sua stella... Tu stessa hai forse avuto il padre o la madre ad aiutarti? Sei venuta al mondo da te, come Dio manda l’erba e le piante che nessuno ha seminato. Sei venuta al mondo come dice il tuo nome... Diodata! Vuol dire di nessuno!... E magari sei forse figlia di barone, e i tuoi fratelli adesso mangiano galline e piccioni! Il Signore c’è per tutti! Hai trovato da vivere anche tu!... E la mia roba?... me l’hanno data i genitori forse? Non mi son fatto da me quello che sono? Ciascuno porta il suo destino!...”. Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, *op. cit.*, p. 372.

ce que nous devenons. Fatalité et déterminisme ne sont qu'un leurre. Seules l'ambition et la volonté décident de notre existence, et c'est par notre ardeur au travail que nous devenons ce que nous voulons être. Selon cette vision, les vaincus et les perdants sont inadaptés à la lutte pour la survie biologique et économique, et il est juste qu'ils soient sacrifiés pour le bien-être des plus aptes. Autour de la figure de l'*uomo fatto da sé* gravite toute une constellation de mythes sur l'individu, le travail, la propriété et la famille. Du reste, mastro-don Gesualdo lui-même est présenté dès les premiers chapitres du roman comme un personnage mythique doté d'une force et d'une énergie à toute épreuve. Ainsi apparaît-il par exemple au notaire Neri :

– Il est parti de rien, je m'en souviens, moi : manœuvre, les pierres sur les épaules... oui Monsieur ! Mastro Nunzio, son père, n'avait pas de quoi payer les éteules pour cuir le plâtre dans son four. Maintenant, le chantier du pont à Fiumegrande, c'est lui ! Son fils a déboursé la caution, toute en pièces de douze tarins empilées les unes sur les autres. Il a la haute main sur toutes les affaires de la municipalité. On dit qu'il veut se mettre aussi à spéculer sur les terres, l'appétit vient en mangeant. Il a un bel appétit... et de bonnes dents, c'est moi qui vous le dis ! Si on le laisse faire, on apprendra avant peu que mastro-don Gesualdo est le maître de la ville !¹

Voici pourtant que le dénouement de *Mastro-don Gesualdo* opère un renversement spectaculaire et fait basculer le récit dans une tout autre direction. En choisissant de relater la rapide déchéance de son protagoniste, Verga fait le pari de poursuivre la narration alors même que celle-ci n'a plus de quoi s'alimenter. La tragédie de Gesualdo s'est déjà jouée, en effet, et le lecteur n'est plus dans l'expectative d'un rebondissement forcé. D'une certaine manière, le roman est achevé : réduit définitivement à l'échec, mastro-don Gesualdo n'a plus rien à attendre.

¹ Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, traduction de Maurice Darmon, *op. cit.*, pp. 43-44. “– Si è tirato su dal nulla... Me lo ricordo io manovale, coi sassi in spalla... sissignore!... Mastro Nunzio, suo padre, non aveva di che pagare le stoppie per far cuocere il gesso nella sua fornace... Ora ha l'impresa del ponte a Fiume grande!... Suo figlio ha sborsato la cauzione, tutta in pezzi da dodici tari, l'un sull'altro... Ha le mani in pasta in tutti gli affari del comune... Dicono che suol mettersi anche a speculare sulle terre... L'appetito viene mangiando... Ha un bell'appetito... e dei buoni denti, ve lo dico io!... Se lo lasciano fare, di qui a un po' si dirà che mastro-don Gesualdo è il padrone del paese!”. Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, *op. cit.*, p. 331.

Or, comme si le véritable intérêt de son œuvre résidait précisément dans cet *au-delà* du récit, Verga prend le parti inverse. En épurant la narration de ses composantes essentielles – l'intrigue, les motivations conflictuelles des personnages, les divers événements affectant leurs parcours, etc. –, en la débarrassant de ses caractéristiques les plus saillantes, le conteur atteint aux limites du romanesque. C'est bien pour cette raison que la dernière partie de *Mastro-don Gesualdo* est aussi la plus bouleversante. Renonçant au rythme narratif frénétique des premières parties, Verga privilégie une suite de visions et de tableaux reliés lâchement les uns aux autres. La course au bien effrénée a cédé la place à la désillusion et à la résignation.

Ainsi, après avoir été tour à tour *observateur* puis *acteur*, *mastro-don Gesualdo* se retrouve finalement simple *spectateur*. Bien entendu, cette ultime métamorphose porte un coup fatal à sa foi individualiste et à ses postulats existentiels. Reniant la *religione della roba*, Gesualdo Motta embrasse le scepticisme le plus désenchanté et corrosif. Jusqu'alors héraut d'une intraitable morale capitaliste et thuriféraire de l'idéologie de la Réussite, il devient une allégorie de l'Échec.

À travers l'effondrement de Gesualdo, c'est tout son système de valeurs qui s'écroule. Son culte du labeur, de la volonté individuelle et du libre choix est réduit en poussière par divers événements incontrôlables qui précipitent sa ruine sur tous les plans. Les troubles sociaux font naître les soulèvements populaires à la suite desquels ses propriétés seront entièrement saccagées ; saisis de jalousie devant sa fortune, les nobles s'unissent et complotent pour le déposséder ; divers hasards malchanceux contribuent à hâter sa chute. *Mastro-don Gesualdo* découvre la puissance des forces hostiles et des contraintes qui pèsent sur l'homme, et prend conscience dans le même temps de son impuissance. C'est dire combien sa foi dans les potentialités offertes par le travail est ébranlée.

Le contraste saisissant entre les quatre premières parties du roman et la partie finale se traduit par un brusque changement du tempo narratif. Traversés par une poétique du désœuvrement, de l'attente sans objet, les derniers chapitres juxtaposent une série de « temps morts » en opposition avec l'activité infatigable déployée par le protagoniste jusqu'au moment de son

anéantissement. Il ne fait aucun doute qu’aux yeux de Verga comme du lecteur, c’est bien ce mastro-don Gesualdo déchu, et non sa contrepartie victorieuse, qui porte l’enseignement du récit. Relégué à l’écart d’un monde qui continue à vivre sans lui, soumis au temps de l’amertume et de la rancœur, Gesualdo se livre tout entier à la défaite. Dans le somptueux palais où vivent son gendre et sa fille, il accepte passivement d’être confiné dans une aile écartée et solitaire, ironiquement nommée *foresteria*¹.

Dans cet espace inconnu où les heures se distillent goutte à goutte, dans l’ennui et la tristesse d’avoir sacrifié sa vie à de vains idéaux, mastro-don Gesualdo s’abandonne à de sombres méditations. Le dernier chapitre du roman rappelle l’irruption de Gesualdo dans le salon des Sganci, mais il s’agit ici d’un écho déformé, d’une reprise parodique. Le lien entre ces deux passages réside dans la position du protagoniste face au milieu où il pénètre. Dans les deux cas il fait figure d’intrus, d’hôte indésirable. Dans les deux cas il est présenté non comme sujet, mais comme objet de regards et de discours. Toutefois, alors que dans la scène chez les Sganci, les points de vue et les commentaires sont le fait d’aristocrates inquiets de l’ascension de leur rival, dans cet épisode final Verga donne le premier rôle aux domestiques du duc de Leyra, comme pour suggérer qu’une fois mort, mastro-don Gesualdo retrouve sa condition première de roturier. Le décalage entre la frivolité des propos tenus par les serviteurs du duc et la gravité de l’instant accentue l’ironie de cet épilogue sans illusion.

Le supplice que subit Gesualdo en punition de son *hybris* est à la mesure de sa faute : il est condamné à assister impuissant à la folle dilapidation du patrimoine qui lui a coûté tant de peine et de privations :

Don Gesualdo pensait à tout le bel argent qui devait couler entre ces mains. Ces gens mangeaient, buvaient sur le dos de sa fille, sur la dot qu’il lui avait donnée, sur l’Alia et sur Donninga, les belles terres qu’il avait couvées des yeux si longtemps du matin au soir et la nuit il en avait rêvé, que son désir avait arpentées, et qu’il avait acquises palme après palme, jour après jour, en s’ôtant le pain de la bouche : pauvres terres nues qu’il fallait labourer et semer, moulins, maisons, magasins bâtis avec tant de peines, tant de sacrifices, une pierre sur l’autre. La Canziria, Mangalavite, la

¹ Dans le texte français, ce terme est traduit par « hôtellerie » et tend ainsi à estomper le double sens du mot italien, fondamental ici : en effet, *forestiere* signifie également « étranger ».

maison, tout, tout passerait dans ces mains-là. Qui pourrait défendre son bien après sa mort, hélas, son pauvre bien ! Qui savait ce qu’il avait coûté!¹

Don Gesualdo passait le temps à compter les tuiles en face, calculer avec l’amour et le soin de son ancien métier ce qu’avaient pu coûter les fenêtres sculptées, les piliers massifs, les degrés de marbre, ces meubles somptueux, ces étoffes, ces gens, ces chevaux qui mangeaient et engloutissaient l’argent comme la terre avalait la semence et buvait l’eau, mais sans le restituer, sans fructifier, toujours plus affamés, dévorant toujours davantage, comme ce mal qui lui brûlait les entrailles. Que n’aurait-on pu faire avec tout cet argent ! Que de bons coups de bêche et combien de sueur paysanne on aurait pu payer ! Bâtir des fermes, des villages entiers, ensemercer des terres à perte de vue... Et une armée de moissonneurs en juin, des montagnes de grain à récolter, des fleuves d’argent à empocher!²

Le temps de l’élégie et de la nostalgie succède à celui de la possession et de l’ambition. Désespérément cramponné à son bien, mastro-don Gesualdo persiste à y voir le but ultime de son existence, alors même que tout démontre la futilité de cet idéal. Sans doute son aveuglement contribue-t-il à faire de lui un grand héros tragique. Mais il ne fait aucun doute que le roman véhicule avant tout une condamnation sans appel des fétiches vénérés par la bourgeoisie capitaliste : le pragmatisme, l’affairesisme et l’arrivisme.

¹ Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, traduction de Maurice Darmon, *op. cit.*, pp. 342-343. “Don Gesualdo pensava intanto quanti bei denari dovevano scorrere per quelle mani; tutta quella gente che mangiava e beveva alle spalle di sua figlia, sulla dote che egli le aveva dato, su l’Alia e su Donninga, le belle terre che aveva covato cogli occhi tanto tempo, sera e mattina, e misurato col desiderio, e sognato la notte, e acquistato palmo a palmo, giorno per giorno, togliendosi il pane di bocca: le povere terre nude che bisognava arare e seminare; i mulini, le case, i magazzini che aveva fabbricato con tanti stenti, con tanti sacrifici, un sasso dopo l’altro. La Canziria, Mangalavite, la casa, tutto, tutto sarebbe passato per quelle mani. Chi avrebbe potuto difendere la sua roba dopo la sua morte, ahimé, povera roba! Chi sapeva quel che era costata?”. Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, *op. cit.*, p. 670.

² Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, traduction de Maurice Darmon, *op. cit.*, pp. 343-344. “Lui invece passava il tempo a contare le tegole dirimpetto, a calcolare, con l’amore e la sollecitudine del suo antico mestiere, quel che erano costate le finestre scolpite, i pilastri massicci, gli scalini di marmo, quei mobili sontuosi, quelle stoffe, quella gente, quei cavalli che mangiavano, e inghiottivano il denaro come la terra inghiottiva la semente, come beveva l’acqua, senza renderlo però, senza dar frutto, sempre più affamati, sempre più divoranti, simili a quel male che gli consumava le viscere. Quante cose si sarebbero potute fare con quel denaro! Quanti buoni colpi di zappa, quanto sudore di villani si sarebbero pagati! Delle fattorie, dei villaggi interi da fabbricare... delle terre da seminare, a perdita di vista... E un esercito di mietitori a giugno, del grano da raccogliere a montagne, del denaro a fiumi da intascare!...”. Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, *op. cit.*, p. 671.

Michael Henchard, antithèse du « bon » libéralisme

De l'incipit jusqu'à l'épilogue, *Le Maire de Casterbridge* est rythmé par les scènes de foires et de marchés. De même que nous suivions chez Verga la course au bien haletante de mastro-don Gesualdo puis sa déchéance finale, de même ici nous assistons au triomphe de Michael Henchard avant d'être les témoins de sa débâcle sur tous les fronts. À l'instar de Verga, Hardy passe sous silence la plus grande partie du parcours de son protagoniste. Les deux romanciers recourent abondamment à l'ellipse et à la parenthèse, et se contentent d'esquisser brièvement quelques instants évocateurs de la biographie de ces entrepreneurs capitalistes. Lorsque s'ouvre le récit de Verga, mastro-don Gesualdo est déjà parvenu à l'apogée de son pouvoir. *Le Maire de Casterbridge* débute en revanche par un épisode infamant de la jeunesse de Henchard : alors simple botteleur, il s'enivre et vend sa femme pour quelques guinées. Mais quelques pages plus loin, Hardy effectue un saut d'une quinzaine d'années en avant : l'ancien ouvrier agricole est miraculeusement devenu maire de Casterbridge.

Si les places de marché, les foires, les transactions et les spéculations ponctuent les événements décisifs du *Maire de Casterbridge*, c'est bien parce que tout le roman est placé sous le signe du commerce et du travail agricole. En comparant la place du marché de Casterbridge à la scène d'un théâtre antique, le romancier nous donne à entendre que le rôle conféré aux échanges commerciaux dans son œuvre relève d'une stratégie pleinement maîtrisée. « Point nodal de toutes les orbites », le marché lui apparaît comme le lieu emblématique des drames modernes :

Comme le plateau de la comédie classique, le carrefour était l'endroit où surviennent toujours les incidents destinés à influencer sur le sort des habitants du voisinage. Fermiers, négociants, éleveurs, charlatans et colporteurs s'y donnaient rendez-vous de semaine en semaine, pour s'éclipser quand arrivait le soir. C'était le point nodal de toutes les orbites.¹

¹ Thomas Hardy, *Le Maire de Casterbridge*, *op. cit.*, p. 171. “The *carrefour* was like the regulation Open Place in spectacular dramas, where the incidents that occur always happen to bear on the lives of the adjoining residents. Farmers, merchants, dairymen, quacks, hawkers, appeared there from week to week, and disappeared as the afternoon wasted away. It was the

À travers cette métaphore, Hardy suggère que les grandes passions agitant l'homme obéissent désormais à des impératifs économiques. Les sentiments semblent sujets aux mêmes fluctuations que les cours du blé, et la flamme amoureuse est ravivée par la promesse de la prospérité matérielle. Inversement, la faillite financière condamne l'homme à la solitude. Aux yeux de Henchard en particulier, l'amitié aussi bien que l'amour sont monnayables. Pour gagner la confiance du jeune Écossais Farfrae, le marchand de grains lui propose un emploi généreusement rétribué. Désireux de se réconcilier avec la femme qu'il a ignominieusement trahie, Henchard lui offre de s'installer dans une maison qu'il louera pour elle. Convaincu que l'argent qu'il a amassé au prix de tant de fatigues peut tout acheter, le maire de Casterbridge entend bien conquérir l'estime de tous ses concitoyens.

Mais cette ferveur pour les affaires n'est pas exclusivement tyrannique et néfaste : elle trouve sa contrepartie positive dans la condition d'opulence et de bien-être que connaissent la plupart des habitants de Casterbridge. À la différence des villes industrielles, monstrueuses excroissances bouleversant l'harmonie des campagnes anglaises, Casterbridge demeure une ville agricole, unie par un ancestral esprit de solidarité :

Casterbridge n'était donc, à bien des points de vue, que le pôle, le foyer, le centre nerveux de la vie rurale d'alentour, et se distinguait par là des villes manufacturières, véritables corps étrangers, semés comme des rochers dans une plaine, au milieu d'un monde verdoyant avec lequel ils n'ont rien de commun. Vivant de l'agriculture, Casterbridge n'était située qu'à une étape de plus que les villages voisins, de la source de sa richesse. Ses habitants suivaient toutes les fluctuations de la vie rurale, qui commandaient leurs recettes au même titre que celles des paysans. Pour la même raison, ils partageaient les joies et les chagrins des châteaux du pays, à dix milles à la ronde. Dans les familles bourgeoises même, on ne parlait, au cours des plus grands dîners, que grains, élevage de bestiaux, semailles et récoltes, clôtures et plantations. Quant à la politique, ils se plaçaient moins, pour en discuter, à leur point de vue de citoyens dotés de droits et de privilèges, qu'à celui de leurs voisins les campagnards.¹

node of all orbits". Thomas Hardy, *The Life and Death of the Mayor of Casterbridge: A Story of a Man of Character*, London, Norton, 2001, p. 126.

¹ Thomas Hardy, *Le Maire de Casterbridge*, *op. cit.*, p. 66. "Thus Casterbridge was in most respects but the pole, focus, or nerve-knot of the surrounding country life; differing from the

Les critiques de Hardy n’ont peut-être pas assez commenté cette citation, riche d’enseignements sur les positions sociales et politiques du romancier. À travers ce tableau de Casterbridge, l’écrivain anglais s’abandonne à une rêverie nostalgique sur l’Angleterre pré-industrielle. Loin de censurer les principes du libéralisme économique, il célèbre le commerce, source de prospérité et garant de l’équilibre social : partageant les mêmes intérêts, les citoyens de Casterbridge, les paysans des campagnes avoisinantes et les aristocrates vivent dans la sérénité et la concorde. Liés par une relation symbiotique aux variations climatiques et aux changements naturels, ils représentent une autre face, bénéfique celle-là, de l’économie de marché pratiquée par Henchard. Tandis que ce dernier se préoccupe de son seul profit personnel et s’adonne à une capitalisation outrancière au détriment des plus pauvres, la communauté de Casterbridge se soucie d’abord du bien commun, en accord avec les préceptes utilitaristes de Jeremy Bentham et de John Stuart Mill.

D’un côté, Hardy met en scène un individu égoïste, assoiffé de pouvoir et de richesse, qui finit par saborder la loi du libre échange en raflant le monopole du commerce du blé. Accaparé par une ambition effrénée que chaque nouvelle possession vient renforcer, comme gouverné par une mécanique autonome et incontrôlable, Henchard mine les fondements du libéralisme en confisquant tous les moyens de production et en dépossédant ses rivaux. Son objectif ultime est de supprimer toute concurrence afin d’asseoir son autorité despotique sur la vie politique de Casterbridge.

De l’autre côté, Hardy imagine une microsociété pacifique et débonnaire, pratiquant la redistribution et le partage des richesses. Ce faisant, le romancier concilie deux aspirations contradictoires. À mi-chemin entre capitalisme et socialisme, cette communauté idyllique se caractérise à la fois par son progressisme et son libéralisme économique, car elle admet les lois de la

many manufacturing towns which are as foreign bodies set down, like boulders on a plain, in a green world with which they have nothing in common. Casterbridge lived by agriculture at one remove further from the fountain-head than the adjoining villages – no more. The townsfolk understood every fluctuation in the rustic’s condition, for it affected their receipts as much as the labourer’s; they entered into the troubles and joys which moved the aristocratic families ten miles round – for the same reason. And even at the dinner-parties of the professional families the subjects of discussion were corn, cattle-disease, sowing and reaping, fencing and planting; while politics were viewed by them less from their own standpoint of burgesses with rights and privileges than from the standpoint of their county neighbours”. Thomas Hardy, *The Life and Death of the Mayor of Casterbridge*, *op. cit.*, p. 49.

concurrence et de la compétition, et par ses préoccupations morales humanistes – le principe de la libre concurrence ne signifie pas pour elle l’absence de pitié envers les plus faibles et les vaincus, ni le sacrifice des valeurs et coutumes au nom de la performance et du bénéfice.

Mais, comme il advient souvent dans l’œuvre de Hardy, cette microsociété n’est heureuse et bénéfique que parce qu’elle est inexorablement appelée à disparaître. De profondes fractures menacent déjà ce mode de vie paisible : les relations entre employés et patrons tendent à devenir plus conflictuelles ; l’apparition d’instruments agricoles plus complexes et mécanisés déshumanisent le travail ; la victoire des mœurs individualistes et le déclin des mentalités traditionnelles accélèrent ce processus.

L’effondrement du Maire de Casterbridge

Comme *mastro-don Gesualdo*, Henchard se démarque par son tempérament charismatique, sa force de caractère et son infatigable activité. *L’uomo fatto da sé* et le *self-made man* vouent le même culte à la volonté individuelle, à l’accomplissement de soi par le travail et la quête du bien, à la capacité à façonner son destin grâce à un labeur acharné. D’où la compassion des habitants de Casterbridge devant le pitoyable spectacle de la défaite de Henchard :

Lorsque l’on eut inventorié tous les biens d’Henchard et commencé la vente aux enchères, il y eut en sa faveur une véritable réaction de sympathie dans la ville qui depuis quelque temps le condamnait sans restriction. La carrière d’Henchard était tout entière soumise maintenant à l’appréciation de ses voisins, qui voyaient avec quel succès il avait su, en partant de rien, user de l’énergie qui était son unique don ; – il ne possédait rien, en effet, que son couteau à foin et son crochet à bottelet, en arrivant à Casterbridge, comme simple ouvrier ; et cette considération lui valait aujourd’hui l’admiration de ses concitoyens et leur regret de sa chute.¹

¹ Thomas Hardy, *Le Maire de Casterbridge*, *op. cit.*, p. 227. “When everything was ticketed that Henchard had owned, and the auctions were in progress, there was quite a sympathetic reaction in the town, which till then for some time past had done nothing but condemn him. Now that Henchard’s whole career was pictured distinctly to his neighbours, and they could see how admirably he had used his one talent of energy to create a position of affluence out of

Contrairement à *mastro-don Gesualdo*, qui dépérit à petit feu dans l'ennui et la résignation, Henchard est contraint de continuer à travailler pour survivre. Ironiquement, il devient l'employé du même homme qu'il avait jadis pris à son service. Le temps est fini où Henchard pouvait acheter le labeur de ses manœuvres comme s'il s'agissait d'une quelconque marchandise. Il ne lui reste plus qu'à reprendre son métier de botteleur itinérant et à louer à son tour ses services de ferme en ferme. Sa magistrale banqueroute financière est rapidement suivie d'une complète défaite sociale et sentimentale. Non seulement il perd toute autorité auprès des citoyens de Casterbridge, mais les deux femmes dont il s'est épris lui sont ravies par son rival Farfrae.

Le dernier tiers du roman de Hardy est dédié aux menues circonstances de la chute de Henchard. Comme Verga dans l'épilogue de *Mastro-don Gesualdo*, l'écrivain anglais narre la rapide désocialisation de son protagoniste. Dans les deux cas, le lecteur se trouve en présence de personnages qui ont cessé de lutter et de se battre. L'épreuve de l'échec les a conduits à rejeter tout un système de parti pris, de convictions et de valeurs, et c'est bien dans ce refus que réside sans conteste leur violente charge subversive.

Foudroyé au faite de son triomphe, Henchard subit alors un étrange processus d'*involution*, similaire à celui que traverse *mastro-don Gesualdo*. Mais si cette involution se traduit chez Verga par le repli et le recroquevillement du protagoniste, exilé et condamné à un rôle de spectateur passif, chez Hardy elle prend la forme d'une itinérance géographique et sociale. Compromis aux yeux de tout Casterbridge par la révélation de son scandaleux secret – la vente de sa propre femme plus de vingt ans auparavant – Henchard remet tous ses biens à ses créanciers et redevient un simple vagabond. Cette *sortie de scène*, qui rappelle la fin misérable de *mastro-don Gesualdo*, représente l'une des plus fortes dynamiques de l'échec.

Dans le roman de Hardy, il est vrai, Henchard ne succombe pas entièrement au désespoir. Surmontant tant bien que mal son accablement, il persiste tout d'abord dans la lutte, soucieux de reconquérir l'affection de sa fille – fût-ce au prix des plus indignes humiliations. Grâce à la générosité de

absolutely nothing – which was really all he could show when he came to the town as a journeyman hay-trusser, with his wimble and knife in his basket – they wondered and regretted

son rival, il obtient un petit négoce de céréales et semble pour un temps prêt à se lancer dans une nouvelle entreprise. Une fois encore, les événements jouent contre lui, car sa fille le quitte pour épouser Farfrae. Dès lors, Henchard quitte Casterbridge et renoue avec son métier de botteleur itinérant. Mais ses trajectoires circulaires expriment l'ampleur de son désarroi. Henchard, en effet, est prisonnier d'une double nécessité irrépressible et contradictoire : il lui est impossible de ne pas quitter Casterbridge mais tout aussi impensable de ne pas y revenir.

Il ne pouvait détacher sa pensée d'Elisabeth et du coin de l'horizon où elle vivait. Aussi le dégoût qui l'éloignait du monde se trouvait-il contrebalancé par l'attrance de son amour pour sa belle-fille ; au lieu de s'écarter tout droit de Casterbridge, comme il en avait eu d'abord l'intention, Henchard se laissait graduellement et presque inconsciemment détourner de la ligne droite ; son chemin, peu à peu transformé en arc de cercle, comme celui des forestiers canadiens, tournait autour de Casterbridge comme centre.¹

Ce mouvement concentrique est souligné par une progression temporelle circulaire : Henchard se trouve pour ainsi dire dans un « creux » spatio-temporel, où les lois de la physique n'ont plus cours. D'où la prolifération des résurgences, des retours et des répétitions dans la dernière partie du roman. Hanté par l'acte infâmant qu'il a commis vingt-cinq ans auparavant, Henchard est rattrapé par son passé. Le narrateur lui-même se joint aux sombres méditations du protagoniste et vient appuyer par ses observations l'ironie de sa destinée. Tantôt l'accent est porté sur la similitude de deux scènes éloignées dans le temps, tantôt au contraire c'est le contraste entre fortune d'antan et malheur présent qui est mis en évidence par la confrontation de deux situations semblables se déroulant au même endroit. Le passé se répète, fait irruption dans le présent mais sous une apparence nouvelle. Les mêmes événements se reproduisent, mais sous le signe de la parodie et de l'inversion. Il y a là une

his fall". Thomas Hardy, *The Life and Death of the Mayor of Casterbridge*, *op. cit.*, p. 167.

¹ Thomas Hardy, *Le Maire de Casterbridge*, *op. cit.*, p. 326. "He could not help thinking of Elisabeth, and the quarter of the horizon in which she lived. Out of this it happened that the centrifugal tendency imparted by weariness of the world was counteracted by the centripetal influence of his love for his stepdaughter. As a consequence, instead of following a straight course yet further away from Casterbridge, Henchard gradually, almost unconsciously, deflected from that right line of his first intention; till, by degrees, his wandering, like that of

propriété fondamentale de l’œuvre de Hardy : rien ne change, et pourtant tout est différent.

Ainsi par exemple du dialogue amer entre Henchard et Farfrae, qui a lieu au même endroit où, quelques années auparavant, les deux hommes s’étaient liés d’amitié : depuis, la roue de la fortune a tourné et les vainqueurs d’alors, frappés par l’échec, ont dû céder leur place, renversés par leurs successeurs.

– Je m’en vais où vous vouliez aller, voici quelques années, lorsque je vous en ai empêché, en vous décidant de rester ici. Ce sont les retours de la vie, n’est-ce pas ! Vous souvenez-vous que nous nous tenions, comme aujourd’hui, sur l’allée de la Chaux, quand je vous ai persuadé de ne pas partir ? Vous ne possédiez rien au monde, dans ce temps-là, et moi, j’étais le maître, dans la maison de la rue du Blé. Et maintenant, me voici sans un sou vaillant, alors que vous, vous commandez dans cette maison-là.

– Oui, oui, c’est vrai ! Ainsi va le monde, fit doucement Farfrae.

– Vrai ! ha ! ha ! s’écria Henchard, avec un accès de gaieté douloureuse. En haut, puis en bas ! J’y suis habitué. Chacun son tour, après tout!¹

Tout comme les derniers chapitres de *Mastro-don Gesualdo*, le dénouement du *Maire de Casterbridge* apporte donc un démenti absolu à toute téléologie progressiste. violemment hostiles aux cultes individualistes et pragmatiques du capitalisme bourgeois, ces deux romans récuse la croyance selon laquelle tout homme est l’artisan de son propre destin. Certes, « le Destin c’est le Caractère »², comme le veut la formule qu’emprunte à Novalis le narrateur du *Maire de Casterbridge*, mais paradoxalement ce Caractère tout-puissant en vient à supplanter la volonté même de l’individu et devient pour celui-ci un véritable carcan.

the Canadian woodsman, became part of a circle of which Casterbridge formed the centre”. Thomas Hardy, *The Life and Death of the Mayor of Casterbridge*, op. cit., p. 240.

¹ Thomas Hardy, *Le Maire de Casterbridge*, op. cit., p. 232. “– I am going where you were going to a few years ago, when I prevented you and got you to bide here. ’Tis turn and turn about, isn’t it! Do ye mind how we stood like this in the Chalk Walk when I persuaded ’ee to stay? You then stood without a chattel to your name, and I was the master of the house in Corn Street. But now I stand without a stick or a rag, and the master of that house is you. – Yes, yes; that’s so! It’s the way o’ the warrld, said Farfrae. – Ha, ha, true! cried Henchard, throwing himself into a mood of jocularly. Up and down! I’m used to it. What’s the odds after all!”. Thomas Hardy, *The Life and Death of the Mayor of Casterbridge*, op. cit., p. 171.

² Thomas Hardy, *Le Maire de Casterbridge*, op. cit., p. 119. “Character is Fate”. Thomas Hardy, *The Life and Death of the Mayor of Casterbridge*, op. cit., p. 232.

De même que la foi immodérée de *mastro-don Gesualdo* dans le pouvoir du labeur individuel et de la détermination est détrônée par diverses fatalités ou hasards incontrôlables, de même l'optimisme affiché par Henchard et son ardeur au travail succombent devant la soudaine prise de conscience que l'idée du libre arbitre n'est qu'un leurre. « Les petites ironies de la vie »¹ conduisent *mastro-don Gesualdo* et l'ancien maire de Casterbridge à désavouer tous les idéaux auxquels ils ont dédié leur vie. La place décisive accordée aux représentations de la fatalité tragique contredit les mythes de l'*uomo fatto da sé* sicilien et du *self-made man* victorien. En s'attachant à mettre en scène l'échec dans leurs fictions romanesques, Verga et Hardy suggèrent que la valeur assignée au travail dans les sociétés occidentales à l'ère de l'industrialisation ne possède aucun fondement universel : il n'y a là qu'une convention arbitraire garantissant les intérêts de la classe bourgeoise émergente, au même titre que l'institution de la Famille et de la Propriété.

Il faut aller plus loin et se demander si l'acte de narration romanesque n'est pas en lui-même inconciliable avec toute visée téléologique. À l'intentionnalité d'un présent en devenir, le récit oppose en effet la narration rétrospective et récursive. Il transforme l'acteur et sujet d'un événement en objet littéraire, car le drame qu'il relate est toujours déjà joué. D'une certaine manière, il y a comme un paradoxe ironique dans le titre même du roman de Hardy, car raconter « l'histoire d'un Homme de Caractère » implique de figer sur le papier le parcours d'un personnage dont l'existence fictionnelle tout entière est entre les mains de l'écrivain.

Au terme de notre réflexion comparatiste sur les représentations du travail dans *Mastro-don Gesualdo* et dans *Le Maire de Casterbridge*, il nous appartient de prendre la mesure des questionnements que celles-ci suscitent quant à la nature même du roman en tant que genre. Sa prédilection pour les entreprises infructueuses, les échecs retentissants et les faillites de toute espèce nous donne à penser que cette forme fictionnelle ne s'épanouit jamais autant que dans l'opposition et la subversion. Ce que nous enseigne l'analyse des œuvres de Hardy et de Verga, c'est que le roman, genre de l'insoumission,

¹ *Life's Little Ironies* est le titre d'un recueil de nouvelles publié par Hardy en 1894.

manifeste un penchant prononcé pour récupérer et s'appropriier tout ce qui échappe au « quadrillage » social dominant. D'où l'importance qu'il concède aux figures de la marginalité et de l'échec, aux situations transgressives, à la réfutation des dogmes et valeurs régnant sur son époque. Refusés par l'ordre socio-culturel établi, la déviance et le ratage trouvent aussitôt droit de cité dans la fiction. C'est dans la mesure même où ils sont condamnés au non-lieu géographique et symbolique, privés de séjour et déclarés hors-jeu qu'ils appartiennent déjà au territoire de l'imaginaire romanesque et affermissent son empire.

2. Travail, oisiveté et ennui dans les œuvres de Louis Guilloux et de Vitaliano Brancati

Dans le préambule de cette dernière partie, nous nous sommes intéressé à la résistance qu'oppose le roman en tant que genre aux pressions idéologiques et aux conformismes de toute nature. Nous avons formulé l'hypothèse que cette opposition aux dogmes et aux tentations liberticides ne procède pas toujours de la seule volonté de l'auteur : l'œuvre romanesque a son cheminement propre, qui n'est jamais entièrement réductible à l'intention de l'écrivain.

Cette vérité ne concerne pas seulement la dimension esthétique ou la poétique du roman, mais vaut aussi pour les orientations idéologiques ou même pour les positions politiques qui y transparaissent. Or, la charge transgressive de la fiction romanesque n'est pas nécessairement ouvertement affichée, et c'est sans doute pour cette raison même qu'elle est particulièrement menaçante et redoutée. Il arrive que sous couvert de défendre les conventions et l'ordre établi, de s'inspirer des modèles sociaux dominants, le roman recèle une pensée souterraine allant à l'encontre des valeurs qu'il prétend soutenir. D'où la dissonance, le *jeu* entre deux discours antagonistes, le premier revendiqué et mis en avant, le second filtrant secrètement par le biais d'écarts, de contrastes et de fausses notes. Depuis les procédés discrets de l'omission, de l'indirection et du contournement jusqu'à la subversion manifeste, la fiction romanesque

dispose d'un arsenal de stratégies lui permettant de déjouer les fantasmes de ceux qui rêvent de soumettre la littérature à leurs prétentions despotiques.

Reprenant la formule de Capuana, qui invectivait les « ismes » contemporains, nous nous sommes surtout attaché jusqu'à présent à analyser la critique de l'affairisme, du pragmatisme et de l'individualisme capitalistes telle que formulée dans les œuvres de Verga et de Hardy. Désormais, nous centrerons notre étude sur les œuvres de Guilloux et de Brancati, qui représentent elles aussi de virulentes attaques contre les « ismes » de leur temps : le nationalisme et le fascisme, l'exaltation virile, l'autoritarisme et le vitalisme. Nous tenterons de saisir de quelle manière les représentations du travail dans ces romans s'inscrivent en faux contre les attitudes et doctrines officielles de la France de 1917, d'une part, et de l'Italie mussolinienne, d'autre part.

Nous conviendrons volontiers que cette démarche est quelque peu paradoxale, car le travail occupe une place marginale dans *Le Sang noir*, comme dans la plupart des romans et nouvelles de Brancati. Nous adopterons donc un parti pris voisin de celui de la critique Lois Beth Schoenfeld, qui décide de prendre pour objet de son travail les « absences » de familles unies dans les romans de Hardy :

L'étude des « absences » dans les romans du Wessex constitue l'un des objectifs de ma recherche. Parfois, les absences parlent davantage que ce qui est effectivement exprimé ; elles révèlent leur lien avec l'idéologie et l'histoire vécue, laquelle se rapporte à ce que les hommes d'une époque firent vraiment et non à ce qu'un historien ou une historienne a pu supposer en écrivant à partir de son point de vue particulier.¹

¹ "A particular function of my research is the examination of "absences" in the Wessex novels. Sometimes absences speak louder than that which is actually expressed, and these absences show an engagement with ideology and lived history, which deals with what the people of a time actually did as opposed to what an historian assumed they did, writing about it from his or her particular perspective". Lois Beth Schoenfeld, *Dysfunctional Families in the Wessex Novels of Thomas Hardy*, op. cit., p. 3. [Notre traduction]. Il est bon de préciser que l'on rencontre des propositions critiques tout à fait similaires, une trentaine d'années plus tôt, sous la plume du chercheur James Russell Kincaid. Cf. en particulier son article « Hardy's Absences », in Dale Kramer (dir.), *Critical Approaches to the Fiction of Thomas Hardy*, London, Macmillan, 1979, pp. 202-214.

Nous partirons quant à nous du postulat que le travail apparaît lui aussi comme une « absence » significative dans les textes de Guilloux et de Brancati et nous aborderons cette question de manière indirecte, par son second versant. Si nous croyons nécessaire en effet de nous pencher sur cette absence, c’est parce qu’elle ne peut être dissociée de son revers, à savoir la profusion dans ces fictions des figurations du désœuvrement, de l’ennui, de la passivité et de l’oisiveté.

Inertie conformiste et paresse salutaire dans Le Sang noir

Dans leurs textes narratifs – qu’il s’agisse de romans, de récits brefs ou de nouvelles –, Guilloux et Brancati font un usage subtil et souvent ambigu des expressions du travail et de l’inactivité. Dans ses romans d’inspiration populaire comme *La Maison du Peuple*, *Compagnons*, *Angéline* et *Le Pain des rêves*, Guilloux défend des convictions proches des valeurs communistes.

Il dénonce l’aliénation des ouvriers par le travail et leur exploitation au profit d’une bourgeoisie prospère, prête à tout pour sauvegarder ses privilèges. Cette position l’entraîne souvent vers un manichéisme quelque peu simpliste lorsqu’on le confronte à la complexité du *Sang noir*. Victimes de l’insatiable avidité et de l’individualisme forcené encouragés par la logique de l’économie capitaliste, les héros de ces histoires appartiennent tous au petit peuple des ouvriers ou des artisans et aspirent à un partage collectif du travail. Dans ces œuvres inégales, les déshérités sont voués à une condition d’oppression et d’exclusion. Ils se consomment nuit et jour dans un labeur incessant qui leur rapporte tout juste de quoi survivre. De l’autre côté, dans le Saint-Brieuc aisé, les bourgeois fortunés dissipent leurs rentes, leurs héritages et leur capital dans des divertissements futiles plus ou moins illicites.

Par contraste avec ces fictions dualistes, qui sont autant de variations sur le thème de la lutte des classes, la force du *Sang noir* tient en grande partie à son foisonnement de contradictions. Comme délivré du sentiment de culpabilité que lui inspire son statut d’intellectuel, Guilloux rend hommage à son maître Georges Palante et nous offre une œuvre amère et implacable placée sous le signe du paradoxe. Sous le regard acéré de Cripure, la valeur du travail

acquiert une nouvelle dimension, se charge de multiples connotations dissonantes. De même, les représentations de la paresse et du désœuvrement tendent à perdre leurs inflexions moralisantes – Cripure ne prophétise-t-il pas que « le monde va mourir à cause de la moraline » ? – et se ramifient dans des directions inattendues.

Cette métamorphose qui s'opère avec *Le Sang noir* doit beaucoup à l'enseignement de Georges Palante, fervent défenseur de l'individu contre l'endoctrinement des « ismes » officiels. Mais elle s'explique aussi par l'inquiétude liée à la montée du fascisme en Europe, inquiétude qui vient se greffer, dans le roman de Guilloux, sur le contexte des mutineries de l'été 1917 et des tensions politiques et sociales divisant les Français après la désastreuse offensive du Chemin des Dames¹. En ce sens, *Le Sang noir* est aussi un témoignage sur la multiplication des menaces bellicistes à l'approche du traumatisme de la Seconde Guerre mondiale.

Guilloux nous donne un portrait féroce de Saint-Brieuc, décrite comme une ville morne et terne, engluée dans sa monotonie et sa résignation. Attribut de l'homme médiocre et dépourvu de toute ambition, l'ennui est avant tout la marque distinctive de la bourgeoisie provinciale, comme Cripure ne manque pas de le remarquer en se remémorant sa rencontre avec Toinette :

N'était-ce pas dans la ville de France – et peut-être du monde – la plus plate, que cette aventure avait pris naissance et s'était déroulée ? Ville sans mystère, sous le plus niais des ciels : Angers [...]. Nulle part il n'avait vu de bourgeois plus infatués, de bourgeoises plus rigideusement mornes. Pas étonnant si la contre-révolution vivait là en permanence !²

¹ Esquissant le projet de son roman dans une note de 1930, Guilloux aurait-il pu écrire que 1917 était « la dernière année du XIX^e siècle, la première du temps des assassins » si les événements contemporains ne l'avaient incité à relire cette date fatidique sous un tout autre jour ? Cf. Louis Guilloux, *Carnets*, tome 1, *op. cit.*, p. 77.

² Louis Guilloux, *Le Sang noir*, *op. cit.*, pp. 233-234. Comme l'a bien vu Régis Antoine, cette citation gagne à être rapprochée d'une mordante diatribe de Rimbaud : « Ma ville natale est supérieurement idiote entre les petites villes de Province. Sur cela, voyez-vous, je n'ai plus d'illusions. Parce qu'elle est à côté de Mézières, – une ville qu'on ne trouve pas, – parce qu'elle voit pérégriner dans ses rues deux ou trois cents de pioupiou, cette benoîte population gesticule, prudhommeusement spadassine, bien autrement que les assiégés de Metz et de Strasbourg ! C'est effrayant, les épiciers retraités qui revêtent l'uniforme ! C'est épatant comme ça a du chien, les notaires, les vitriers, les percepteurs, les menuisiers, et tous les Ventres, qui, chassapot au cœur, font du patrouillotisme aux portes de Mézières ; ma Patrie se lève !... moi, j'aime mieux la voir assise ; ne remuez pas les bottes ! C'est mon principe ».

De prime abord, l'ennui est donc synonyme de mesquinerie dans l'univers du *Sang noir*. Il est opposé implicitement à la frénésie meurtrière du front à laquelle sont livrés les poilus. Ceux qui travaillent, le plus souvent contre leur gré, sont ceux qui versent leur sang pour la France : les autres ne sont que des « embusqués », d'hypocrites profiteurs. Mais là encore, le scepticisme de Cripure et son identité sociale partagée font jaillir une tout autre interprétation en désavouant les conceptions conventionnelles de l'oisiveté et de l'action. Cripure nous donne à entendre en effet qu'il existe une bonne et une mauvaise paresse selon que celle-ci relève de l'inertie conformiste ou au contraire du désœuvrement négateur. Quant au travail et au culte de l'action, les images qu'en donne *Le Sang noir* sont pour l'essentiel défavorables, car elles gravitent autour de l'idée qu'assumer une fonction ou servir une cause impose toujours à l'individu une certaine compromission, une renonciation partielle à sa liberté.

L'oisiveté et l'ennui comme remèdes aux dérives de l'activisme

Ceci se manifeste nettement lorsque l'on compare la figure de Cripure à celle de Lucien Bourcier, mutilé de guerre conquis par l'esprit de liberté soufflant sur la Russie de 1917. Dans un premier temps, Guilloux avait envisagé d'écrire une suite au *Sang noir*. Intitulé *Le Blé*, ce roman devait prendre pour héros le personnage de Lucien Bourcier. Incarnation de l'espoir et de l'« homme nouveau », ce jeune apôtre du communisme apparaissait alors à Guilloux comme une issue au nihilisme de Cripure. Mais à mesure que *Le Sang noir* progressait, le romancier était assailli par des soupçons de plus en plus vifs

Arthur Rimbaud, lettre du 25 août 1870 à Georges Izambard, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009, pp. 330-331. Cité en partie par Régis Antoine, « L'esprit de dissidence littéraire en 1934/1935 », *Cahiers du C.E.R.F. : Les années trente. Malaise dans la civilisation*, actes du colloque 1986, n. 4, janvier 1987, p. 8. Mais on ne peut manquer de songer également aux sarcasmes de Palante contre tous les conformismes. Grand admirateur du *Combat pour l'individu*, Guilloux se souvient certainement ici des extraordinaires invectives de son maître à penser contre « l'esprit de petite ville » : « Pour mettre complètement la main sur le nouveau venu, la petite ville n'aura de cesse qu'elle ne l'ait catégorisé socialement, qu'elle ne lui ait assigné une place définie dans l'organisme compliqué des castes, des coteries, des partis de tous genres qui se disputent l'influence ». Georges Palante, *Combat pour l'individu*, in *Œuvres philosophiques, op. cit.*, p. 176.

sur les « paradis humanitaires, les Édens sociologiques »¹ brocardés par Cripure. Deux mois après la publication de son roman, il pouvait encore déclarer :

Le prochain livre sera, j'espère, une réponse à Cripure, et cette réponse, c'est Lucien qui la lui donnera. Pour Cripure, le monde est désespéré, il n'y a pas d'issue, la vie en elle-même est mauvaise. À quoi Lucien répond que la question n'est pas de savoir si la vie en elle-même est mauvaise, mais très précisément de savoir ce que nous pouvons faire de cette vie.²

Mais tout porte à croire que dès cette période, Guilloux entretenait de sérieux doutes sur les promesses prodiguées par les militants communistes. « En fait d'hommes nouveaux, il y a eu Staline. Mon livre m'est tombé des mains avant même que d'être écrit », confiera-t-il à Roger Grenier bien des années plus tard³.

On ne peut que se féliciter de ce revirement. De toute évidence, cette réponse « optimiste » à la désillusion de Cripure n'aurait pu rivaliser, sur le plan littéraire tout au moins, avec la richesse du *Sang noir*. La confrontation des personnages de Cripure et de Lucien fait apparaître l'incontestable supériorité du premier sur le second – non pas d'un point de vue idéologique ou intellectuel, bien entendu, mais du point de vue de leur *relief* dans le roman. Tout se passe comme si les figures de l'échec et du fiasco possédaient, dès leur entrée en scène, un « supplément de romanesque ». Parce que tous ces personnages « marqués pour la défaite »¹ ne cessent de s'interroger et de nous interroger, ils représentent autant de héros « problématiques » en proie à de violentes crises intérieures.

On saisit mieux, dès lors, les raisons de la prééminence de Cripure dans *Le Sang noir*. Alors que Lucien a trouvé sa réponse, ou croit l'avoir trouvé, Cripure est un personnage en quête, qui a fait du doute et de la contradiction de véritables principes existentiels. Lucien est un personnage résolu (dans le sens courant mais aussi sur le plan romanesque), trop aisément *lisible* pour être en

¹ Louis Guilloux, *Le Sang noir*, *op. cit.*, p. 16.

² Entretien avec Frédéric Lefèvre réalisé en décembre 1935 dans le cadre de la rubrique « Une heure avec... » des *Nouvelles littéraires*. Cité par Yves Loisel dans *Louis Guilloux (1899-1980). Biographie*, *op. cit.*, p. 127.

³ Roger Grenier, *Entretiens avec Louis Guilloux*, *op. cit.*

mesure de porter le roman en avant². Alors que Cripure s'est définitivement rangé du côté du « Non », Lucien s'est d'ores et déjà résolu à embrasser un « Oui » et a opté pour le ralliement au parti communiste, apportant sa propre réponse à un éternel questionnement : « La question n'est pas de savoir quel est le sens de cette vie [...] La seule question, c'est de savoir : que pouvons-nous faire de cette vie ? »³.

Est-ce un hasard si le bandeau attaché à la couverture de la première édition du *Sang noir* portait un tout autre message ? Plutôt que la formule percutante de Lucien, les éditions Gallimard avaient en effet préféré mettre en évidence le célèbre aphorisme de Cripure : « La vérité de cette vie, ce n'est pas qu'on meurt, c'est qu'on meurt volé ». N'est-ce pas le signe que le roman est par essence hostile aux réponses et aux visions finalistes, ainsi que nous le suggère le mot fameux de Gide : « Ce qui me plaît dans *Le Sang noir*, c'est qu'il offre de quoi perdre pied »⁴ ? Là encore, on retrouve à l'œuvre ce curieux phénomène de *résistance* du roman aux dogmes ; résistance que l'on ne peut entièrement ramener à la volonté de l'auteur.

La fracture qui sépare Cripure de Lucien nous renvoie également à deux conceptions antagonistes du travail et de l'action. Mais l'hostilité du roman à l'encontre des pensées universalistes et de l'esprit de système aboutit à un paradoxe déconcertant. Alors même que Lucien nous est présenté de la manière la plus favorable et que son engagement humaniste conquiert la sympathie des lecteurs, il perd peu à peu son intérêt à leurs yeux. Ainsi, Lucien tend à devenir un personnage prétexte, gagné lui aussi par le mirage des « ismes », une figure romanesque peu convaincante.

Contre toute prétention à l'absoluité, *Le Sang noir* procède à un renversement radical des valeurs. Loin d'être simplement un vice

¹ Louis Guilloux, *Le Sang noir*, *op. cit.*, p. 39.

² « *Le Sang noir* oscille entre deux pôles. Le pôle Cripure, qui est celui du désespoir, du mépris, de l'enfermement et de l'errance ; le pôle Lucien Bourcier, qui est celui de l'espoir en un monde nouveau et réconcilié. Le premier pôle, le pôle critique, peu exaltant sur le plan socio-politique, est le plus fécond sur le plan romanesque, car il interdit tout recours à un point de vue absolu. Il peut parfaitement se suffire à lui-même ». Georges Navet, « Un roman limite », in Michel Onfray (dir.), *La Révolte individuelle*, actes du colloque Georges Palante, Bédée, Folle Avoine, 1991, p. 75.

³ Louis Guilloux, *Le Sang noir*, *op. cit.*, p. 535.

⁴ Lettre d'André Gide à Louis Guilloux datée du 6 décembre 1935, citée par Yves Loisel, *Louis Guilloux*, *op. cit.*, p. 124.

condamnables, l'inertie et la paresse y acquièrent un rôle décisif en tant que forces d'opposition aux entreprises d'endoctrinement et de propagande officielle. Désavouant le culte forcené de l'action virile et de la bravoure, l'ennui instaure un autre « régime » de l'être, en contradiction ouverte avec les certitudes dominantes de son époque. Mais la frontière est mince entre les différentes apparences que celui-ci emprunte, et l'on a tôt fait de passer d'un ennui transgressif à un ennui conformiste. Dès lors qu'il relève du calcul d'intérêt, de la pleutrerie ou de l'hypocrisie, l'ennui cesse d'être subversif.

De même, il est malaisé de discerner selon quels modes il se traduit ou non en action politique : participe-t-il de la sédition, de l'insoumission et de l'insubordination ou au contraire de la résignation, de la démission et de la compromission ? La différence tient probablement, dans une certaine mesure, à l'attitude du sujet qui s'ennuie : tandis que les bourgeois de Saint-Brieuc *subissent* leur ennui, reflet de leur médiocrité, et s'abandonnent aux réflexes grégaires, Cripure le *choisit*, l'habite, se l'approprie.

Quoi qu'il en soit, l'inscription fictionnelle de l'action et de l'ennui tient une place fondamentale dans le programme romanesque du *Sang noir*. Intimement liée aux expressions de l'échec et de la réussite, elle confère au texte de Guilloux une évidente portée subversive, laquelle n'émane pas simplement de la volonté de l'auteur mais jaillit aussi, plus profondément, d'une exigence propre à l'œuvre romanesque en tant que telle.

« *L'Ennui en 1937* » : une charge tragicomique contre le totalitarisme fasciste

Quand bien même les orientations politiques et les maîtres à penser de Brancati diffèrent sensiblement de ceux de Guilloux, le romancier sicilien confère lui aussi une fonction primordiale à la mise en scène de l'ennui et du désœuvrement dans ses écrits. Ses pièces de théâtre, ses fictions narratives mais aussi sa production journalistique sont parcourues de temps morts et de scènes de lassitude, envahies de figures abouliques et de personnages velléitaires qui traînent paresseusement le lourd fardeau de leur existence. Ainsi du héros de « *L'Ennui en 1937* » (« *La noia nel '937* »), nouvelle publiée en 1945 :

En somme, il ne lui restait plus qu'à s'ennuyer, à s'ennuyer de toutes les manières les plus étranges et les plus variées, mais à s'ennuyer seulement. Et c'est ce qu'il faisait, passant d'un ennui avide et féroce, qui dévorait tout ce qu'il y avait d'odieux autour de lui, à un ennui sourd et plombé où s'éteignait, comme un cri dans le brouillard, tout ce qu'il y avait de vaniteux et d'ennuyeux, puis à un ennui lugubre et noir qui enveloppait, dans la pensée punitive de la mort, tout ce qu'il y avait de bêttement joyeux. Les autres croyaient agir, et lui s'ennuyait ; les autres croyaient être heureux, et lui s'ennuyait. Il s'ennuyait presque en leur présence, avec la méchanceté de celui qui bâille au nez de l'orateur pour lui faire comprendre qu'il raconte des bêtises. Mais même lorsqu'il était seul, ce qui lui arrivait souvent, et que personne ne la voyait, cette manière obstinée, secrète et profonde qu'il avait de s'ennuyer, il lui semblait que lentement mais sûrement, son ennui consommait tout ce qui l'entourait, à commencer par l'individu – et sur ce point il ne se trompait pas – qui avait fini par l'incommoder plus qu'aucun autre : lui-même.¹

Protagoniste de cette brève nouvelle, le personnage de Vannantò s'offre à Brancati comme un interprète idéal pour traduire en fiction son hostilité à l'encontre des dogmes fascistes. L'ennui polymorphe de Vannantò apparaît comme une vigoureuse riposte et un insolent défi au régime qui voudrait éliminer toute subjectivité. Expression éloquente de l'intimité, il possède son propre langage : tantôt c'est un ennui « avide et féroce » qui s'empare de Vannantò, tantôt un « ennui sourd et plombé », tantôt encore un « ennui lugubre et noir ». À la fois dégoût, lassitude et nostalgie, la *noia* de Vannantò désamorce le pouvoir en place en refusant d'adhérer à ses préceptes idéologiques. Elle est une redoutable force d'inertie dans l'engrenage implacable de la dictature fasciste.

S'il avait vécu au XVIII^e siècle, note le narrateur de « L'Ennui en 1937 », Vannantò aurait été un philosophe des Lumières. S'il avait vécu au XIX^e

¹ “Insomma non gli restava che annoiarsi, annoiarsi nei modi più strani e diversi, ma unicamente annoiarsi. E questo egli faceva, passando da una noia avida e feroce, che divorasse quanto c'era all'intorno di odioso, a una noia sordea e plumbea, in cui si spegnesse, come grido nella nebbia, quanto c'era di vanitoso e petulante, a una noia lugubre et nera che avvolgesse, nel pensiero castigatore della morte, quanto c'era di stupidamente giulivo. Gli altri credevano di agire, ed egli si annoiava; gli altri credevano di godere, ed egli si annoiava. Gli si annoiava quasi in faccia, con la cattivera di chi sbadiglia sul muso dell'oratore per fargli intendere che dice balordaggini. Ma anche quand'era solo, il che gli accadea spesso, e nessuno lo vedeva, quel suo annoiarsi tenace, occulto, profondo, gli pareva che lentamente, ma sicuramente andasse consumando tutto e tutti, specie la persona (e in questo non s'ingannava) che più di ogni altra col tempo gli era venuta in fastidio: se stesso.” Vitaliano Brancati, « La noia nel '937 », in *Racconti, teatro, scritti giornalistici, op. cit.*, p. 280. [Notre traduction]

siècle, poursuit-il, il aurait été poète et se serait sacrifié pour l'Indépendance de la Grèce. Mais puisqu'il lui était échu de vivre dans l'Italie de 1937, « il faisait la seule chose noble que pouvait faire un homme comme lui : il s'ennuyait »¹. Eût-il connu une autre époque, Vannantò n'aurait donc pas été ce personnage désœuvré, condamné à mourir d'ennui. À la différence d'une multitude de figures romanesques des XIX^e et XX^e siècles atteintes d'un mal-être ontologique, la lassitude de Vannantò est entièrement suscitée par des circonstances socio-historiques. Elle n'est qu'une facette de l'humiliation et de l'ennui qui étreignent tout le peuple italien, alors même que celui-ci s'efforce de les étouffer.

Si le sentiment qu'éprouve Vannantò est aussi redoutable, c'est parce qu'il est affiché, revendiqué, proclamé. Son authenticité en fait une arme contre les cultes vitalistes du parti : Vannantò s'ennuie parce que sa société est ennuyeuse, et non pour quelque raison métaphysique ou philosophique. Les silences et les bâillements de Vannantò désarticulent le temps téléologique, les menus rituels et l'obsession de l'ordre qui constituent les fondements de la tyrannie fasciste. Ils leur opposent une multiplicité de temps morts et de vides.

Comme souvent, Brancati recourt ici à l'ironie et à la parodie. Le récit oscille entre deux tonalités discordantes, la farce bouffonne et la tragédie. L'ennui dévastateur de Vannantò prête à sourire, et le romancier semble jouer sur cette impression en employant délibérément un style compliqué à souhait, comme l'illustre l'extrait tout juste cité. Avec ses propositions enchevêtrées, ses atermoiements et ses précisions superflues, la phrase de Brancati vient admirablement souligner la lassitude de Vannantò. Vers la fin du récit, le grotesque devient grinçant, au point d'évoquer certaines scènes des récits de Kafka. Chez Brancati comme chez Kafka, ce grotesque naît de l'irruption de l'absurde dans le quotidien, et plus finement du heurt entre la liberté individuelle et une écrasante machine anonyme.

Le dénouement de « L'Ennui en 1937 » fait basculer le texte dans le cauchemar. Vannantò est interpellé pour avoir envoyé à un ami un télégramme dans lequel il dénigre son époque, la qualifiant de « temps ennuyeux ». On

¹ «Faceva l'unica cosa nobile che potesse fare un uomo come lui: si annoiava». Vitaliano Brancati, « La noia nel '937 », *op. cit.*, p. 277. [Notre traduction]

exige qu’il se rétracte et signe une déclaration certifiant que « le peuple est heureux d’avoir pour Chef Celui qu’il a et entièrement satisfait des temps présents »¹. Cet épisode pourrait s’achever sur une note légère, mais Brancati – et Vannantò avec lui – fait le choix opposé : refusant de signer ladite déclaration, son personnage se tranche brutalement la gorge. Cet acte ultime constituerait un aveu de défaite si les dernières paroles de Vannantò n’étaient prononcées avec leur « expression d’ennui habituelle » : agonisant, Vannantò continue à protester en exhibant son irréprouvable lassitude, comme si l’instant même de sa mort, en ces temps fastidieux, ne lui inspirait rien d’autre que l’ennui.

Adoptant une stratégie analogue à celle de Guilloux, Brancati met en scène des personnages inadaptés, porteurs de valeurs et de comportements contraires à ceux imposés par le pouvoir établi. Dénonçant ainsi « en creux » les dérives autoritaristes, ses fictions romanesques prennent parfois l’apparence de paraboles intemporelles² qui condamnent toute forme d’oppression et plaident en faveur des libertés individuelles. Dans « L’Ennui en 1937 », Brancati se moque également du culte du corps et de la masculinité, qui en vient à contaminer les femmes. « Les jeunes femmes », songe Vannantò, « reflétaient plus que toute autre créature au monde, la lumière sinistre des temps présents. Des phrases sportives ou stupides, des manières barbares ou indifférentes avaient pris possession de ces corps délicats »³.

Inertie et oisiveté possèdent donc une incontestable charge subversive : dans une société qui érige l’action brutale et l’intransigeance fanatique en norme suprême, s’ennuyer est interdit par le régime et passible d’une sanction. Le seul fait de penser passe pour menacer l’intégrité du sujet, ainsi que Brancati le découvre en analysant froidement son engouement de jeunesse pour la doctrine fasciste :

¹ “Il popolo è felice di avere come Capo Colui che ha e contentissimo dei tempi presenti”. Vitaliano Brancati, « La noia nel ’937 », *op. cit.*, p. 284. [Notre traduction]

² On tient peut-être ici un autre lien intéressant permettant de rapprocher l’œuvre de Brancati de la poétique kafkaïenne. Du reste, on sait par une entrée de son *Journal romain*, datée d’août 1953, que l’écrivain sicilien avait lu le *Journal* de Kafka dans la traduction française. Cf. Vitaliano Brancati, *Diario romano*, in *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, *op. cit.*, p. 1605.

³ “Le ragazze riflettevano, più di ogni altra creatura al mondo, la sinistra luce dei tempi. Frasi sportive o sciocche, modi barbari o indifferenti, s’erano impadroniti di quei corpi delicati”. Vitaliano Brancati, « La noia nel ’937 », *op. cit.*, p. 279. Voir aussi à ce propos George Lachmann Mosse, *L’Image de l’homme : l’invention de la virilité moderne*, *op. cit.*

Peut-être était-ce à cause de ma fragilité que je regardais avec une admiration béate, comme devant les statues de Phidias, les jeunes gens de mon âge les plus robustes et les plus stupides ; j'aurais donné deux tiers de mon cerveau pour un biceps bien dessiné. Je rendais la Pensée (étude, méditation, examen de conscience, désintéret pour le pratique et pour l'utile) responsable de ma maigreur, et je le lui rendais en lui manifestant une forte antipathie.¹

Toutefois, comme pour les romans de Guilloux, les fictions de Brancati trahissent une certaine ambiguïté dans leur traitement de l'action et de l'ennui. Dans l'épilogue du *Bel Antonio*, la confrontation finale d'Eduardo et d'Antonio révèle qu'au terme de leurs trajectoires historiques antithétiques, tous deux se retrouvent livrés au même abattement, à la même incompréhension : l'engagement fasciste puis communiste d'Eduardo ne lui a rien apporté, pas plus que n'a bénéficié à Antonio son indifférence aux drames historiques vécus par son époque. On pourrait en conclure qu'aux yeux de Brancati, l'individu ne gagne rien à mettre sa vie en danger pour combattre le despotisme : militer est aussi vain que se résigner.

Ce serait là une déduction par trop hâtive, qui oublie que la paresse et le désœuvrement ont aussi leur versant négatif dans les textes de Brancati. L'inertie n'est pas toujours signe de résistance, et l'écrivain sicilien n'en est que trop conscient. Tout se passe comme si ses récits exigeaient un double déchiffrement : une première lecture, « naïve » et décontextualisée, met l'accent sur la bonhomie et la nonchalance des personnages ; simultanément, une seconde lecture critique et distanciée tend à suggérer que l'ennui dont ils sont affectés n'est pas seulement subi, mais parfois accepté avec dévotion. À tout instant la salutaire indifférence à l'Histoire menace de se transformer en un repli infantile et stérile sur un passé idéalisé.

¹ «Forse a causa della mia gracilità [...] io guardavo con stupita ammirazione, come a statue di Fidia, a quelli fra i coetanei ch'erano più robusti e più idioti, e avrei dato due terzi di cervello per un bicipite ben rilevato. Davo al Pensiero (studio, meditazione, esame di coscienza, disamore per il pratico e l'utile) la colpa della mia magrezza, e lo ripagavo con una fortissima antipatia». Vitaliano Brancati, « Istinto e Intuizione », in *I fascisti invecchiano, op. cit.*, p. 1473.

L'invasion de l'ennui dans la fiction de Brancati, symptôme du désaveu de l'idéologie fasciste

Afin de montrer combien les représentations fictionnelles de l'ennui et de l'inertie sont essentielles pour cerner le parcours personnel et les positions idéologiques de Brancati, nous tenterons de faire apparaître cette évolution à travers une brève revue chronologique de ses textes narratifs. La plupart des critiques ont souligné le lien organique qui unit la vie et l'œuvre de l'écrivain sicilien, et l'on s'accorde à considérer que le roman *Singulière aventure de voyage* marque la première étape de la rupture de Brancati avec les mythes fascistes.

Le revirement du romancier se traduit par un retournement spectaculaire dans sa production fictionnelle. Le contraste saisissant qui sépare *L'Ami du vainqueur* (1932) des *Années perdues* (1938) repose en effet sur une série de discordances entre deux postures idéologiques fondamentalement antagonistes, comme l'a bien vu Alain Sarrabayrouse¹. En nous appuyant sur la transformation affectant les principales figures de ces romans, nous tâcherons de voir comment l'invasion de l'œuvre de Brancati par l'inertie et l'ennui reflète l'éloignement de l'auteur vis-à-vis du régime fasciste.

Qu'il s'agisse d'Enrico Leoni dans *Singulière aventure de voyage*, d'Ottavio Carrubba dans *Rêve de valse*, de Giovanni Percolla dans *Don Juan en Sicile* ou encore de Paolo Castorini dans *Les Ardeurs de Paolo*, la plupart des personnages mis en scène par l'écrivain sicilien sont fortement autobiographiques, imprégnés par ses souvenirs et son expérience. À cet égard, il est intéressant de se pencher sur le roman *Singulière aventure de voyage*, car le parcours de son protagoniste résume à lui seul, de manière prophétique, le lent travail intérieur qui conduira Brancati à abandonner sa foi de jeunesse. Il faut reconnaître cependant qu'au regard de sa qualité artistique, ce récit compte parmi les plus décevants écrits par Brancati.

En dépit de son titre, *Singulière aventure de voyage* est tout entier placé sous le signe de la désillusion. L'intrigue de cette brève histoire tient en quelques mots. Jeune journaliste ambitieux, Enrico Leoni part quelques jours à

Viterbe en compagnie de sa cousine, qu'il séduit avant de regagner précipitamment Rome où l'appelle une provocation en duel. Enrico voue un culte au Duce, affiche un espoir inébranlable dans la régénération de l'Italie par la violence, la virilité et l'intrépidité.

Ce qui ne peut manquer de frapper le lecteur de ce récit, c'est que ce dernier se prête continuellement à un double déchiffrement. Délibérément ou inconsciemment, Brancati se tient sur le fil de l'interprétation : les propos enflammés d'Enrico ou les interventions du narrateur menacent de se transformer d'un instant à l'autre en une parodie cocasse. Ainsi, la frontière entre l'œuvre de propagande (l'hymne à Mussolini) et l'œuvre satirique (la caricature grotesque de la jeunesse aveuglée par le dannunzianisme et les mythes fascistes) finit par devenir imperceptible, comme dans l'extrait suivant :

L'histoire, sans doute, a de terribles problèmes à résoudre ; mais les individus, non, ils n'ont rien à faire ! L'apparition d'un homme de génie dans une nation signifie, somme toute, des vacances. L'homme de génie soustrait des problèmes de toute part, il les prend à sa charge, il laisse les autres dans l'oisiveté. Il y a vingt ans, les jeunes devaient résoudre des tas de questions, dont beaucoup d'inutiles : à quel parti s'inscrire, à quel journal collaborer [...]. Maintenant, tout est simplifié... Il y a très peu à faire, si ce n'est des choses grandes et communes.²

Singulière aventure de voyage offre donc l'exemple d'un cas limite dans la littérature de propagande. Transposant dans la fiction ses souvenirs de jeune fasciste, Brancati révèle comment l'approbation inconditionnelle aux valeurs et aux comportements prônés par le régime débouche, de par sa propre logique, sur la plus complète absurdité. C'est pourquoi ce récit de crise laisse déjà entrevoir quelles attitudes et idées Brancati prendra pour cible dans ses

¹ Alain Sarrabayrouse, Préface à Vitaliano Brancati, *Les Plaisirs, et autres textes*, traduction d'Alain Sarrabayrouse, Paris, Fayard, 2002, pp. 11-16.

² Vitaliano Brancati, *Singulière aventure de voyage*, traduction d'Alain Sarrabayrouse, Paris, Fayard, 2001, pp. 12-13. "La storia, forse, ha dei problemi terribili di risolvere; ma gl'individuo, non hanno nulla da fare! L'apparizioni di un uomo di genio in una nazione significa, intanto, vacanza. L'uomo di genio sottrae problemi da tutte le parti, li prende per sé, lascia gli altri disoccupati. Venti anni fa, i giovani dovevano risolvere molte questioni, di cui parecchie inutili: a quale partito iscriversi, a quale giornale collaborare [...]. Ora tutto s'è semplificato... C'è assai poco da fare, se non delle cose grandi e comuni". Vitaliano Brancati, *Singolare avventura di viaggio*, in *Romanzi e saggi, op. cit.*, p. 8.

prochains romans, et quelles techniques il emploiera à ces fins. Bien que les dernières pages du roman semblent trancher définitivement l’indécision qui domine tout le roman en faveur d’un assentiment absolu au vitalisme fasciste, le lecteur ne peut s’empêcher d’y déceler une ironie dévorante :

L’aventure de Viterbe semble avoir appris [à Enrico] qu’un homme comme lui, plein de forces actives, ne doit jamais s’arrêter dans la vie, parce que sa morale est comme une lumière engendrée par le mouvement. Il sera, donc, condamné à toujours agir. Il conclut qu’il y a une morale pour les hommes actifs, une autre pour les contemplatifs ; que celui qui, appartenant à une catégorie d’hommes, passe à l’autre ne fût-ce que pour un instant, risque de se perdre.¹

À la suite de la publication de ce récit, rapidement retiré des librairies pour immoralité, Brancati entreprend la rédaction de son roman *Les Années perdues*, qui paraît en 1936, et compose de nombreuses nouvelles. En 1938 est publié son récit *Rêve de valse*, qui évoque l’atmosphère des *Années perdues*.

Chargé par la municipalité d’organiser un bal, Ottavio Carrubba, le protagoniste de cette brève fiction, remue ciel et terre pour mener à bien sa mission. Les préparatifs suivent leur cours mais divers incidents obligent Ottavio à reporter l’événement qui devrait apporter la gloire à sa petite ville sicilienne. Finalement, ce même soir où devrait enfin avoir lieu le bal, Ottavio est assassiné par méprise. Le récit s’achève sur une scène des plus improbables : réunis pour l’enterrement de Carrubba, ses amis se querellent sur la vérité de l’anthroposophie. Une longue et loufoque intervention narratoriale accuse la vacuité et l’ineptie de ces conversations stériles.

Plus abouti que *Rêve de valse*, *Les Années perdues* est le premier roman du « second » Brancati, d’un Brancati ayant renoncé à ses illusions. C’est aussi le premier « roman de l’ennui » écrit par l’auteur.

Journaliste pour une revue littéraire fasciste, à l’instar d’Enrico Leoni, Leonardo Barini quitte Rome pour revenir à Natàca – transposition fictionnelle

¹ Vitaliano Brancati, *Singulière aventure de voyage*, op. cit., p. 105. “L’avventura di Viterbo pare gli abbia insegnato che un uomo come lui, pieno di forze attive, non deve mai fermarsi nella vita, perché la sua morale è come una luce generata dal movimento. Egli sarà, dunque, condannato ad agire sempre. Conclude che c’è una morale per gli uomini attivi, e un’altra per gli uomini contemplativi; che chi, appartenendo a una categoria d’uomini, passa all’altra anche

de Catane –, sa ville natale. Résolu à repartir rapidement pour Rome, il est pris d'une lassitude et d'un abattement de plus en plus forts. Le temps passe, les heures s'écoulent en conversations décousues, en siestes interminables et en vaines allées et venues, mais rien n'y fait : ni Leonardo, ni ses amis ne parviennent à sortir de leur insurmontable inertie et à s'évader de Natàca. Seule l'arrivée du médiocre aventurier Francesco Buscaino réussit à les tirer de leur nonchalance. Ce dernier conquiert la sympathie des habitants de Natàca en leur exposant son invraisemblable projet : la construction d'une immense tour panoramique.

Se jetant sur cette opportunité de donner un sens à leur vie, aussi absurde soit-il, Leonardo et ses amis décident de se vouer corps et âme à cette glorieuse entreprise. Une dizaine d'années plus tard, la tour est édiflée, mais lorsque Buscaino s'apprête enfin à l'inaugurer, un dernier obstacle vient ruiner définitivement tous ses espoirs. Sous un fallacieux prétexte, la municipalité de Natàca refuse l'accès de la tour au public. Recouvrant leur lucidité, Leonardo et ses amis prennent conscience qu'ils ont consommé dix années de leur vie en pure perte pour avoir cédé aux illusions dont les a bercés un vulgaire escroc¹.

Avec *Don Juan en Sicile*, enfin, Brancati compose une nouvelle variation romanesque sur l'ennui. Antimodèle du mâle dominateur et conquérant, Giovanni Percolla est un célibataire pusillanime au romantisme exacerbé. Aux côtés d'amis tout aussi désœuvrés que lui, il gaspille son temps en discussions paresseuses et en gamineries. Mais lorsqu'il découvre les premiers émois de l'amour, à quarante ans passés, et finit par épouser Ninetta Marconella, tout bascule : contraint de déménager à Milan avec sa femme, Giovanni est précipité sans ménagement dans une vie sociale et professionnelle trépidante, au point de nouer des liaisons avec d'autres femmes. Le récit se conclut par le retour des époux à Catane. Dans la scène finale, Giovanni retrouve les délices

per un istante, rischia di perdersi". Vitaliano Brancati, *Singolare avventura di viaggio*, op. cit., p. 88.

¹ « On peut lire *les Années perdues* comme le retour au thème de l'*Ami du vainqueur*, mais avec un bouleversement spectaculaire : là où Corda, aventurier, était réellement un vainqueur, Buscaino, autre aventurier, n'est plus qu'un charlatan ; là où Dellini parvenait tant bien que mal à se forger une identité dans l'ombre de Corda, les jeunes Siciliens des *Années perdues* sont conduits à la déroute par Buscaino ». Alain Sarabayrouse, « Préface », in Vitaliano Brancati, *Les Plaisirs*, op. cit., p. 15.

de ses longues siestes d’antan et renoue avec ses habitudes de vieux garçon couvé par ses trois sœurs.

Dans *Don Juan en Sicile*, les allusions politiques ont presque entièrement disparu. La satire du régime fasciste s’est réduite à un regard ironique sur les mœurs phallocrates et le fétichisme du corps viril. Autant *Rêve de valse*, *Les Années perdues* ou *Le bel Antonio* étaient amers et sombres, autant la tonalité de *Don Juan en Sicile* est irrésistiblement comique. Le *gallismo* de Giovanni Percolla et de ses amis siciliens est vu sous un jour humoristique et présenté comme un trait de caractère inoffensif. La médiocrité de Giovanni est sans doute une forme d’échec, mais elle nous apparaît avant tout comme une salutaire inertie, comme un remède à l’obsession de l’action et au culte des *uomini nuovi*. Dans *Le bel Antonio* et plus encore dans *Les Ardeurs de Paolo*, ce *gallismo* revêt des teintes beaucoup plus sombres et se rapproche du désenchantement.

Au terme de cette analyse comparée des œuvres de Guilloux et de Brancati, on doit conclure à leur profonde ambiguïté quant au traitement fictionnel de l’inactivité et du travail. Malgré des choix politiques très différents, les deux romanciers s’accordent sur le rôle qu’ils attribuent à l’ennui mais aussi sur son indétermination. Selon le groupe social ou l’individu concerné, le désœuvrement peut être un puissant ferment de résistance et de désordre ou se révéler au contraire un allié passif des manœuvres propagandistes.

CHAPITRE 3. « LE PREMIER QUI AYANT ENCLOS UN TERRAIN... » : LA PROPRIÉTÉ EN PÉRIL

Dans cette section, nous nous proposons d'examiner selon quels modes les romans de Mary Shelley, de Verga, de Hardy et de Guilloux mettent en question l'institution de la Propriété privée. D'après nous, ce problème ne saurait être dissocié des représentations fictionnelles de l'échec qui hantent les œuvres de ces auteurs. Tout comme la Famille et le Travail, la notion de propriété joue un rôle déterminant dans la construction sociale du sujet. Pour la bourgeoisie capitaliste du XIX^e siècle, la réussite individuelle se mesure essentiellement à l'aune du pouvoir économique. Dans cette civilisation, le vaincu est donc celui qui ne possède que ce qui est indispensable à sa survie. Le système capitaliste favorise la confiscation des biens et des ressources par quelques privilégiés au détriment du reste de la population. Chez les pêcheurs ou les paysans de Verga comme chez les ouvriers agricoles de Hardy, l'avènement du libéralisme économique n'est certainement pas vécu comme une délivrance, bien au contraire : la concurrence effrénée soumet les plus humbles aux volontés d'une poignée de parvenus qui détient les ressources et le capital.

Dans *Frankenstein*, la critique de la propriété est présente en filigrane. Mais elle demeure pour le moins ambiguë et se prête à diverses interprétations discordantes. Prise dans un tissu d'orientations contradictoires, Mary Shelley ne se fait certainement pas l'apôtre de l'abolition de la propriété. Malgré son scepticisme et sa modération en politique, elle ne peut oublier les enseignements du traité tant admiré de William Godwin, *Enquête sur la justice politique*. Sa passion pour la pensée de Rousseau se manifeste de manière éclatante dans *Frankenstein*, de même que sa connaissance approfondie des essais et fictions politiques de son père et de sa mère, fortement marqués eux aussi par l'œuvre de Rousseau.

Les attaques féroces de Guilloux contre la propriété privée, enfin, s'inscrivent dans un tout autre horizon idéologique. Elles sont marquées par un vif sentiment d'appartenance à une classe, et sont bien évidemment imprégnées par l'héritage de la pensée marxiste. De manière plus appuyée que chez Hardy ou Verga, Guilloux condamne l'institution capitaliste de la Propriété, qui abandonne les plus pauvres à un éternel destin de précarité. Grand lecteur de Proudhon et de Rousseau, il s'engage lui-même dans la lutte en 1933. À la suite d'une dure crise agricole, de nombreux petits paysans des Côtes-du-Nord se retrouvent ruinés et frappés par des saisies-ventes. Guilloux se joint aux compagnons communistes et socialistes pour tenter d'empêcher les ventes.

Chez tous ces écrivains, la défiance à l'encontre des inégalités justifiées par le modèle hégémonique de la propriété privée se traduit par le rôle central conféré à l'échec dans leur programme romanesque. Il s'agit à présent de cerner plus précisément la nature de leur polémique contre la propriété en la rattachant à leurs positions idéologiques et à leurs cheminements dans le milieu social de leur époque.

1. Mary Shelley et le débat sur la Propriété au lendemain de la Révolution Française

Sous le signe de Rousseau

Le premier qui ayant enclos un terrain, s'avisa de dire, *ceci est à moi*, et trouva des gens assés simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile. Que de crimes, de guerres, de meurtres, que de misères et d'horreurs n'eût point épargnés au Genre-humain celui qui arrachant les pieux ou comblant le fossé, eût crié à ses semblables. Gardez-vous d'écouter cet imposteur ; Vous êtes perdus, si vous oubliez que les fruits sont à tous, et que la Terre n'est à personne.¹

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, op. cit., p. 164.

C'est par cette nostalgique évocation d'un âge d'or à jamais perdu que s'ouvre la seconde partie du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* (1755). Aux yeux de Rousseau, l'irruption de la notion de propriété scelle la fin de l'harmonieux état de nature et signe l'avènement d'une société déchirée par une perpétuelle discorde et par d'incessants conflits. En réponse à la question posée par l'Académie de Dijon – « Quelle est l'origine de l'inégalité parmi les hommes, et si elle est autorisée par la Loi naturelle » –, Rousseau distingue deux formes d'inégalité, l'une résultant de facteurs naturels, l'autre reposant sur des conventions instaurées par l'homme. Arbitraire, cette seconde forme d'inégalité « consiste dans les différents Privileges, dont quelques-uns jouissent, au préjudice des autres, comme d'être plus riches, plus honorés, plus Puissans qu'eux, ou mêmes de s'en faire obéir »¹.

Rousseau se fixe pour mission de chercher comment « la Nature fut soumise à la Loi » et « d'expliquer par quel enchaînement de prodiges le fort put se résoudre à servir le faible »². Pour ce faire, il entreprend de narrer l'histoire de l'espèce humaine en recréant par l'imagination son évolution depuis les âges primitifs jusqu'à l'invention du droit et l'émergence de la société. Ce qui pour nous revêt une extrême importance, c'est le rôle décisif que Rousseau assigne à l'institution de la propriété dans sa tentative de reconstitution historique. Selon lui, le sentiment de la famille était entièrement étranger aux hommes sauvages, ceux-ci ignorant tout de la propriété³.

Dans la seconde partie du *Discours*, Rousseau esquisse la genèse de la notion de propriété, responsable selon lui de la plupart des conflits et des maux affligeant la civilisation. Avec la sédentarisation naît l'intimité familiale, l'amour conjugal et paternel. Mais du même coup, l'homme apprend à vivre comme une offense toute usurpation de son bien, tout ce qui va à l'encontre du sentiment d'appartenance. Car « selon l'axiome du sage Locke, il ne sauroit y avoir d'injure, où il n'y a point de propriété »⁴. Condamné à vouloir posséder

¹ *Ibid.*, p. 131.

² *Ibid.*, p. 132.

³ « Dans cet état primitif, n'ayant ni Maison, ni Cabanes, ni propriété d'aucune espèce, chacun se logeoit au hazard, et souvent pour une seule nuit ; les mâles, et les femelles s'unissoient fortuitement selon la rencontre, l'occasion, et le desir, sans que la parole fût un interprète fort nécessaire des choses qu'ils avoient à se dire ». Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, *op. cit.*, p. 147.

⁴ *Ibid.*, p. 170.

toujours davantage, l'homme découvre dans la souffrance le labeur individuel. La multiplication des inégalités qui en résulte rend les hommes avarés, ambitieux et malveillants ; la société se trouve supplantée par l'état de guerre.

Au terme de son argumentation, Rousseau se félicite d'avoir démontré « que c'est le seul esprit de la Société et l'inégalité qu'elle engendre, qui changent et altèrent toutes nos inclinations naturelles »¹. Dans l'État de Nature, l'inégalité est presque inexistante. Ce sont les progrès de l'Esprit humain, en particulier l'instauration des Lois et l'établissement de la propriété, qui conduisent à une prolifération de l'inégalité.

Fervents disciples de Rousseau, Mary Wollstonecraft et William Godwin se montreront particulièrement attentifs à ses véhémentes attaques contre la propriété. À l'évidence, la question de la légitimité de cette institution devait susciter une intense controverse dans l'Angleterre de la fin du XVIII^e siècle. Celle-ci n'avait-elle pas assisté, partagée entre effroi et émerveillement, à l'abolition des privilèges par ses voisins d'outre-Manche ?

Ce n'est pas un hasard si les pamphlets de Burke, de Paine et de Wollstonecraft, de même que les traités politiques de Godwin, débattent âprement de ce problème. Ralliant le camp des pro-révolutionnaires, les radicaux anglais entrèrent dans la bataille initiée par le virulent opuscule de Burke.

Dans ses *Réflexions sur la révolution de France* (1790), ce dernier s'insurge contre la vulnérabilité de la propriété en France. Il n'hésite pas à clamer le fondement inégalitaire de cette institution², ajoutant que ses bienfaits découlent précisément du partage inégal des biens. Burke s'en prend également à la confiscation des domaines du clergé et de l'aristocratie, qui n'a profité qu'à quelques acheteurs sans vergogne, au détriment des paysans. À ses yeux,

¹ *Ibid.*, p. 193.

² « L'essence caractéristique de la propriété, telle qu'elle résulte des principes conjugués de son acquisition et de sa conservation, est l'*inégalité*. C'est pourquoi les grandes propriétés qui excitent l'envie et qui tentent la rapacité doivent être mises à l'abri de tout ce qui pourrait venir les menacer ». Edmund Burke, *Réflexions sur la révolution de France* [1790], *op. cit.*, pp. 64-65.

l’attachement à la propriété constitue une inestimable garantie pour le maintien de l’ordre social et des privilèges¹.

S’appuyant sur les idées de Rousseau, Mary Wollstonecraft riposte au texte de Burke par un pamphlet tout aussi passionné et prend la défense de son ami le pasteur Price, durement attaqué dans les *Réflexions sur la révolution de France. Sa Défense des droits des hommes*² (1790) comprend quelques observations sur la propriété, manifestement inspirées par le *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité*. Dans une perspective économique libérale, Mary Wollstonecraft reconnaît à l’homme le droit de jouir des fruits de son travail et de léguer les biens ainsi acquis à sa postérité. Toutefois, elle dénonce la concentration de la propriété au seul bénéfice des premiers-nés, « survivance d’une institution féodale et barbare, qui permet au fils aîné d’étouffer les talents et d’opprimer la vertu »³. Des richesses acquises sans effort, poursuit-elle, engendrent le vice, la corruption et le goût du luxe. Plus loin, l’auteure s’offusque de l’existence misérable des pauvres à la campagne comme dans les villes, et en appelle au partage des grands domaines.

Il faut avouer cependant que la critique de la propriété n’est certainement pas ici la préoccupation première de Mary Wollstonecraft. Sur ce point, son jugement se démarque au contraire par son caractère nuancé. Sous la plume de Paine, en revanche, la condamnation de la propriété privée conquiert une place plus importante. Dans *Les Droits de l’homme* (1791-1792), il livre à son tour l’assaut contre les positions de Burke. Si la question de la propriété est aussi centrale dans son argumentation, c’est parce qu’elle renvoie plus largement à la pratique de la transmission de la richesse et du pouvoir, et donc au problème de la liberté de l’homme :

Chaque siècle, chaque génération doit avoir la même liberté d’agir,
dans tous les cas, que les siècles et les générations qui l’ont

¹ « L’ardeur que met chacun à conserver ce qu’il estime être son bien et son rang est l’un des moyens dont la nature nous a doués pour repousser l’injustice et le despotisme. C’est comme un instinct qui garantit la propriété et la durée des institutions sociales ». *Ibid.*, p. 176.

² Mary Wollstonecraft, *Défense des droits des hommes* [1790], in *Une Anglaise défend la Révolution française : réponse à Edmund Burke*, traduction, introduction et notes de Marie-Odile Bernez, Paris, Éditions du C.T.H.S., « Format », 2003.

³ *Ibid.*, pp. 60-61.

précédé [...]. L'homme n'a sur l'homme aucun droit de propriété, et aucune génération n'est propriétaire des générations suivantes.¹

Par là, Paine mène la critique bien plus loin que Wollstonecraft. Il refuse le principe de la succession héréditaire, foncièrement injuste d'après lui. Par ailleurs, il conteste l'idée selon laquelle l'aristocratie serait un pilier indispensable de la propriété terrienne, arguant au contraire que cette dernière nuit au commerce². Bien que favorable aux lois du libre échange, Paine propose de fixer des limites à la propriété. À la suite de Wollstonecraft, il réclame en particulier l'abolition du droit d'aînesse.

Ainsi, le regard que portent Paine ou Wollstonecraft sur la propriété se révèle bien plus indulgent que le procès fait par Rousseau. De fait, tout porte à croire que le libéralisme économique dont tous deux se revendiquent, au nom de leur adhésion au progrès, s'accommode bien mal du désaveu manifesté par Rousseau vis-à-vis d'une institution qui est pour lui nécessairement inégalitaire. Ni Paine ni Wollstonecraft ne se montrent hostiles à l'idée de la propriété privée en tant que telle, pas plus qu'ils n'envisagent une répartition égalitaire des richesses. Aussi longtemps qu'elle bénéficie à la liberté et au bien-être de l'homme, la propriété mérite d'être protégée. Mais dès lors qu'elle réduit une partie de l'humanité à une infâmante servitude et favorise la corruption, le vice et les appétits de quelques individus jouissant d'un pouvoir immérité sur leurs semblables, elle doit être régulée afin de garantir sa circulation.

C'est vers l'œuvre de William Godwin qu'il faut se tourner pour trouver une réflexion plus approfondie sur ce questionnement essentiel au lendemain de la Révolution française. Avec son *Enquête sur la justice politique* (1793), qui connut un formidable retentissement jusqu'au milieu du XIX^e siècle et fit l'objet de nombreuses rééditions, Godwin s'inscrit également dans le sillage de Rousseau. Entièrement dédié à la notion de propriété, le huitième livre de ce monumental traité est pour le philosophe et romancier anglais l'occasion de développer une argumentation très convaincante. À l'instar de Wollstonecraft

¹ Thomas Paine, *Les Droits de l'homme*, op. cit., p. 35.

² « Il est difficile de voir derrière la notion de *propriété terrienne* autre chose qu'une coalition d'aristocrates affermateurs opposant leur intérêt financier à celui des fermiers et de toutes les autres branches du commerce et de l'industrie ». *Ibid.*, p. 223.

et de Paine, Godwin admet que certaines formes naturelles de propriété sont bénéfiques et doivent être défendues au besoin par la force : ainsi de la possession d’objets à usage personnel ou de la propriété des biens rapportés par une activité professionnelle.

Cette concession faite, Godwin se livre à un sévère réquisitoire contre la propriété en tant qu’*institution*, qui ne peut qu’aboutir à de monstrueux excès, à la concentration des richesses par quelques individus. Le mal le plus préjudiciable à l’homme est son attachement aux choses superflues et au luxe, car il implique qu’un nombre considérable de ses semblables travaillent avec acharnement pour satisfaire un désir, produire une richesse ne bénéficiant qu’à un seul individu¹. Et puisque « la propriété est le résultat du labeur quotidien d’hommes qui vivent aujourd’hui »², on se trompe en croyant hériter un bien de ses ancêtres : même s’il est transmis en vertu des lois de la succession, le bien ainsi accaparé n’en lèse pas moins toute la société. Sous sa forme présente, la propriété accroît les inégalités et empêche la libre circulation des biens. Et Godwin de rêver à l’harmonieux tableau qu’offrirait une humanité débarrassée du fardeau d’un labeur éreintant et libérée de ses désirs superflus, enfin prête à suivre la voie du progrès...

Frankenstein ou le dur apprentissage de la propriété

Bien qu’ils ne soient qu’exceptionnellement évoqués dans *Frankenstein*, ces débats passionnés affleurent tout au long du récit, sans que l’on parvienne à démêler quel point de vue Mary Shelley défend. Là encore, l’ambivalence des sentiments suscités par le monstre nous plonge dans l’incertitude et l’ambiguïté. En ce début du XIX^e siècle, la romancière assiste aux revirements idéologiques de plusieurs anciens révolutionnaires familiers du cercle de Shelley et de Godwin, à commencer par les poètes lakistes : Wordsworth, Coleridge et Southey. Avec le temps, les idées de Godwin lui-même ont évolué

¹ « Comment se procure-t-on généralement ce qui paraît ainsi superflu ? En réduisant des multitudes d’hommes à un degré déplorable sur des points d’importance essentielle, pour qu’un seul homme puisse bénéficier de luxes somptueux encore que, à strictement parler, insignifiants ». William Godwin, *Enquête sur la justice politique*, *op. cit.*, p. 541.

² *Ibid.*, p. 547.

vers des positions plus modérées, d'autant que Mary Wollstonecraft et Shelley ne sont plus là pour le conforter dans ses vues.

Dans ces circonstances, on imagine assez aisément qu'en dépit de son admiration pour les œuvres de ses parents et de son époux, Mary Shelley a pu éprouver une certaine indécision sur certaines questions sociales et politiques : fallait-il vraiment souhaiter l'abolition des privilèges, qui garantissent un ordre social inique, mais fonctionnel ? L'accomplissement d'un nouvel ordre égalitaire justifiait-il le déferlement de folie meurtrière qui avait embrasé la France ? Enfin, l'esprit révolutionnaire qui soufflait sur l'Europe ne représentait-il pas une redoutable menace pour la puissance anglaise, qui se trouvait alors en plein essor et jouissait d'une formidable suprématie économique et militaire ?

N'ayant pour toute ressource que le travail de la plume, Mary Shelley devait s'efforcer de réhabiliter son image aux yeux de son lectorat, quitte à taire certaines préoccupations malvenues en cette période de forte réaction politique. Ceci explique probablement pourquoi la plupart des romans et nouvelles qu'elle publie après *Frankenstein* nous apparaissent beaucoup plus conventionnels et décevants.

Dans son premier roman, la réflexion sur la propriété est liée à la mise en question de la famille patriarcale. Le désespoir du monstre résulte de sa solitude : si la créature est malheureuse, c'est parce qu'elle est exclue des rapports de possession et d'appartenance sociale qui confèrent à tout individu sa place dans un milieu donné. Sa condition misérable fait surgir des interrogations sur la nature des liens familiaux et plus largement sur toute forme d'organisation sociale. Tout être humain est pris dans un réseau complexe de signes et fait l'objet d'une appropriation par la collectivité dans laquelle il s'inscrit. Son identité repose sur les rapports de pouvoir et de propriété qu'il entretient avec un territoire, une langue et une communauté. Vivre en société, c'est d'abord être possédé par un système de codes, de normes, de valeurs communes, être reconnu comme un bien collectif.

Unique exemplaire d'une espèce à mi-chemin entre le genre humain et le règne animal, la créature de Frankenstein est proscrite à la fois de la création divine et de l'ordre signifiant. La seule expression susceptible de la désigner

est aussi celle qui pointe les limites du langage : *monster*. D'autre part, dans son identité physique même, la créature ne s'appartient pas véritablement. Elle est un assemblage de corps anonymes collectés ça et là, au hasard des charniers et des salles de dissection. Composée de membres disparates, d'ignobles déchets organiques, elle incarne l'horreur suprême : la matérialisation d'un imaginaire collectif refoulé depuis une époque immémoriale. Pour l'Angleterre géorgienne de Mary Shelley, marquée par le durcissement des lois morales, l'abjection était rendue plus insoutenable par l'incapacité à la nommer et à lui assigner une place.

Non seulement la créature viole l'harmonie qui réunit les Frankenstein ou les De Lacey et sème la désolation dans des familles heureuses, mais elle défie également les fondements de l'ordre social dont elle est bannie. Armée d'une capacité de réflexion et d'un pouvoir de persuasion bien supérieurs à ceux de son démiurge, elle dévoile le fonctionnement inégalitaire de toute société, laquelle se construit par exclusion et mise à l'écart de l'étranger.

L'itinérance du monstre, prêt à braver tous les dangers pour être reconnu à l'égal de l'homme, le mène à acquérir tous les raffinements de la civilisation, au point de parodier Milton et d'être saisi de ravissement à la lecture des *Souffrances du jeune Werther*. Dans son cheminement initiatique, la découverte de la propriété tient un rôle important. Dans un premier temps, le monstre mène une existence précaire, proche de celle du sauvage imaginé par Rousseau. Nomade, il se nourrit de baies et de racines, s'abreuve aux ruisseaux. Il tente vainement de se protéger du froid en se couvrant de vêtements qu'il a – fort judicieusement – emportés avec lui en quittant le domicile de Frankenstein.

Plus tard, la créature découvre le secret du feu en même temps que les joies du foyer. Au terme d'un long vagabondage dans les bois, elle parvient à une petite hutte et fait s'enfuir le vieux berger qui y habite. Désireux de briser sa solitude, le monstre tente de se rapprocher de ceux qu'il prend pour ses semblables. Peu enclin à poursuivre sa vie errante, il tente de se sédentariser. Le spectacle d'un village suisse prospère le transporte de ravissement, mais les propriétés et les biens qui s'alignent devant ses yeux lui sont interdits. À sa vue, les habitants se ruent sur lui et le criblent de pierres. Le déchaînement de

fureur et d'effroi qui accueille le monstre à son entrée dans le village est pour lui une découverte douloureuse de l'hostilité que lui voue l'homme, mais également un apprentissage de ce que signifie la propriété.

Ayant trouvé refuge dans une petite remise attenante à la demeure des De Lacey, le monstre se prend très vite d'affection pour cette famille unie dans l'amour et la bonté. À force d'épier ses voisins, il parvient à une maîtrise exceptionnelle de leur langue et s'enthousiasme devant les trésors de la civilisation humaine. En quelques mois, le monstre accomplit des progrès miraculeux, devenant un prodige de raison, de tolérance et de bienveillance. Tout se passe comme s'il avait franchi à une vitesse formidable, en accéléré, toutes les étapes de l'évolution de l'humanité.

Il est intéressant d'observer que lorsque la créature cherche à percer le mystère de l'affliction des De Lacey, elle invoque spontanément la question de la propriété et du bien :

Pourquoi ces êtres de douceur étaient-ils malheureux ? Ils avaient une maison charmante (car elle était telle à mes yeux) et toute espèce de luxe ; ils avaient du feu pour les réchauffer quand ils avaient froid, et des mets délicieux quand ils avaient faim ; leurs habits étaient excellents ; et, bien plus, ils jouissaient de la société et de la conversation les uns des autres, échangeant chaque jour des regards d'affection et de bonté.¹

Modèle d'humanité et de compassion, le monstre semble doué d'une disposition surnaturelle à la bonté et à l'innocence. Il personnifie la civilisation à son apogée. Mais plus ses connaissances s'accroissent, plus il prend conscience de l'inégalité et du mal ontologique, deux maux que l'espèce humaine n'a jamais cessé de s'infliger à elle-même :

Je découvris ainsi l'étrange système régissant la société des hommes. J'entendis parler de la distribution des biens ; de fortunes fabuleuses et de misères sordides ; de rangs, de lignées et de sang noble. Ces propos m'amènèrent à m'interroger sur mon compte. J'appris que vos semblables estimaient par-dessus tout une origine

¹ Mary Shelley, *Frankenstein*, traduction de Germain d'Hangest, *op. cit.*, p. 186. "Why were these gentle beings unnhappy? They possessed a delightful house (for such it was in my eyes), and every luxury; they had a fire to warm them when chill, and delicious viands when hungry; they were dressed in excellent clothes; and, still more, they enjoyed one another's company and speech, interchanging each day looks of affection and kindness". Mary Shelley, *Frankenstein*, édition de J. Paul Hunter, *op. cit.*, p. 74.

noble et pure, alliée à la richesse. Un homme pouvait être respecté s’il ne possédait qu’un seul de ces avantages, mais si les deux lui faisaient défaut, il était considéré, à de rares exceptions près, comme un vagabond et un esclave, condamné à mettre ses facultés au profit de quelques élus. Et qu’étais-je, moi ? J’ignorais tout de ma création et de mon créateur ; je savais en revanche que je n’avais ni argent, ni amis, ni biens.¹

La créature de Frankenstein se livre ici à un réquisitoire véhément contre les privilèges, qui constitue peut-être la plus vive contestation sociale du récit de Mary Shelley. Dans ce passage, la romancière laisse entrevoir son adhésion aux principes égalitaires mis en avant par Wollstonecraft et Godwin. Aussi discrète qu’elle se révèle, la critique de la propriété est donc bien présente dans *Frankenstein*. Elle s’appuie essentiellement sur le jugement faussement naïf du monstre, et sur sa faculté de raisonnement pénétrante car étrangère aux préjugés sociaux hérités de génération en génération.

La suite du récit de la créature mérite d’être rappelée brièvement. S’étant courageusement présentée à ses voisins par l’entremise du vieil aveugle De Lacey, celle-ci est de nouveau assaillie et traquée. Au lieu d’exercer sa vengeance sur ses agresseurs, le monstre déchaîne sa fureur sur leurs biens, intolérables symboles de l’ostracisme dont il est victime. Mais le plus intrigant est à venir : après s’être évertué en pure perte à se sédentariser et à être accepté par l’homme, le monstre est pris d’une haine dévorante contre cette espèce maudite. Renonçant à vivre près des hommes, le monstre revient bientôt à sa condition première de vagabond sauvage mais libre. À son tour, il condamnera son démiurge à la souffrance, la solitude et le désespoir. Il l’entraînera à sa suite dans les immensités désolées du grand Nord, le contraignant à un destin d’errance.

¹ Mary Shelley, *Frankenstein*, traduction de Paul Couturiau, *op. cit.*, p. 168. “The strange system of human society was explained to me. I heard of the division of property, of immense wealth and squalid poverty; of rank, descent, and noble blood. The words induced me to turn towards myself. I learned that the possessions most esteemed by your fellow-creatures were, high and unsullied descent united with riches. A man might be respected with only one of these acquisitions; but without either he was considered, except in very rare instances, as a vagabond and a slave, doomed to waste his powers for the profit of the chosen few. And what was I? Of my creation and creator I was absolutely ignorant; but I knew that I possessed no money, no friends, no kind of property”. Mary Shelley, *Frankenstein*, édition de J. Paul Hunter, *op. cit.*, p. 80.

2. Giovanni Verga et la *religione della roba*

Cloche-de-bois, le Révérend et Nanni Volpe : étude comparée de trois personnalités du capitalisme forcené

On ne saurait entreprendre une analyse des représentations de la propriété dans l'œuvre de Verga sans prendre en considération certaines de ses nouvelles. Pour la question qui nous intéresse ici, trois textes en particulier doivent être convoqués : « Le Révérend », « La roba » (publiés dans le recueil des *Nouvelles paysannes*) et « Nanni Volpe » (qui appartient au recueil *Vagabondage*). Ces brefs récits ont pour trait commun la mise en scène d'impitoyables tyranneaux de province qui jouissent d'un ascendant absolu sur leurs concitoyens. Qu'il s'agisse du Révérend de la nouvelle éponyme, de Mazarò dans « La Roba » ou encore de Nanni Volpe, ces personnages sont autant de variations sur une même figure romanesque, à laquelle on pourrait également rattacher *mastro-don Gesualdo* ou encore l'oncle Crocifisso des *Malavoglia*. On entrevoit par là une caractéristique importante de l'art de Verga, à savoir la tension entre l'individualité et le groupe, la singularité et le type social. Les personnages foisonnants du cycle des *Vaincus* ou des recueils de nouvelles appartiennent d'abord à une classe sociale, laquelle est définie par son pouvoir économique, politique et symbolique, son réseau relationnel, son histoire (authentique aussi bien que mythique) et son prestige. Cette « conscience de classe » qui traverse la fiction de Verga explique en grande partie pourquoi les critiques marxistes se sont passionnés pour son œuvre – fût-ce pour la dénigrer ou au contraire pour en faire l'éloge¹. De fait, la tentation est grande d'étudier *Les Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo*, « Rosso Malpelo » et d'autres œuvres de l'écrivain sicilien à la lumière du concept de lutte des classes.

¹ Toute l'ambiguïté, en effet, consiste à identifier le parti pris idéologique (conservateur ou progressiste) qui sous-tend les conflits sociaux représentés par Verga. Véritable pomme de discorde de la critique verghienne, cette polémique apparaît aujourd'hui passablement éculée.

Le drame puis roman *Dal tuo al mio* constitue un éloquent témoignage de l'intérêt que Verga porte aux troubles socio-économiques et aux tensions divisant la jeune nation italienne. À travers la confrontation entre le baron Raimondo Navarra et le parvenu Nunzio Rametta, l'auteur retrace le déclin de l'antique aristocratie terrienne au profit d'une petite bourgeoisie affairiste issue du peuple. Le titre même de l'œuvre en annonce le propos : il s'agit en effet de mettre en lumière le passage de la propriété et le transfert du pouvoir économique d'une classe à une autre. À la rivalité entre la lignée des Navarra et la famille des Rametta viennent s'ajouter d'intenses troubles sociaux suscités par la situation misérable des mineurs employés à la soufrière du baron.

Dal tuo al mio se fait ainsi l'écho des bouleversements survenus en Sicile dans la dernière décennie du XIX^e siècle. Se révoltant contre leurs conditions de vie désastreuses, les ouvriers, mineurs, pêcheurs et petits paysans siciliens s'unissent pour former un vaste mouvement de revendications populaires. En 1891 sont ainsi fondés officiellement les *Fasci siciliani* – à ne pas confondre avec le parti fasciste institué par Mussolini. Leur action connaît son apogée en 1893, sous la forme de grèves qui éclatent dans toutes les régions de l'île. Mais la répression féroce du gouvernement Crispi met un terme à ces manifestations. Ces bouleversements sociaux composent l'arrière-plan historique du drame et roman de Verga.

Cependant, la modernité de l'écrivain sicilien ne tient pas seulement à la transposition fictionnelle de ces conflits de classe. D'après nous, elle résulte plutôt de l'oscillation entre abstraction et individualisation des figures fictionnelles. À la différence des personnages de second plan, qui incarnent fréquemment des types sociaux bien identifiables – au point de nous rappeler parfois les caractères de la comédie classique (l'avare, l'usurpateur, le flagorneur, le Tartuffe ou l'Amphitryon) –, la plupart des protagonistes campés par Verga affrontent des épreuves qui dépassent la seule question des rapports de classe. Quand bien même leur cause première est d'ordre économique, les tourments vécus par 'Ntoni Malavoglia ou par sa sœur Mena sont relatés dans ce qu'ils ont d'irréductible et de douloureusement intime. Cette réflexion vaut aussi, a fortiori, pour la quête illusoire et frénétique de mastro-don Gesualdo.

Du reste, la préface des *Malavoglia* ne trahit-elle pas déjà, par son hésitation entre discours universaliste et attachement à des figures isolées, cette double inclination contradictoire ? C'est en tout cas vers cette idée fondamentale que nous a mené notre étude du prologue des *Malavoglia*¹.

Pour peu qu'on les confronte à la profondeur psychologique des héros ou anti-héros des *Vaincus*, les personnages des nouvelles de Verga ne peuvent manquer d'apparaître quelque peu superficiels. À l'exception de Nedda, du jeune mineur Rosso Malpelo ou du berger Jeli, tous les protagonistes de *La vie aux champs*, des *Nouvelles paysannes* ou de *Vagabondage*, pour ne citer que les recueils de nouvelles les plus aboutis, se rapprochent davantage du type que de l'individu. Défilent ainsi la dévoreuse d'hommes dans « La Louve », le jaloux éconduit et vindicatif dans « Cavalleria rusticana », le cocu ingénu dans « Pentolaccia » ou le justicier corrompu dans « Don Licciu Papa ». L'économie narrative impose ici au nouvelliste de subordonner les caractères au récit. Si Nedda, Jeli et Rosso Malpelo nous semblent plus convaincants, c'est sans doute parce qu'ils reçoivent un traitement plus approfondi. Grâce à l'ampleur relative des trois longues nouvelles dont ils sont les protagonistes, Verga peut explorer leurs conflits intérieurs, rapporter les menus événements de leurs « drames intimes » et les présenter comme d'autres « vaincus » élargissant l'horizon de sa grande fresque romanesque.

Le Révérend, Mazarò et Nanni Volpe, au contraire, sont des personnages plus conventionnels. Leur fonction n'est pas de porter des questionnements sociaux, éthiques ou métaphysiques, ni de participer à cette poétique de la compassion qui parcourt toute l'œuvre de Verga, mais de matérialiser les rapports d'oppression et d'esclavage dans toute leur brutalité et leur injustice. Ces trois adorateurs de la *roba* sont des personnifications du pouvoir tyrannique et des allégories de la soif de posséder.

¹ Cf. *supra*, deuxième partie, chapitre 1.

Usure et thésaurisation : portrait de Cloche-de-bois en ploutocrate provincial

C'est dans *Les Malavoglia* qu'on rencontre l'archétype de cette incarnation de la Propriété : l'oncle Crocifisso. Surnommé Cloche-de-bois (*Campana di legno*) en raison de son obstination et de son inflexibilité, cet usurier confirme bien l'adage selon lequel le malheur des uns fait le bonheur des autres. Son véritable nom (Crucifix) suggère qu'il soumet ses victimes à une infernale torture. Comme Mazzarò, mastro-don Gesualdo ou Nanni Volpe, Cloche-de-bois est un monstrueux produit du capitalisme. Mais ce parvenu se démarque des autres propriétaires despotiques de l'imaginaire verghien, car il est probablement le seul qui a su asseoir sa fortune sur la pratique intensive de l'usure. D'une certaine manière, il illustre donc une phase plus avancée du capitalisme, dans laquelle le propriétaire accepte de céder momentanément l'un de ses biens pour en retirer un profit. Manœuvrant habilement entre les intérêts des uns et des autres grâce aux conseils de son compère Pied-de-Cane, jouant des inimitiés ou des complicités qui séparent ou lient les habitants d'Acì Trezza, évaluant les risques de ses entreprises commerciales, Cloche-de-bois est un spéculateur acharné.

Or, bien que profitant largement de nouveaux modèles économiques plus libéraux, ce dernier ne cherche qu'à enrichir son patrimoine et accroître son influence sur les habitants d'Acì Trezza, au détriment des plus vulnérables d'entre eux. Il précipite la ruine des Malavoglia en leur vendant une cargaison de lupins avariés, et finit, à force de manigances, par leur arracher leurs maigres possessions : la *Provvidenza* et la « maison du néflier ». Feignant la dévotion et la pitié, Cloche-de-bois est en réalité le plus fervent partisan d'un individualisme forcené. Il se reproche sa trop grande bonté, se vante de prêter secours aux malheureux mais ne fait que redoubler leur misère et leur humiliation :

Il était en somme la providence de ceux qui étaient dans la gêne et avait aussi inventé cent façons de rendre service à son prochain : sans être homme de mer, il avait des barques, du matériel et tout ce qu'il fallait, qu'il prêtait à ceux qui en étaient dépourvus, se contentant du tiers de la pêche, plus la part de la barque, qui

comptait pour le prix d'un homme d'équipage, et celle du matériel si on voulait aussi qu'il le prête, de sorte que, en fin de compte, la barque mangeait à ce point le bénéfice qu'on l'appelait la barque du diable.¹

« Au jour d'aujourd'hui il faut s'occuper de ses affaires »²; « Qui sans gages fait crédit perd l'ami, le bien et l'esprit »³; « Sur l'intérêt, il n'y a pas d'amitié »⁴... Tout comme padron 'Ntoni, l'oncle Crocifisso ponctue ses propos de sentences ancestrales. Mais ses proverbes ont pour seule fin de justifier son égoïsme, sa dureté et son attachement à la *roba*, alors que ceux du patriarche de la famille Malavoglia insistent au contraire sur la fraternité, la bienveillance et les valeurs communautaires. À travers le portrait de cet usurier insensible à la détresse de ses semblables, Verga s'en prend évidemment au mercantilisme consacré par la bourgeoisie commerçante et industrielle du Nord de l'Italie.

Contrairement à mastro-don Gesualdo, Cloche-de-bois n'appartient pas au cortège des « vaincus ». Toutefois, son succès strictement économique ne suffit à dissimuler la futilité de ses ambitions et la vacuité de son existence. Poussé par convoitise à épouser sa nièce, qui a hérité d'un terrain, Crocifisso vit un enfer en compagnie de cette mégère : continuellement houspillé par celle que l'on surnomme la Guêpe (*la Vespa*), prisonnier de ses querelles ménagères comme de son appât du gain, il nous apparaît finalement plus solitaire et impuissant que les humbles protagonistes des *Malavoglia*.

Sa fortune, Crocifisso la doit à son aveuglement et à son inflexibilité. Par là, il préfigure les personnages de mastro-don Gesualdo, de Mazzarò, de Nanni Volpe ou du Révérend. Il partage avec eux la sempiternelle rhétorique de

¹ Giovanni Verga, *Les Malavoglia*, *op. cit.*, p. 69. «Insomma era la provvidenza per quelli che erano in angustie, e aveva anche inventato cento modi di render servizio al prossimo, e senza essere uomo di mare aveva barche, e attrezzi, e ogni cosa, per quelli che non ne avevano, e li prestava, contentandosi di prendere un terzo della pesca, più la parte della barca, che contava come un uomo della ciurma, e quella degli attrezzi, se volevano prestati anche gli attrezzi, e finiva che la barca si mangiava tutto il guadagno, tanto che la chiamavano la barca del diavolo». Giovanni Verga, *I Malavoglia*, *op. cit.*, pp. 43-44.

² *LM*, p. 52. «Al giorno d'oggi bisogna badare ai fatti propri». *IM*, p. 30.

³ *LM*, p. 68. «Chi fa credenza senza pegno, perde l'amico, la roba e l'ingegno». *IM*, p. 43.

⁴ *LM*, p. 68. «Coll'interesse non c'è amicizia». *IM*, p. 43.

l'uomo fatto da sé – « moi, j'ai gagné mon bien à la sueur de mon front »¹ –, qui s'appuie sur une autobiographie mythifiée.

« *Le Révérend* » ou la reconversion d'un homme d'église au culte de la roba

Avec les *Nouvelles paysannes* et plus encore avec *Mastro-don Gesualdo*, Verga franchit une nouvelle étape dans la satire de l'affairisme et de ses variantes (corruption, népotisme, malversations en tous genres...). L'oncle Crocifisso appartient certes à la classe des propriétaires nantis, mais il est trop obtus et timoré pour s'aventurer dans des entreprises commerciales plus audacieuses que la seule pratique de l'usure. Du reste, c'est un parasite qui se contente de vivre de ses rentes et de l'exploitation de ses concitoyens.

Le texte qui ouvre les *Nouvelles paysannes* marque une progression dans l'attaque menée par Verga contre la soif du bien. Dans « *Le Révérend* », l'écrivain sicilien explore une nouvelle facette de ce qui lui apparaît comme un mal inévitable de la civilisation capitaliste. Mais ici, il s'agit de dénoncer l'emprise du pouvoir religieux sur les classes rurales déshéritées et les accointances entre classes possédantes et clergé. Ce n'est pas un hasard si le protagoniste de cette nouvelle n'est jamais nommé autrement que par sa distinction ecclésiastique : cet artifice vise à susciter chez le lecteur le sentiment de terreur et d'oppression que l'apparition du Révérend inspire aux paysans qui travaillent sous ses ordres.

À l'instar de *mastro-don Gesualdo*, le Révérend est « parti de rien »². Jeune garçon, il a déserté le séminaire où ses parents avaient réussi à l'envoyer au prix de sacrifices démesurés. À force de rôder autour du couvent, il est parvenu à se faire accepter comme novice par les moines capucins. Par son intelligence, son dévouement et sa piété, il devient très vite irremplaçable au couvent. Tirant profit de son ministère et des rudiments d'éducation que lui ont dispensés ses frères capucins, il se hisse au premier rang des notables de la région tout en s'assurant la protection de personnages influents. Dénué de tout

¹ *LM*, p. 183. “Io la roba mia l'ho fatta col sudore della fronte”. *IM*, p. 134.

² Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, traduction de Maurice Darmon, *op. cit.*, p. 43. “Si è tirato su dal nulla”. Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, *op. cit.*, p. 331.

scrupule, ce Révérend n'est qu'un insatiable ambitieux qui a adopté la tonsure et le scapulaire pour assouvir sa cupidité et sa soif de pouvoir.

Au faite de sa puissance, le Révérend ne cherche plus à cacher sa convoitise : faisant fi de ses vœux de pauvreté, chasteté et obéissance, il s'adonne sans retenue à sa luxure et à son amour pour la *roba* :

Le Révérend avait bien autre chose en tête que de perdre son temps à lire son bréviaire, et il se moquait bien des reproches de Monseigneur. Si son bréviaire était couvert de poussière, ses bœufs étaient luisants de santé, ses moutons couverts de laine, et ses champs hauts comme un homme – ainsi, ses métayers pouvaient au moins jouir du spectacle et bâtir de beaux châteaux en Espagne, avant de faire les contes avec leur patron.¹

Pour autant, il ne faudrait pas imaginer que Verga condamne dans cette nouvelle le clergé tout entier. La satire pourfend avant tout les abus de pouvoir, et plus particulièrement ici l'opportunisme de ceux qui n'hésitent pas à s'affubler ni à se masquer pour « réussir ». Si l'ascendant du Révérend est aussi redoutable, c'est parce qu'il repose sur la conjonction de deux sources de pouvoir en principe antithétiques : la maîtrise de la logique économique capitaliste, d'une part, et le recours au traditionalisme religieux, d'autre part. Cynique et irrévérencieux, n'ayant d'autre Dieu que la *roba*, le Révérend illustre par son parcours l'ascension sociale d'une nouvelle génération d'individus audacieux et prêts à tout pour arriver à leurs fins.

Il ne fait aucun doute que dans l'imaginaire romanesque de Verga, le personnage du Révérend prend place dans le camp des oppresseurs, opposé à celui des « vaincus ». Mais il occupe une position assez exceptionnelle dans l'œuvre de l'écrivain sicilien, car il est probablement le seul protagoniste appartenant au clergé. De ce fait, il offre à Verga une précieuse opportunité pour marquer son refus des privilèges ecclésiastiques, à commencer par les

¹ «Il Reverendo aveva altro in testa che perdere il tempo a leggere il breviario, e se ne rideva del rimprovero di Monsignore. Se il breviario era coperto di polvere, i suoi buoi erano lucenti, le pecore lanute, e i seminati alti come un uomo, che i suoi mezzadri almeno se ne godevano la vista, e potevano fabbricarvi su dei bei castelli in aria, prima di fare i conti col padrone». Giovanni Verga, « Il Reverendo », in *Tutte le novelle, op. cit.*, p. 234. Notre traduction des extraits du « Révérend » s'appuie sur celle de B. Haldas, mais s'efforce de rester plus près du texte italien. Afin de conserver la syntaxe heurtée, le style oral et le caractère parfois insolite des expressions employées par Verga, nous avons préféré ne pas soumettre le texte original à

nombreux et opulents biens de mainmorte appartenant aux couvents, aux églises et congrégations religieuses. Réactionnaire ou progressiste selon les avantages économiques qu’il retire de la situation politique, le Révérend n’en voue pas moins le nouveau gouvernement à tous les diables :

Au bon vieux temps, il se riait de ses ennemis et des envieux [...]. Lui, il avait son affaire et il était respecté comme ceux qui au village donnaient la mesure [...]. Mais une fois que l’hérésie avait triomphé, avec la révolution, à quoi tout cela lui servait-il ? Les rustres qui apprenaient à lire et à écrire, et qui faisaient les comptes mieux que vous ; les partis qui se disputaient la mairie et se partageaient le pays de Cocagne sans se soucier du reste du monde ; le premier va-nu-pieds qui trouvait gratuitement un protecteur, s’il avait un litige avec vous, et vous obligeait à prendre à votre charge tous les frais du procès !¹

Dans cet extrait rarement cité, Verga indique clairement son adhésion au progrès social, dans le sillage de la pensée des Lumières. L’individualisme cynique et démesuré du Révérend laisse transparaître le regard ironique et sarcastique de l’auteur sur son personnage.

Dans quelques passages abondamment commentés des *Malavoglia*, Verga fait preuve d’un vif scepticisme quant aux bienfaits que le processus du *Risorgimento* et l’unification du royaume italien ont apportés aux pauvres pêcheurs siciliens. « Le Révérend » donne à penser que l’écrivain sicilien, en dépit de ses origines nobles, était fermement convaincu de la nécessité d’opérer un partage plus équitable de la propriété privée ainsi que de l’éducation et de l’accès à la culture. Verga semble surtout critique vis-à-vis de l’actualisation historique du *Risorgimento* et plus encore de ses incidences sociales, économiques et politiques. Le souffle révolutionnaire qui embrasait l’Italie s’est éteint, abandonnant les « vaincus » à leur solitude et à leur déréliction,

un « polissage » linguistique, comme le fait B. Haldas. Cf. Giovanni Verga, « Le Révérend », in *Nouvelles siciliennes*, traduction de Béatrice Haldas, *op. cit.*, pp. 113-119. [Notre traduction]
¹ “Nel buon tempo passato se ne rideva dei nemici, degli invidiosi [...]. Egli aveva il fatto suo ed era rispettato come quelli che in paese portano la battuta [...]. 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, e vi faceva sostener da solo le spese del giudizio!”. Giovanni Verga, « Il Reverendo », *op. cit.*, pp. 236-237. [Notre traduction]

cependant que les classes possédantes et la bourgeoisie du Nord ont affermi leur empire.

Le dernier paragraphe de la nouvelle porte à son apogée l'hypocrisie du Révérend, au point de friser le grotesque :

– Il n'y a plus ni religion, ni justice, ni quoi que ce soit ! – maugréait le Révérend en vieillissant. – À présent, tout le monde veut dire son fait. Qui n'a rien voudrait vous voler votre bien. – Ôte-toi de là, que je m'y mette ! – Ceux qui n'ont rien d'autre à faire viennent vous chercher les poux dans votre propre maison. Les prêtres, ils voudraient en faire de simples sacristains, tout juste bons à dire la messe et à balayer l'église. Ils ne veulent plus faire la volonté de Dieu, voilà ce qu'il y a !¹

En plaçant son personnage face à ses contradictions, Verga se moque de son revirement idéologique : bien qu'étant lui-même un modèle d'opportunisme et un parangon du parvenu, le Révérend finit par embrasser avec ardeur les points de vue les plus réactionnaires. Aussi longtemps qu'il a pu spolier nobles et paysans de leurs biens, il est demeuré un farouche partisan du libéralisme économique et de la redistribution de la propriété, désireux par-dessus tout d'« aller de l'avant »². Mais une fois parvenu au sommet de son triomphe, il est devenu un apôtre acharné de la propriété privée et des rôles assignés à chaque individu au sein de la société. L'arriviste rusé, qui a réussi à se hisser au-dessus de sa condition à force d'intrigues et de stratagèmes, se retrouve dans la position de l'aristocrate prêchant la préservation d'un ordre social immuable.

Un avatar farcesque de l'amour du bien : « Nanni Volpe »

Dans la nouvelle « La roba », la *roba* est devenue un personnage à part entière, le protagoniste même du récit. Mazzarò n'est qu'une incarnation

¹ « – Non c'è più religione, né giustizia, né nulla! – brontolava il Reverendo come diventava vecchio. – Adesso ciascuno vuol dire la sua. Chi non ha nulla vorrebbe chiapparvi il vostro. – Levati di lì, che mi ci metto io! – Chi non ha altro da fare viene a cercarvi le pulci in casa. I preti vorrebbero ridurli a sagrestani, dir messa e scopare la chiesa. La volontà di Dio non vogliono farla più, ecco cos'è! ». Giovanni Verga, « Il Reverendo », *op. cit.*, p. 238.

² « *portarsi avanti* ». Giovanni Verga, « Il Reverendo », *op. cit.*, p. 230. (Les italiques sont de l'auteur). [Notre traduction]

fugace de cette divinité des temps modernes. Sur un mode comique, proche de l’humour des contes du *Decameron*, « Nanni Volpe » offre une autre illustration de l’*uomo fatto da sé*. Comme son nom le suggère (*volpe* signifie « renard »), son trait de caractère le plus frappant est la ruse. Moins despotique et insensible que Mazarò, le Révérend ou mastro-don Gesualdo, Nanni Volpe partage néanmoins leur ardeur à la tâche et leur soif de posséder :

Nanni Volpe, dans ses belles années, n’avait songé qu’à *avoir son bien* [...]. Alors que les garçons de son âge couraient les filles ou les cafés, lui, comme il aimait à le dire, *apportait brin par brin la paille au nid* ; aujourd’hui un bout de pré, demain, quatre tuiles au soleil ; chaque bouchée de pain dont il se privait, sang de son sang, se changeait ainsi en terre et en pierres. Lorsque le nid fut enfin prêt, Nanni Volpe avait cinquante ans, le dos rompu et le visage labouré comme un champ ; mais il possédait de belles propriétés dans la plaine, une vigne sur la colline, une maison avec grenier, et tous les dons de Dieu.¹

Lorsqu’il s’agit de prendre femme, Nanni Volpe fait preuve de la même prudence qu’en affaires. Ayant soupesé longuement la marchandise, il finit par jeter son dévolu sur une jeune femme laborieuse, discrète et économe. L’attitude de Nanni Volpe participe certainement de la conception patriarcale de la famille, selon laquelle l’épouse doit obéissance aux volontés du mari. Dans *Les Malavoglia* déjà, les personnages féminins sont soumis à une logique économique inflexible. Mais le comportement de Nanni Volpe est aussi dicté par l’intrusion d’un individualisme en complète opposition avec des modes de vie ancestraux, communautaires et familiaux.

Nanni Volpe ne connaîtra pas une meilleure fin que mastro-don Gesualdo ou Mazarò. Comme envoûté par sa passion pour la *roba*, il continue à travailler d’arrache-pied et attrape une mauvaise fièvre qui fait le bonheur de

¹ Nous nous inspirons ici aussi de la traduction proposée par Béatrice Haldas, mais en nous attachant davantage au sens littéral. Soulignons qu’en traduisant le syntagme « *la casa col solaio* » par « une maison au soleil », B. Haldas commet un fâcheux contresens, puisque le nom *solaio* désigne le grenier. Cf. Giovanni Verga, « Nanni Volpe », in *Nouvelles siciliennes*, traduction de Béatrice Haldas, *op. cit.*, p. 279. “Nanni Volpe, nei suoi begli anni, aveva pensato soltanto a far la roba [...]. Quando gli altri giovani della sua età correvano dietro le gonnelle, oppure all’osteria, egli portava paglia al nido, come diceva lui: oggi un pezzetto di chiusa; domani quattro tegole al sole: tutto pane che si levava di bocca, sangue del suo sangue, che si mutava in terra e sassi. Allorché il nido fu pronto, finalmente, Nanni Volpe aveva cinquant’anni, la schiena rotta, la faccia lavorata come un campo; ma ci aveva pure belle tenute

son médecin et de ses employés. Réveillé en sursaut une nuit, il surprend sa femme en compagnie de son lointain cousin Carmine, mais feint de se laisser duper par leurs mensonges farfelus. Plutôt que de les congédier et de s’humilier devant tout le village, il ourdit une vengeance bien plus délectable, qui lui permet de sauver son honneur tout en se divertissant à peu de frais. C’est ici seulement que son bien se révèle vraiment utile : Nanni Volpe promet son héritage à Carmine et dresse ainsi son cousin et sa femme l’un contre l’autre. Rivalisant d’attentions et de flatteries envers le vieil impotent, Carmine et Raffaela s’entredéchirent. Exaspérée, celle-ci finit par rapporter à Nanni Volpe les méfaits du cousin, mais le vieillard se contente de lui répondre qu’il les connaît déjà. À sa mort, on ouvre enfin son testament, pour découvrir que le vieux rusé n’a pas laissé une miette de son héritage à ceux qui l’ont soigné avec une dévotion exemplaire :

C’est ainsi qu’il s’en alla dans l’autre monde, sans faire de bruit et servi comme un prince. Lorsque Carmine voulut chasser Raffaela de la maison à coups de pied – car c’était lui, le maître, à présent –, il fit ouvrir le testament. Et c’est là qu’on s’aperçut combien Nanni Volpe s’était montré malin, qui les avait tous roulés, lui, sa femme et même le Christ au paradis ! Il léguait tous ses biens à l’hôpital !¹

Proche de l’apologue, de la fable didactique, « Nanni Volpe » est une nouvelle méditation sur la possession et la course au bien. À travers ce texte, Verga semble approfondir sa critique de la *religione della roba* en montrant que la civilisation capitaliste érige en finalité le désir de posséder, cette idole des temps modernes. Cette vision pessimiste se décline ici sur un mode humoristique plutôt inhabituel dans l’œuvre de Verga, mais elle n’en garde pas moins tout son mordant.

La confrontation des principales figures de parvenus qui traversent l’œuvre de Verga nous mène à percevoir plus finement le rôle essentiel qu’y

al piano, una vigna in collina, la casa col solaio, e ogni ben di Dio”. Giovanni Verga, « Nanni Volpe », in *Tutte le novelle*, *op. cit.* p. 580.

¹ Giovanni Verga, « Nanni Volpe », in *Nouvelles siciliennes*, *op. cit.*, p. 285. “Così se ne andò all’altro mondo, pian pianino e servito come un principe. Quando Carmine volle cacciar via a pedate Raffaela dalla casa, che oramai doveva esser di lui solo, fece aprire il testamento, e si vide allora quant’era stato furbo Nanni Volpe, che aveva canzonato lui, la moglie e anche

occupent les expressions fictionnelles de l'échec. En tant qu'ils sont exclus d'un ordre écrasant, proscrits d'un système de valeurs et de normes, les vaincus possèdent une puissante force de *déliasion* : par leur seule présence, ils mettent à nu les codes sociaux qui décident du succès des uns et de la défaite des autres. Ils révèlent l'arbitraire des conventions qui gouvernent leur milieu et en exposent les fondements inégalitaires.

Dans le drame et roman *Dal tuo al mio*, Verga renouera, une quinzaine d'années après la publication de *Mastro-don Gesualdo*, avec sa préoccupation pour la *roba*. Il y évoque l'abandon par l'aristocratie de ses terres à une nouvelle catégorie de parvenus. En répercutant dans son récit les vifs mouvements sociaux agitant la Sicile dans l'ultime décennie du XIX^e siècle, Verga démontre par ailleurs une conscience historique aiguë. Aussi médiocre qu'il s'avère au regard des *Malavoglia*, de *Mastro-don Gesualdo* ou des *Nouvelles paysannes*, ce dernier essai littéraire atteste que la réflexion critique de Verga sur la propriété n'avait rien perdu de sa lucidité.

3. « Exproprier les expropriateurs » : le combat de Guilloux contre les classes possédantes

Un parcours militant

Dans un entretien de 1978¹, Louis Guilloux emprunte à Gramsci cette célèbre formule des « Deux révolutions »². En abordant la condamnation de la propriété privée dans l'œuvre de Guilloux, nous sommes bien entendu conscient de l'immense bond socio-historique que nous accomplissons ainsi. À bien y regarder, on peut malgré tout se demander si, pour la question qui nous occupe ici tout au moins, ce saut contextuel est aussi périlleux qu'il n'y paraît.

Depuis Rousseau, la mise en question ou la légitimation de la propriété sont au cœur de tous les débats politiques et sociaux. Nous avons déjà souligné

Cristo in paradiso. La roba andava tutta all'ospedale". Giovanni Verga, « Nanni Volpe », in *Tutte le novelle*, op. cit. p. 589.

¹ Bernard Pivot, *Louis Guilloux*, documentaire DVD, op. cit.

² Article paru dans *L'Ordine nuovo*, n. 8, 3 juillet 1920.

l'importance de l'héritage rousseauiste dans le cercle des radicaux anglais, et montré en particulier combien William Godwin est imprégné des idées du *Discours sur l'origine de l'inégalité* lorsqu'il compose son *Enquête sur la justice politique*. À son tour, ce penseur reconnu comme l'un des fondateurs de l'anarchisme exerça une forte influence tout au long du XIX^e siècle sur des philosophes comme Robert Owen, Marx et Engels ou encore Kropotkine¹.

En figurant les rapports d'oppression et de sujétion dans toute leur violence, Guilloux plaide en faveur des plus humbles. Il fait preuve d'une vive compassion à l'égard des pauvres artisans et ouvriers de Saint-Brieuc. Fils d'un cordonnier militant, il est issu du petit peuple ; aussi son engagement relève-t-il d'abord d'une exigence de fidélité à ses origines. Au-delà de sa formation intellectuelle aux théories anarchistes et communistes, Guilloux a vécu au plus profond de lui-même l'inégalité et l'exclusion. Enfant, il assiste à la montée des organisations syndicales et des conflits sociaux qui se multiplient en Bretagne dès la fin du XIX^e siècle. Avec l'aide d'autres militants socialistes et communistes, son père parvient à mettre sur pied une bourse du travail qui n'aura qu'une très courte existence².

Frappé par la précarisation des petits métiers de l'artisanat, Louis Guilloux père est contraint de fermer boutique et de s'installer dans une nouvelle échoppe au cœur du Saint-Brieuc bourgeois. Après avoir travaillé comme concierge dans une école, il déménage dans un quartier délabré de la vieille ville et s'efforce tant bien que mal de gagner sa vie en reprenant son métier de cordonnier. La bourse du travail ayant dû fermer, il se joint à quelques ouvriers syndicalistes pour créer une maison du peuple destinée à former la classe ouvrière. Quelque temps plus tard, les Guilloux doivent déménager une nouvelle fois, accablés par des difficultés financières.

Ces fréquents changements de domicile contribuèrent sans aucun doute à l'engagement du jeune Guilloux. Refusant de s'aligner sur une ligne idéologique trop rigide, il aime à se présenter comme un « franc-tireur »,

¹ Mark Philp, article « William Godwin » sur l'Encyclopédie en ligne de l'Université de Stanford : <http://plato.stanford.edu/entries/godwin/>. Cf. également, sur la postérité de Godwin, Alain Thévenet, *William Godwin, des Lumières à l'anarchisme*, op. cit., chapitre « Godwin dans l'anarchisme », pp. 192-221.

² Pour toutes ces précisions biographiques, nous renvoyons au premier chapitre de l'excellente monographie d'Yves Loisel, *Louis Guilloux (1899-1980). Biographie*, op. cit., pp. 15-24.

étranger à toute querelle partisane et ouvert au dialogue. Mais le souvenir amer des vexations imposées à sa famille par les notables de Saint-Brieuc et l'expérience douloureuse de la précarité et de la vulnérabilité alimentent chez lui un profond mépris mêlé de rancune à l'encontre des apologies de la propriété privée.

Tout au long de son parcours de militant, Guilloux lutte contre cette institution qui lui apparaît comme l'illustration la plus violente de l'injustice. En 1933, il participe activement aux rassemblements de protestation contre les ventes-saisies qui frappent les petits paysans bretons. À partir de 1935, bien qu'accaparé par la rédaction du *Sang noir*, Guilloux vient prêter secours aux réfugiés espagnols qui affluent en France et sont parqués dans des camps insalubres où sévissent des épidémies de coqueluche et de rougeole¹. Il hébergera lui-même trois jeunes réfugiés. En 1961, pour le compte du Haut Commissariat pour les Réfugiés, il est chargé de rédiger un rapport sur les conditions de vie dans les camps destinés aux réfugiés venus d'Europe de l'Est. Voyageant entre l'Allemagne, l'Autriche, l'Italie et la Grèce, il découvre avec effroi le sort de ces familles privées de foyer, abandonnées à la misère et à l'insalubrité.

Sur le plan intellectuel, la critique de Guilloux contre la propriété privée doit beaucoup à son attachement à l'œuvre de Rousseau, mais plus encore à la relecture qu'en proposent Marx et Proudhon. Il est bon de rappeler qu'en 1929, Guilloux publie avec Daniel Halévy un florilège des lettres de Proudhon accompagné de notes biographiques. Nul doute que le romancier n'ait été séduit par la verve rhétorique de *Qu'est-ce que la propriété ?* (1840)². De

¹ Cf. Yves Loisel, *Louis Guilloux, op. cit.* Voir aussi Louis Guilloux, *Carnets. 1921-1944*, Paris, Gallimard, 1978, p. 170 et *sq.* L'écrivain breton romancera cet épisode de sa vie dans son récit *Salido* (1976).

² « Tel auteur enseigne que la propriété est un droit civil, né de l'occupation et sanctionné par la loi ; tel autre soutient qu'elle est un droit naturel, ayant sa source dans le travail : et ces doctrines, tout opposées qu'elles semblent, sont encouragées, applaudies. Je prétends que ni le travail, ni l'occupation, ni la loi ne peuvent créer la propriété ; qu'elle est un effet sans cause [...]. La Propriété, c'est le vol ». Pierre-Joseph Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété ? ou Recherches sur le principe du droit et du gouvernement* [1840], Antony, Tops/H. Trinquier, 2003, p. 31.

même, Guilloux se retrouvait certainement dans les déclarations péremptoires du *Manifeste du parti communiste* (1848)¹.

Toujours est-il que chez l'écrivain breton, la satire de la propriété s'enracine fréquemment dans la mise en scène de personnages dépossédés, humiliés et rejetés. À l'exception du *Sang noir*, dont la plupart des protagonistes appartiennent à la bourgeoisie propriétaire, Guilloux procède le plus souvent à une condamnation indirecte de la propriété, qui s'organise autour des représentations de la privation, du dénuement et de la spoliation. En plongeant le lecteur dans le rude quotidien des déshérités, il le confronte à l'absurde réalité de l'exclusion, le renvoie à d'intolérables contradictions.

Fortement autobiographique, *La Maison du Peuple* est un vibrant hommage au père. Son titre même reflète l'idéal communautaire de Guilloux, pour qui tout foyer devrait être un lieu de partage et de solidarité, et non de repli sur soi. Or, ce texte bref est aussi une histoire d'échec, qui rapporte les efforts infructueux du protagoniste pour implanter une section socialiste dans sa ville. À la suite de ce fiasco, ce dernier entreprend de bâtir une maison du peuple. Figure messianique, le personnage principal de ce premier récit de Guilloux tient dans une large mesure son héroïsme de sa défaite. Fût-il parvenu à ses fins, sa victoire ne l'aurait pas auréolé de la même grandeur.

Le Pain des rêves : un hymne poignant en hommage aux déshérités

Avec *Le Pain des rêves* (1942), le romancier puise à nouveau dans ses souvenirs d'enfance pour composer une œuvre émouvante et délicate, qui échappe par sa gravité au sentimentalisme ou au pathétisme. Esquissant un tableau animé et nostalgique du vieux Saint-Brieuc, Guilloux affronte le problème de la ségrégation sociale et montre comment celle-ci imprime sa marque au paysage urbain. Toute la première partie du *Pain des rêves* se déroule dans un quartier misérable d'une ville bretonne. Marginalisés, bannis

¹ « La propriété privée bourgeoise moderne est l'expression dernière et la plus achevée de la production et de l'appropriation des produits reposant sur des oppositions de classes, sur l'exploitation des uns par les autres. En ce sens, les communistes peuvent résumer leur théorie en cette seule expression : abolition de la propriété privée ». Karl Marx et Friedrich Engels,

des beaux quartiers rénovés et réservés à la bourgeoisie, les pauvres locataires de la rue du Tonneau et de ses environs sont confinés dans des bâtiments en ruine, abandonnés à leur sort et menacés pourtant d’expulsion. Ce territoire où les riches ne s’aventurent pas, si ce n’est pour une visite nocturne d’une maison close, constitue un véritable ghetto :

À cette manière d’effroi dont j’étais saisi, aussitôt quittée la rue du Tonneau, et les quelques autres, qui formaient le fond de notre ghetto, comme la petite rue Saint-Jean, l’impasse Grenouillère, la rue des Cordiers, je savais que je venais de franchir la limite qui me séparait de ma terre pour pénétrer en pays ennemi. Et pourtant, il n’en avait pas les apparences. L’ennemi est aussi un homme, c’est la plus triste des choses, et il vit dans des maisons.¹

Comme frappés d’infamie, les habitants de la rue du Tonneau mènent une existence souterraine. Le narrateur se remémore avec quelle intensité il a perçu, dès son plus jeune âge, le gouffre symbolique qui oppose son milieu à celui des citadins fortunés. Son père ayant déserté le foyer, le garçon est élevé par sa mère et son grand-père, qui tente de subvenir aux besoins de la famille par de menus travaux de couture.

Ancré dans les années précédant la Première Guerre, *Le Pain des rêves* dépeint une ville qui ressemble fort au Saint-Brieuc de cette époque. Dès la fin du XIX^e siècle, en effet, le chef-lieu des Côtes-d’Armor connaît un extraordinaire développement économique. Sous l’impulsion d’une puissante bourgeoisie d’entreprise, de grands travaux urbains sont entrepris pour « réhabiliter » certains sites. Il s’agit en réalité de démolir les logements jugés insalubres du centre historique pour creuser de larges boulevards visant à « purifier » les bas quartiers². De cette rapide disparition du vieux Saint-Brieuc, Guilloux devait garder toute sa vie un sentiment poignant de désolation et de mélancolie. « Il n’y a plus de Saint-Brieuc. Le Saint-Brieuc de mon enfance a complètement disparu. [...] Je travaille dans l’imaginaire », déclarera-t-il à

Manifeste du parti communiste [1848], traduction d’Émile Bottigelli, édition revue par Gérard Raullet, Paris, Garnier-Flammarion, 1998, p. 92.

¹ Louis Guilloux, *Le Pain des rêves* [1942], Paris, Gallimard, « Folio », 1990, pp. 19-20.

² Cf. Yves Loisel, *Louis Guilloux, op. cit.*, p. 15 et *sq.* Consulter aussi Yannick Pelletier, *Des ténèbres à l’espoir. Essai sur l’œuvre littéraire de Louis Guilloux, op. cit.*, « Livre premier : Saint Brieuc », pp. 19-60.

Roger Grenier¹. Faisant spécifiquement allusion au *Pain des rêves*, le romancier met ainsi l'accent sur la tonalité élégiaque de ce roman. En 1943, il exprime dans ses *Carnets* sa souffrance devant les décombres de la boutique de son père : « 6 octobre – Journée marquée par la démolition de l'échoppe de mon père. Là où il a travaillé pendant plus de trente ans c'est désormais le vide banal, et bientôt le pavé »².

Le jeune narrateur du *Pain des rêves* décrit lui aussi les entreprises de rénovation de la rue du Tonneau. Les notables n'hésitent pas à montrer du doigt ce ghetto, qu'ils qualifient de « verrue », et songent même à abattre les plus belles maisons pour les reconstruire dans des quartiers plus riants :

Par là, me donnait-on à penser que mes pareils et moi nous formions sur la terre un objet de scandale, une malpropreté. N'était-il pas évident, lorsqu'« ils » parlaient de la « verrue », que c'était l'ensemble qu'ils voulaient dire, n'oubliant pas, dans l'habitation, l'habitant, mêlé avec sa vermine ? Telle est la première idée abstraite qui se soit formée en moi. C'est ainsi que commença ma vie spirituelle.³

Si Guilloux s'en prend aussi durement à l'institution de la propriété, c'est parce qu'elle est responsable à ses yeux de tous les maux et les conflits qui affligent l'humanité. En son nom, les classes possédantes peuvent s'arroger le droit d'exproprier les plus démunis et d'écraser les plus faibles. Du reste, les êtres qui hantent la rue du Tonneau et ses environs sont autant de figures de vaincus, d'images de la défaite. Pompelune est un pauvre benêt qui collectionne les décorations de fantaisie, la Fée une vagabonde errant d'une ruelle à l'autre pour quémander une louche de soupe. Le grand-père Lhotellier lui-même, pourtant si digne, s'abandonne au sommeil « comme un vaincu qui n'escompte pour le lendemain que de retourner à sa chaîne, avec quoi il ferait aussi bien de s'étrangler »⁴. Naufragé parmi les naufragés, Tonin Bagot suscite l'effroi et la répulsion chez les passants qui surprennent son visage difforme,

¹ Roger Grenier, *Entretiens radiophoniques avec Louis Guilloux*, op. cit.

² Louis Guilloux, *Carnets*, tome 1, op. cit., p. 307.

³ Louis Guilloux, *Le Pain des rêves*, op. cit., p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 45.

où luisent « deux yeux de défaite »¹. Son infamante besogne consiste à nettoyer les recoins souillés pendant la nuit, et fait de lui « un excommunié »².

À travers ces sombres portraits d'exclus relégués dans les baraques de la rue du Tonneau, Guilloux dénonce une insoutenable inégalité sociale et porte un regard empreint de compassion et de respect sur tous ces individus en échec, qui s'efforcent de ne pas sombrer dans le désespoir et de conserver malgré tout leur dignité. Éloquente ironie du sort, la seule occasion qui permet aux habitants des bas quartiers de quitter leur univers pour se mêler aux bourgeois est la procession des Pestiférés. En ce moment privilégié, rapporte le narrateur sur le ton de l'évidence, « nous n'avions plus honte d'être au monde »¹.

Dans les romans de l'échec, les institutions de la Famille, du Travail et de la Propriété sont la cible de violentes attaques. Chez Verga et chez Hardy, la critique est essentiellement dirigée contre l'irruption de nouvelles mentalités et comportements liés à l'essor du capitalisme. Dans les œuvres de Guilloux et de Brancati, elle vise avant tout les régimes autoritaires et les conformismes : en cette « ère des masses », les écrivains entendent dénoncer toutes les formes d'embrigadement et de propagande et réaffirmer les libertés individuelles. Quant à Mary Shelley, sa position beaucoup plus ambiguë quant au rôle des conventions sociales reflète sa difficulté à concilier l'héritage des jacobins anglais avec la vague réactionnaire qui envahit l'Angleterre après la Terreur. Sa lecture de Rousseau est pour le moins contrastée, et son refus du modèle patriarcal ainsi que des inégalités créées par la propriété privée se révèle bien plus nuancé que chez Wollstonecraft, P. B. Shelley et Godwin.

Au terme de ce chapitre, il nous faut souligner la grande diversité des modalités subversives des représentations romanesques de l'échec. La mise en scène des personnages mais aussi la distribution du temps et de l'espace contribuent à la dénonciation d'idéologies néfastes ou de contraintes sociales étouffant l'individu. Plus encore, l'analyse comparée des romans et nouvelles

¹ *Ibid.*, p. 49.

² *Ibid.*, p. 67.

de Mary Shelley, de Verga, de Hardy, de Guilloux et de Brancati nous a conduit à découvrir que la portée transgressive d'une œuvre littéraire ne peut être ramenée aux seules intentions de son auteur. Elle déborde nécessairement les desseins de l'écrivain, non seulement parce que ce sont ses lecteurs qui, en dernière instance, lui prêtent vie et l'animent en projetant sur elle leurs préjugés et leurs attentes, mais également parce que les interprétations qu'elle suscite dépendent largement des événements historiques. Enfin, et surtout, le genre romanesque lui-même semble par définition doué d'une certaine charge subversive. Il possède une formidable faculté de *résistance*, qui œuvre contre les « ismes » en tout genre, travaille contre les systèmes et démystifie les fantasmes totalitaires.

¹ *Ibid.*, p. 149.

CHAPITRE 4. REFUS DES MYTHOLOGIES PROGRESSISTES ET DÉFENSE D'UNE ÉTHIQUE DE L'ÉCHEC

Dans ce dernier chapitre, nous nous attacherons à montrer comment les romans de l'échec remettent en cause les modèles historiques téléologiques. Ouvertement ou de manière implicite, ils combattent les visions évolutionnistes et progressistes et leur opposent un temps « à contre-courant ».

Dans *Le Sang noir*, Cripure avoue son admiration pour Flaubert, « le premier à tenter et même à réussir parfois [la] peinture du Non »¹. Certes, ce « Non » est inscrit au cœur du programme subversif des romans de l'échec. Toutefois, à travers cette négation salutaire s'esquissent d'autres valeurs et peut-être même une nouvelle éthique, en tous points contraire à cette « morale » abhorrée par Cripure. Il est vrai que les romans de l'échec sont avant tout des fictions qui questionnent, réfutent, sèment le doute et l'inquiétude. De ce fait, ils sont par essence étrangers à toutes les formes d'affirmation ou de glorification qui caractérisent par exemple la littérature de propagande.

Bien que ce dernier chapitre comprenne plusieurs analyses textuelles sur les romans étudiés, nous nous préoccupons surtout ici d'amorcer un discours critique plus large sur les pouvoirs subversifs de la littérature, et en particulier de la forme romanesque. Il s'agira de montrer comment la mise en scène de l'échec dans le roman supporte une stratégie de résistance aux « ismes ». Notre réflexion s'ancrera sur les considérations que nous avons consacrées à la métaphore de la marée, mais tentera d'aller au-delà de la confrontation des six œuvres constituant notre corpus pour comprendre comment le roman parvient à éluder et à déjouer les pressions idéologiques hégémonistes.

¹ Louis Guilloux, *Le Sang noir*, *op. cit.*, p. 26.

1. Une lutte contre le Progrès

Quel effondrement ! quelle chute ! quelle misère ! quelles abominations ! Peut-on croire au progrès et à la civilisation devant tout ce qui se passe ? À quoi donc sert la science, puisque ce peuple, plein de savants, commet des abominations dignes des Huns ! et pires que les leurs, car elles sont systématiques, froides, voulues, et n'ont pour excuse ni la passion ni la Faim.¹

De l'égalitarisme des Lumières au Vae victis du darwinisme social

Dès la fin du XVIII^e siècle et jusque vers le milieu du XX^e siècle, l'idée de progrès constitue indéniablement le paradigme dominant de toute la culture occidentale. Il n'est pas un champ disciplinaire, pas un débat politique ou social, pas un courant artistique ou un mouvement intellectuel qui ne soit influencé par cette question omniprésente. Pendant près de deux siècles, l'idéal du Progrès suscitera les plus furieuses polémiques, les plus âpres controverses. Tout au long du XIX^e siècle, ses détracteurs resteront fortement minoritaires. L'hécatombe de la Première Guerre mondiale représente sans aucun doute l'événement décisif qui instille un profond scepticisme dans le camp des partisans du progrès.

Si cette idéologie en vint à conquérir une telle hégémonie, ce n'est pas seulement parce qu'elle substituait une croyance à une autre, dans une époque marquée par le déclin de la foi et du pouvoir religieux². Son ascendant s'explique également par son indétermination et son extraordinaire polymorphisme. Capable de se fondre harmonieusement dans des théories scientifiques diverses, d'être intégrée à des orientations idéologiques et à des modes discursifs extrêmement variés, l'idée de progrès devint un postulat unanimement reconnu. Les sciences naturelles, l'économie, l'anthropologie, la

¹ Gustave Flaubert, lettre du 27 novembre 1870 à George Sand, in *Correspondance*, tome 4 (janvier 1869-décembre 1875), édition de Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1998, p. 264.

² Selon l'historien Pierre-André Taguieff, la vision progressiste de l'Histoire qui se forme au cours des XVIII^e et XIX^e siècles naît d'un processus de sécularisation du millénarisme chrétien, cette « hérésie qui affirmait comme une certitude l'avènement futur du salut en ce monde ». Pierre-André Taguieff, *Du Progrès. Biographie d'une utopie moderne*, op. cit., p. 12.

psychologie, l’histoire, la philosophie et la critique littéraire elle-même lui accordèrent une place centrale dans leurs recherches. D’autre part, les doctrines positivistes et scientifiques, qui célébraient le règne de la connaissance par la raison, favorisèrent certainement le triomphe de la mystique du progrès.

Bien que cette idée fût accueillie favorablement dans la plupart des milieux intellectuels, elle pouvait être invoquée pour appuyer des positions politiques fort différentes, sinon opposées : elle couvrait ainsi un très vaste spectre idéologique. Aussi, en dépit de leurs valeurs et de leur héritage communs – la pensée et l’œuvre des Lumières –, les défenseurs du progrès étaient loin de partager les mêmes convictions. Tous s’accordaient certes à penser que l’humanité se perfectionnait inexorablement, tous souscrivaient sans réserve à la conception téléologique et unilinéaire de l’Histoire. En revanche, leurs manières de définir le progrès différaient considérablement, tout comme leurs propositions politiques et sociales.

C’est en partie pour cette raison que l’idéal du progrès connut un succès aussi large et durable : il permettait de justifier des décisions, des lois et des attitudes fort différentes, sinon contraires. En tant que signifié flottant, il était susceptible d’emprunter une multiplicité de formes et de s’imposer dans des contextes socioculturels éloignés. De fait, l’idée de progrès fut (et constitue encore) une formidable fabrique d’idéologies, probablement la plus puissante machine à « ismes » jamais édifiée¹.

Toutefois, l’influence de ce concept supposait un point de consensus capital, à savoir que les critères évaluatifs retenus étaient inévitablement ceux de la civilisation occidentale. Puisque l’Histoire était pensée comme un flux unilinéaire et que toutes les sociétés ne pouvaient évoluer conjointement, il fallait donc que l’une d’entre elles incarne l’état historique le plus avancé. Dès lors se mit en place tout un processus de hiérarchisation des peuples, qu’il convient de rattacher au développement des études folkloriques et à

¹ Ou encore, pour reprendre l’heureuse formule de Marc Angenot, « un idéologème à géométrie variable ». Marc Angenot, « Malaise dans l’idée de Progrès (1889) », *Mots*, n. 19, juin 1989, p. 6. À ce propos, on pourra consulter avec profit le numéro 108, année 2000, de la revue *Romantisme*, consacré à l’idée de progrès : « Mot à la mode, le Progrès a toutes les caractéristiques de ces généralités dont selon Tocqueville les siècles démocratiques raffolent : il favorise le raccourci de la pensée, en permettant d’embrasser, sans trop de fatigue d’esprit, toutes choses sous un vocable unique. D’un mot sont unifiés tous les savoirs du monde ». Françoise Mélonio, Jacques Noiray, « Avant-propos », in *Romantisme*, n. 108, 2000, p. 4.

l’émergence de l’anthropologie. La plupart des philosophes du XVIII^e siècle, en effet, ne semblent pas avoir cherché à établir de telles classifications ethnocentriques. Une transformation s’opère donc au cours du XIX^e siècle : alors que l’accent était mis auparavant sur l’égalité et l’universalité de l’espèce humaine, dorénavant il s’agit surtout d’effectuer une discrimination entre les cultures considérées comme les plus évoluées et les autres.

On aboutit ainsi à une vision foncièrement inégalitaire des sociétés humaines. C’est dans ce contexte que prennent place les recherches stratégiques sur l’origine de la civilisation et du langage, et que se développent les grands mouvements nationalistes. Étayée par les travaux des anthropologues évolutionnistes, l’idée de progrès apporte une caution pseudo-scientifique à ces entreprises classificatoires.

Bien évidemment, d’autres éléments importants d’ordre socioculturel entrent en jeu dans ce phénomène complexe. C’est le cas de la vulgate darwiniste et en particulier du glissement des sciences naturelles vers les sciences sociales¹. Il conviendrait également de prendre en considération l’apparition d’une nouvelle configuration temporelle résolument orientée vers l’avenir². Ce « futurocentrisme », pour reprendre l’expression de Pierre-André Taguieff, va de pair avec une conception utilitariste et pragmatique du temps qui satisfait aux impératifs de la logique capitaliste.

¹ Glissement que l’on rencontre déjà chez Herbert Spencer, considéré comme l’un des premiers représentants du « darwinisme social ». « Pour identifier sommairement cette configuration idéologique aux frontières incertaines et aux thèses mal définies qu’on nomme ordinairement le “darwinisme social”, disons qu’elle se fonde sur une réduction naturaliste des phénomènes sociaux, à travers l’usage systématique de quelques schèmes conceptuels empruntés sans rigueur à la théorie darwinienne de la sélection naturelle, réinterprétés dans le cadre de l’évolutionnisme spencérien : “lutte pour l’existence” [...], “concurrence”, “sélection naturelle”, “survivance des plus aptes”, pour l’essentiel. L’idée directrice en est que la lutte concurrentielle entre les individus comme entre les groupes humains [...] – due à la rareté ou à l’insuffisance des “subsistances” – et la survie sélective des “plus aptes” constituent ensemble la condition nécessaire et suffisante du progrès ». Pierre-André Taguieff, *Du Progrès. Biographie d’une utopie moderne*, op. cit., p. 83.

² « L’idée de progrès se forme dans le contexte de la modernité commençante, en référence à une conception nouvelle du temps impliquant sa réorientation vers le futur et une valorisation du changement comme tel [...]. Le postulat de la “suprématie du futur sur le passé” est fondateur des philosophies de l’Histoire qui s’élaborent dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, et donnent un nouveau sens à l’espérance ». Pierre-André Taguieff, *L’Idée de progrès. Une approche historique et philosophique* suivi d’*Éléments d’une bibliographie*, *Les Cahiers du CEVIPOF*, n. 32, septembre 2002, p. 43. Consultable en ligne sur le site du CEVIPOF : <http://www.cevipof.msh-paris.fr/publications/cahiers/CahierDuCEVIPOF32.pdf>

Tout ceci montre bien que l'idéologie progressiste se construit sur un sentiment d'élection mystique : parmi toutes les sociétés humaines, un peuple est choisi pour éclairer les autres et les entraîner à sa suite sur le chemin de la civilisation ; ce peuple, c'est bien entendu le nôtre. C'est au nom de cette croyance que l'on justifiera toutes les dérives ethnocentristes. En tant qu'il est édifié sur la certitude d'appartenir au peuple élu, l'idéal progressiste est donc nécessairement exclusif : définir notre culture comme la plus avancée implique de reléguer toutes les autres à des stades d'évolution historique plus ou moins archaïques.

Nul besoin de rappeler à quels excès ont conduit ces conceptions. Elles devinrent encore plus redoutables lorsqu'elles confluèrent avec les préceptes du darwinisme social, aboutissant à un impitoyable *Vae victis*. Par là se trouvèrent justifiées l'oppression, la servitude et l'exclusion des plus faibles.

Réinventions de l'Histoire chez Giovanni Verga et Thomas Hardy

C'est dire combien les choix fictionnels de Verga et de Hardy sont éloignés de ces présupposés. Leurs œuvres les plus abouties contrastent fortement avec la production littéraire conventionnelle de leur temps. Plus les deux écrivains se détachent de la société de leur époque et des valeurs qui la définissent, plus ils se montrent sceptiques vis-à-vis des idéologies contemporaines, et plus on a le sentiment que leur création mûrit, que leur imaginaire romanesque gagne en profondeur et en intensité.

Les exemples de Hardy et de Verga nous donnent à penser que sans l'expérience d'un certain déracinement, un auteur ne peut espérer parvenir à capturer des « éclats » de son époque et à les traduire par le biais de l'écriture fictionnelle. Faute de cette prise de distance, de ce regard « de loin » qui anime les « romans du Wessex » aussi bien que le cycle des *Vaincus*, l'écrivain se condamne à reproduire aveuglément les postulats esthétiques et idéologiques de son milieu. Au mieux, il passe pour un témoin fidèle ; au pire, ses œuvres adhèrent si intimement aux convictions de ses contemporains, se révèlent si conformes à leurs parti pris, qu'elles sont vouées à tomber rapidement dans l'oubli.

Dès lors, on pourrait se demander si la modernité d'un texte littéraire ne tient pas en grande partie à la manière dont il met en forme une position décentrée, un certain décalage par rapport à la société dans laquelle il s'inscrit. C'est pourquoi l'« invention du Wessex » par Hardy, le « retour à la Sicile » de Verga et de Brancati signent un tournant dans leurs parcours d'écrivains. Jusqu'alors, leur préoccupation essentielle avait été d'adapter leur écriture aux attentes de leurs lecteurs. Mais en décidant de situer leurs romans dans un espace excentré et dans un milieu culturel marginalisé, ils optent pour une esthétique à contre-courant des idées dominant leur temps.

Tout se passe en réalité comme si Hardy et Verga éprouvaient la nécessité de donner une existence fictionnelle à tout ce que leurs contemporains considéraient comme subalterne, insignifiant, négligeable. Aussi leurs œuvres narratives renferment-elles une inquiétante menace, un ferment corrosif qui mine les fondements de l'ordre social établi. Renversant les hiérarchies en vigueur, elles transforment le centre en périphérie et assignent au secondaire, au subalterne, un rôle crucial. En représentant le morcellement et le déclin d'un univers irrémédiablement voué à disparaître, Hardy et Verga instillent un soupçon tenace dans leurs cycles romanesques : et si le monde moderne industrialisé, dépersonnalisé et fragmenté, avait perdu davantage qu'il n'avait gagné en s'acharnant à supprimer tout ce qui, à ses yeux, passait pour archaïque et barbare ?

La littérature, lieu de recueillement et d'hommage aux vaincus sacrifiés par l'Histoire

Cette tragique interrogation parcourt les « romans du Wessex » et affleure tout au long des *Malavoglia* et de *Mastro-don Gesualdo*. De manière significative, elle n'apparaît chez Verga qu'à partir du cycle des *Vaincus*. Auparavant, l'écrivain sicilien avait déjà formulé de vives réticences à l'égard des mœurs modernes et raillé la civilisation « des banques et des entreprises »¹. Avec des accents caractéristiques de l'esthétique *scapigliata*, Verga pourfend

¹ «Viviamo in un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali». Giovanni Verga, *Eva*, *op. cit.*, p. 47. [Notre traduction]

ainsi, dans le roman *Eva*, l’« hostilité envers tout ce qui n’est pas positif – y compris l’oisiveté de l’art »¹. Pointant un doigt accusateur sur la riche bourgeoisie du Nord (celle-là même qui a largement contribué à faire son succès), il lui reproche d’incriminer l’art pour son immoralité :

N’accusez pas l’art, qui a pour seul tort d’avoir plus de cœur que vous, et de pleurer pour vous les douleurs de vos plaisirs. Ne prêchez pas la moralité, vous à qui elle ne sert qu’à fermer les yeux sur le spectacle des misères que vous créez, – vous qui vous émerveillez de ce que d’autres puissent laisser leur cœur et leur honneur là où vous-même ne laissez rien d’autre que votre bourse, – vous qui faites craquer joyeusement vos bottes vernies là où folâtaient d’amères ivresses, où gémissent des douleurs inconnues, que l’art recueille et vous jette au visage.²

On n’a peut-être pas encore pris la juste mesure de cette préface imprécatoire. La plupart des critiques citent l’invective de l’auteur contre « les banques et les entreprises », mais bien peu s’intéressent au passage qui suit. Certes, la diatribe de Verga apparaît puérile et d’autant plus malvenue qu’elle est dirigée contre le milieu social qui lui assura son relatif succès. Elle relève avant tout d’une stratégie de démarcation de classe et d’affirmation des valeurs partagées par les *scapigliati* : primat de l’esthétique, mépris de la morale bourgeoise, attitude anticonformiste... Cette préface se rapproche donc du manifeste, d’où ses excès et sa rhétorique offensive. Elle revendique l’indépendance de l’art tout en proclamant son inutilité, et par-là même sa nécessité.

Mais il y a plus. Au-delà de ses maladroites stylistiques et de sa naïveté, ce texte esquisse quelques idées importantes qui préfigurent le projet des *Vaincus*. Si l’on fait abstraction des médiocres clichés repris par l’auteur, on voit affleurer en pointillé d’intéressantes considérations sur la fonction sociale de l’art. Sous la plume de Verga, celui-ci prend des traits humains et semble

¹ “l’antipatia per tutto ciò che non è positivo – mettiamo pure l’arte scioperata”. Giovanni Verga, *Eva*, *op. cit.*, p. 47. [Notre traduction]

² “Non accusate l’arte, che ha il solo torto di avere più cuore di voi, e di piangere per voi i dolori dei vostri piaceri. Non predicate la moralità, voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create, – voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l’onore là dove voi non lasciate che la borsa, – voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivali inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l’arte raccoglie e vi getta in faccia”. Giovanni Verga, *Eva*, *op. cit.*, pp. 47-48. [Notre traduction]

doué de sentiments. À travers cette brève préface polémique, le romancier en appelle à une esthétique fondée sur la compassion et assigne à l’art la mission de recueillir les souffrances et les échecs de l’homme. Il met l’accent sur la dimension subversive de l’activité créatrice, et suggère que l’œuvre d’art a pour vocation de donner voix à tout ce qui est réduit au silence, mis à l’écart et sacrifié au nom d’un ordre social inique. La littérature devient ainsi la dépositaire des destinées les plus misérables, du sort de tous les humiliés, opprimés et exilés.

Seule la création artistique, à commencer par la littérature, semble capable d’accomplir cette miraculeuse inversion : tous les êtres abandonnés, toutes les existences dévastées que les forces historiques vouent à l’insignifiance et au néant, l’art les tire de l’oubli et leur assigne une fonction éminente en son ordre. Par là, l’essentiel prend la place du secondaire, et ce qui était perçu comme marginal ou privé de valeur vient occuper une position centrale. L’œuvre d’art seule peut offrir aux vaincus leur ultime revanche en renversant les conceptions et les hiérarchies prévalentes.

De toute évidence, ces réflexions nous ont conduit bien au-delà de la préface d’*Eva*, laquelle ne fait qu’effleurer fugacement la problématique de la fonction sociale de l’art et s’en tient à des critiques triviales. Il nous faut reconnaître que le ton véhément employé par l’auteur contraste fortement avec la perspective adoptée dans l’introduction aux *Malavoglia*. Dans le premier cas, l’auteur n’hésite pas à désigner ceux qu’il tient pour coupables et à réprouber durement leur individualisme et leur cruauté. D’une certaine manière, il fait de l’artiste le juge de son époque. Mais l’apostrophe contre la bourgeoisie est surtout une manière pour Verga de revendiquer son appartenance à la communauté spirituelle des *scapigliati*. Elle participe donc davantage d’une posture sociale que d’une véritable exigence intérieure.

Dans la préface des *Malavoglia*, en revanche, l’intention polémique s’est effacée au profit d’un prétendu souci d’impartialité et de distanciation : « Qui observe ce spectacle n’a pas le droit de le juger »¹. Nous avons eu l’occasion de montrer comment le credo positiviste et évolutionniste affiché par Verga dans

¹ Giovanni Verga, *Les Malavoglia*, op. cit., p. 379. “Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo”. Giovanni Verga, *I Malavoglia*, op. cit., p. 7.

l'exorde des *Malavoglia* se trouve désarticulé et miné de l'intérieur, au point de se réfuter lui-même¹. De fait, en reconnaissant à l'écrivain et témoin le droit de « s'intéresser aux âmes lasses qui tombent au bord du chemin [...], aux vaincus qui lèvent leurs bras désespérés et courbent la tête sous le pied brutal des nouveaux arrivants »², l'auteur prend acte des failles et des limites du modèle progressiste. Puisque que ce système explicatif ne peut étreindre la complexité et la variété des faits historiques ou psychologiques, puisqu'il échoue fatalement à cerner ce qui échappe à la logique du progrès, on est forcé de lui refuser l'exclusivité à laquelle il prétend et d'entériner sa faillite.

L'art, et plus spécifiquement la fiction romanesque, s'offre alors comme un lieu où tisser une Histoire autre, à la fois discontinue, plurielle et mineure. Une Histoire racontée du côté des vaincus, et non plus des conquérants et des triomphateurs. Une Histoire susceptible de capter et de traduire, par le biais de la littérature, le foisonnement évanescant des sentiments, des perceptions et des états psychologiques.

Chez Verga comme chez Hardy, Guilloux et Brancati, toute production artistique est indissociable d'une certaine conception éthique : il s'agit de dénoncer l'injustice dont sont victimes les plus faibles, mais aussi de célébrer la dignité des laissés-pour-compte, l'héroïsme discret des victimes du Progrès. Bien entendu, l'héroïsme magnifié par les « romans de l'échec » n'a rien à voir avec un quelconque culte des « grands hommes ». Si les personnages mis en scène par tous ces romanciers peuvent être célébrés comme des héros – qu'il s'agisse de padron 'Ntoni et de sa famille, de mastro-don Gesualdo, de Jude, Sue ou de Michael Henchard, de Cripure, d'Antonio Magnano, enfin – c'est à la fois parce qu'ils s'efforcent de résister aux pressions idéologiques et aux modèles hégémoniques, et parce qu'ils sont promis à la défaite.

La confrontation des « romans du Wessex » et du cycle des *Vaincus* nous conduit ainsi à nous demander si le refus du Progrès, tel qu'il transparait dans les textes de Hardy et de Verga, ne relève pas d'une fonction principielle de la littérature. Celle-ci rejette sans aucun doute le modèle progressiste parce

¹ Cf. *supra*, deuxième partie, chapitre 1.

² Giovanni Verga, *Les Malavoglia*, *op. cit.*, pp. 378-379. “interessarsi ai deboli che restano per via [...], ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti”. Giovanni Verga, *I Malavoglia*, *op. cit.*, pp. 6-7.

qu'elle est fondamentalement étrangère à tout esprit de système, hostile aux contraintes de toute nature. Mais on pourrait également avancer une autre hypothèse pour rendre compte de cette opposition à la mystique progressiste : la littérature n'aurait-elle pas pour vocation première de redonner vie à ce qui a été oublié ou perdu, de recueillir et de perpétuer la mémoire fertile d'un passé que l'Histoire officielle a balayé sans pitié ?

Dans un essai dédié à l'œuvre de Hardy, le critique Joseph Hillis Miller parle de « la littérature comme sauvegarde des morts »¹. Derrière cette métaphore se dissimule une intuition profonde sur la signification de l'écriture, qui rejoint nos propres suggestions : la fiction permettrait de préserver des fragments de vie arrachés au néant, de fixer et de transmettre une expérience historique dans toute sa richesse, de combattre la destruction et la mort en préservant le souvenir d'un temps à jamais disparu. Pour J. H. Miller, les romans et les poèmes de Hardy sont autant de tentatives pour « ranimer les morts ». L'écriture fictionnelle se présente donc comme une commémoration.

On pourrait peut-être élargir ces propos à toute forme de création artistique. Toutefois, la littérature, et tout particulièrement la fiction narrative, demeure le lieu privilégié de cette palingénésie. Par sa liberté, son inégalable polymorphisme et son inventivité, le roman s'affirme comme le genre le plus propice pour invoquer ce que l'Histoire a englouti sur son passage. Lui seul semble doué de la faculté de réinventer un discours susceptible de rivaliser avec les conceptions officielles de l'Histoire.

Dans les œuvres de Verga et de Hardy, la lutte contre l'implacable mécanique progressiste s'appuie sur un regard rétrospectif attaché à capturer les modes de vie, les croyances et les tensions socio-historiques d'une communauté disparue. Contre toute vision unilinéaire, les deux romanciers entendent réhabiliter la subjectivité et la perception individuelle. Dans ses écrits personnels, Hardy ne cesse d'exprimer son intérêt pour des théories ou des faits récusant les représentations historiques téléologiques. Ainsi par exemple de cette remarque tirée de son autobiographie : « L'Histoire ressemble davantage à un ruisseau qu'à un arbre. Il n'y a rien d'organique dans sa forme,

rien de systématique dans son évolution »². Ainsi encore d’un long extrait tiré d’un article du critique et philosophe Leslie Stephen, que Hardy retranscrit textuellement :

Le romancier, comme nous le dit souvent Fielding, est le véritable historien de son temps. Il s’efforce de nous montrer les vraies forces à l’œuvre dans la grande tragi-comédie de l’existence. Il doit nous rendre le monde intelligible, et plus sa perspicacité est profonde et juste, plus son pouvoir est grand et durable.³

Hardy se contente ici de citer le texte de Leslie Stephen. Mais ces annotations donnent à penser que les points de vue énoncés par son contemporain s’accordent pleinement avec ses propres orientations esthétiques⁴. Nul doute que pour ces deux hommes de lettres, la littérature constitue un inégalable moyen d’expression pour recréer de l’intérieur une Histoire intimement vécue, ou tout au moins tenter de la ressaisir grâce à la mémoire et l’imagination. En conférant une telle mission au romancier, « véritable historien de son temps », Stephen et Hardy suggèrent implicitement que l’approche adoptée par les historiens conventionnels est imparfaite car

¹ John Hillis Miller, *Thomas Hardy: Distance and Desire*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1970. Voir en particulier le chapitre 8 de ce même ouvrage, « Literature as Safeguarding of the Dead », pp. 237-270.

² “History is rather a stream than a tree. There is nothing organic in its shape, nothing systematic in its development”. Thomas Hardy, *The Life and Work of Thomas Hardy*, édition de Michael Millgate, *op. cit.*, p. 179. [Notre traduction]

³ “The novelist, as Fielding often tells us, is the true historian of the time. He tries to show us the real moving forces in the great tragic-comedy of human life. He has to make the world intelligible to us, & the deeper & truer his insight, the greater his permanent power”. Thomas Hardy, *The Literary Notebooks*, vol. 1, *op. cit.*, p. 136. [Notre traduction]

⁴ Ce que confirme le jugement de Lennart A. Björk, éditeur des carnets de Hardy : « Une simple ébauche des points relevés ici indique une grande affinité [entre les conceptions de Leslie Stephen] et l’esthétique de Hardy. Les principales analogies tiennent aux convictions suivantes de Stephen : l’auteur de fiction est le véritable historien de son temps ; le romancier doit exprimer les émotions et la pensée de ses contemporains ; sa réussite littéraire est intimement liée à sa perception de la vie, à ses qualités morales et à ses particularités ; l’émotion et le sentiment sont supérieurs à l’intelligence ; la littérature a un effet “humanisant” sur ses lecteurs ». “A mere skeleton outline of the points here noted shows considerable harmony with Hardy’s own aesthetics. The main similarities concern Stephen’s beliefs that the writer of fiction is the true historian of the time; that the novelist should convey the emotions and thought of his contemporaries; that his literary achievement is intimately linked to his perception of life, his moral qualities, and idiosyncrasies; that ‘emotional sentiment’ is superior to cleverness; and, that literature has an overall “humanizing” effect on its readers”. Lennart A. Björk, in Thomas Hardy, *The Literary Notebooks*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 371-372. [Notre traduction]

dénuée de sympathie¹. Ainsi, le romancier seul serait capable de discerner avec finesse la « couleur » propre à une époque historique et d'en traduire les subtilités : grâce à la fiction narrative et à son pouvoir d'identification, il sait mieux que nul autre pénétrer dans un passé dont les faits et les dates ne sont que l'écume.

Leslie Stephen reconnaît donc au romancier d'importantes prérogatives sur l'historien. Nul doute qu'Hardy ne lui donnât pleinement raison sur ce point. De fait, le désir de redécouvrir le passé grâce à l'exercice conjoint du souvenir et de l'imagination imprègne toute l'œuvre de l'auteur des « romans du Wessex ». À l'évidence, son inclination rétrospective et nostalgique ne pouvait s'accommoder d'une conception « futurocentrée » de l'Histoire.

2. Résistances de la littérature

Fiction et idéologie : réflexions sur l'essai A Theory of the Secondary

Dans un essai dédié aux rapports entre littérature et progrès, Virgil Nemoianu développe une « théorie du secondaire » qui dévoile de fructueuses perspectives pour nos recherches². D'après lui, la littérature se construit dans l'opposition à une culture occidentale ethnocentriste, hégémonique et exclusive³, car elle occupe une place marginale par rapport aux grandes forces historiques. Mais cette position excentrée lui offre en retour une vue privilégiée sur la relation complexe qui se tisse entre principal et secondaire⁴.

¹ Précisons toutefois que le mode péremptoire et arbitraire sur lequel Leslie Stephen développe son argumentation ne satisfaisait probablement pas autant Hardy. Le critique met en avant une conception entièrement subjective de la morale, peu rigoureuse, et entend juger la qualité d'une œuvre à l'aune de ce critère universel. Leslie Stephen, « The Moral Element in Literature », *Cornhill Magazine*, vol. 43, janvier-juin 1881, pp. 34-50.

² Virgil Nemoianu, *A Theory of the Secondary: Literature, Progress, and Reaction*, *op. cit.*

³ « Le pouvoir, la croissance et le progrès, la créativité et le contrôle, les intérêts économiques et les visions idéologiques, aussi complexes qu'ils puissent être, prennent des formes monolithiques et encouragent des systèmes uniformes et rationalisés ». « Power, growth and progress, creativity and control, economic interest and ideological vision, complex as they may be, take monolithic shapes and foster streamlined uniformities ». Virgil Nemoianu, *A Theory of the Secondary*, *op. cit.*, p. xi. [Notre traduction]

⁴ « La littérature est un domaine qui reflète dans sa substance les rapports entre le principal et le secondaire [...] ou, tout au moins, met en scène pour le lecteur le mouvement dialectique de ces rapports : hégémonie et soumission, révolte et harmonie, anarchie et ordre ». « Literature is

V. Nemoianu se propose de montrer « comment la poussée centripète de la littérature dissout les modèles critiques, comment les discours théoriques sont aspirés par la littérature alors qu'ils tentaient de la maîtriser et de la contrôler [...]. Ce retournement n'est qu'un exemple d'un processus plus large en vertu duquel le principal est toujours renvoyé vers le secondaire »¹.

Ces propos vont assurément dans le même sens que les conclusions auxquelles nous sommes parvenu quant à la formidable capacité de résistance du roman aux pressions idéologiques. C'est pourquoi il nous semble que V. Nemoianu se fourvoie lorsqu'il entreprend de penser la littérature selon des catégories politiques. Autant son intuition première est subtile et féconde, autant les analyses qui suivent s'avèrent approximatives et irrecevables. Observant que la littérature est fondamentalement opposée à la téléologie progressiste, le critique en déduit qu'elle est par essence « réactionnaire ». Il croit pouvoir étayer cette hypothèse en énumérant les noms de dizaines d'auteurs classiques prétendument « conservateurs »².

L'erreur initiale de V. Nemoianu consiste à appliquer à la création littéraire de vagues concepts idéologiques qui, du reste, évoluent considérablement au cours de l'Histoire : comment souscrire, par exemple, à l'assertion péremptoire selon laquelle « la majorité de la production littéraire et des producteurs de littérature se situent dans le camp des conservateurs »¹ ? L'auteur de *A Theory of the Secondary* tend par ailleurs à établir une opposition absolue entre progressisme et conservatisme. Or, il va de soi que ces notions n'ont qu'une signification relative : non seulement elles n'ont cessé de se modifier, mais d'autre part la complexité inhérente à toute société comme à

an area that reflects in its substance the relationships between principal and secondary [...] or at least enacts for the reader the dialectical drama of their relationship: hegemony and subjugation, revolt and harmony, anarchy and order". *Ibid.*, p. xii. [Notre traduction]

¹ "how the centripetal pull of literature dissolves critical models, how theoretical discourse is sucked back into the literature that it tried to discipline and control [...]. This critical withdrawal is but an example of a broader process whereby the principal is always returned to the secondary". *Ibid.*, p. xiv. [Notre traduction]

² Sous cette étiquette pour le moins imprécise et arbitraire, V. Nemoianu regroupe des écrivains « ayant rejeté le monde moderne » (Kafka, Beckett, Ionesco, Giono...), d'autres ayant rejoint le fascisme (T. S. Eliot, Yeats, Ezra Pound, Faulkner, Céline, Heidegger, Giraudoux...), d'autres « ayant eu des positions de gauche quelque peu suspectes » (Solokov, Sartre, Böll, Günter Grass...). Cette liste incohérente et fantaisiste suffirait à infirmer une bonne partie des idées avancées par l'auteur. Cf. la section intitulée « Is Literature Always Reactionary? », pp. 3-25 dans *A Theory of the Secondary*.

tout individu fait que ces deux tendances peuvent coexister et ne s’excluent pas mutuellement. Enfin, il est tout simplement absurde de qualifier une œuvre artistique – laquelle constitue toujours davantage qu’un reflet des positions politiques de son auteur – de « progressiste » ou de « conservatrice ». La réflexion de V. Nemoianu repose donc sur des postulats irrecevables. Paradoxalement, ce critique souligne lui-même que « la nature du progrès dans l’art et la littérature est entièrement différente de la nature du progrès historique »². Mais ceci ne l’empêche pas d’être victime de l’illusion qu’il dénonce.

C’est d’autant plus regrettable que la thèse centrale de *A Theory of the Secondary* est tout à fait passionnante. Pour V. Nemoianu, la littérature aurait pour fonction de contrebalancer les poussées centralisatrices et impérialistes des sociétés humaines en les médiatisant par le recours à l’écriture fictionnelle. Dans la mesure où elle met l’accent sur le secondaire et le marginal, la littérature va à l’encontre des dogmes progressistes³. Sur ce point, notre réflexion rejoint celle de V. Nemoianu. Tout au long de cette dernière partie, nous avons tenté de montrer que la fiction romanesque possède une force inaliénable et irréductible qui ne peut être ramenée à ses conditions socio-historiques de production, pas plus qu’aux seules motivations de l’écrivain. Il s’agit d’une force autonome, consubstantielle au roman, qui travaille contre toute pression visant à inféoder ce dernier à une quelconque orthodoxie. Aussi l’opposition au Progrès n’est-elle qu’une manifestation historique de cette puissance subversive.

Pour toutes ces raisons, on ne peut suivre V. Nemoianu dans l’idée que la littérature serait par essence réactionnaire. Sans aucun doute, dans chaque œuvre littéraire affleurent des opinions politiques, des identités et des positions sociales. Une pièce de théâtre, un poème autant qu’un roman peuvent être

¹ “Literary production and literary producers are preponderantly on the conservative side”. *Ibid.*, p. 4. [Notre traduction]

² “The nature of progress in art and literature is entirely different from the nature of historical progress”. *Ibid.*, p. 7. [Notre traduction]

³ « Toute théorie du secondaire doit être aussi une théorie de l’altération, de la subversion et de la décomposition. Le progrès historique dérive des efforts déployés par l’homme pour façonner et ordonner la réalité ». “Any theory of the secondary must also be a theory of corruption, subversion, and decay. Historical progress is composed of human efforts towards the shaping and organization of reality”. *Ibid.*, p. 173. [Notre traduction]

fortement marqués idéologiquement. Mais ces inclinations, dont la nature et l'intensité varient évidemment d'une œuvre à l'autre, sont contrecarrées par un mouvement aystématique et centrifuge qui tend au contraire à la dislocation et à la fragmentation des « ismes ».

Placée sous le signe de la liberté et de l'irrésolution, la littérature n'est donc pas plus « conservatrice » qu'elle n'est « progressiste ». Sa charge subversive se révèle avec une exceptionnelle vivacité dans une société gouvernée par un régime autoritaire, caractérisée par un pouvoir fortement centralisé et par un contrôle étroit des libertés individuelles. Dans un tel contexte, la création artistique devient, en raison de sa gratuité même et de son caractère incontrôlable, une menace redoutable pour le gouvernement en place. En témoigne l'exemple de Brancati, qui subit à plusieurs reprises les foudres de la censure. Ainsi que l'observe V. Nemoianu, la littérature est subversive et dissidente en puissance. Dès lors que s'établit un pouvoir autoritaire, l'opposition « en puissance » du texte littéraire devient opposition « en acte »¹.

Les études de réception nous offrent d'autres exemples éloquentes de cette intrinsèque ambiguïté de la littérature. À maintes reprises, nous avons insisté sur la diversité des jugements énoncés par les critiques contemporains et postérieurs à propos de *Frankenstein*, des *Malavoglia* ou de *Mastro-don Gesualdo* et des « romans du Wessex ». Sans nous aventurer dans l'histoire compliquée de la réception de ces œuvres, qui constituerait à elle seule la matière de plusieurs études, contentons-nous de constater que la critique des romans de Mary Shelley, de Verga et de Hardy n'a cessé d'osciller entre deux pôles contraires : tantôt on a voulu situer ces œuvres et leurs auteurs dans une idéologie progressiste libérale, tantôt au contraire on les a assimilés à une opposition réactionnaire.

Leurs contemporains ont plutôt eu tendance à considérer les trois romanciers comme des progressistes souvent trop audacieux à leur goût : dans l'Angleterre de la première moitié du XIX^e siècle, Mary Shelley passait pour une révolutionnaire ; dans la jeune nation italienne, Verga inquiétait les élites

¹ « La littérature devient dissidente lorsque le caractère oppositionnel de l'entreprise littéraire devient *opératoire* en raison des pressions de l'extérieure ». “Literature becomes dissident when the adversarial character of the literary enterprise turns *operative* as a result of outside pressures”. *Ibid.*, p. 14.

intellectuelles et politiques, qui craignaient que ses romans n'excitent le peuple à prendre les armes¹ ; dans la société victorienne du dernier quart du XIX^e siècle, les revendications portées par certains personnages de Hardy (à commencer par Tess, Jude et Sue) valurent à l'écrivain de violentes accusations pour immoralité². À partir de la seconde moitié du XX^e siècle, certains mettront l'accent sur l'idéologie conservatrice transparaissant dans *Frankenstein*. Et différentes générations de critiques formuleront des avis opposés quant aux orientations politiques et sociales de Hardy³ et de Verga⁴, les unes présentant leurs œuvres comme un plaidoyer en faveur des classes opprimées, les autres soulignant les accointances des deux romanciers avec les classes possédantes⁵.

¹ C'est le cas par exemple de la réception équivoque des *Malavoglia* par le célèbre critique, professeur et homme politique napolitain Francesco Torraca. Préoccupé par la « question méridionale », ce dernier cherche surtout à se rassurer, dans sa recension, sur l'incapacité de la plèbe du Mezzogiorno à se révolter contre son sort. Tout en louant Verga pour cette « étude sociale », il laisse transparaître ses craintes à l'idée que les classes inférieures puissent sombrer dans l'anarchie et la révolution. Cf. Georges Saro, « Francesco Torraca et les *Malavoglia*, ou ce danger qui vient du Sud », *Chroniques italiennes*, n. 24, 4/1990, consultable en ligne sur <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/24/24Saro.pdf>. Voir aussi Rossana Melis, *La bella stagione del Verga : Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, Biblioteca della fondazione Verga, « Studi », 1990.

² À ce propos, il peut être judicieux de rappeler qu'avant d'intituler son dernier grand roman *Jude l'obscur*, Hardy avait envisagé de lui donner pour titre *Hearts Insurgent* ou encore *The Recalcitrants*. Ces indications sont doublement intéressantes, parce qu'elles montrent à la fois la volonté subversive de l'auteur et sa résignation « diplomatique », mi-sincère, mi-feinte, aux jugements moraux de ses lecteurs.

³ Dans un essai essentiellement dédié à la réception de Hardy par les lecteurs de son temps, Terence R. Wright montre combien les intellectuels et critiques de l'époque étaient dès cette époque partagés quant à leur appréciation de l'œuvre de Hardy. Cf. Terence R. Wright, *Hardy and His Readers*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003. De son côté, Peter Widdowson explore la « criticographie » de Hardy, en s'inspirant des objectifs de l'historiographie. Voir son passionnant *Hardy in History: A Study in Literary Sociology*, London/New York, Routledge, 1989.

⁴ Dans l'un de ses essais sur Verga, Romano Luperini remarque que la fortune critique de l'écrivain sicilien a toujours été liée à des moments de fortes tensions théoriques, mais également idéologiques et politiques. Ainsi, poursuit-il, les années 1918-1922, 1945-1946 et 1965-1975 ont donné lieu à une importante production critique sur Verga. Que cet auteur soit depuis quelques années largement oublié indiquerait, d'après R. Luperini, que ce débat théorique et politique est actuellement absent. (À mots couverts, le grand universitaire nous donne à penser que cette absence trahit toute la désaffection du peuple italien à l'égard de la politique). Cf. Romano Luperini, *Verga moderno, op. cit.*, pp. xiii-xiv.

⁵ Il faut ici impérativement citer l'épisode du « cas Verga » : cette polémique littéraire mais également fortement idéologique et politique est déclenchée par un article de 1968 dû à Giuseppe Petronio. Visant tout particulièrement les travaux d'Alberto Asor Rosa et de Romano Luperini, l'essayiste dénonce chez ces jeunes critiques marxistes une certaine tendance à « déshistoriciser » Verga : il insiste sur les positions réactionnaires du romancier sicilien, contre le portrait d'un Verga révolutionnaire que dressent ces jeunes chercheurs. Ce texte donnera lieu à une série de publications dans la revue *Problemi* par A. Asor Rosa, R. Luperini, Vitorio Masiello et Bruno Biral. C'est cette passionnante controverse que l'on désigne par

Tout ceci démontre la naïveté des tentatives visant à déchiffrer la littérature selon des critères idéologiques. L'œuvre littéraire n'est jamais le reflet fidèle des convictions de son auteur ou des « ismes » dominant son époque. Il ne peut y avoir de littérature sans une certaine liberté et une certaine capacité d'opposition. En accolant un adjectif à une œuvre, nous ne faisons que projeter sur elle nos préjugés, nos postulats inconscients et nos croyances. D'autre part, nous succombons ainsi à l'illusion essentialiste qui fausse tout le discours critique de V. Nemoianu. En effet, toute opposition entre progressisme et conservatisme ne peut avoir de sens que si elle est rapportée à un contexte socio-historique bien délimité et identifiable, la balance du spectre idéologique se déplaçant continuellement. Envisager le procès littéraire en termes d'idéologie est donc une méprise¹. S'il est une essence de la création littéraire, elle ne tient certainement pas à son prétendu caractère « réactionnaire », mais participe au contraire de son extraordinaire faculté de résistance à toutes les formes de contraintes et de pressions.

Pouvoirs subversifs du roman

Ce qui est vrai de la littérature en général vaut à plus forte raison pour la fiction romanesque, laquelle se définit précisément par son aptitude à s'approprier toutes les formes d'expression et tous les discours, à exploiter tous les procédés d'écriture : « Genre révolutionnaire et bourgeois, démocratique

l'expression de « *caso Verga* ». Cf. Alberto Asor Rosa, *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, « Strumenti letterari », 1987. L'ambiguïté de la réception et de la postérité critique de Verga est par ailleurs très clairement formulée par Vittorio Spinazzola dans « Verga e i suoi lettori », in *Verismo e positivismo*, op. cit., pp. 363-370. On pourra se reporter également à l'ouvrage d'Adriano Seroni (quelque peu daté), où figurent deux études sur l'exégèse de Verga dans l'après-guerre, ainsi qu'une riche « anthologie de la critique » reproduisant les textes les plus significatifs publiés sur l'écrivain sicilien : Adriano Seroni, *Verga*, sixième édition, Palermo, Palumbo, 1979. Plus récemment, les grands moments de la critique verghienne, depuis la recension des *Malavoglia* par Francesco Torraca (1881) jusqu'à différents textes parus dans les dernières décennies, sont aussi retracés dans une volumineuse édition des œuvres de Verga : Giovanni Verga, *Opere*, édition de Simona Cigliana, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, « Cento libri per mille anni », 2002, pp. 31-180.

¹ Étrangement, l'auteur de *A Theory of the Secondary* évoque un propos de Thomas Mann qui va clairement à l'encontre de ses propres thèses : « Jamais l'art ne sera moral au sens politique du terme. Jamais il ne sera vertueux ; jamais le progrès ne pourra compter sur son assistance ». “Never will art be moral in the political sense. Never will it be virtuous; never will progress be able to count on its assistance”. Cité par Virgil Nemoianu, *A Theory of the Secondary*, op. cit., p. 21. [Notre traduction]

par choix et animé d'un esprit totalitaire qui le porte à briser entraves et frontières, le roman est libre, libre jusqu'à l'arbitraire et au dernier degré de l'anarchie »¹. Dans son essai *Roman des origines, origines du roman*, Marthe Robert retrace l'ascension fulgurante du roman, véritable « parvenu » de la littérature². Elle met l'accent sur l'insoumission de ce genre littéraire, qui tout au long de son évolution historique n'a cessé de se dérober, d'éluder les stratégies visant à en faire un instrument de propagande.

Paradoxalement, Marthe Robert affirme sans ambages qu'au XIX^e siècle, le roman se transforme en « un agent de progrès, un instrument d'une immense efficacité virtuelle qui, entre les mains d'un romancier conscient de sa tâche, travaille vraiment au bien commun »³. À en juger par les préfaces, les notes préparatoires et écrits personnels de la plupart des auteurs du XIX^e siècle, on ne peut que donner pleinement raison à la critique. L'idée que les œuvres des grands romanciers réalistes de cette époque trahissent la volonté commune de contribuer au bien-être et au perfectionnement de l'humanité est un lieu commun que l'on ne songe guère à remettre en question.

C'est précisément pourquoi nous pensons qu'il serait salutaire de défier cette certitude en déplaçant le centre du problème. On ne peut nier qu'une grande partie de ces écrivains revendique haut et fort son adhésion aux idéaux progressistes. Mais il est tout aussi évident qu'aucune œuvre n'appartient totalement à son auteur : à ce titre, elle ne peut donc être réductible aux seules intentions de son créateur. Ce qui fait la spécificité de la littérature – et *a fortiori* de la fiction romanesque – par rapport à d'autres modes discursifs, c'est la marge de jeu dont elle dispose ; une marge qui consiste dans l'écart entre le propos avoué de l'auteur et l'œuvre comme production composite, porteuse de significations discordantes et changeantes.

¹ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*, p. 14.

² « La fortune extraordinaire qu'il a connue en si peu de temps, c'est vraiment en parvenu que le roman l'a gagnée, car, à y regarder de près, il la doit surtout à ses conquêtes sur les territoires de ses voisins, qu'il a patiemment absorbés jusqu'à réduire presque tout le domaine littéraire à l'état de colonie [...] Et parallèlement à cette dilapidation du capital littéraire accumulé par les siècles, il s'empare de secteurs de plus en plus vastes de l'expérience humaine, dont il se targue souvent d'avoir une connaissance approfondie et dont il donne une reproduction, tantôt en la saisissant directement, tantôt en l'interprétant à la façon du moraliste, de l'historien, du théologien, voire du philosophe et du savant ». *Ibid.*, pp. 13-4.

³ *Ibid.*, p. 30.

Dans de nombreux cas, l’assentiment au Progrès affiché par l’auteur est travaillé insidieusement, miné de l’intérieur, grignoté dans ses soubassements par une contre-offensive à la fois esthétique et poétique : dès lors que sa liberté est menacée, le roman mobilise toutes ses ressources pour déjouer les offensives des « ismes ». Grâce à sa nature hybride, grâce à sa richesse structurelle, rhétorique, stylistique, ce dernier jouit d’une indisputable prérogative sur les autres genres littéraires¹. Lui seul est en mesure de désamorcer, avec une ingéniosité déconcertante, l’emprise des discours idéologiques. Convoquant divers registres de langue, recourant volontiers à la parodie et à l’ironie, jouant sur les focalisations et les techniques narratives, entrecoupant le récit de pauses descriptives et de digressions, le roman dispose d’une gamme d’options infinie pour infléchir et biaiser les schémas de pensée exclusivistes.

Ce qui est en jeu ici, au-delà de ces stratégies de contournement, c’est la capacité que possède le genre romanesque à creuser la langue, à multiplier les signifiés. Tout roman n’est pas seulement une exploration de l’homme et du monde, il est aussi redécouverte et réappropriation du langage, réinvention d’une nouvelle configuration signifiante.

Plusieurs travaux ont établi que l’émergence et le développement prodigieux de ce genre littéraire sont contemporains de la montée en puissance de la bourgeoisie capitaliste industrielle et financière². Dans les premiers chapitres de cette ultime partie, nous nous sommes attaché à montrer en quoi les romans de l’échec mettent en cause les principales institutions de cette nouvelle classe sociale individualiste et pragmatique : la Famille, le Travail, la

¹ Pensons par contraste au genre de l’épopée, qui se caractérise par une série de grandes oppositions symboliques (héroïsme/lâcheté ; bonté/méchanceté ; honnêteté/fourberie, etc.), par l’exaltation d’une nation ou d’un peuple, et donc par un objectif évidemment politique. Cette forme littéraire obéit à une codification bien plus stricte et contraignante que celle du roman. Lequel se prête en revanche admirablement aux contre-épopées ou *mock-epics*. Dans sa *Théorie du roman*, Georg Lukács développe ces réflexions avec une grande acuité : « Le roman est l’épopée d’un temps où la totalité extensive de la vie n’est plus donnée de manière immédiate, d’un temps pour lequel l’immanence du sens à la vie est devenue problème mais qui, néanmoins, n’a pas cessé de viser à la totalité ». Georg Lukács, *Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 49.

² Voir en particulier l’étude classique d’Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, *op. cit.*, à laquelle fait écho un essai plus récent de Michael McKeon, *The Origins of the English Novel: 1600-1740* [1987], Baltimore, The John Hopkins University Press, 1988. Thomas Pavel, dans *La Pensée du roman*, s’inspire de cette tradition critique pour éclairer son histoire de l’émergence et de l’évolution des formes romanesques.

Propriété. À la lumière des considérations tout juste esquissées, nous voudrions avancer une hypothèse pour tenter de rendre compte de l'extraordinaire fortune du roman dans la culture occidentale du XIX^e siècle.

Poétique de l'échec et devenir du roman

Avant tout, il conviendrait de s'interroger sur le fait que cette prise de pouvoir sur la scène littéraire et sociale coïncide avec l'ascension rapide de la mystique progressiste. N'y a-t-il pas lieu, en effet, de se demander comment le roman a pu prospérer et s'imposer dans un contexte marqué par l'hégémonie d'un système explicatif aussi exclusif que le Progrès ?

Pour tenter de comprendre ce paradoxe, il nous faut supposer que ce qui nous apparaît comme un obstacle fut peut-être, en réalité, l'une des conditions de l'évolution du genre romanesque. Selon cette proposition, l'épanouissement du roman n'aurait pas été entravé, mais stimulé et facilité au contraire par la toute-puissante idéologie progressiste. En d'autres termes, le succès du roman s'expliquerait largement par sa capacité à lutter contre cet impérieux modèle, à une époque où tous les champs du savoir sont dominés par son irrésistible influence. Hostile par nature aux visions historiques unilinéaires, le roman se présente alors comme le seul véritable rival du Progrès.

Réhabilitant par le biais de l'écriture fictionnelle tout ce qui a été refoulé et proscrit au nom de cette idole moderne, il traduit – le plus souvent de manière indirecte, voilée et même inconsciente – les craintes et les incertitudes qui ne sauraient être formulées dans les discours rationalistes de l'ère positiviste. En tant qu'il est façonné par d'innombrables récits et histoires, le roman ne peut s'accommoder des schémas évolutionnistes triomphalistes, et encore moins des tentatives visant à canaliser l'Histoire selon une perspective téléologique. S'il parvient à conquérir en quelques décennies une place aussi décisive dans la littérature et la société, c'est certainement parce qu'il développe une vision historique kaléidoscopique et discontinue, faite de ruptures, d'analepses et d'inexplicables régressions.

De ce point de vue, la mise en scène de l'échec se révèle fondamentale. Dans une civilisation imprégnée par la certitude de sa supériorité et par la

croyance aveugle en sa faculté de perfectionnement, défaites, ratages et fiascos représentent une réalité inadmissible car inexplicable et inassimilable. La logique progressiste a beau s’efforcer de légitimer l’échec en prétendant que ce dernier participe à sa façon à l’amélioration de l’humanité : cette justification apparaît bien maladroite et simpliste au regard de la souffrance que suscite cette intolérable épreuve.

Surtout, il y a tout lieu de croire que pour les intellectuels nourris de l’humanisme et de l’égalitarisme des Lumières, l’idée de progrès n’apportait qu’une maigre consolation au spectacle tragique de l’injustice et du malheur. Dans l’ordre chrétien prévalant au cours des siècles précédents, tout individu était lié par un devoir de compassion et de piété aux plus faibles et aux infortunés. Selon l’idéologie progressiste (et tout particulièrement dans le darwinisme social), en revanche, l’échec était un indispensable tribut à payer pour que la civilisation puisse poursuivre sa glorieuse marche en avant. Lorsque l’évolutionnisme biologique fut transposé aux sciences sociales, sous la houlette de Herbert Spencer, la fameuse loi de la « survie des plus aptes » vint justifier l’élimination des êtres les plus vulnérables : n’était-ce pas là un processus naturel salutaire, qui garantissait l’amélioration de la « race » en supprimant les éléments dégénérescents ? Mais bien avant ces dérives eugénistes, la conception universaliste du Progrès avait déjà évolué vers une vision discriminatoire et inégalitaire des peuples autant que des individus.

Ce n’est pas un hasard si la floraison des romans de l’échec s’inscrit dans cette situation socio-historique. Réhabilitant dans le domaine de la fiction ce que la bourgeoisie capitaliste et progressiste s’évertue à refouler, le roman de l’échec semble investi d’une fonction compensatoire : son rôle consisterait à contrebalancer les excès et les dérives des idéologies meurtrières ou déshumanisantes. D’une certaine manière, le roman – et plus spécifiquement le roman de l’échec – tient lieu de contrepoids à l’Histoire triomphaliste, qu’il réécrit en la parodiant. En faisant le choix de l’*involution* contre l’évolution, de la dégénérescence contre le progrès, de la défaite et du fiasco contre le succès, la fiction romanesque accorde le droit de parole aux êtres et aux choses que l’ordre social s’acharne à réprimer et à étouffer.

Dès lors, on pourrait avancer l'hypothèse que la poétique de l'échec est inscrite au cœur du devenir même du roman moderne, tel qu'il prend forme au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles – à savoir comme lecture du monde et discours sur la vie résolument opposés à ceux que la civilisation bourgeoise de l'ère industrielle donnait en exemple. Ainsi, l'extraordinaire fortune littéraire de l'échec à cette époque marquerait une étape décisive dans l'évolution des formes romanesques. N'est-ce pas en partie pour cette raison que de nombreux critiques ont célébré la « modernité » de *Don Quichotte*, ce « roman des romans » ?

Ici encore, il importe de souligner que le pouvoir subversif du roman en tant que genre ne peut être élucidé par un simple renvoi aux convictions et aux valeurs défendues par un auteur. Tout notre travail montre en effet que les orientations idéologiques de l'écrivain subissent de profondes altérations lorsqu'elles passent au crible de la fiction romanesque. Aussi la faculté de résistance du roman n'a-t-elle guère à voir avec une quelconque prise de position politique, car ce dernier ne donne jamais de solutions, pas plus qu'il ne propose de remèdes pour résoudre des crises ou tensions. En aucun cas elle ne saurait relever de la seule intentionnalité de l'écrivain.

Redoutable adversaire des doctrines utilitaristes et progressistes, le roman de l'échec oppose à la logique capitaliste ses propres exigences artistiques et éthiques. Restaurant les vaincus dans leur dignité d'hommes frappés par l'injustice, il entreprend une réhabilitation esthétique de l'inutile et de l'improductif. Rendant hommage aux individus bannis et piétinés, il effectue un recyclage des rebuts et des déchets et les transmue en matière littéraire. Pour peu qu'on l'applique à la question du roman de l'échec, cette affirmation de V. Nemoianu sur la littérature se révèle ici tout à fait pertinente : « Au sein de l'Histoire, l'histoire de la littérature tient un petit rôle, mais un rôle important : elle prélève la part d'échec et en assure la rédemption ou elle récupère les choses perdues ; elle s'occupe de défaite et d'abandon »¹.

Il faudrait invoquer une dernière explication pour rendre compte de l'importance de l'échec dans le roman. En tant que transgression de l'ordre

social établi, ce dernier est un puissant allié de la littérature. Relégué dans une position marginale, exclu de la communauté de ses semblables, le vaincu investit, comme sous l'effet d'un mécanisme compensatoire, le règne de l'imaginaire. On assiste ainsi à un phénomène de « retour du refoulé », en vertu duquel un être, une chose ou une situation bannis car susceptibles de menacer l'intégrité d'un ordre, réapparaissent avec une force décuplée dans une autre configuration signifiante.

Or, c'est précisément parce qu'il est repoussé à la périphérie et privé d'une certaine façon de toute réalité que l'échec peut servir aussi efficacement les intérêts de l'œuvre romanesque. Empiétant inévitablement sur le domaine de la fiction, débordant l'espace flottant qui lui est assigné, il possède l'extraordinaire capacité d'amorcer en pointillés le passage à un autre mode d'organisation du monde. De par cette faculté transgressive, l'échec est toujours porteur d'une contre-société en puissance, pointé vers ce qui pourrait advenir. Il implique nécessairement un questionnement critique et une attitude sceptique à l'encontre des lois régissant la logique sociale établie. Aussi la confrontation à l'échec contraint-elle le sujet à se déporter, à entrevoir un possible ailleurs. L'inscription de l'échec dans le programme romanesque permettrait en ce sens de conférer davantage de profondeur et de relief à l'œuvre en renforçant son potentiel fictionnel.

3. Le *Grand Meaulnes*, un roman de l'échec problématique ?

Retour sur la notion de « constellation » fictionnelle

L'absence de toute analyse du roman d'Alain-Fournier dans cette ultime et décisive étape de nos recherches peut sembler surprenante : ce silence délibéré autour du *Grand Meaulnes* n'implique-t-il pas, en effet, la réfutation de nos hypothèses sur la dimension subversive du roman de l'échec ?

¹ “Inside history, the history of literature has a small but important role: it takes the losing side and it redeems it or recuperates the losses, it deals with defeat and abandonment”. Virgil Nemoianu, *A Theory of the Secondary*, op. cit., p. 25. [Notre traduction]

Plutôt que de conclure hâtivement à l'irrecevabilité de notre argumentation, mieux vaut considérer ce moment critique comme l'occasion de repenser le modèle fictionnel que nous nous efforçons de définir. Reconnaître la grande disparité des romans de l'échec ne nous impose pas nécessairement de récuser la pertinence de ce concept. Il s'agit davantage de l'assouplir et de lui ménager une libre respiration, à l'image de cette complète irrésolution inscrite au principe même du genre romanesque. Si la constellation des romans de l'échec se révèle aussi riche en contrastes et en dissonances, c'est parce que la littérature elle-même – et à plus forte raison le roman – déborde toujours les cadres et les frontières entre lesquels on s'acharne à la circonscrire.

Sous cet aspect, envisager le roman de l'échec comme une « constellation » et non comme un « sous-genre » permet de s'engager dans la voie d'une autre herméneutique de la littérature. Par là, on renonce à une vision taxinomique et hiérarchique héritée des entreprises systématiques de classification des espèces – et par la suite des races – par les grands naturalistes des XVIII^e et XIX^e siècles¹. Du même coup, on rompt avec les postulats

¹ Suggestion qui trouve sa confirmation dans cette lumineuse observation de Thomas Pavel : « La vision historique qu'on devine implicitement dans les listes de génies et de chefs-d'œuvre est développée à un degré supérieur par ce que j'appellerai l'*histoire naturelle des espèces romanesques*. Née dans la seconde moitié du XIX^e siècle sous l'impulsion de l'histoire littéraire positive et des modèles biologiques dominants à l'époque, l'histoire naturelle du roman met une connaissance pratiquement exhaustive des sources et des textes au service d'hypothèses clairement articulées concernant l'évolution du genre. Son postulat de départ est qu'à l'instar des espèces biologiques, les genres littéraires évoluent, se transforment les uns dans les autres au terme d'un processus dont les ressorts sont la concurrence, les mutations et le métissage [...]. L'histoire de la littérature a été attachée et l'est encore au carcan de la division en périodes, en "siècles", plus récemment en *épistémès*, dont les chercheurs spécialisés ont tendance à exagérer la cohérence interne et l'incompatibilité mutuelle. Abandonnée en paléontologie, l'idée de cataclysme, inventée par Geoffroy Saint-Hilaire, est toujours d'actualité en histoire de la littérature ». Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, op. cit., pp. 31-32. Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans une controverse critique aussi complexe que passionnante, mais il est bon de relever l'ambiguïté fondamentale du projet de reconstitution historique qui motive la démarche de T. Pavel. Tout en donnant l'impression de disqualifier l'« histoire naturelle des espèces romanesques », le théoricien s'associe pourtant insidieusement à cette perspective : ne se donne-t-il pas pour mission de « montrer que les objets littéraires habituellement appelés romans se divisent en un petit nombre de sous-types, dont je tenterai de reconstituer l'histoire commune, les rivalités et l'influence réciproque » (p. 45) ? Quand bien même la terminologie et les idées de T. Pavel se démarquent très ostensiblement de l'armature philosophique et surtout idéologique de l'évolutionnisme, son histoire du roman demeure tout de même problématique, aussi féconde soit-elle : l'accent porté sur les lignées, les héritages et les filiations, l'insistance sur les phénomènes d'influences, de transferts ou de greffes aboutissent à une représentation de l'évolution des formes romanesques subrepticement façonnée par des métaphores empruntées aux sciences naturelles. Partir de la notion de « constellation romanesque » pour explorer l'histoire du roman pourrait être une alternative fructueuse à cette approche critique traditionnelle par genres et sous-genres.

idéologiques souvent implicites qui orientent ces travaux de catégorisation et on abandonne une démarche réifiante et réductrice.

Dès lors, quelle place assigner au *Grand Meaulnes* dans cette réflexion sur la dimension subversive du roman de l'échec ? Doit-on penser que le récit d'Alain-Fournier occupe une position décalée dans cette configuration fictionnelle ? Serait-ce que la constellation des romans de l'échec elle-même est beaucoup plus discontinue et contrastée que nos lectures comparées le suggèrent ? Ou bien faut-il considérer que *Le Grand Meaulnes* possède malgré tout un certain potentiel subversif spécifique, que l'on ne saurait appréhender selon les mêmes perspectives que dans le cas de *Frankenstein*, des *Malavoglia*, de *Jude l'obscur*, du *Sang noir* ou du *Bel Antonio* ?

Sans doute ces suggestions contiennent-elles toutes une part de vérité. Avant tout, il est évident qu'à aucun moment, notre approche du roman de l'échec n'a prétendu viser une certaine exhaustivité, circonscrire et ordonner une pluralité disparate. Dès le début de nos recherches, il nous est apparu que le choix d'un corpus disparate engageait des enjeux méthodologiques et critiques fructueux. Nous démarquant résolument des classifications par genres littéraires, nous avons privilégié une entrée oblique, par coupes transversales.

De fait, il eût été malencontreux de procéder autrement. La plupart des grands courants théoriques se révélaient trop systématiques ou contraignants pour prendre en compte les spécificités de chacune des œuvres convoquées. Surtout, la pensée distillée dans les romans de l'échec se présente essentiellement sous une forme discontinue et fragmentaire : elle défie toute entreprise totalisante, tout parti pris catégorique. De ce fait, le critique lui-même en vient à questionner les postulats qui orientent sa lecture. À mesure qu'il poursuit son exploration des fictions de Mary Shelley, de Verga, de Hardy, d'Alain-Fournier, de Guilloux et de Brancati, il est conduit lui aussi à s'interroger sur sa propre activité réflexive. Afin de mieux cerner l'influence et les modes d'action de l'échec dans la fiction, il est forcé d'adopter à son tour un regard sceptique et de mettre à l'épreuve son propre discours.

Au sein de notre corpus, *Le Grand Meaulnes* illustre bien le caractère morcelé du roman de l'échec. Son exemple suggère que celui-ci ne se définit pas nécessairement par son opposition affichée aux idéologies régnant sur son

temps. Certes, le pouvoir subversif à l'œuvre dans la plupart des textes confrontés représente un élément crucial de notre propos. La profondeur de *Frankenstein*, de *Jude l'obscur*, des *Malavoglia*, du *Sang noir* comme du *Bel Antonio* tient dans une large mesure à leur inscription dans une époque bien identifiée, traversée par des angoisses, des incertitudes et des crises que tous ces romans recueillent et cristallisent à leur manière. Leurs stratégies d'écriture trahissent certaines prises de position historiques.

De son côté, le récit d'Alain-Fournier se déroule dans une Sologne féérique et comme désertée de l'Histoire. La description du morne quotidien des parents de François Seurel, instituteurs dans un bourg de campagne, permet il est vrai de situer l'intrigue dans la France de la toute fin du XIX^e siècle. Pour le reste, les références aux événements contemporains sont entièrement absentes. Dans ces conditions, il serait pour le moins hasardeux de rechercher dans *Le Grand Meaulnes* des échos à certains faits de l'actualité récente, même si ce processus de refoulement de l'Histoire hors de la fiction constitue aussi en partie une réponse à l'Histoire. Nier l'Histoire peut être une attitude éminemment historique, susceptible d'être rattachée à une situation sociale ou politique bien définie. Contentons-nous donc de souligner le caractère insolite de cette absence chez un écrivain pourtant attentif à l'actualité en raison de son métier de chroniqueur.

Sur ce point, il nous faut reconnaître que *Le Grand Meaulnes* se trouve dans une position quelque peu décentrée par rapport aux autres œuvres. Ce décalage nous impose de considérer sous un autre angle la constellation des romans de l'échec. N'y figureraient donc pas seulement des fictions dirigées contre les idéologies conformistes et hégémonistes, mais également des œuvres dans lesquelles la mise en scène littéraire de l'échec ne supporte aucune attaque ou critique sociale manifeste. La poétique de ces textes, qui accorde une place particulièrement saillante aux représentations de la défaite, du naufrage et de la chute, justifie pleinement qu'on puisse les considérer comme des romans de l'échec.

Loin de toute absolutité, la notion de « constellation » met l'accent sur le mouvement : elle ne présuppose aucun système normatif immuable. Instrument au service de l'interprétation de la littérature, elle est bien plus flexible que

l'idée de genre. Une constellation peut être définie comme la réunion d'un ensemble de points coordonnés entre eux. Mais dans la mesure où cette opération d'identification d'un groupe parmi une totalité foisonnante dépend entièrement du regard de l'observateur, qui tient lieu ici de centre de gravitation, elle s'enracine inévitablement dans un moment historique bien délimité. La notion de « constellation » fictionnelle admet donc sa propre relativité culturelle et historique.

Ces considérations donnent à penser qu'il serait arbitraire de vouloir restreindre l'appellation de « roman de l'échec » aux seuls textes investis d'une charge subversive. Le corpus que nous avons retenu tend, il est vrai, à donner la priorité aux dynamiques transgressives. Qu'il s'agisse des hésitations de Mary Shelley tiraillée entre idéaux révolutionnaires et refus de bouleverser l'ordre social établi, des revirements et palinodies de Hardy ou de Verga face aux revendications populaires comme aux impératifs moraux, de la haine farouche que vouent Guilloux et Brancati aux pensées et comportements de masse : chez tous ces auteurs, les représentations fictionnelles de l'échec sont fortement historicisées et supportent – pour ambivalentes qu'elles puissent être – de véhémentes prises de position politiques ou sociales.

Toutefois, *Le Grand Meaulnes* n'a rien d'un *hapax* parmi la constellation des romans de l'échec. Bien qu'excentré au sein de notre corpus, il appartient pleinement à cette configuration littéraire. L'inscription de l'Histoire dans le programme narratif des fictions de l'échec est évidemment disparate, protéiforme et nuancée : sa présence se manifeste davantage sous forme d'intensités, d'arrière-plans et de reliefs. On pourrait imaginer qu'elle dessine un continuum, dont le récit d'Alain-Fournier serait un point limite.

« *Pensée du roman* » et portée transgressive du *Grand Meaulnes*

À la lumière de nos analyses sur la capacité du roman à contester et renverser les idées exclusives, nous voudrions examiner l'hypothèse selon laquelle *Le Grand Meaulnes* serait lui aussi parcouru, travaillé souterrainement par une visée critique et par une intention négatrice. Lesquelles visée et intention ne sauraient être ramenées à la seule volonté de l'auteur, car elles

procèdent d'une essence radicalement différente. Elles émanent d'une « pensée du roman »¹ qui est fondamentalement étrangère à une quelconque pensée du romancier. Toutes deux ne se recoupent qu'en certains points, et souvent de manière accidentelle. La richesse de cette « pensée du roman » participe d'ailleurs largement de sa faculté à déborder les croyances et partis pris de l'écrivain. Elle naît précisément des frictions, des dissonances et des contradictions. Inversement, combien pauvre et stérile l'œuvre se réduisant à la seule transposition naïve des idées de son auteur ! Fait significatif, plus un texte de fiction gagne en valeur artistique, plus il se détache de l'individualité qui l'a produit et devient un bien commun, un patrimoine universel.

Quand bien même le récit d'Alain-Fournier s'inscrit dans une temporalité flottante et comme décrochée de l'Histoire, on pourrait considérer que *Le Grand Meaulnes* possède lui aussi une certaine puissance transgressive. Soulignant qu'au tournant des XIX^e et XX^e siècles, le mythe de Prométhée continue de fasciner les esprits, en dépit de fortes réticences contre les idéaux scientifiques, le critique Claude Herzfeld n'hésite pas à affirmer : « Qui ne voit

¹ L'expression est empruntée au remarquable ouvrage de T. Pavel, déjà cité dans cette section. Le sens que nous lui donnons se rapproche fortement de l'usage qu'en fait l'auteur – lequel s'inspire à son tour des travaux de Vincent Descombes – mais ne le recoupe pas tout à fait. Le critique définit la « pensée du roman » comme une réflexion anthropologique sur l'homme et sur le monde, qui évolue en fonction d'un ensemble de coordonnées : circonstances historiques, héritages intellectuels, intentions de l'auteur, réception des œuvres littéraires : « L'intérêt de chaque œuvre vient de ce qu'elle propose, selon l'époque, le sous-genre et parfois le génie de l'auteur, une *hypothèse substantielle* sur la nature et l'organisation du monde humain ». Et, plus loin : « Au sein de cette *anthropologie fondamentale* proposée par le roman, on constate à la fois l'étonnante stabilité de ses préoccupations et l'évolution historique des univers qu'il imagine. Le roman hellénistique fixe déjà les grands repères de l'anthropologie romanesque : la coupure entre le personnage et le vaste monde qui lui est hostile, l'irréductibilité du protagoniste à la contingence de son destin, le rôle salvateur de l'amour. Cette armature durera, mais à un niveau plus concret de l'invention, les anciens univers de fiction deviendront au cours de l'histoire l'objet de critiques parfois virulentes qui aboutiront à la refonte de l'*anthropologie sociale* véhiculée par le roman ». Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, op. cit., pp. 46-47. Pour notre part, à travers l'expression « pensée du roman », nous faisons référence à une démarche réflexive qui ne peut être réduite à une conjonction de facteurs socioculturels, historiques ou individuels : ni le mythe du génie artistique, ni les structures socio-économiques, ni le contexte historique ne sont susceptibles d'expliquer entièrement cette pensée, qui est essentiellement transgressive, sceptique et dirigée contre les idéologies dominantes. Elle ne se confond donc pas avec « l'imaginaire anthropologique », le « climat de pensée » ou le *Zeitgeist* qui se projettent dans l'œuvre. « Pensée du roman » et « imaginaire anthropologique » constituent deux strates fictionnelles distinctes mais coprésentes, deux niveaux dissociés et conflictuels de la relation qui se tisse entre le texte, d'une part, et la réalité socioculturelle et les formations idéologiques de son époque, d'autre part.

que, dans *Le Grand Meaulnes*, sinon le Progrès lui-même, en tout cas la *mythologie* du Progrès est tournée en dérision ? »¹.

Lorsque l'on confronte cette apostrophe quelque peu péremptoire avec le regard enthousiaste d'Alain-Fournier sur la modernité, on a le sentiment que l'interprétation de C. Herzfeld est en grande partie infondée. Captivé par les avancées techniques et scientifiques, en particulier par les découvertes aéronautiques et la photographie, affichant sa passion du sport à travers sa pratique de la gymnastique et de la bicyclette, le jeune homme apparaît subjugué, comme la plupart de ses contemporains, par les prodigieuses innovations de la Belle Époque. Dans son essai dédié à Alain-Fournier, Isabelle Papieau adopte d'ailleurs un point de vue contraire à celui de C. Herzfeld. Elle consacre en effet un chapitre à « l'adhésion au progrès » de l'écrivain et met l'accent sur son parcours artistique et social, représentatif selon elle de la société française du premier quart du XX^e siècle².

Or, si l'on se tourne à présent vers *Le Grand Meaulnes*, on est forcé de convenir que le récit ne reflète en rien l'attrait qu'exerçait sur l'auteur l'idéal du Progrès. Dans une certaine mesure, les jugements d'I. Papieau et de C. Herzfeld ne sont donc pas contradictoires, pour peu que l'on opère une nette distinction entre l'expérience d'Alain-Fournier, d'un côté, et les conceptions transparaissant dans *Le grand Meaulnes*, de l'autre. Ce décalage est une nouvelle preuve du phénomène de la dissonance créatrice, que nous n'avons cessé de chercher à mettre en évidence tout au long de cette dernière partie.

L'organisation du temps dans le roman d'Alain-Fournier obéit à un mouvement de balancier qui est foncièrement étranger à toute vision téléologique. Nous avons déjà eu l'occasion de développer cette idée dans le chapitre concernant le dispositif poétique de la marée. De toute évidence, la construction narrative du *Grand Meaulnes* se situe aux antipodes des modèles

¹ Claude Herzfeld, *La Littérature, dernier refuge du mythe ?* Mirbeau, Philippe, Alain-Fournier..., *op. cit.*, p. 187.

² « Comment l'auteur du *Grand Meaulnes*, scrupuleux metteur en scène du quotidien, révèle dans ses récits [...] des degrés d'activités sociales qui autorisent alors à percevoir l'individu dans sa relation à un milieu et à un espace-temps ? De quelle façon, à l'articulation des XIX^e et XX^e siècles, les productions d'Alain-Fournier traduisent-elles sa perception – en tant que récepteur d'œuvres – des signes du modernisme et des courants anticonformistes qui estompèrent progressivement l'impact de la culture conventionnelle ? ». Isabelle Papieau, *Art et société dans l'œuvre d'Alain-Fournier*, *op. cit.*, p. 10.

linéaires. Les trajectoires de François, de Meaulnes comme de Frantz sont fragmentées et ponctuées de retours en arrière. Il nous paraît toutefois peu convaincant de lire ce roman comme une attaque délibérée contre les croyances progressistes – ce qui reviendrait à attribuer au récit d'Alain-Fournier des prises de position idéologiques fortement historicisées et invérifiables. En revanche, il s'avère pertinent et fructueux de rattacher cette dynamique de va-et-vient temporel à une intentionnalité critique, qui émanerait elle-même d'une « pensée du roman » à l'œuvre dans *Le Grand Meaulnes*.

Cette suggestion permettrait également de rendre compte des représentations fictionnelles de la famille dans le roman d'Alain-Fournier et, surtout, d'approfondir la réflexion sur les pouvoirs subversifs du roman en tant que genre littéraire et mode discursif. Comme dans *Frankenstein*, dans *Les Malavoglia*, dans *Jude l'obscur* et dans *Le Sang noir*, la plupart des familles du *Grand Meaulnes* subissent un processus d'éclatement et d'effritement. Incapable de faire certains choix de vie décisifs l'engageant irrémédiablement hors de l'enfance, François ne se risque pas à fonder un foyer. Ici encore, il préfère assouvir ses désirs secrets par procuration, devenant le confident d'Yvonne de Galais puis le père adoptif de la fille de Meaulnes. Lequel perd sa femme et sacrifie tout espoir de bonheur pour une futile promesse d'adolescent. Quant à Frantz de Galais, il parvient à reconquérir sa fiancée grâce à l'aide de Meaulnes, mais son union avec Valentine marque sans aucun doute la fin d'un rêve et le triomphe d'un quotidien désespérant au regard des aventures vécues par les trois protagonistes.

De là à prétendre que l'œuvre d'Alain-Fournier constitue une condamnation de l'institution de la Famille sacralisée par la bourgeoisie de la Belle Époque, il y a un pas considérable. C'est cette raison même qui nous a incité à ne pas intégrer l'étude du *Grand Meaulnes* à nos analyses sur la contestation des principales idéologies de la bourgeoisie capitaliste dans les romans de Mary Shelley, de Verga et de Hardy, de Guilloux et de Brancati.

Pour conclure cette section sur l'œuvre d'Alain-Fournier, il convient d'insister une nouvelle fois sur le potentiel subversif du genre romanesque, et en particulier du roman de l'échec. Plutôt que d'exclure *Le Grand Meaulnes*

des perspectives développées au cours de cette troisième partie, nous avons jugé préférable de prendre acte de sa position décalée dans notre corpus afin de redéfinir et d’élargir la notion de « roman de l’échec ». De cette pause réflexive, il ressort que la mise en scène fictionnelle de l’échec s’accompagne bien, dans tous les romans confrontés ici, d’une forte charge subversive, même si cette dernière n’est pas nécessairement dirigée contre une forme d’organisation sociale ou un système idéologique bien défini. Tout prête à croire que la « pensée du roman » se définit toujours contre des modèles et des certitudes, mais en raison des modalités discursives spécifiques par lesquelles elle s’exprime, elle ne s’épuise jamais entièrement dans le désaveu et la récusation d’un credo politique ou d’un courant idéologique.

4. Une éthique de l’échec : défense d’un nouvel humanisme dans les œuvres de Louis Guilloux et de Vitaliano Brancati

Dans cette section finale, nous tenterons d’illustrer les hypothèses tout juste développées sur le pouvoir subversif du roman par une comparaison des œuvres de Guilloux et de Brancati. Nous entendons montrer que leurs fictions sont sous-tendues par un plaidoyer en faveur d’une nouvelle forme d’humanisme. Assignant à la mise en scène de l’échec une fonction éthique avant d’être esthétique, ces deux écrivains en appellent au libre épanouissement de l’individu contre les barrières idéologiques et les dangereuses pressions conformistes.

La liberté comme exigence suprême

À maintes reprises, nous avons été amené à souligner les affinités qui lient Guilloux et Brancati malgré leurs positions politiques pour le moins contrastées. L’admiration que tous deux vouent à Gogol et Flaubert, leurs modèles de prédilection ; leur attachement à une personnalité intellectuelle contestataire et marginalisée (Palante dans un cas, Borgese dans l’autre) qui fut pour eux un guide spirituel ; l’aversion qu’ils nourrissent à l’encontre de leur

époque, ce « temps des assassins »¹, et leur poignante nostalgie du passé ; leur féroce satire du conformisme, de la soumission et de la brutalité, alliée à un éloge fervent de la liberté individuelle et de l'indépendance d'esprit... Ce sont là quelques-uns des traits les plus marquants de l'œuvre et des convictions de Guilloux et de Brancati, auxquels il conviendrait d'ajouter la méfiance vis-à-vis de tout système idéologique et le sentiment humiliant d'avoir été à la fois victime et complice d'un formidable mensonge collectif et de l'invasion du monde par la barbarie.

Au-delà de leurs opinions politiques, l'auteur du *Sang noir* et le romancier sicilien entretiennent une même foi désespérée en l'homme : il leur est tout aussi impossible de continuer à croire en lui que de lui substituer un autre universel porteur de sens. C'est pourquoi les questionnements de Guilloux et de Brancati prennent avant tout la forme d'une quête éthique, que l'on ne saurait réduire à leurs préoccupations politiques. Si la réflexion et la production littéraire de ces deux écrivains laissent apparaître des convergences aussi troublantes, c'est très certainement parce que l'un et l'autre sont pris dans ce même dilemme inextricable. De fait, leurs positions et leurs choix esthétiques doivent être interprétés comme des réponses au climat de déroute spirituelle qui caractérise l'« âge des extrêmes »². Guilloux et Brancati ont vécu intimement le naufrage des valeurs et des paradigmes explicatifs de leur civilisation.

Dans cette débâcle générale, le militantisme politique révèle ses limites à la lumière des drames historiques, qui montrent que le combat pour une cause ou une autre peut infliger à l'humanité davantage de souffrances qu'il n'apporte de bienfaits. Guilloux et Brancati avaient une conscience aiguë de ce danger. Grâce à leur regard critique sur les événements récents, ils avaient compris que l'engagement pour les idées les plus nobles menaçait à tout instant

¹ Louis Guilloux, *Carnets*, tome 1, *op. cit.*, p. 77. On comparera avec les propos de Brancati dans son article « Pourquoi je n'aime pas mon époque » : « [Mon siècle] est celui des obligations, des servitudes et de la cruauté ; c'est un siècle où presque tout le monde est conformiste, mais où les plus conformistes de tous sont les révolutionnaires ». « [Il mio] è il secolo degli obblighi delle servitù e delle crudeltà, un secolo in cui quasi tutti sono conformisti, ma i più conformisti di tutti sono i rivoluzionari ». Vitaliano Brancati, « Non amo la mia epoca », in *Racconti, teatro, scritti giornalistici, op. cit.*, p. 1704. [Notre traduction]

² Cf. Eric John Hobsbawm, *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle, 1914-1991* [1994], traduction de Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Éditions Complexe/Le Monde diplomatique, 2003.

de se renverser en une action meurtrière. Contre les modes intellectuelles, les chapelles de toutes obédiences et l’« esprit d’orthodoxie » démasqué par Jean Grenier¹, Guilloux et Brancati mettent l’accent sur la nécessité de prendre pour seule finalité l’homme, en dehors de toute projection idéologique, de toute entreprise moralisatrice. Dans une démarche qui rappelle l’ambitieux projet des Lumières, les auteurs tentent de renouer avec une pensée humaniste exigeante, susceptible de transcender l’esprit du temps en mêlant retour critique sur l’Histoire, refus des dogmatismes et scepticisme. « Qu’en est-il de l’homme ? » : c’est l’interrogation que nous posent, avec une douloureuse acuité, les œuvres de Guilloux et de Brancati.

On aura deviné qu’en parlant de « pensée humaniste », nous n’entendons pas suggérer une filiation entre les philosophes du XVIII^e siècle et les écrits des auteurs italien et français, bien que ces derniers aient fréquenté plus ou moins assidûment Voltaire et Rousseau. Guilloux et Brancati se situent très loin de l’idéalisme et du progressisme des Lumières. D’où le caractère paradoxal de leurs programmes esthétiques et polémiques : l’humanisme que défendent ces deux écrivains est un humanisme en morceaux, déserté de toute croyance en l’homme, placé sous le signe du désastre et de la désillusion.

Dans ces conditions, on ne saurait attendre de Guilloux ni de Brancati qu’ils souscrivent aux formes les plus académiques de l’essai philosophique ou politique. Contrairement à ses amis et à ses pairs (Palante, Gide, Grenier, Guéhenno, Camus, pour n’en citer que quelques-uns), l’auteur du *Sang noir* n’avait guère le goût de la théorie ou de la critique littéraire. À l’exception de quelques préfaces, de brefs extraits de ses *Carnets* et de sa correspondance abondante mais encore mal connue et peu éditée, Guilloux s’est très peu aventuré dans le genre de l’essai polémique ou dans l’analyse littéraire. S’y fût-il davantage risqué, l’exemple insolite des chroniques journalistiques ou de l’œuvre philosophique anticonformiste de Palante l’aurait probablement encouragé à ne pas se plier à des conventions formelles trop contraignantes.

¹ Cf. Jean Grenier, *Essai sur l’esprit d’orthodoxie*, *op. cit.*

En revanche, nous devons à Brancati une prolifique série de chroniques, de commentaires sur l'actualité politique et culturelle et de textes polémiques¹, tantôt acérés, tantôt naïfs, sur les mécanismes du pouvoir dictatorial. C'est dire combien sa production critique est éparpillée et discontinuée.

Tout porte à croire que pour Guilloux et Brancati, la fiction narrative apparaît comme un lieu particulièrement propice à l'expression d'une pensée dont l'exigence primordiale est la liberté. Par leur forme même, le roman et la nouvelle encouragent l'épanouissement d'une réflexion tout ensemble fragmentaire et universelle. En se rapprochant parfois de la fable et de la parabole à la manière de Kafka, Brancati confère à ses récits une dimension intemporelle. De son côté, Guilloux enracine certes ses premières œuvres dans un milieu socio-historique bien identifiable, mais ses personnages sont porteurs de questionnements beaucoup plus vastes.

Le choix de l'échec contre l'asservissement aux conformismes en tous genres

Incorporer aux modalités discursives de la fiction des préoccupations politiques ou une recherche philosophique fut pour les deux écrivains une issue à leur humanisme désenchanté. Non seulement la littérature – en particulier la forme romanesque – représente à leurs yeux une garantie contre toute volonté dogmatique, tout fanatisme, mais elle offre également à l'écrivain et à ses lecteurs une position surplombante sur leur époque. De fait, dans la mesure où elle embrasse et se nourrit de toutes les autres formes de discours, la fiction romanesque se situe toujours à un niveau supérieur par sa capacité à représenter l'Histoire. Il ne fait aucun doute que Guilloux et Brancati croyaient à ces mystérieux pouvoirs de la littérature bien plus qu'à un quelconque culte progressiste, vitaliste, impérialiste.

¹ L'édition des œuvres complètes de Brancati par Carla Riccardi distingue – de manière quelque peu arbitraire – deux types de textes. Dans un premier volume sont rassemblés les essais (*saggi*) : les *Lettres aux directeur*, publiées dans la revue *Omnibus* entre 1937 et 1939, les recueils *Les Plaisirs (I piaceri)*, *Les Fascistes vieillissent (I fascisti invecchiano)*, *Retour à la censure (Ritorno alla censura)* et *Les deux dictatures (Le due dittature)*, parus respectivement en 1943, 1946 et 1952 pour les deux derniers. Dans le second volume sont regroupés les articles de journaux (*scritti giornalistici*), à savoir le fameux *Journal romain (Diario romano)* – compilation posthume (1961) d'articles publiés par l'auteur entre 1947 et 1953 – et divers textes courts dont la parution s'étale sur une trentaine d'années (1929-1955).

Ces considérations sont essentielles pour apprécier l'importance des enjeux éthiques et esthétiques de l'échec dans les œuvres des deux écrivains. En effet, la mise en scène fictionnelle de l'échec chez Guilloux et Brancati relève d'un choix stratégique beaucoup plus large. Avant toute chose, il nous faut insister sur la dimension existentielle de cette décision. Il ne s'agit pas là d'une simple posture littéraire : avant d'inscrire l'échec au cœur de leur programme fictionnel, Guilloux et Brancati l'ont intimement et profondément vécu. Aussi leur « éthique de l'échec » s'enracine-t-elle dans une confrontation personnelle à cette épreuve.

Dès lors, on comprend que l'écriture fut pour ces écrivains le moyen de poursuivre une quête de justice et de liberté. Si leurs fictions narratives prennent pour protagonistes des figures de vaincus, c'est parce qu'à travers leurs personnages, ce sont Guilloux et Brancati eux-mêmes qui refusent de prendre place parmi les vainqueurs. La soif de réussir, le désir de triompher sont à leurs yeux indissociables d'une certaine compromission. À l'inverse, le choix de l'échec représente une garantie contre les réflexes conformistes : se ranger aux côtés des vaincus, c'est sauvegarder son intégrité intellectuelle.

Il nous appartient alors de préciser en quoi consiste l'« éthique de l'échec » qui traverse la production fictionnelle de Guilloux et de Brancati, tout en relevant les spécificités et les limites propres à chaque auteur. En particulier, nous tâcherons de voir comment la question de l'échec se déploie et se ramifie dans les directions les plus variées, jusqu'à dessiner en pointillé une nouvelle démarche réflexive, opposée à toutes nos catégories et systèmes de pensée. Là encore, le projet de Guilloux et de Brancati n'est pas de substituer un « isme » à un autre, et de même que leur humanisme est étranger à toute croyance en l'homme, de même leur éthique est une éthique sans morale.

À la lumière de ces observations, on devine que l'aspect autobiographique tient une place cruciale dans leur création littéraire et modèle leurs représentations fictionnelles de la défaite. Lesquelles ne coïncident pourtant jamais parfaitement avec les convictions et la volonté des auteurs, comme il ressortira de nos lectures du *Sang noir* et de *L'Ami du vainqueur*, roman fasciste de Brancati. Malgré tout, les expériences personnelles et la formation intellectuelle de ces deux romanciers se révèlent tout à fait

éclairantes pour déceler les fondements psychologiques de leurs poétiques de l'échec. Sur ce plan, l'œuvre de Guilloux doit être mise en perspective avec l'enseignement sceptique de son ami Palante :

Mal doué pour des luttes dont il méprisait d'ailleurs l'enjeu, il [Palante] se rangeait parmi les faibles et les lents promis à toutes les défaites. Mais la défaite même, il la désirait en secret. Elle était à ses yeux comme la consécration de ce qu'il y avait de plus grand et de meilleur en lui.¹

Cet extrait des *Souvenirs de Georges Palante* nous laisse entrevoir quelle place l'auteur du *Combat pour l'individu* assignait à l'échec dans sa vie comme dans sa recherche philosophique. Il avait choisi de placer son existence sous le signe de la défaite. Du reste, Guilloux avait lui-même connu une enfance très dure, marquée par les privations, les vexations et la douloureuse négociation d'une identité conflictuelle. De ce fait, il avait très tôt développé une vive sensibilité aux situations d'oppression et d'exclusion. Le contact avec Palante renforça probablement sa détermination à ne pas s'affilier à un parti.

Le cas de Brancati mérite d'être approfondi car dans son parcours insolite, scindé en deux temps, la « conversion » à l'échec est véritablement l'élément qui provoque la rupture de l'auteur avec le fascisme. La plupart des textes polémiques qu'il publie à partir de 1943 érigent l'échec en impératif suprême. Sans ce dernier, aucune liberté digne de ce nom n'est envisageable. Pour Brancati, cette nécessité concerne d'abord l'individu, mais elle vaut aussi *a fortiori* pour tout peuple ou nation. Relisant les événements contemporains, l'écrivain italien dénonce la dérive consistant à attribuer à un peuple une âme ou un esprit idiosyncrasiques. Ce sacrifice de l'individu au profit d'une masse anonyme, inévitablement stupide, est selon lui largement responsable des totalitarismes et des massacres perpétrés au nom de la patrie. Dans l'immédiat après-guerre, Brancati apostrophe donc ses concitoyens et les encourage à tirer de leur échec une leçon d'humilité :

Je comprends bien que nous soyons des vaincus. Mais au diable ! Sommes-nous demeurés si susceptibles et nationalistes que nous accordions autant d'importance à une défaite militaire ? La défaite militaire, lorsqu'elle n'entraîne pas la défaite de ce qu'un peuple

¹ Louis Guilloux, *Souvenirs sur Georges Palante*, op. cit., pp. 44-5.

possède de meilleur, de ses vertus, de son sentiment de liberté, de ses lois les plus nobles et de ses coutumes les plus civilisées, mais qu'elle entraîne au contraire la défaite de ses erreurs passagères, de ses péchés, de ses vices, ne devrait pas constituer un malheur aussi dramatique. Je n'envie pas les Anglais depuis qu'ils se sentent « vainqueurs » et que leurs pas renvoient le craquement de ceux qui « marchent en vainqueurs » [...]. Les vainqueurs, les forts, sont pour la plupart de tristes rescapés ayant survécu aux « bonnes raisons » qu'ils ont représentées comme combattants ou comme lâches.¹

Pour peu que l'on confronte cette exhortation au dithyrambe en l'honneur de Mussolini dans un article de 1931, on saisit mieux l'ampleur du revirement de Brancati. De retour d'une visite au *Duce*, il exposait avec une désarmante sincérité les raisons de son adhésion au fascisme :

Je suis né dans une époque d'asphyxie. Je me souviens qu'il n'y avait rien à faire ; qu'enfant, j'étais assis sur un monde où tout semblait fini. L'incertitude d'être en vie était si forte qu'elle supprimait même l'idée de la mort. Lui, l'homme que j'ai vu il y a quelques minutes, apporte un nouveau sens à la vie. Je ne sais pas qui il est, et je ne le juge pas d'un point de vue historique, en partie parce que son œuvre n'est pas achevée... Mais il apporte sans aucun doute un sens à la vie, et en lui parle quelque chose qui me fait tressaillir.²

En quelques années, Brancati passera de l'éloge enflammé des « hommes nouveaux » au désaveu complet des illusoires promesses fascistes. Or, cette métamorphose se traduit également, de manière spectaculaire, dans ses œuvres narratives. À cet égard, *L'Ami du vainqueur* (1932), que l'on peut qualifier de

¹ “Comprendo che siamo dei vinti. Ma al diavolo! Saremmo rimasti così permalosi e nazionalisti da conferire a una sconfitta militare tanta importanza? La sconfitta militare, quando non è sconfitta del meglio che posseda un popolo, delle sue virtù, del suo sentimento della libertà, delle sue leggi più alte e dei suoi costumi più civili, ma al contrario è la disfatta dei suoi errori momentanei, dei suoi peccati, dei suoi vizi, non dovrebbe costituire una sciagura così grave. Io non invidio gl'inglesi da quando si sentono ‘vincitori’ e mandano dalle scarpe lo scricchiolio di chi ‘cammina da vincitore’. [...] i vincitori, i forti, sono per la massima parte dei tristi sopravvissuti alle buone ragioni che rappresentarono da combattenti e da deboli”. Vitaliano Brancati, « Le masse » [1946], in *I fascisti invecchiano* in *Romanzi e saggi, op. cit.*, p. 1490. [Notre traduction]

² “Io sono nato in un'epoca d'asfissia. Ricordo che non c'era nulla da fare; che sedevo, bambino, in un mondo ove tutto pareva finito; e il dubbio di vivere era così grande da togliere anche il pensiero della morte. Egli, l'uomo che ho visto pochi minuti fa, appare come un nuovo senso della vita. Io non so bene chi egli sia e non lo giudico storicamente, anche perché la sua opera non è compiuta... Ma egli è certamente un senso della vita; e in lui parla qualcosa che mi fa trasalire”. Vitaliano Brancati, « La mia visita a Mussolini » [1931], in *Racconti, teatro, scritti giornalistici, op. cit.*, p. 1634. [Notre traduction]

roman de propagande, soulève malgré ses imperfections formelles – ou peut-être précisément en raison de sa médiocrité – de passionnants questionnements. Nous voudrions revenir brièvement sur ce récit, fondamental pour qui entend réfléchir à la fonction de l'échec dans la fiction et l'itinéraire de Brancati.

L'Ami du vainqueur ou pourquoi le roman préfère les vaincus

L'Ami du vainqueur est construit sur le décalage entre deux personnages en tous points opposés : Giovanni Corda et Pietro Dellini. Incarnation du surhomme mussolinien, Corda triomphe dans toutes ses entreprises grâce à son ambition démesurée et son mépris de l'intellectualisme. Dellini, l'« ami du vainqueur », est bien entendu le grand vaincu du roman, le double antithétique de Corda. Issu d'une petite bourgeoisie déclinante, pusillanime et velléitaire, Dellini échoue lamentablement dans ses ambitions poétiques puis dans sa carrière politique. Médiocre plumitif encombré de valeurs et de sentiments passésistes, Dellini se montre incapable de rivaliser avec le « vainqueur ».

Qu'il s'agisse des *Années perdues*, de *Don Juan en Sicile*, du *Bel Antonio* comme de la nouvelle « Le Vieux avec les bottes », les fictions narratives les plus abouties de Brancati peuvent être lues comme autant de réécritures à rebours de *L'Ami du vainqueur*. Dans toutes ces œuvres, les héros ont changé de camp : le sens n'est plus porté par les triomphateurs ou par les conquérants, mais par les vaincus et les perdants¹.

Pourtant, dans *L'Ami du vainqueur*, comme le note finement Leonardo Sciascia, Brancati s'est spontanément glissé dans le personnage de Pietro Dellini, et non dans celui de Giovanni Corda². De là à en inférer, comme le fait

¹ « Au moment de la parution de *L'Ami du vainqueur* (1932), les sympathies du narrateur se portent évidemment sur Corda : parce qu'il a su presque immédiatement trouver une identité, mais aussi parce qu'il rayonne ; c'est autour de ce rayonnement que d'autres personnages peuvent, à leur tour, tenter de se construire des parcelles de vie débarrassées des pesanteurs et des préjugés du passé [...]. Après la *Singulière Aventure*, progressivement, le héros brancatien deviendra l'homme ordinaire : souvent jeune et souvent issu de la petite bourgeoisie, il n'aspire qu'à mener une vie paisible. Il a suffisamment à faire avec ses problèmes existentiels pour ne pas se charger de préoccupations littéraires, politiques ou sociales, et laisse le soin à d'autres de dépenser leur énergie à tenter d'imposer une vision du monde ». Alain Sarrabayrouse, « Préface » à Vitaliano Brancati, *Les Plaisirs et autres textes*, traduction d'A. Sarrabayrouse, Paris, Fayard, 2002, p. 14.

² « La confusion vient surtout du fait que l'auteur se place – en se projetant dans le personnage de Pietro Dellini et en se confessant à travers lui – dans une condition d'infériorité volontaire,

hardiment L. Sciascia¹, que les choix narratifs qui ont présidé à la composition de *L'Ami du vainqueur* ne peuvent être ceux d'un jeune écrivain fasciste, il y a un pas que nous nous garderons bien de franchir. D'après nous, l'hypothèse psychologisante de L. Sciascia participe en effet d'un glissement pour le moins contestable et périlleux : on voit mal comment le fait que le point de vue adopté soit celui du vaincu, et non du vainqueur, pourrait constituer une preuve sérieuse quant à l'engagement idéologique de l'auteur...

Malgré tout, l'importance de cette focalisation sur le personnage de Pietro Dellini ne peut être passée sous silence dans ce travail dédié à la mise en scène fictionnelle de l'échec. Nous avancerons quant à nous une autre explication liée aux pouvoirs et aux exigences du genre romanesque. Si ce roman dépasse la propagande vulgaire, c'est en grande partie grâce au choix du point de vue. En réalité, le véritable centre d'intérêt du roman n'est évidemment pas Giovanni Corda, mais bien Pietro Dellini. Lui seul porte le récit, et non son glorieux rival. Car si les aspirations du « vaincu » sont magnétisées par la figure de Corda, c'est bien sur Dellini, en revanche, que se concentre l'attention du lecteur. Personnage problématique, personnage en crise, Dellini mène le récit en avant, tout comme Corda accomplit l'Histoire. Comment interpréter cette opposition ?

Sans échec, point d'histoire ; sans échec, point de roman : c'est l'extraordinaire leçon de *L'Ami du vainqueur*. C'est dans la mesure même où il ne cesse d'échouer que Pietro Dellini devient un personnage puissamment romanesque. Inversement, c'est parce qu'il est une figure lisse, sans histoire ni

de mépris envers lui-même, d'échec et presque de suicide vis-à-vis de son rival Giovanni Corda, le vainqueur ». “La confusion viene soprattutto dal fatto che l'autore si è posto – proiettandosi e confessandosi nel personaggio di Pietro Dellini – in una condizione di volontaria inferiorità, di disprezzo verso se stesso, di fallimento e quasi di suicidio rispetto all'antagonista Giovanni Corda, il vincitore”. Leonardo Sciascia, conférence du 19 décembre 1983 sur *L'amico del vincitore*, reproduite sur le site de l'Association des Amis de L. Sciascia:

http://www.amicisciascia.it/index.php?option=com_content&task=view&id=257&Itemid=66&ed=8. [Notre traduction]

¹ « Ce livre de 532 pages, si on l'examine sans l'idée préconçue que l'auteur le répudiera quelques années plus tard, parle de la volonté d'être fasciste et de l'impossibilité de l'être de la part d'un écrivain dont la vocation est celle d'un moraliste et d'un satiriste. [Ce livre] est le suicide du Brancati qui croyait être fasciste, qui voulait être fasciste ». “Questo libro di 532 pagine, se lo si scruta senza il pregiudizio che lo stesso autore ripudiandolo qualche anno dopo ci offre, dice della volontà di essere fascista e dell'impossibilità ad esserlo da parte di uno scrittore di forte vocazione moralistica e satirica. [...] È in effetti il suicidio del Brancati che credeva di esser fascista, che voleva esserlo”. *Ibid.* [Notre traduction]

conflits intérieurs ou incertitudes, que Giovanni Corda ne peut susciter que l'indifférence chez les lecteurs – à l'exception peut-être d'une bonne partie des contemporains de Brancati, aveuglés par l'idéologie fasciste. Ainsi, passés au filtre de la fiction romanesque, les rapports de domination/soumission et les hiérarchies s'inversent : l'objet de l'Histoire devient sujet du récit.

Brancati avait-il déjà perçu, ou tout au moins pressenti confusément, que le roman ne se prêterait pas aussi aisément que le drame¹ à ses desseins encomiastiques ? Toujours est-il que cette première œuvre narrative n'est pas exempte d'ambiguïtés. Plutôt que de chercher à sonder la psychologie du jeune auteur, mieux vaut se demander si les intentions initiales de Brancati n'ont pas été entravées et même déjouées par des impératifs propres à la fiction romanesque elle-même.

L'hypothèse que nous souhaitons défendre est la suivante : nous assistons, dans *L'Ami du vainqueur*, à une stupéfiante prise de pouvoir par le roman. Sur un mode qui rappelle le double discours de la préface aux *Malavoglia*, le récit tel qu'envisagé par Brancati est d'entrée de jeu assailli, infiltré et parasité à la manière de quelque organisme envahi par un corps étranger. D'où un flottement constant entre deux orientations signifiantes et deux parcours de lecture : le roman tel que « programmé » par l'auteur, d'un côté, et le roman « souterrain », de l'autre. Nous voici confronté une nouvelle fois à l'étonnante faculté de résistance du genre romanesque aux tentatives visant à l'enfermer dans un système idéologique. Conçu comme un dithyrambe en l'honneur de Mussolini, le premier roman de Brancati se présente en réalité comme une œuvre composite et équivoque.

D'ailleurs, il s'en faudrait de peu pour que *L'Ami du vainqueur* ne bascule dans la satire du régime fasciste. Inspiré par le subtil *Rubè* de Borgese, qu'il avait lu à tort comme un appel à la régénération de l'Italie, Brancati insuffle à son propre roman, sans même le savoir, l'ironie de Borgese et sa méfiance vis-à-vis de l'activisme et du culte des *uomini nuovi*. Dans *Les Fascistes vieillissent*, il revient sur sa méprise de jeunesse avec beaucoup d'humour et d'autodérision :

Il me semblait que le Borgese moraliste célébrait la victoire de l’homme actif sur le penseur ; je voyais en lui la même méfiance pour la pensée que celle qui faisait battre mon cœur et sur laquelle je croyais que pouvait être érigée une nouvelle moralité. Son Rubè, qui se laissait mystiquement piétiner par les cheveu-légers, son Elio Gaddi qui annonçait mystiquement une génération de barbares bien supérieure à celle des hommes comme il faut, à laquelle il appartenait, me parurent des symboles poétiques du fascisme.²

Aussi médiocre qu’il soit, *L’Ami du vainqueur* permet de prendre conscience de l’évolution esthétique et idéologique de Brancati. Il laisse déjà transparaître la prédilection de l’écrivain sicilien pour les figures de vaincus. Confronté aux romans et nouvelles qui suivent la « conversion » à l’échec de Brancati, *L’Ami du vainqueur* montre surtout que les choix esthétiques engagent des orientations idéologiques qui ne coïncident pas nécessairement avec les positions de l’auteur. La capacité qu’a la fiction de résister aux pressions et aux contraintes se manifeste avec une exceptionnelle intensité dans le roman, genre de l’insoumission et de la subversion.

Un devoir d’insoumission

Démission, abdication, contestation, insubordination, sédition... Ce sont là quelques-unes des formes que prend le refus de l’oppression dans les romans de Guilloux et de Brancati. Nous voudrions à présent tenter de mettre en évidence les fondements de leur « éthique de l’échec ».

La première exigence est celle de la liberté. Les œuvres de Guilloux et de Brancati sont des plaidoyers vibrants en faveur de ce droit inaliénable et universel. De cet impératif primordial découle une multiplicité de postulats. Telle que formulée par les deux auteurs dans leurs textes réflexifs et traduite

¹ Rappelons qu’avant *L’Ami du vainqueur*, Brancati avait déjà publié deux drames exaltant les valeurs fascistes : *Fedor* (1928) et *Everest: mito in un atto* (1931). Il récidiverait en 1932 avec *Piave* : précision qui tend à infirmer la thèse de L. Sciascia.

² “Mi pareva che Borgese moralista celebrasse la vittoria dell’uomo attivo sul pensatore ; vedevo in lui la stessa sfiducia nel pensiero che faceva battere il mio cuore e sulla quale credevo che potesse ergersi una nuova moralità. Il suo Rubè che si lasciava misticamente calpestare dai cavalleggeri, il suo Elio Gaddi che annunciava misticamente una generazione di barbari di gran lunga superiore a quella di uomini perbene a cui egli appartenenza, mi parvero i simboli poetici del fascismo”. Vitaliano Brancati, « Istinto e intuizione » in *I fascisti invecchiano*, in *Romanzi e saggi, op. cit.*, p. 1475. [Notre traduction]

dans leurs récits, cette liberté concerne avant tout l’individu. Par essence, elle est radicalement différente des prétendues libertés d’un peuple, d’une nation, d’une multitude quelconque. Dans tout groupe social, en effet, le sujet disparaît au profit de la masse et des pulsions grégaires : dès lors, on n’est plus simplement en présence d’un ensemble d’individus, mais d’une foule aveugle qui a ses propres règles d’organisation, ses codes de comportement et ses modes de réaction. Hostile à toute expression de singularité, la masse est la consécration de l’esprit moutonnier. Ce sont des masses inertes que doivent affronter Cripure, Lucien Bourcier et les poilus dans *Le Sang noir*, la famille Lhotellier dans *Le Pain des rêves*, Aldo Piscitello dans « Le Vieux avec les bottes », Vannantò dans « L’Ennui en 1937 », Antonio Magnano dans *Le bel Antonio*.

Le tableau du Saint-Brieuc de 1917 exécuté par Guilloux doit beaucoup à Palante. On pourrait même y voir une illustration par la fiction de l’argumentation développée par le philosophe dans son *Combat pour l’individu* : à l’instar de cet ouvrage, *Le Sang noir* n’est-il pas en effet « une critique des effets de l’esprit social ou grégaire sous les différentes formes et dans les différents cercles sociaux où il peut agir »¹ ? Ne livre-t-il pas lui aussi une lutte acharnée contre les mentalités collectives que Palante pourfend rageusement : « l’esprit de corps », « l’esprit de petite Ville », « l’esprit de Famille et la morale familiale », « l’esprit de classe », « l’esprit grégaire », « le mensonge de groupe », « la téléologie sociale » et enfin « l’idole pédagogique » ?

Ainsi, chez Guilloux comme chez Brancati, la liberté est d’abord une expérience individuelle. Elle exige la renonciation aux conventions et le détachement par rapport à toute idéologie. Ne pas hurler avec les loups : c’est là l’obligation souveraine pour qui cherche à se prémunir de toute compromission. Il s’ensuit que toute pensée est fondamentalement une pensée *contre*, c’est-à-dire une pensée démystificatrice.

Aussi les deux écrivains s’emploient-ils à récuser, par le biais de leur œuvre romanesque et de leurs textes critiques, les mythologies destinées à étouffer les libertés, à aveugler le jugement individuel. Ils brocardent avec la

¹ Georges Palante, *Combat pour l’individu*, *op. cit.*, p. 150.

même verve les « ismes » les plus néfastes. Pour Brancati, « mysticisme, freudisme, nietzschéisme » sont « tous fils du “profondisme” »¹, de même que le vitalisme et l’intuitionnisme : jamais, conclut-t-il, « la Stupidité n’a bredouillé un langage aussi philosophique »².

Parmi ces mensonges officiels, l’activisme et ses dérivés (vitalisme, futurisme, affairisme, exaltation de la force et culte des héros, etc.) figurent en bonne place. Pour les combattre, Guilloux et Brancati leur opposent des personnages introspectifs, indolents, dépourvus d’ambition³. Ils rejettent avec force le primat de l’action sur la réflexion, moyen efficace de prendre le contrôle d’une population. Par là, leur critique appelle irrésistiblement la fameuse diatribe de Flaubert : « Ah ! les hommes d’action ! les actifs ! comme ils se fatiguent et nous fatiguent pour ne rien faire. Et quelle bête de vanité que celle que l’on tire d’une turbulence stérile. L’action m’a toujours dégoûté au suprême degré »⁴.

Guilloux et Brancati fustigent également le nationalisme et le sentiment d’élection qui ne peut manquer de s’emparer d’un peuple dans les moments de crise. Se croyant appelé à une glorieuse action, chaque individu satisfait son amour-propre non par son œuvre personnelle, car il en est incapable, mais en déléguant sa pensée et ses actes à un homme d’exception, chargé d’exaucer ses aspirations par procuration⁵.

Le *gallismo*, cette attitude des mâles siciliens consistant à se vanter de leurs conquêtes féminines, apparaît à Brancati comme un mal collectif

¹ “Misticismo, freudismo, niccismo... tutti figli del profondismo”. Vitaliano Brancati, « I piaceri del buon senso », in *I piaceri (parole all’orecchio)*, in *Romanzi e saggi, op. cit.*, p. 1382. [Notre traduction]

² “Mai la Stupidità ha balbettato un linguaggio così filosofico”. *Ibid.*, p. 1383. [Notre traduction]

³ Pour Palante déjà, le lent se présente comme « le raté par excellence » : il est « l’éternel dépaysé, l’éternel handicapé, l’incurable anachronique ». Michel Onfray, *Physiologie de Georges Palante, op. cit.*, p. 42.

⁴ Gustave Flaubert, lettre du 5 mars 1853 à Louise Colet, in *Correspondance*, édition de Jean Bruneau, tome 2, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1980, p. 257.

⁵ On trouve dans le journal de Leo Longanesi, co-auteur du *Petit dictionnaire bourgeois* et fondateur de la revue *Omnibus*, des piques sarcastiques contre le nationalisme que l’on pourrait aussi bien s’attendre à rencontrer sous la plume de Brancati. « Le nationalisme est véritablement la seule consolation des peuples pauvres. En Italie, nous serons toujours nationalistes, quoi qu’il advienne ». “Il nazionalismo è davvero l’unica consolazione dei popoli poveri. In Italia, saremo sempre nazionalisti, qualunque cosa accada”. Leo Longanesi, *Parliamo dell’elefante. Frammenti di un diario* [1947], Milano, Longanesi & C., « La Gaja Scienza », 2005, p. 29. [Notre traduction]

ancestral, mais décuplé par le fascisme. La fascination pour la puissance et le besoin de démontrer sa virilité renforcent la glorification de la masculinité conquérante, qui est une forme d'impérialisme sexuel. Mussolini lui-même n'est-il pas représenté comme un homme *con tanto di coglioni* ? Tout d'abord amusé et complice, le regard que porte Brancati sur le *gallismo* se fait peu à peu plus critique¹. Dans *Les Ardeurs de Paolo*, son dernier roman, une irrépressible sensualité coule dans le sang des barons Castorini. Voués à une quête sexuelle frénétique, ces derniers sombrent dans une navrante stupidité.

Pour Guilloux et pour Brancati, la bêtise est la plus fidèle alliée de l'oppression et de la tyrannie. Étant par définition apolitique, elle s'affuble tantôt du masque du misonéisme et du conservatisme, tantôt emprunte au contraire l'aspect d'un progressisme forcené. Sur ce point, il ne fait aucun doute que les romanciers breton et sicilien se reconnaissent dans l'exaspération de Flaubert contre l'ineptie de ses contemporains :

Dans quelle fange morale ! dans quel abîme de bêtise l'époque patauge ! Il me semble que l'idiotisme de l'humanité arrive à son paroxysme. Le genre humain, comme un tériaki saoul d'opium, hoche la tête en ricanant, et se frappe le ventre, les yeux fixés par terre.²

Toutefois, aussi bien Guilloux que Brancati croient au pouvoir subversif du bon sens, qui est le revers de la bêtise. Autant celle-ci consacre le règne du Lieu Commun et de l'ignorance, autant le bon sens est naturellement porté à la suspicion et au doute. Grâce à lui, les opprimés et les exclus déjouent les ruses des puissants, percent à jour les mensonges relayés par le pouvoir établi. Ainsi, dans *Le Sang noir*, les personnages les plus insignifiants – Amédée, Maïa, la famille Marchandea, Matrod ou encore Moka et Glâtre, les deux pions du

¹ « Les années passant et son éloignement du régime grandissant, Brancati considérera cette attitude [le *gallismo*] comme une tare à ranger parmi les héritages du fascisme : loin de permettre à l'homme de se hisser à la hauteur des idéaux les plus nobles, ce dernier en effet, par son culte de l'énergie brutale et de la vitalité, ne contribue qu'à l'abaisser vers les pulsions les plus abjectes. Il y a dans toute la production majeure du romancier cette exposition d'une sensualité morbide qui tend à s'ériger en réquisitoire ». Alain Sarrabayrouse, « Introduction » à Vitaliano Brancati, *Rêve de valse* suivi de *Les Aventures de Tobaïco*, traduction de Soula Aghion, Paris, Flammarion, 1995, p. 11. (Ces propos mériteraient toutefois d'être nuancés, car le regard que porte Brancati sur les manifestations du *gallismo* n'est jamais sans ambiguïtés, même dans ses dernières œuvres).

² Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 20 avril 1853, in *Correspondance*, tome 2, *op. cit.*, p. 310.

lycée – ne sont certainement pas les plus naïfs. Les dupes se trouvent du côté de la bourgeoisie et de l’aristocratie, parmi les classes possédantes : Babinot, Nabucet, Plaire, les ménages des Bourcier ou de maître Point... Dénués de tout esprit critique, ces notables se contentent de reprendre bêtement à leur compte les absurdités propagées par les autorités.

De son côté, Brancati affirme lui aussi la salutaire méfiance des humbles vis-à-vis des projets insensés que nourrissent les puissants de ce monde. Dans « Le vieil homme avec les bottes », il nous donne un émouvant portrait d’un médiocre employé de bureau contraint de demeurer au parti malgré sa haine du fascisme. Et dans un fragment déjà cité du recueil polémique *Les Fascistes vieillissent*, il fait l’éloge de « l’homme du commun », « bête noire des fanatiques »¹.

¹ “L’uomo medio, l’uomo comune: ecco la bestia nera dei fanatici!”. Vitaliano Brancati, *I fascisti invecchiano*, in *Romanzi e saggi, op. cit.*, p. 1479. [Notre traduction]

Dans cette ultime partie, nous nous sommes attaché à défendre l’hypothèse selon laquelle la montée en puissance du roman de l’échec serait contemporaine de l’avènement de la bourgeoisie capitaliste. Paradoxalement, c’est précisément en s’appuyant sur la condamnation des institutions fondamentales et des principaux idéaux de cette nouvelle classe sociale que le roman put asseoir sa suprématie.

Ainsi, tout se passe comme si ce genre littéraire, élu triomphalement par la bourgeoisie occidentale, s’était paradoxalement construit dans l’opposition aux valeurs défendues par cette nouvelle classe. Héraut d’une lutte acharnée contre la sanctification de la Famille, de la Propriété et du Travail par la civilisation capitaliste, le roman se place dès son émergence sous le signe de la contestation et de la transgression.

Pour Mary Shelley, pour Verga et Hardy comme pour Guilloux et Brancati, l’inscription de l’échec au cœur du programme fictionnel fut le moyen de mettre en place une stratégie visant à briser les excès de modèles théoriques impérieux ou les dérives des fantasmes totalitaires. Dirigés contre les « ismes » menaçant la liberté de l’individu, les romans de l’échec revendiquent une éthique de la compassion envers les vaincus et privilégient une Histoire discontinue et morcelée, à l’opposé des modèles progressistes.

Au terme de ce parcours de lecture, il nous appartient de formuler quelques observations complémentaires quant à la portée et au domaine d’application de notre réflexion sur les pouvoirs subversifs de la fiction narrative.

Avant toute chose, il convient de s’interroger sur la question primordiale de l’étagement des *niveaux de fiction* examinés ici. Notre discours critique n’ambitionne pas seulement, en effet, de mettre en lumière les spécificités du roman de l’échec : il embrasse un champ théorique plus large et suggère que le genre romanesque, la fiction narrative et peut-être même la création littéraire possèdent cette force de résistance, cette puissance entropique qui se manifestent avec une telle intensité dans le roman de l’échec. Comment, dès

lors, établir une distinction entre ces différents niveaux de création littéraire et échapper au piège d'une vision uniformisante ?

Une issue possible à cette difficulté consisterait à penser qu'à ces niveaux fictionnels correspondent différents degrés de potentiel subversif. D'une certaine manière, l'acte d'écriture procède bien d'un refus inaugural du monde tel qu'il nous est imposé. L'œuvre littéraire, et plus généralement toute création artistique, n'existe et ne fait sens qu'à condition de postuler que l'homme ne saurait se contenter de la seule réalité. Quand bien même elle n'est sous-tendue par aucune intention accusatrice ou propos satirique, toute fiction représente, en dernière instance, une revanche sur le réel.

Ce principe de négation, de contournement ou de fuite du réel explique déjà à lui seul pourquoi le texte littéraire – qu'il s'agisse d'un drame, d'un récit ou d'une œuvre poétique – a toujours privilégié, en tous temps et en tous lieux, les figures et les scènes d'échec. Quelle plus éclatante revanche pourrait-on imaginer, en effet, que la consécration artistique et la glorification d'individus et d'événements oubliés, refoulés, étouffés ? Par là, l'écriture fictionnelle apparaît donc, en son fondement même, porteuse d'un dessein moral, indissociable d'un questionnement éthique.

On rencontre ces mêmes propriétés dans la forme romanesque, mais avec un degré d'intensité supérieur. D'où vient que le texte narratif, davantage que le genre dramatique ou poétique, renferme une telle capacité de résistance ? Ce n'est pas le lieu de résoudre ce problème aussi complexe que passionnant, déjà évoqué dans cette partie. Nous nous en tiendrons donc à quelques brèves suggestions.

Confronté à la vaste typologie des autres productions littéraires, le roman s'affirme incontestablement comme l'adversaire le plus combatif des idéologies, lieux communs et autres pensées de masse – sans doute parce qu'il en est aussi le plus efficace soutien et propagateur. Doué d'une exceptionnelle faculté à mimer et parodier d'autres formes discursives et rhétoriques (religieuses, savantes, politiques, etc.), il est aussi bien plus apte que tout autre genre à les détourner, les démentir et les subvertir.

Au sein même de ce genre littéraire, la constellation des romans de l'échec se caractérise par sa forte charge critique. Il est vrai que certains textes

s’y rattachant, à commencer par *Le Grand Meaulnes*, ne manifestent pas d’intentions satiriques ou dénonciatrices. Mais de manière générale, les romans de l’échec se démarquent d’autres fictions narratives par leur ferment séditieux et par l’esprit frondeur dont ils sont animés.

CONCLUSION

Au-delà de sa fonction esthétique et poétique, la mise en scène de l'échec dans la fiction narrative relève d'une double exigence éthique et heuristique. Contre les réflexes conformistes et les idéologies de masse, les figurations littéraires du naufrage et du fiasco réaffirment l'inaliénable intégrité et liberté de l'individu. Porteuses de possibles, elles laissent entrevoir d'autres devenirs historiques et prodiguent, selon les modalités propres au discours romanesque, une expérience et une pensée de vie.

Dans une perspective voisine, l'historien Reinhart Koselleck plaidait en faveur d'une « historiographie des vaincus », qu'il opposait à l'« histoire des vainqueurs » :

La condition de vaincu recèle visiblement un potentiel inépuisable d'accroissement de connaissance. Toute vision historique se nourrit de la vision des vaincus. Dans la mesure où ils survivent, ces derniers ont fait cette expérience originaire qui caractérise n'importe quelle histoire et qu'on ne saurait confondre, à savoir que d'ordinaire chaque histoire se déroule autrement que les personnes qu'elle affecte ne le désirent. Toujours unique, cette expérience ne saurait faire l'objet d'un choix ; elle demeure irrépérable.¹

Le titre même de l'article de R. Koselleck opère une distinction entre « l'histoire des vainqueurs », vécue dans son immédiateté par les triomphateurs, et « l'historiographie des vaincus », se présentant quant à elle comme un regard réflexif et distancié sur une situation subie et non infligée à autrui. L'épreuve de la défaite apparaît ainsi à l'historien comme la condition même d'une lecture féconde de l'histoire : « L'expérience que l'on tire d'une défaite renferme un potentiel de connaissance qui survit à ce qui l'occasionne,

¹ Reinhart Koselleck, *L'Expérience de l'histoire*, partie VII, chapitre 5 : « L'histoire (*Geschichte*) des vainqueurs, une historiographie (*Historie*) des vaincus », Paris, Seuil/Gallimard, « Hautes Études », 1997, p. 247.

en particulier lorsqu'en raison de sa propre histoire le vaincu est contraint de réécrire l'histoire générale »¹.

Il va de soi que ces observations ne sauraient être transposées sans nuances à l'analyse littéraire. L'hypothèse d'une frontière entre fiction « des vainqueurs » et fiction « des vaincus » s'accorde mal avec la ductilité des formes et poétiques romanesques. En revanche, l'argumentation de R. Koselleck acquiert un intérêt certain pour nos recherches dès lors que l'on abandonne cette opposition pour s'interroger sur la spécificité du discours romanesque. Au terme de cette étude comparée des « fictions du naufrage », il apparaît en effet que seules les modalités discursives de la fiction narrative sont en mesure de traduire *l'expérience* de l'échec sans la soumettre à un quelconque impératif rationnel ou chiffre interprétatif. Et c'est précisément parce qu'elles ne procèdent pas d'abord d'une volonté signifiante que les figurations romanesques de l'échec ont le pouvoir de délivrer une pensée étrangère aux autres formes discursives.

Nous nous sommes efforcé de montrer, tout au long de ce travail, que l'étude de la mise en scène de l'échec dans la fiction narrative constitue une entrée privilégiée pour esquisser une réflexion plus large sur un vaste pan de la littérature romanesque des XIX^e et XX^e siècles. Prenant acte de la remarquable fortune des scènes de naufrage et de fiasco dans le récit, nous avons cherché à l'élucider en postulant que ces dernières exercent une fonction non seulement poétique, mais aussi structurelle : inépuisable matériau fictionnel, l'échec occupe une place fondamentale dans le devenir même du genre et des formes romanesques.

Nous conviendrons volontiers qu'il s'est parfois avéré complexe de maintenir un juste équilibre entre des problématiques culturelles relevant de la « longue durée », des micro-analyses textuelles et des exposés biographiques ou contextuels tout en nous efforçant de centrer notre propos autour d'une réflexion sur la poétique de l'échec. Mais ce parti pris nous a offert en retour de féconds aperçus sur les itinéraires des six romanciers, sur leurs héritages

¹ *Ibid.*, p. 239.

intellectuels et sur leurs attitudes vis-à-vis des tensions ou des crises sociopolitiques auxquelles ils se trouvèrent confrontés.

En guise de conclusion à cet essai, il nous paraît opportun de rappeler les principales contributions qu'apporte la présente thèse à la recherche en littérature. Il convient avant tout de mettre l'accent sur les atouts de l'approche comparatiste privilégiée ici. La confrontation de six romans français, anglais et italiens des XIX^e et XX^e siècles nous a imposé la plus grande prudence vis-à-vis de toute généralisation. Nos suggestions critiques ont sans aucun doute bénéficié d'une telle mise à l'épreuve, dans la mesure où les disparités, les contrastes ou les parallèles entre les aires culturelles et les périodes considérées nous ont aidé à nuancer et mettre en perspective certaines analyses.

Il va de soi que parmi les six œuvres constituant notre corpus, certains rapprochements se sont révélés plus fructueux que d'autres. Les couples Verga/Hardy, d'une part, et Guilloux/Brancati, d'autre part, ont certainement suscité les comparaisons les plus convaincantes. Les remarquables affinités entre les fictions de Verga et de Hardy, en particulier, invitent à approfondir l'étude conjointe de leurs œuvres. Bien qu'elles ne s'imposent pas avec la même évidence, les autres confrontations se justifient elles aussi pleinement. En opposant une certaine résistance au travail du critique, elles introduisent une marge de souplesse et de liberté au sein de notre corpus, favorisent certains éclairages inattendus.

Cet argument se révèle tout aussi pertinent pour la mise en relation de théoriciens ou historiens de la littérature appartenant à différents horizons culturels, aires linguistiques, ou écoles de pensée. Les nombreuses traductions d'ouvrages critiques italiens, anglais ou américains réalisées dans le cadre de cette thèse représentent une partie essentielle de notre travail de recherche. Familiariser le lecteur français aux passionnants travaux de Raymond Williams, George Levine, Gillian Beer, Paolo Mario Sipala, Romano Luperini ou Vitilio Masiello – chercheurs largement méconnus en France – constitue en soi une entreprise fructueuse. D'autre part, la démarche comparatiste appelle inévitablement à exploiter des essais ou articles dont les postulats théoriques et idéologiques divergent sensiblement. Le dialogue qui se tisse entre les œuvres étudiées se nourrit ainsi d'un second dialogue critique, convoquant non

seulement le champ des études littéraires, mais plus largement la recherche en sciences humaines et sociales.

Nous souhaiterions, enfin, insister sur quatre orientations qui mériteraient selon nous d'être approfondies :

1. *Élargir l'étude de la mise en scène fictionnelle de l'échec à d'autres aires culturelles et à d'autres genres.* Nous avons pris soin, tout au long de cet essai, de bien circonscrire la portée de notre propos aux six romans composant notre corpus, à l'exception de quelques incursions dans le genre de la nouvelle ou de considérations ayant trait à d'autres œuvres. Il ne fait aucun doute que l'élargissement de nos recherches à d'autres aires culturelles enrichirait considérablement notre travail. S'attacher au traitement de l'échec dans des œuvres antérieures au XIX^e siècle nous aiderait à mieux cerner la spécificité de sa mise en scène dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles, et nous permettrait peut-être de mettre en évidence une évolution historique des représentations fictionnelles de l'échec. Ainsi que nous le suggérons dans l'introduction de cette thèse, il va de soi que les figurations de l'échec dans les romans de chevalerie, dans les romans picaresques ou dans les romans gothiques, par exemple, supportent des codes et des valeurs fort différents. En tant que matériau romanesque, pourtant, elles exercent des fonctions analogues.

Cette suggestion vaut également pour les domaines linguistiques dans lesquelles s'inscrivent les romans étudiés. En intégrant à notre corpus des récits écrits dans d'autres langues que le français, l'anglais ou l'italien, il nous serait plus facile d'apprécier la portée des conclusions auxquelles nous sommes parvenu et de les relativiser au besoin. Ceci est d'autant plus vrai que certains pays ou aires culturelles comme la *Mittleuropa*, la Russie, les États-Unis ou le Japon ont produit une abondante littérature hantée par la fascination de l'échec. Comment, dans ces conditions, délimiter les frontières entre les caractères propres à une littérature nationale, les spécificités de chaque œuvre, et les traits propres au récit de fiction ?

Ces questionnements en appellent un autre, non moins ardu : de quelles prérogatives le roman jouit-il sur les autres genres littéraires quant à la mise en scène de l'échec ? En quoi les représentations du naufrage, du fiasco et de la

défaite diffèrent-elles d'un genre à l'autre ? La confrontation critique d'œuvres théâtrales ou poétiques à des textes romanesques apparaît à cet égard indispensable, dans la mesure où elle contribuerait à tracer plus finement les limites de notre recherche. Tout porte à penser, en effet, que les figurations de l'échec sont façonnées par les *régimes* fictionnels propres à chacun des genres littéraires.

2. *Repenser les rapports qu'entretient le texte romanesque avec d'autres modes discursifs.* Aussi passionnants soient-ils, la plupart des essais critiques consacrés à cette question tendent à perpétuer un parti pris fort dommageable pour les études littéraires. De fait, en s'attachant à saisir l'influence d'une doctrine idéologique, d'une théorie scientifique, d'une enquête ethnographique ou d'une argumentation philosophique sur une œuvre littéraire, ces travaux négligent de prendre en considération la manière dont la forme romanesque absorbe, incorpore et s'approprie ces écrits. Leur approche relève donc essentiellement de l'histoire des idées. Il ne s'agit évidemment pas de disqualifier cette perspective, mais de rappeler qu'elle ne saurait rendre compte de la capacité du texte romanesque à phagocyter et à transmuier les discours non fictionnels.

Il conviendrait dès lors de comprendre comment la forme romanesque, au-delà de son aptitude à mimer et à parodier les exposés savants, altère en profondeur leur signification et leur nature. Au lieu de placer l'accent sur les répercussions des thèses darwiniennes dans les romans du Wessex de Hardy et le cycle des *Vaincus* composé par Verga, il serait plus fructueux de se demander par quels procédés ces fictions trahissent en les « digérant » les idées de Darwin. Cette suggestion apparaît tout aussi pertinente lorsque l'on considère les rapports entre la fiction narrative et l'idéologie, sujet qui constitue d'après nous un troisième axe de recherche privilégié.

3. *Prolonger la réflexion sur la résistance du roman aux discours idéologiques.* Dans le cadre de la troisième partie de cette thèse, « Insoumission et subversion dans les romans de l'échec », nous avons mis en évidence la singulière faculté de résistance de la forme romanesque aux

conformismes en tous genres. En montrant comment les romans de l'échec subvertissent les principales institutions et valeurs de la bourgeoisie capitaliste, nous avons relevé le paradoxe suivant : alors même qu'il est le fruit d'une classe bourgeoise au faite de son ascension, le roman moderne naît en s'opposant à celle-ci. À ce premier paradoxe s'en ajoute un second, à savoir que c'est en se rangeant sous la bannière de l'échec que le genre romanesque entreprend de livrer combat contre la mystique progressiste et son corrélat, le culte de la Réussite.

De même que les connaissances scientifiques sont affectées par d'irréremédiables et profondes altérations en traversant le prisme de la fiction narrative, de même les valeurs et idéaux collectifs et les discours propagandistes ne ressortent pas indemnes de leur assimilation par la forme romanesque. L'un des enjeux majeurs de notre recherche consisterait à poursuivre l'étude des modalités et des procédés techniques par lesquels le roman altère, gauchit, filtre, contourne ou élude les mots d'ordre idéologiques les plus divers, à commencer par la puissante idée de Progrès.

4. Reconsidérer le roman comme le dépositaire d'une expérience et d'une pensée de vie. L'étude des représentations fictionnelles de l'échec ouvre une voie précieuse vers des questionnements plus vastes sur la signification et la finalité de l'écriture romanesque. Par la vertu de ses inépuisables potentialités narratives, irréductibles à toute autre forme discursive, seule cette dernière semble à même d'explorer, de dévoiler et de traduire certains aspects subreptices de l'expérience intime du sujet, certains rapports fugaces entre les êtres et les choses, certaines impressions ou souvenirs imperceptibles ou voués à l'oubli. La fiction romanesque se présente certes comme « un prodigieux chantier d'expérimentation dans le domaine de la composition et de l'expression du temps »¹, pour reprendre l'heureuse expression de Paul Ricœur, mais elle est aussi une porte entrouverte sur les perceptions et affects qui rythment l'expérience et le cheminement de l'homme. En témoignent nos observations sur la distribution du temps dans les romans de l'échec, mais

¹ Paul Ricœur, *La Configuration du temps dans le récit de fiction*, op. cit., p. 19.

également notre réflexion sur les rapports entre personnages et objets dans *Jude l'Obscur*, *Les Malavoglia*, *Le Sang noir* et *Le bel Antonio*.

Insoumis et contestataire, le genre romanesque prodigue également une pensée d'une singulière essence, qui ne saurait être confondue avec une quelconque philosophie. Rétive à l'esprit de système et aux dogmes idéologiques, la fiction narrative met en avant, fût-ce indirectement, une pensée frondeuse et sceptique. Se déroband aux « ismes » de toute nature, qu'il s'agisse du rationalisme, de l'utilitarisme ou du progressisme, elle promeut un humanisme attaché aux libertés individuelles. Par quels moyens cette pensée pénètre-t-elle le récit ? Doit-elle être considérée comme une composante principielle du genre romanesque lui-même, ou au contraire comme une propriété acquise tardivement et résultant d'une évolution historique ? Autant d'interrogations qui justifieraient à elles seules la poursuite des recherches menées dans le cadre de la présente thèse.

Il est permis d'espérer qu'un jour viendra où la lecture et l'étude de la littérature nourriront à nouveau la réflexion et l'action politiques. Plus l'expérience de l'échec est niée, occultée, méprisée, plus sa présence implicite se fait menaçante et trahit le profond malaise d'un agrégat d'individus désespérément assoiffés de succès. À l'heure où certains responsables politiques, entonnant une antienne aussi naïve que surannée, prétendent « réconcilier la France avec la réussite »¹, au risque de disqualifier tous ceux qui échappent à ce modèle, peut-être serait-il grand temps, au contraire, de songer à réconcilier l'homme avec l'échec ?

¹ « La France n'est pas un regret, parce que la France ce n'est pas le passé, la France, cela doit être l'avenir, et c'est vrai, que nous voulons réconcilier la France avec la réussite, avec le travail, avec l'esprit d'entreprise ». Discours prononcé par le Président de la République à l'occasion de la réception en l'honneur de la communauté française au Centre des Expositions de Shangai, le 27 novembre 2007.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus de recherche

1.1. Œuvres de Mary Shelley

Textes de fiction

Frankenstein, or the Modern Prometheus [1818], édition de J. Paul Hunter, New York/London, Norton & Company, « A Norton Critical Edition », 1996.

Frankenstein, or the Modern Prometheus [1831], édition de Joann M. Smith, London, Macmillan, « Case Studies in Contemporary Criticism », 2000.

Frankenstein [1831], traduction de Germain d'Hangest, introduction et notes de Francis Lacassin, Paris, Garnier-Flammarion, 2006.

Frankenstein [1831], traduction de Paul Couturiau, Paris, Gallimard, « Folio Plus », 2006.

Autres écrits (correspondance, carnets, essais...)

History of a Six Week's Tour, in FRANKLIN, Carolin (éd.), *Women's Travel Writing, 1750-1850*, vol. 3, Oxon, Routledge, 2006.

The Journals of Mary Shelley, in FELDMAN, Paula R., et SCOTT-KILVERT, Diana (éd.), tome 1 : « 1814-1822 », Oxford, Oxford University Press, 1987.

The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley, 2 tomes, édition de Betty T. Bennett, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1980-1983.

1.2. Œuvres de Giovanni Verga

Textes de fiction

I Malavoglia [1881], édition de Carla Riccardi, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2001.

I Malavoglia, texte original accompagné des variantes et ébauches, édition de Ferruccio Cecco, Milano, Il Polifilo, 1995.

Mastro-don Gesualdo [1889], édition de Carla Riccardi, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2001.

Eva [1873], édition de Gino Tellini, Milano, Mursia, 1991.

Il marito di Elena [1882], édition d'Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, « Le Betulle », 1990.

Una peccatrice [1866], Milano, Mondadori, 1973.

Tutte le novelle, édition de Carla Riccardi, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2006.

Les Malavoglia, traduction de Maurice Darmon, Paris, Gallimard, « Folio », 1997.

Mastro-don Gesualdo, traduction de Maurice Darmon, Paris, Gallimard, « L'Arpenteur », 1991.

Nouvelles siciliennes, traduction de Béatrice Haldas, préface de Georges Haldas, Paris, Denoël, « Arc-en-ciel », 1976.

Drames intimes, traduction de Marguerite Pozzoli, Arles, Actes Sud, « Lettres italiennes », 1987.

Don Candeloro et sa troupe, traduction de Maurice Darmon, Arles, Actes Sud, « Lettres italiennes », 1994.

Autres écrits (correspondance, carnets, essais...)

GARRA AGOSTA, Giovanni (éd.), *La biblioteca di Giovanni Verga. Documentazione inedita di libri, cimeli, onorificenze, fotografie, lettere, notiziario*, Catania, Greco, 1977.

RAYA, Gino (éd.), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Ateneo, 1984.

VERGA, Giovanni, *Lettere al suo traduttore*, Firenze, Le Monnier, 1954.

VERGA, Giovanni, *Lettere sparse*, a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, « Biblioteca di cultura », 1979.

VERGA, Giovanni, *Lettere a Paolina*, édition de Gino Raya, Roma, Fermenti, 1980.

1.3. Œuvres de Thomas Hardy

Textes de fiction

Jude the Obscure [1895], édition de Norman Page, New York/London, Norton & Company, « A Norton Critical Edition », 2001

The Life and Death of the Mayor of Casterbridge [1886], édition de Philipp Mallett, New York/London, Norton & Company, « A Norton Critical Edition », 2001.

Tess of the d'Urbervilles [1891], édition de Scott Elledge, New York/London, Norton & Company, « A Norton Critical Edition », 2001.

The Return of the Native [1878], édition de Philip Mallett, New York/London, Norton & Company, « A Norton Critical Edition », 2006.

The Pursuit of the Well-Beloved and the Well-Beloved [1892/1897], édition de Patricia Ingham, London, Penguin Classics, 1998.

Jude l'obscur, traduction de Fanny William Laparra, Paris, Albin Michel, 1999.

Le Maire de Casterbridge, traduction de Philippe Neel, Paris, Gallimard, « Folio », 1984.

Tess d'Urberville, traduction de Madeleine Rolland, Paris, Le Livre de Poche, « Les Classiques de Poche », 1974.

Le Retour au pays natal, traduction de Marie Canavaggia, Paris, Éditions du Rocher, 1990.

La Bien-Aimée, traduction de Geneviève Brzustowski, préface de Sylvain Floc'h, Paris, Circé, 2005.

Les petites ironies de la vie, traduction de Hervé Boivin et Diane de Margerie, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2005.

Contes du Wessex, traduction de Pierre Leyris et Antoine Jaccottet), Paris, Éditions de l'Imprimerie Nationale, « La Salamandre », 1995.

Autres écrits (correspondance, carnets, essais...)

BJÖRK, Lennart A. (éd.), *Thomas Hardy. The Literary Notebooks*, volumes 1 et 2, London, Macmillan, 1988.

DALZIEL, Pamela, MILLGATE, Michael (éd.), *Thomas Hardy's 'Studies, Specimens, &c.' Notebook*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

HARDY, Thomas, *The Life and Work of Thomas Hardy*, édition de Michael Millgate, London, Macmillan, 1984.

HARDY, Thomas, *The Dorsetshire Labourer*, in LOWMAN, Roger, "The Dorsetshire Labourer" and Wessex, Lewiston/Queenston, The Edwin Mellen Press, « Studies in British Literature », 2005.

MILLGATE, Michael (éd.), *Thomas Hardy's Public Voice: The Essays, Speeches, and Miscellaneous Prose*, Oxford, Clarendon Press, 2001.

OREL, Harold (éd.), *Thomas Hardy's Personal Writings* [1966], New York, St. Martin's Press, 1990.

PURDY, Richard Little, MILLGATE, Michael (éd.), *The Collected Letters of Thomas Hardy*, 7 volumes, Oxford, Clarendon Press, 1978-1988.

1.4. Œuvres d'Alain-Fournier

Textes de fiction

Le Grand Meaulnes, Paris, Le Livre de Poche, « Les Classiques de Poche », 1983.

Le Grand Meaulnes, introduction, notes et choix de variantes par Claude Herzfeld, Paris, Nizet, 1983.

Miracles, Paris, Fayard, 1986.

Colombe Blanchet. Esquisses d'un second roman, introduction d'Alain Rivière, édition critique de Gabriella Manca, Paris, Le Cherche Midi/Amor Fati, « Points Fixes roman », 1990.

Autres écrits (correspondance, carnets, essais...)

ALAIN-FOURNIER, *Lettres au petit B.*, édition revue et augmentée, Paris, Fayard, 1986.

ALAIN-FOURNIER, *Lettres à sa famille et à quelques autres*, Paris, Fayard, 1991.

ALAIN-FOURNIER, *Chroniques et critiques*, textes réunis et présentés par André Guyon, Paris, Le cherche midi, « Amor Fati », 1991.

ALAIN-FOURNIER, RIVIÈRE, Jacques, *Correspondance*, tomes 1, 2 et 3, Paris, Gallimard, 1926-1928.

RIVIÈRE, Jacques, ALAIN-FOURNIER, *Une Amitié d'autrefois. Lettres choisies* [1991], édition d'Alain Rivière, Paris, Gallimard, 2003.

ALAIN-FOURNIER, MADAME SIMONE, *Correspondance. 1912-1914*, édition de Claude Sicard, Paris, Fayard, 1992.

ALAIN-FOURNIER, PÉGUY, Charles, *Correspondance (1910-1914)*, édition revue et augmentée, présentation et notes de Yves Rey-Herme, Paris, Fayard, 1990.

LHOTE, André, ALAIN-FOURNIER, RIVIÈRE, Jacques, *La peinture, le cœur et l'esprit. Correspondance inédite (1907-1924)*, vol. 1, texte établi et

présenté par Alain Rivière, Jean-Georges Morgenthaler et Françoise Garcia,
William Blake and Co., 1986.

1.5. Œuvres de Guilloux

Textes de fiction

Le Sang noir [1935], Paris, Gallimard, « Folio », 2000.

Angéline [1934], Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1991.

Le Pain des rêves [1942], Paris, Gallimard, « Folio », 1990.

Absent de Paris [1952], Paris, Gallimard, 1982.

Salido suivi de *O.K., Joe !*, Paris, Gallimard, 1976.

L'Herbe d'oubli, texte établi et annoté par Françoise Lambert, Paris,
Gallimard, 1984.

La Maison du Peuple, suivi de *Compagnons* [1953], Paris, Grasset, « Les
Cahiers Rouges », 2004.

Le Jeu de patience [1949], Paris, Gallimard, 1981.

Autres écrits (correspondance, carnets, essais...)

Souvenirs sur Georges Palante [1931], Quimper, Calligrammes, 1980.

Carnets, tome 1 : « 1921-1944 », Paris, Gallimard, 1978.

Carnets, tome 2 : « 1944-1974 », Paris, Gallimard, 1982.

Ma Bretagne, Bédée, Folle Avoine, 1993.

1.6. Œuvres de Vitaliano Brancati

Textes de fiction

Il bell'Antonio [1949], Milano, Mondadori, 2001.

Romanzi e saggi, édition de Marco Dondero, Milano, Mondadori, « I
Meridiani », 2003.

Racconti, teatro, scritti giornalistici, édition de Marco Dondero, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2003.

Opere, tomes 1 et 2, édition de Leonardo Sciascia, Milano Bompiani, 1992.

Le bel Antonio, Paris, Laffont, « Pavillons Poche », 2006.

Don Juan en Sicile [1941], traduction d'Adeline Arnaud, Paris, Fayard/Le Livre de Poche, 1990.

Le Vieux avec les bottes, traduction de Jean-Marie Laclavetine, présentation et notes de Denis Ferraris, Paris, Garnier-Flammarion, 1995.

Les Années perdues [1936], traduction et préface de Jean-Marie Laclavetine, Paris, Fayard, 1999.

Singulière aventure de voyage [1932], traduction et préface d'Alain Sarrabayrouse, Paris, Fayard, 2001

Rêve de valse suivi de *Les Aventures de Tobaïco*, traduction de Soula Aghion, introduction, notes et chronologie de Alain Sarrabayrouse, Paris, Garnier-Flammarion, 1995.

Autres écrits (correspondance, carnets, essais...)

BRANCATI, Vitaliano, *Lettere al direttore* [1937-1939], édition de Massimo Onofri, Milano, Bompiani, « I Grandi Tascabili », 1995.

BRANCATI, Vitaliano, PROCLEMER, Anna, *Lettere da un matrimonio*, Milano, Rizzoli, 1978.

D'INA, Gabriella, ZACCARIA, Giuseppe (éd.), *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Milano, Bompiani, 1988.

BRANCATI, Vitaliano, *Journal romain*, traduction et notes d'Alain Sarrabayrouse, préfaces de Leonardo Sciascia et de Sandro de Feo, Paris, Fayard, 1995.

BRANCATI, Vitaliano, *Petit dictionnaire bourgeois*, in *Les Plaisirs et autres textes*, traduction d'Alain Sarrabayrouse, Paris, Fayard, 2002.

BRANCATI, Vitaliano, *Les Plaisirs*, traduction et préface d'Alain Sarrabayrouse, Paris, Fayard, 2002.

2. Œuvres d'autres auteurs citées ou consultées

AUDOUX, Marguerite, *Marie-Claire*, Paris, Éditions du Sorbier, « Passages », 1996.

BARBUSSE, Henri, *Le Feu*, Paris, Flammarion/Le Livre de Poche, 1965.

BAUDELAIRE, Charles, *Pour Delacroix*, édition de Bernadette Dubois, Paris, Complexe, « Le regard littéraire », 1986.

BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, tome 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1990.

BERNHARD, Thomas, *Le Naufragé* [*Der Untergeher*, 1983], traduction de Bernard Kreiss, Paris, Gallimard, 1986.

BERNHARD, Thomas, *Extinction. Un effondrement* [*Auslöschung. Ein Zerfall*, 1986], traduction de Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1990.

BECKFORD, William, *Vathek* [1787], édition de Didier Girard, Paris, José Corti, « Domaine romantique », 2003.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, 1972.

CERVANTÈS Miguel (de), *Don Quichotte*, traduction de Jean Canavaggio, Claude Allaigre et Michel Moner, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2001.

DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoe*, édition de Michael Shinagel, Norton, New York/London, Norton & Company, 1994. / Édition française : *Robinson Crusoe*, traduction de Pétrus Borel, revue par Jean-Pierre Naugrette, Paris, Le Livre de Poche, « Les Classiques de poche », 2003.

DICKENS, Charles, *Great Expectations* [1861], édition d'Edgar Rosenberg, New York/London, Norton & Company, « Norton Critical Edition », 1999. / Édition française : *De grandes espérances*, traduction de Pierre Leyris, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1986.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Carnets du sous-sol* [1864], traduction d'André Markowicz, Arles, Actes Sud, « Babel », 1992.

- DOSTOÏEVSKI, *L'Adolescent* [1875], traduction d'André Markowicz, Arles, Actes Sud, « Babel », 1998.
- DOSTOÏEVSKI, *L'Idiot* [1869], traduction d'André Markowicz, Arles, Actes Sud, « Babel », 2001.
- ELIOT, George, *The Mill on the Floss* [1860], édition de Gordon S. Haight, Oxford, Clarendon Press, 1980. / Édition française : *Le Moulin sur la Floss*, traduction d'Alain Jumeau, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2003.
- ELIOT, George, *Middlemarch. A Study of Provincial Life* [1871-1872], édition de David Carroll, Oxford, Clarendon Press, 1992. / Édition française : *Middlemarch*, traduction de Sylvère Monod, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2005.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, édition de Jean Bruneau, tome 2, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1980.
- FLAUBERT, Gustave, *Œuvres*, tomes 1 et 2, édition d'Albert Thibaudet et René Dumesnil, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1990-1991.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Germinie Lacerteux*, Paris, Flammarion, 1990.
- LEWIS, Matthew Gregory, *Le Moine* [1796], traduction de Léon de Wailly, Arles, Actes Sud, « Babel », 2000.
- SVEVO, Italo, *Una vita* [1892], *Senilità* [1898] et *La coscienza di Zeno* [1923], in *Romanzi*, édition de Pietro Sarzana, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1990.
- TOURGUÉNIEV, Ivan, *Romans et nouvelles complets*, 3 tomes, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1982.
- WORDSWORTH, William, *Poèmes*, édition bilingue, traduction de François-René Daillie, Paris, Gallimard, « Poésie », 2001.
- ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1989.

3. Sources primaires

3. 1. Autour de Mary Shelley et de son époque

- ANONYME, compte-rendu de *Frankenstein* dans l'*Edinburgh Magazine* de mars 1818, in Mary Shelley, *Frankenstein*, édition de J. Paul Hunter, New York/London, Norton & Company, « A Norton Critical Edition », 1996, pp. 191-196.
- ANONYME, compte-rendu de *Frankenstein* paru dans *The British Critic*, n. 9, avril 1818. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.rc.umd.edu/reference/chronologies/mschronology/reviews/bcrev.html>
- BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], avant-propos, traduction et notes de Baldine Saint-Girons, deuxième édition revue et augmentée, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1998.
- BURKE, Edmund, *Réflexions sur la révolution de France* [1790], traduction de Pierre Andler, Paris, Hachette, « Pluriel », 1989.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *La Ballade du vieux marin et autres poèmes* [1798], suivi d'extraits de l'*Autobiographie littéraire*, présentation et traduction de Jacques Darras, Paris, Gallimard, 2007.
- CROKER, John, compte-rendu de *Frankenstein* dans la *Quarterly Review* de janvier 1818, in SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, édition de J. Paul Hunter, New York/London, Norton & Company, « A Norton Critical Edition », 1996, pp. 187-190.
- CUVIER, Georges, *Discours sur les révolutions de la surface du globe et sur les changemens qu'elles ont produits dans le règne animal* [1825], Paris, Bourgeois, « Épistémè », 1985.
- DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* [1749], in *Œuvres*, édition d'André Billy, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1951, p. 848.

- GALL, Franz Josef, SPURZHEIM, Johann Gaspar, *Des Dispositions innées de l'âme et de l'esprit ; du matérialisme, du fatalisme, avec des réflexions sur l'éducation et sur la législation criminelle* [1811], Paris, L'Harmattan, « Encyclopédie psychologique », 2006.
- GALL, Franz Joseph, *Sur les fonctions du cerveau* [1822-1825], Paris, L'Harmattan, « Encyclopédie psychologique », 2004-2006.
- GODWIN, William, *Enquête sur la justice politique et son influence sur la morale et le bonheur d'aujourd'hui* [1793], traduction de Denise Berthaud et d'Alain Thévenet, Atelier de création libertaire, Lyon, 2005.
- HAWEIS, Hugh Reginald, introduction à l'édition Routledge World Library de 1886, in SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, édition de J. Paul Hunter, New York/London, Norton & Company, « A Norton Critical Edition », 1996, pp. 200-201.
- LAVATER, Johann Caspar, *La Physiognomonie ou l'Art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants* [1775-1778], traduction de Henri Bacharach, Paris, L'Âge d'Homme, « Delphica », 1998.
- MANGIN, Edward, *An Essay on Light Reading as it may be supposed to influence moral conduct and literary taste*, London, James Carpenter, 1808.
- PAINE, Thomas, *Les Droits de l'homme* [1791-1792], traduction de Bernard Vincent, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, Paris, Ligue des Droits de l'Homme, 1991.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755], in *Œuvres complètes*, tome 3 : « Écrits politiques », édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et de Marcel Raymond, Gallimard, La Pléiade, 1991.
- SPURZHEIM, Johann Gaspar, *Observations sur la phrénologie* [1818], Paris, L'Harmattan, 2005.
- SPURZHEIM, Johann Gaspar, *Observations sur la folie ou sur les dérangements des fonctions morales et intellectuelles de l'homme* [1818], Paris, L'Harmattan, « Encyclopédie psychologique », 2006.

STAËL (Madame de), *Essai sur les fictions* [1795], in *Œuvres de jeunesse*, édition de John Isbell, présentation et notes de Simone Balayé, Paris, Desjonquères, 1997.

WOLLSTONECRAFT, Mary, *Défense des droits des hommes* [1790], in *Une Anglaise défend la Révolution française : réponse à Edmund Burke*, traduction, introduction et notes de Marie-Odile Bernez, Paris, Éditions du C.T.H.S., « Format », 2003.

3. 2. Autour de Giovanni Verga et de son époque

FRANCHETTI Leopoldo, SONNINO, Sidney, *L'inchiesta in Sicilia* [1876], introduction de Pietro Grasso Palermo, Rotary club Palermo nord, Kalós, 2004.

CAPUANA, Luigi, *Gli "Ismi" contemporanei (verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo), ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, Niccolò Giannotta, 1898.

CRÉMIEUX, Benjamin, « Le roman », *Revue de synthèse historique. Numéro consacré à l'Italie*, décembre 1909, n. 57.

DEJOB, Charles, « La littérature actuelle en Sicile », *La Nouvelle Revue*, tome 12, sept-oct 1901, pp. 435-444.

OJETTI, Ugo, *Alla scoperta dei letterati. Colloquii con Carducci, Panzacchi, Fogazzaro, Lioy, Verga, etc.*, Milano, Fratelli Dumolard, 1895.

PITRÈ, Giuseppe, *La demopsicologia e la sua storia*, édition de Loredana Bellantonio, Comiso, Documenta, 2001.

PITRÈ, Giuseppe, *Proverbi siciliani raccolti e confrontati con quelli degli altri dialetti d'Italia* [1879-1880], édité par Francesco Paolo Castiglione, Palermo, ILA Palma, 2002.

SCARFOGLIO, Edoardo [1885], *Il libro di Don Chisciotte*, édition de Carlo A. Madrignani, Napoli, Liguori, 1990.

TORRACA, Francesco, « *I Malavoglia* », in *Scritti critici*, Napoli, Francesco Perrella, « Nuova Biblioteca di Letteratura, Storia ed Arte », 1907, pp. 374-390.

3. 3. Autour de Thomas Hardy et de son époque

- BACHOFEN, Johann Jakob, *Le Droit maternel : recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique* [1861], traduction et préface d'Étienne Barilier, Lausanne, L'Âge d'homme, 1996.
- BOUCHER, Léon, « Le roman pastoral en Angleterre », *Revue des deux mondes*, novembre-décembre 1875, pp. 838-866.
- CHAMBERS, *Vestiges of the Natural History of Creation*, neuvième édition, Londres, John Churchill, 1851.
- CLARKE, Graham (éd.), *Thomas Hardy: Critical Assessments*, tome 1 : « The Contemporary Response », et tome 2 : « The Writer and the Poet », Mountfield, Helm Information, 1993.
- DARWIN, Charles, *L'Origine des espèces par le moyen de la sélection naturelle, ou la préservation des races favorisées dans la lutte pour la vie*, édition de Patrick Tort, traduction d'Aurélien Berra, Paris, Honoré Champion, « Champion classiques. Essais », 2009.
- DARWIN, Charles, *La Filiation de l'homme et la sélection liée au sexe* [1871], traduction coordonnée par Michel Prun, édition et préface de Patrick Tort, Paris, Institut Charles Darwin International/Syllepse, 1999.
- HANNIGAN, D. F., compte-rendu de *Jude the Obscure* dans la *Westminster Review* de janvier 1896, in CLARKE, Graham (éd.), *Thomas Hardy. Critical Assessments*, vol. 1 : « The Contemporary Response », Mountfield, Helm Information, 1993, pp. 260-263.
- HARTMANN, Eduard von, *Philosophie de l'Inconscient* [1869], traduction de Désiré Nolen, 2 tomes, Paris, Germer Baillière, 1877.
- LYELL, Charles, *Principles of Geology* [1830-1835], trois volumes, introduction et notes de Martin J. S. Rudwick, Chicago/London, University of Chicago Press, 1990-1991.
- MANTELL, Gideon Algernon, *The Wonders of Geology*, deux tomes, London, Relfe and Fletcher, 1839.
- McLENNAN, John Ferguson, *Primitive Marriage: An Inquiry into the Origin of the Form of Capture in Marriage Ceremonies* [1865], in Bryan S. Turner

- (éd.), *The Early Sociology of the Family*, volume 2, London, Routledge, 1998.
- MORGAN, Lewis Henry Morgan, *Systems of Consanguinity and Affinity of the Human Family* [1871], édition d'Elisabeth Tooker, Lincoln/London, University of Nebraska Press, « Contribution to Knowledge Series », 1997.
- NORDAU, Max, *Dégénérescence* [1892], préface d'Andrée Pace, Paris, Max Milo, 2006.
- OLIPHANT, Margaret, « The Anti-Marriage League », compte-rendu de *Jude the Obscure* paru ds le *Blackwood's Magazine* de janvier 1896, in CLARKE, Graham (éd.), *Thomas Hardy. Critical Assessments*, vol. 1 : « The Contemporary Response », Mountfield, Helm Information, 1993, pp. 248-252.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et représentation* [1818], deux volumes, traduction de Christian Sommer, Vincent Stanek et Marianne Dautrey, Paris, Gallimard, « Folio. Essais », 2009.
- SOREL, *Les Illusions du progrès* [1908], suivi de *L'Avenir socialiste des syndicats*, introduction de Yves Guchet, Lausanne, L'Âge d'homme, « Classiques de la pensée politique », 2007.
- STEPHEN, Leslie, « The Moral Element in Literature », *Cornhill Magazine*, vol. 43, janvier-juin 1881, pp. 34-50.

3. 4. Autour d'Alain-Fournier et de son époque

- BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Après une visite au Vatican », *Revue des deux mondes*, tome 127, 4^e période, janvier-février 1895, pp. 97-118.
- COUVREUR, Adrien, *Les Dangers sociaux. Les Mancenilles*, Paris, Plon, 1900.
- ERNEST-CHARLES, Jean, *Les Samedis littéraires*, Paris, Didier, 1904.
- PÉGUY, Charles, *Zangwill*, in *Œuvres en prose. 1898-1908*, introduction et notes de Marcel Péguy, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1959.

3. 5. Autour de Louis Guilloux et de son époque

- CRU, Jean Norton, *Du témoignage*, Paris, Allia, 1997.
- Cahiers Romain Rolland*, n. 23, dossier « L'Indépendance de l'Esprit » : correspondance entre Jean Guéhenno et Romain Rolland, 1919-1944, préface d'André Malraux, Paris, Albin Michel, 1975.
- GRENIER, Jean, *Essai sur l'esprit d'orthodoxie*, Paris, Gallimard, 1938.
- GRENIER, Jean, *Les Grèves* [1957], Paris, Gallimard, 1980.
- GRENIER, Jean, *Réflexions sur quelques écrivains*, Paris, Gallimard, « NRF », 1973.
- GRENIER, Jean, *Carnets. 1944-1971*, édition établie et annotée par Claire Paulhan, Paris, Seghers, « Pour mémoire », 1991.
- GUÉHENNO, Jean, *Caliban parle* [1928], suivi de *Conversion à l'humain*, nouvelle édition, Paris, Grasset, 1962.
- GUÉHENNO, Jean, *Journal d'un homme de 40 ans*, Paris, Grasset, 1934.
- GUÉHENNO, Jean, *Caliban et Prospero, suivi d'autres essais*, Paris, Gallimard, 1969.
- GIDE, André, *Retour de l'URSS*, in *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2001.
- PALANTE, Georges, *Combat pour l'individu*, préfacé et annoté par Michel Onfray, Romillé, Folle Avoine, 1989.
- PALANTE, Georges, *Les Antinomies entre l'individu et la société*, préfacé et annoté par Michel Onfray, Bédée, Folle Avoine, 1994.
- PALANTE, Georges, *Pessimisme et individualisme*, Bédée, Folle Avoine, 1999.
- PALANTE, Georges, *Chroniques complètes*, préfacées et annotées par Stéphane Beau, 2 tomes, Paris, Coda, 2006 et 2008.
- PALANTE, Georges, *Chroniques complètes*, tome 2, édition de Stéphane Beau, Paris, Coda, 2008, pp. 192-195.
- PALANTE, Georges, *Œuvres philosophiques*, textes édités par Jean-Pierre Jackson, préface de Michel Onfray, Paris, Coda, 2004.

PELLETIER, Yannick (éd.), *L'Individu en détresse*, choix de textes de Georges Palante présentés et annotés par Yannick Pelletier, Romillé, Folle Avoine, 1987.

3. 6. Autour de Vitaliano Brancati et de son époque

BORGESE, Giuseppe Antonio, *Goliath. La marche du fascisme* [1936], traduction d'Étiemble, Paris, Desjonquères, « Les chemins de l'Italie », 1986.

BORGESE, Giuseppe Antonio, *Vie de Filippo Rubè*, traduction de Muriel Gallot, Paris, Gallimard, « L'Arpenteur », 1995.

BORGESE, Giuseppe Antonio, *Tempo di edificare*, Milano, Fratelli Treves, 1924.

LONGANESI, Leo, *Parliamo dell'elefante. Frammenti di un diario*, Milano, Longanesi & C., « La Gaja Scienza », 2005.

4. Sources secondaires

4. 1. Sur la vie et l'œuvre de Mary Shelley

Ouvrages de critique littéraire

Analyses et réflexions sur Mary Shelley. "Frankenstein". L'humain et l'inhumain, ouvrage collectif, Paris, Marketing, « Ellipses », 1997.

BATES, Judith, « *Frankenstein* : roman des origines », in Gilles Menegaldo (dir.), *Autour de Frankenstein: Lectures critiques*, actes du colloque Mary Shelley, *Cahiers Forell*, n. 2, février 1994, pp. 133-144.

BERTHIN, Christine, « Family Secrets and a Shameful Disease: "Aberrations of Mourning" in *Frankenstein* » in *Q/W/E/R/T/Y*, n. 3, Publications de l'Université de Pau, octobre 1993, pp. 53-60.

- BOTTING, Fred, « Reflections of Excess: *Frankenstein*, the French Revolution, and Monstrosity » in SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, édition de Johanna M. Smith, London, Macmillan, 2000, pp. 435-449.
- COLLINGS, David, « The Monster and the Maternal Thing: Mary Shelley's Critique of Ideology », in SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, édition de Johanna M. Smith, London, Macmillan, 2000, pp. 280-295.
- DE PALACIO, Jean, *Mary Shelley dans son œuvre. Contribution aux études shelleyennes*, Paris, Klincksieck, 1969.
- DUPERRAY, Max, *Lecture de Frankenstein (Mary Shelley)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1997.
- DUSSINGER, John A., « Kinship and Guilt in Mary Shelley's *Frankenstein* », *Studies in the Novel*, vol. 8, n. 1, printemps 1976, pp. 38-55.
- ESCURET, Annie, « Épistémocritique de la monstration dans *Frankenstein* », *Q/W/E/R/T/Y*, n. 3, Publications de l'Université de Pau, oct 1993, pp. 75-88.
- GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979], deuxième édition, New Haven/London, Yale University Press, 2000.
- HIVET, Christine, *Voix de femmes. Roman féminin et condition féminine de Mary Wollstonecraft à Mary Shelley*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, « Coup d'essai », 1997.
- HOMANS, Margaret, *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1986.
- KERCSMAR, Rhonda Ray, « Displaced Apocalypse and Eschatological Anxiety in *Frankenstein* », *The South Atlantic Quarterly*, vol. 95, n. 3, 1996, pp. 729-751.
- KNELLWOLF, Christa, GOODALL, Jane (dir.), *Frankenstein's Science: Experimentation and Discovery in Romantic Culture, 1780-1830*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- KROPF, C. R., « *Caleb Williams* and the Attack on Romance », *Studies in the Novel*, vol. 8, n. 1, printemps 1976, pp. 81-87.
- LECERCLE, Jean-Jacques, *Frankenstein. Mythe et philosophie*, Paris, Puf, « Philosophie », 1988.

- LECERCLE, Jean-Jacques, « L'étincelle et la pompe à air », *Bulletin de littérature générale et comparée*, n. 25, automne 1999, pp. 189-210.
- LECOURT, Dominique, *Prométhée, Faust, Frankenstein. Fondements imaginaires de l'éthique*, Paris, Le Livre de Poche, 1996.
- LEVINE, George, « *Frankenstein* and the Tradition of Realism », *Novel, A Forum on Fiction*, vol. 7, n. 1, automne 1973, pp. 14-30.
- LEVINE, George, *The Realistic Imagination. English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1981.
- LÉVY, Maurice, *Le Roman « gothique » anglais. 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995
- MELLOR, Anne K., « *Frankenstein: A Feminist Critique of Science* », in LEVINE, George (dir.), *One Culture: Essays in Science and Literature*, Madison, The University of Wisconsin Press, « Science and Literature », 1987, pp. 287-312
- MELLOR, Anne K. Mellor, *Mary Shelley: Her Life, her Fiction, her Monsters*, New York/London, Routledge, 1989.
- MOERS, Ellen, *Literary Women*, London, W. H. Allen & Co., 1977.
- MONTAG, Warren, « The "Workshop of Filthy Creation": A Marxist Reading of *Frankenstein* », in SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, édition de Johanna M. Smith, London, Macmillan, 2000, pp. 384-395.
- MORETTI, Franco, *Signs Taken for Wonder: On the Sociology of Literary Forms* [1983], London/New York, Verso, 2005.
- MORVAN, Alain, « Savoir, folie et violence dans *Frankenstein* de Mary Shelley », in MORVAN, Alain (dir.), *Savoir et violence en Angleterre du XVI^e au XIX^e siècle*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987, pp. 185-197.
- MORVAN, Alain, *Mary Shelley et Frankenstein : itinéraires romanesques*, Paris, Puf, « Essais », 2005.
- MURPHIN, Ross C., « Feminist Criticism and *Frankenstein* », in SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, édition de Johanna M. Smith, London, Macmillan, 2000, pp. 296-313.

- MYRONE, Marilyn, *The Gothic Reader: A Critical Anthology*, London, Tate, 2006.
- O'FLYNN, Paul, « Production and Reproduction: The Case of *Frankenstein* », *Literature and History*, ix, 1983, pp. 194-213.
- O'ROURKE, James, « “Nothing More Unnatural”: Mary Shelley’s Revision of Rousseau », *ELH*, vol. 56, n. 3, automne 1989, pp. 543-569.
- PETERFREUND, Stuart, « Composing What May not Be “Sad Trash”: A Reconsideration of Mary Shelley’s Use of Paracelsus in *Frankenstein* », *Studies in Romanticism*, vol. 43, 2004, pp. 79-98.
- POLLIN, Burton R., « Philosophical and Literary Sources of *Frankenstein* », *Comparative Literature*, vol. 17, n. 2, printemps 1965, pp. 97-108.
- RANDEL, Fred V., « The Political Geography of Horror in Mary Shelley’s *Frankenstein* », *ELH*, vol. 70, n. 2, été 2003, pp. 465-492.
- RICHARDSON, Alan, « From *Emile* to *Frankenstein*: The Education of Monsters », *European Romantic Review*, vol. 1, n. 2, hiver 1991, pp. 147-162.
- SCRIVENER, Michael, « *Frankenstein’s* Ghost Story : The Last Jacobin Novel », *Genre*, vol. XIX, n. 3, automne 1986, pp. 299-318.
- SHERWIN, Paul, « *Frankenstein*: Creation as Catastrophe », *PMLA*, vol. 96, n. 5, octobre 1981, pp. 883-903.
- SPECTOR, Robert Donald, *The English Gothic: A Bibliographic Guide to Writers from Horace Walpole to Mary Shelley*, Westport/London, Greenwood Press, 1984.
- VASBINDER, Samuel Holmes, *Scientific Attitudes in Mary Shelley’s Frankenstein* [1976], Ann Arbor, UMI Research Press, 1984.

Essais de contextualisation socio-historique

- BABIN, Claude, *Autour du catastrophisme : des mythes et légendes aux sciences de la Terre et de la vie*, Paris, Vuibert, « Inflexions », 2005.
- BAILEY, Brian, *The Luddite Rebellion*, Stroud, Sutton Publishing, 1998.

- BAUDET, Jean, *Penser la matière : une histoire des chimistes et de la chimie*, Paris, Vuibert, 2004.
- BAUDET, Jean, *Penser le monde : une histoire de la physique jusqu'en 1900*, Paris, Vuibert, 2006.
- BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, *Lavoisier*, Paris, Flammarion, 1993.
- BENSAUDE-Vincent, Bernadette, STENGERS, Isabelle, *Histoire de la chimie*, Paris, La Découverte, 1993.
- BENTLEY, Toni, « A “Hyena in Petticoats” », *The New York Times Book Review*, 29 mai 2005, pp. 5-6.
- BIGLAND, Eileen, *Mary Shelley*, London, Cassell, 1959.
- BLAKEMORE, Steven, *Intertextual War: Edmund Burke and the French Revolution in the Writings of Mary Wollstonecraft, Thomas Paine, and James Mackintosh*, Cranbury/London/Mississauga, Associated University Press, 1997.
- BOIREAU, Jean-Louis, *William Godwin et le roman jacobin anglais. Théorie politique et pratique romanesque*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- BOURDEAU, Vincent, JARRIGE, François, VINCENT, Julien, *Les Luddites. Bris de machines, économie politique et histoire*, Clamecy, Ère, 2006.
- BOUTON, Christophe, LAURAND, Valéry, RAÏD, Layla (dir.), *La Physiognomonie : problèmes philosophiques d'une pseudo-science*, Paris, Kimé, 2005.
- BUFFETAUD, Éric, *Cuvier : le découvreur de mondes disparus*, Paris, Belin, « Pour la science », 2002.
- BUSSI, G. Elisa, « Burke e la Rivoluzione francese: la rappresentazione e l'oltraggio », in GALLINGANI, Daniela (dir.), *Le credibili finzioni della storia*, Firenze, Centro Editoriale Toscano, « Cultura e società », 1996, pp. 201-234.
- BUTLER, Marylin, *Burke, Paine, Godwin, and the Revolution Controversy*, Cambridge/London/New York, Cambridge University Press, 1984.
- CARLSON, Julie Ann, *England's First Family of Writers: Mary Wollstonecraft, William Godwin, Mary Shelley*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2007.

- CHASE, Malcolm, *Chartism: A New History*, Manchester, Manchester University Press, 2007.
- CLAEYS, Gregory, *Citizens and Saints: Politics and Anti-Politics in Early British Socialism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- CLEMIT, Pamela, *The Godwinian Novel: The Rational Fictions of Godwin, Brockden Brown, Mary Shelley*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- CONNIFF, James, « Edmund Burke and His Critics: The Case of Mary Wollstonecraft », *Journal of the History of Ideas*, vol. 60, n. 2, avril 1999, pp. 299-318.
- COUTURIAU, Paul, *Mary Shelley: Shelley, Byron, Frankenstein et les autres*, Paris, Ramsay, 2008.
- CRISAFULLI JONES, Lilla Maria, « “Storia” e “Romanzo” nella scrittura giacobina inglese », in GALLINGANI, Daniela (dir.), *Le credibili finzioni della storia*, Firenze, Centro Editoriale Toscano, « Cultura e società », 1996, pp. 235-248.
- CROUZET, François, *Histoire de l'économie européenne : 1000-2000*, Paris, Albin Michel, 2000.
- DEAN, Dennis Richard, *James Hutton and the History of Geology*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1992.
- DESMOND, Adrian, *The Politics of Evolution: Morphology, Medicine, and Reform in Radical London*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- DICKINSON, Harry Thomas (dir.), *Britain and the French Revolution, 1789-1815*, London, Macmillan, « Problems in focus », 1989.
- DOLLÉANS, Édouard, *Le Chartisme (1831-1848) : aurore du mouvement ouvrier* [1912-1913], deuxième édition, Paris, Les Nuits Rouges, 2003.
- DUPUIS, Serge, *Robert Owen : socialiste utopique (1771-1858)*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991.
- ELLENBERGER, François, *Histoire de la géologie*, tome 2 : « La grande éclosion et ses prémices : 1660-1810 », Paris, Technique et Documentation, « Petite collection d'histoire des sciences », 1994.
- FAUQUE, Danielle, *Lavoisier et la naissance de la chimie moderne*, Paris, Vuibert, 2003.

- FRANKLIN, Carolin, *Mary Wollstonecraft: A Literary Life*, London, Palgrave Macmillan, 2004.
- GOULVEN, Laurent, « Louis Agassiz (1807-1873) : Fixisme et Idéologie, ou les raisons de croire au fixisme quand on en a soi-même ruiné les fondements », conférence consultable en ligne à l'adresse <http://www.annales.org/archives/cofrhigeo/agassiz-fixisme.html>.
- GRENBY, Matthew Orville, *The Anti-Jacobin Novel: British Conservatism and the French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- HILTON, Boyd, *A Mad, Bad, and Dangerous People? England, 1783-1846*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- HODSON, Jane, *Language and Revolution in Burke, Wollstonecraft, Paine, and Godwin*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- HOQUET, Thierry, *Buffon : histoire naturelle et philosophie*, Paris, Champion, « Les dix-huitième siècles », 2005.
- JOHNSON, Claudia L. (dir.), *The Cambridge Companion to Mary Wollstonecraft*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- JUMP, Harriet, « Monstrous stepmother: Mary Shelley and Mary Jane Godwin », *Women's Writing*, vol. 6, n. 3, octobre 1999, pp. 297-308.
- KELLY, Gary, *The English Jacobin Novel: 1780-1805*, Oxford, Clarendon Press, 1976.
- KING-HELE, Desmond George, *Erasmus Darwin and the Romantic Poets*, London, Macmillan, 1986.
- KING-HELE, Desmond George, « Shelley and Science », *Notes and Records of the Royal Society of London*, vol. 46, n. 2, 1992, pp. 253-265.
- KING-HELE, Desmond George, *Erasmus Darwin: A Life of Unequalled achievement*, London, DLM, 1999.
- LANTERI-LAURA, Georges, *Histoire de la phrénologie : l'homme et son cerveau selon F. J. Gall* [1970], deuxième édition, Paris, Puf, « Dito », 1993.
- LÉCAILLE, Claude, *L'Aventure de la chimie jusqu'à Lavoisier*, Paris, Vuibert, « Inflexions », 2004.
- LOCKE, Don, *A Fantasy of Reason: The Life and Thought of William Godwin*, London/Boston, Routledge and K. Paul, 1980.

- LOCQUENEUX, Robert, *Une Histoire des idées en physique*, Paris, Vuibert, « Cahiers d'histoire et de philosophie des sciences », 2009.
- LOVELAND, Jeff, *Rhetoric and Natural History: Buffon in Polemical and Literary Context*, Oxford, Voltaire Foundation, « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 2001.
- MANDRESSI, Rafael Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste : dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, « L'Univers historique », 2003.
- MARSHALL, David, *The Surprising Effects of Sympathy: Marivaux, Diderot, Rousseau, and Shelley*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1988, pp. 178-227.
- MARSHALL, Peter H., *William Godwin*, New Haven/London, Yale University Press, 1984.
- MARSHALL, Tim, *Murdering to Dissect: Grave-robbing, "Frankenstein" and the Anatomy Literature*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1995.
- MAZLIAK, Paul, *La Biologie au siècle des Lumières*, Paris, Vuibert, 2006.
- MELLOR, Anne K., *Mothers of the Nation: Women's Political Writing in England, 1780-1830*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- MOORE, Jane, *Mary Wollstonecraft*, Plymouth, Northcote House, 1999.
- MORAN, Bruce T., *Distilling Knowledge: Alchemy, Chemistry, and the Scientific Revolution*, Cambridge (MA.)/London, Harvard University Press, « New Histories of Science, Technology and Medicine », 2005.
- O'NEILL, Daniel, *The Burke-Wollstonecraft Debate: Savagery, Civilization, and Democracy*, Pennsylvania, The Pennsylvania state University Press, 2007.
- POOVEY, Mary, *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1984.
- PORTER, Roy, *The Making of Geology: Earth Science in Britain, 1660-1815*, Ann Arbor, UMI, 1998.
- PORTER, Roy, *Enlightenment: Britain and the Creation of the Modern World* [2000], London, Penguin Books, 2001.

- PORTER, Roy (dir.), *The Cambridge History of Science*, tome 4 : « Eighteenth-Century Science », Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- REPCHECK, Jack, *The Man Who Found Time: James Hutton and the Discovery of the Earth's Antiquity*, Cambridge, Perseus, 2003.
- SALE, Kirkpatrick, *La Révolte luddite : briseurs de machines à l'ère de l'industrialisation*, traduction de Célia Izoard, Paris, L'Échappée, « Dans le feu de l'action », 2006.
- SALVADORI, Laura et VILLI, Claudio, *Luddism: A Revolution That Failed*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere e arti, 1983.
- SEYMOUR, Miranda, *Mary Shelley*, London, John Murray, 2000.
- SMITH, Johanna M., « Introduction: Biographical and Historical Contexts », in SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, édition de Johanna M. Smith, London, Macmillan, 2000, pp. 3-18.
- SPARK, Muriel, *Child of Light: A Reassessment of Mary Wollstonecraft Shelley*, Tower Bridge Publications, Hadleigh, 1951.
- SPARK, Muriel, *Mary Shelley*, London, Constable, 1988.
- St. CLAIR, William, *The Godwins and the Shelleys: The Biography of a Family*, London/Boston, Faber and Faber, 1989.
- TAQUET, Philippe, *Georges Cuvier : naissance d'un génie*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- THÉVENET, Alain, *William Godwin, des Lumières à l'anarchisme*, Lyon, Atelier de création libertaire, 2002.
- TODD, Janet Margaret, *Death and the Maidens: Fanny Wollstonecraft and the Shelley Circle*, London, Profile Books, 2007.
- TODD, Janet Margaret, *Mary Wollstonecraft: a Revolutionary Life*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2000.
- VINCENT, Bernard, « Introduction » à PAINE, Thomas, *Les Droits de l'homme* [1791-1792], traduction de Bernard Vincent, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, Paris, Ligue des Droits de l'Homme, 1991.
- WEBSTER-GARRETT, Erin L., *The Literary Career of Novelist Mary Shelley after 1822: Romance, Realism and the Politics of Gender*, Lewiston, E. Mellen Press, 2006.

WILLIS, Martin, *Mesmerists, Monsters, and Machines: Science Fiction and the Cultures of Science in the Nineteenth Century*, Kent, The Kent State University Press, 2006.

4. 2. *Sur la vie et l'œuvre de Giovanni Verga*

Ouvrages de critique littéraire

- ASOR ROSA, Alberto, dir., *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, « Strumenti letterari », 1987.
- ASOR ROSA, Alberto, « *I Malavoglia* di Giovanni Verga », in ASOR ROSA, Alberto, (dir.), *Letteratura italiana. Le Opere*, tome 3 : « Dall'Ottocento al Novecento », Torino, Einaudi, 1995, pp. 733-878.
- BALDI, Guido, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980.
- BIASIN, Gian-Paolo, « Lo zoo di Verga », *Italica*, vol. 70, n. 1, printemps 1993, pp. 19-29.
- BOLZONI, Lina, TEDESCHI, Marcella (dir.), *Dalla scapigliatura al verismo*, Roma/Bari, Laterza, 1990.
- CALDARONE, Frank Ignazio, *Il ciclo dei «Vinti» da Verga a De Roberto*, Ravenna, Longo, 1992.
- CARLI, Alberto, *Anatomie scapigliate : l'estetica della morte tra letteratura, arte e scienza*, Novara, Interlinea, « Biblioteca letteraria dell'Italia unita », 2004.
- CATTANEO, Cattaneo, *Giovanni Verga*, Torino, UTET, 1963.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, « Gli elefanti », 1993.
- DEL PRINCIPE, David, *Rebellion, Death, and Aesthetics in Italy: The Demons of Scapigliatura*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1996.
- DE ROBERTO, Federico, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1964.

- DE VITO, Anthony J., « Disasters and Disease in the Work of Giovanni Verga », *Italica*, vol. 46, n. 3, automne 1969, pp. 279-291.
- DEVOTO, Giacomo, « I “piani del racconto” in due capitoli dei *Malavoglia* », *Bollettino del Centro Studi filologici e linguistici siciliani*, n. 2, 1954, pp. 5-13.
- DI BENEDETTO, Arnaldo, « Flaubert in Verga », in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981, Biblioteca della fondazione Verga, tome 1, « Convegni », n. 3, 1982, pp. 85-101.
- DI SILVESTRO, Antonio (dir.), *Prospettive sui “Malavoglia”*, atti dell’incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria, Catania, Leo S. Olschki, 2007.
- FAVA GUZZETA, Lia, *Verga fra Manzoni e Flaubert*, Roma, Studium, « Nuova Universale », 1997.
- FINOCCHIARO CHIMIRRI, Giovanna, *Tra Ottocento e Novecento*, Catania, Niccolò Giannotta, 1973.
- GHERARDUCCI, Isabella, GHIDETTI, Enrico, *Guida alla lettura di Verga*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.
- GIANCRISTOFARO, Lia, *Il Segno dei Vinti. Antropologia e letteratura in Verga*, Lanciano, Rocco Carabba, « La Biblioteca del Particolare », 2005.
- GINSBURG, Michal Peled, « *I Malavoglia* and Verga’s “Progress” », *MLN. Italian Issue*, janvier 1980, vol. 95, n. 1, pp. 82-103.
- GOLB, Raphael, « Rumor, Knowledge and Politics in Verga’s *I Malavoglia* », *Italian Quarterly*, n. 163-164, hiver-printemps 2005, pp. 33-54.
- Il centenario del “Mastro-don Gesualdo”*, Actes du Colloque International tenu à Catane les 15-18 mars 1989, 2 volumes, Catania, Biblioteca della fondazione Verga, « Convegni », 1991.
- LANCI, Antonio, « *I Malavoglia*. Analisi del racconto », *Trimestre*, n. 2-3, mars-juin 1971, pp. 357-408.
- LUGLI, Vittorio, « Lo stile indiretto libero in Flaubert e in Verga », in *Dante e Balzac*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1952, pp. 221-240.
- LUPERINI, *Verga* [1975], Bari, Laterza, « Letteratura Italiana Laterza », 1988.
- LUPERINI, Romano, *Verga moderno*, Bari, Editori Laterza, 2005.

- LUPERINI, Romano, « La pagina finale dei *Malavoglia* », in SAVOCA, Giuseppe, DI SILVESTRO, Antonio (dir.), *Prospettive sui "Malavoglia"*, atti dell'incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria, Catania, Leo S. Olschki, 2007, pp. 51-68.
- MASIELLO, Vitorio, *I Miti e la Storia. Saggi su Foscolo e Verga*, Napoli, Liguori, 1984.
- MASIELLO, Vitorio, *Icone della modernità inquieta, storie di vinti e di vite mancate. Riletture e restauri di Verga e Pirandello*, Bari, Palomar, 2006.
- MELIS, Rossana, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, Biblioteca della fondazione Verga, « Studi », 1990.
- MUSCARIELLO, Mariella, *Gli inganni della scienza. Percorsi verghiani*, Napoli, Liguori, 2001.
- MUSUMARRA, Carmelo, *Verga e la sua eredità novecentesca*, Brescia, La Scuola, « Sintesi e documenti della letteratura italiana contemporanea », 1981.
- RUSSO, Luigi, *Giovanni Verga* [1919], Roma-Bari, Laterza, « Economica Laterza », 1995.
- RAGONESE, Gaetano, *Interpretazione del Verga: saggi e ricerche*, Palermo, Manfredi, 1965.
- RAGONESE, Gaetano, « L'epilogo de *I Malavoglia* e l'epilogo di *Madame Bovary* », in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981, Biblioteca della fondazione Verga, tome 1, « Convegni », n. 3, 1982, pp. 269-300.
- RODA, Vittorio, *Verga e le patologie della casa*, Bologna, CLUEB, « Biblioteca delle Lettere », 2002.
- ROSA, Giovanni, *La narrativa degli Scapigliati*, Roma/Bari, Laterza, « Biblioteca universale », 1997.
- SARO, Georges, « Francesco Torraca et les *Malavoglia*, ou ce danger qui vient du Sud », *Chroniques italiennes*, n. 24, 4/1990. Consulté en ligne à l'adresse <http://www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/PDF/24/24Saro.pdf>

SAVOCA, Giuseppe, DI SILVESTRO, Antonio (dir.), *Prospettive sui "Malavoglia"*, atti dell'incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria, Catania, Leo S. Olschki, 2007.

SPITZER, Leo, « L'originalità della narrazione nei *Malavoglia* », *Studi italiani*, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 293-316.

TANTERI, Domenico, « Sul confronto Verga-Zola nella critica di fine Ottocento », *Annali della fondazione Verga*, n. 16, 1999, pp. 107-120.

Essais de contextualisation socio-historique

BANTI, Alberto Mario, *Il Risorgimento italiano*, Bari, Laterza, « Quadrante », 2004

BONOMO, Giuseppe, *Pitrè, la Sicilia e i siciliani*, Palermo, Sellerio, « Prisma », 1989.

BONOMO, Giuseppe, « Folklore e demologia in Sicilia », in *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, volume 1, actes du Congrès international d'histoire des 20-25 octobre 1975 à Palerme, Palermo, Palumbo, 1977, pp. 478-488.

CANDELORO, Giorgio, *Storia dell'Italia moderna*, tome 5 : « La costruzione dello stato unitario (1860-1871) » [1968], deuxième édition, Milano, Feltrinelli, 1989.

CARAPEZZA, Marcello, « La Sicilia nella cultura scientifica dell'ultimo secolo », in *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, vol. 2, actes du Congrès international d'histoire des 20-25 octobre 1975 à Palerme, Palermo, Palumbo, 1977, pp. 1079-1090.

COCCHIARA, Giuseppe, *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Einaudi, 1975.

CONTARINO, Rosario, « Il Mezzogiorno e la Sicilia », in ASOR ROSA, Alberto (éd.), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. 3 : *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 711-789.

FIUME, Giovanna, « Classi pericolose », in BENIGNO, Francesco, GIARRIZZO, Giuseppe (dir.), *Storia della Sicilia*, tome 2 : « Dal Seicento a oggi », Bari, Laterza, 2003, pp. 44-52.

- GALASSO, Giuseppe, « La Sicilia dei tempi di Verga », in Comitato per l'edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga (dir.), *I tempi e le opere di Giovanni Verga*, Firenze, Felice Le Monnier, 1986.
- GALASSO, Giuseppe, *Sicilia in Italia. Per la storia culturale e sociale della Sicilia nell'Italia unita*, Catania, Prisma, 1994.
- HAYWOOD, Geoffrey A., *Failure of a Dream. Sidney Sonnino and the Rise and Fall of Liberal Italy. 1847 – 1922*, Firenze, Leo S. Olschki, 1999.
- LANDUCCI, Giovanni, *Darwinismo a Firenze: tra scienza e ideologia (1860-1900)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1977.
- La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, volumes 1 et 2, actes du Congrès international d'histoire des 20-25 octobre 1975 à Palerme, Palermo, Palumbo, 1977.
- LEONE DE CASTRIS, Arcangelo, « I Siciliani e la letteratura », in *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, vol. 1, Actes du Congrès international d'histoire tenu à Palerme les 20-25 octobre 1975, Palermo, Palumbo, 1977, pp. 307-340.
- LUPO, Salvatore, « La mafia », in BENIGNO, Francesco, GIARRIZZO, Giuseppe (dir.), *Storia della Sicilia*, tome 2 : « Dal Seicento a oggi », Bari, Laterza, 2003, pp. 134-150.
- MASIELLO, Vitorio, *Verga tra ideologia e realtà* [1970], Bari, De Donato, « Temi e Problemi », 1972.
- MAZZAMUTO, Pietro, « La Sicilia di Franchetti e Sonnino » [1975], in FRANCHETTI, Leopoldo, SONNINO, Sidney, *L'inchiesta in Sicilia* [1876], introduction de Pietro Grasso Palermo, Rotary club Palermo nord, Kalós, 2004, pp. 342-365.
- MILZA, Pierre, BERSTEIN, Serge, *Le Fascisme italien. 1919-1945* [1970], Paris, Seuil, 1980.
- MONROY, Alberto, « La scienza biologica », in *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, vol. 2, actes du Congrès international d'histoire des 20-25 octobre 1975 à Palerme, Palermo, Palumbo, 1977, pp. 1091-1098.

- NEZRI, Sophie, « La découverte de l'altérité méridionale à travers les voyages d'exploration sociale. *L'inchiesta in Sicilia* de Leopoldo Franchetti et Sidney Sonnino », *Italies*, n. 1, 1997, pp. 97-114.
- OLIVA, Gianni, MORETTI, Vito, *Verga e i verismi regionali*, Roma, Studium, « Nuova Universale », 1999.
- PÉCOUT, Gilles, *Naissance de l'Italie contemporaine. 1770-1922* [1993], Paris, Armand Colin, 2004.
- RIALL, Lucy, « Il Risorgimento in Sicilia », in BENIGNO, Francesco, GIARRIZZO, Giuseppe (dir.), *Storia della Sicilia*, tome 2 : « Dal Seicento a oggi », Bari, Laterza, 2003, pp. 31-43.
- ROMANO, Sergio, *Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 1977.
- ROMEO, Rosario, *Il Risorgimento in Sicilia* [1950], Bari, Laterza, 1989.
- SERONI, Adriano, *Verga*, sixième édition, Palermo, Palumbo, 1979.
- SIPALA, Paolo Mario, *Scienza e Storia nella letteratura verista*, Bologna, Pàtron, 1976.
- SPINAZZOLA, Vittorio, *Verismo e positivismo*, Milano, Arcipelago, « Letteratura italiana », 1993.

4. 3. *Sur la vie et l'œuvre de Thomas Hardy*

Ouvrages de critique littéraire

- ARATA, Stephen, *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- BEER, Gillian, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction* [1983], deuxième édition, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 2000.
- BEER, Gillian, « Origins and Oblivion in Victorian Narrative », in YEAZELL, Ruth Bernard (dir.), *Sex, Politics, and Science in the Nineteenth-Century Novel*, selected papers from the English Institute, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1986, pp. 63-87.

- BEER, Gillian, « Can the Native Return? », *Open Fields: Science in Cultural Encounter*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 31-54.
- BJÖRK, Lennart A., « Critical Introduction », in HARDY, Thomas, *The Literary Notebooks*, vol. 1, édition de Lennart A. Björk, London, Macmillan, 1988, pp. xv-xx.
- BOUMELHA, Penny (dir.), *Jude the Obscure. Thomas Hardy*, London, Macmillan, « New Casebooks », 2000.
- CARIGNAN, Michael, « Analogical Reasoning in Victorian Historical Epistemology », *Journal of the History of Ideas*, vol. 64, n. 3, juillet 2003, pp. 445-464.
- COX, Gordon (éd.), *Thomas Hardy: The Critical Heritage*, New York, Barnes & Noble, 1970.
- COUSTILLAS, Pierre, « Gissing on Hardy. A Novelist's View of a Contemporary Writer », *Cahiers victoriens et édouardiens*, n. 12, octobre 1980, pp. 1-18.
- FIROR, Ruth A., *Folkways in Thomas Hardy*, Thèse de Doctorat, Philadelphie, University of Pennsylvania, 1931.
- FLOC'H, Sylvain, « Créer, animer, modeler la femme. Un Pygmalion en Péril » in HARDY, Thomas, *La Bien-Aimée*, traduction de Geneviève Brzustowski, Paris, Circé, 2005, pp. 7-24.
- GARSON, Marjorie, *Hardy's Fables of Integrity: Woman, Body, Text*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- GIBSON, James, *Thomas Hardy: A Literary Life*, London, Macmillan, 1996.
- GOATER, Thierry, « Eustacia Vye : le bovarysme incarné en Wessex », in TERRIEN, Nicole, LECLERC, Yvan (dir.), *Madame Bovary : le bovarysme et la littérature de langue anglaise*, actes du colloque ERAC organisé à l'Université de Rouen les 13 et 14 décembre 2002, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004, pp. 25-38.
- GODEAU, Florence, *Destinées féminines à l'ombre du Naturalisme*, Paris, Desjonquères, 2008.
- KINCAID, James Russell, « Hardy's Absences », in KRAMER, Dale (dir.), *Critical Approaches to the Fiction of Thomas Hardy*, London, Macmillan, 1979, pp. 202-214.

- LANGBAUM, Robert, *Thomas Hardy in Our Time*, London/New York, Macmillan/St. Martin's Press, 1995.
- LOWMAN, Roger, *Thomas Hardy's "The Dorsetshire Labourer" and Wessex*, Lewiston/Queenston, The Edwin Mellen Press, « Studies in British Literature », 2005.
- MALLETT, Phillip (dir.), *The Achievement of Thomas Hardy*, London/New York, Macmillan/St. Martin's Press, 2000.
- MILLER, John Hillis, *Thomas Hardy: Distance and Desire*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1970.
- MILLGATE, Michael, *Thomas Hardy: A Biography Revisited* [2004], Oxford, Oxford University Press, 2006.
- MILLGATE, Michael, « Thomas Hardy's Library at Max Gate: Catalogue of an Attempted Reconstruction », consultable en ligne à l'adresse <http://www.library.utoronto.ca/fisher/hardy/hardycataz.html>.
- MORGAN, Rosemarie, *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy* [1988], London/New York, Routledge, 1991.
- NEWTON, Ken M., « Modernising Tragedy in Hardy's Later Fiction », *The Thomas Hardy Journal*, vol. 23, automne 2007, pp. 142-155.
- NISHIMURA, Satoshi, « Thomas Hardy and the Language of the Inanimate », *Studies in English Literature. 1500-1900*, vol. 43, n. 4 : *The Nineteenth Century*, automne 2003, pp. 897-912.
- O'TOOLE, Tess, *Genealogy and Fiction in Hardy: Family Lineage and Narrative Lines*, New York/London, St. Martin's/Macmillan, 1997.
- OULTON, Caroline, « "What a comrade she would make" : The Limits of Romantic Friendship in *Jude the Obscure* », in : *The Thomas Hardy Journal*, vol. XXIII, automne 2007, pp. 117-125.
- PAGE, Norman (dir.), *Thomas Hardy: The Writer and his Background*, New York, St. Martin's Press, 1980.
- PAGE, Norman (éd.), *Oxford Reader's Companion to Hardy*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2000.
- PETTIT, Charles P. C., « "Merely a Good Hand at a Serial"? From *A Pair of Blue Eyes* to *Far from the Madding Crowd* », in MALLETT, Phillip (dir.),

- The Achievement of Thomas Hardy*, London/New York, Macmillan/St. Martin's Press, 2000, pp. 1-21.
- PINION, Francis Bertram, *Thomas Hardy: His Life and Friends*, London, Macmillan, 1992
- PITE, Ralph, *Thomas Hardy: The Guarded Life*, London, Picador, 2006.
- PYLE, Forest, « Demands of History: Narrative Crisis in *Jude the Obscure* », *New Literary History*, vol. 26, n. 2, printemps 1995, pp. 359-378.
- RADFORD, Andrew, *Thomas Hardy and the Survivals of Time*, Aldershot, Ashgate, 2003.
- ROBINSON, Roger, « Hardy and Darwin », in PAGE, Norman (dir.), *Thomas Hardy: The Writer and his Background*, New York, St. Martin's Press, 1980. pp. 128-150.
- SCHOENFELD, Lois Bethe, *Dysfunctional Families in the Wessex Novels of Thomas Hardy*, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Oxford, University Press of America, 2005.
- TOPIA, André, « Le supplément et la perte, ou le recyclage manqué (Thomas Hardy, « An Imaginative Woman ») », *Études anglaises*, vol. 59, 2006, pp. 279-291.
- TOMALIN, Claire, *Thomas Hardy: The Time-Torn Man*, London, Penguin Books, 2007.
- VALDEZ MOSES, Michael, « Agon in the Marketplace : *The Mayor of Casterbridge* as Bourgeois Tragedy », *The South Atlantic Quarterly*, vol. 87, n. 2, printemps 1988, pp. 219-251.
- VILLARI, Enrica, « *Il vizio moderno dell'irrequietezza* »: Saggio sui romanzi di Thomas Hardy, Bari, Adriatica, « Perspectives », 1990.
- WILLIAMS, Merryn, *Thomas Hardy and Rural England*, London, Macmillan, 1972.
- WILLIAMS, Raymond, *The Country and the City*, London, Chatto & Windus, 1973.
- WILLIAMS, Raymond, « Region and Class in the Novel », in JEFFERSON, Douglas, MARTIN, Graham (dir.), *The Uses of Fiction: Essays on the Modern Novel in Honour of Arnold Kettle*, Milton Keynes, The Open University Press, 1982, pp. 59-68.

- WIDDOWSON, Peter, *Hardy in History: A Study in Literary Sociology*, London/New York, Routledge, 1989.
- WRIGHT, Sarah Bird, *Thomas Hardy A to Z: The Essential Reference to His Life and Work*, New York, Facts on File, 2002.
- WRIGHT, Terence R., *Hardy and His Readers*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.
- ZEITLER, Michael A., *Representations of Culture. Thomas Hardy's Wessex and Victorian Anthropology*, New York/Washington/Bern/Berlin/Oxford, Peter Lang, 2007.
- ZIETLOW, Paul, « Thomas Hardy and William Barnes: Two Dorset Poets », *PMLA*, vol. 84, n. 2, mars 1969, pp. 291-303.

Essais de contextualisation socio-historique

- BECQUEMONT, Daniel, MUCCHIELLI, Laurent (dir.), *Le Cas Spencer : religion, science et politique*, Paris, Puf, « Science, histoire et société », 1998.
- BENNETT, Gillian, « Geologists and Folklorists: Cultural Evolution and “The Science of Folklore” », *Folklore*, n. 105, 1994, pp. 25-37.
- BLOT, Yvan, *Herbert Spencer : un évolutionniste contre l'étatisme*, Paris, Les Belles Lettres, « Penseurs de la liberté », 2007.
- BOWKER, Geof, « Les origines de l'uniformitarisme de Lyell : pour une nouvelle géologie », in SERRES Michel (dir.), *Éléments d'histoire des sciences*, Paris, Bordas, « Cultures », 1989, pp. 386-406.
- BOWLER, Peter J., MORUS, Iwan Rhys, *Making Modern Science: A Historical Survey*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2005.
- BULHOF, Ilse N., *The Language of Science: A Study of the Relationship Between Literature and Science in the Perspective of a Hermeneutical Ontology*, Leiden/New York/Köln, E. J. Brill, « Brill's Studies in Intellectual History », 1992.
- CAZENEUVE, Jean, « Évolutionnisme culturel et social », *Encyclopædia Universalis*, 1980.

- CONNOR, Steven, « The Birth of Humility: Frazer and Victorian Mythography », in FRASER, Robert (éd.) *Sir James Frazer and the Literary Imagination: Essays in Affinity and Influence*, London/Basingstoke, Macmillan, 1990, pp. 61-80.
- DALE, Peter Allan, *In Pursuit of a Scientific Culture: Science, Art and Society in the Victorian Age*, Madison, The University of Wisconsin Press, « Science and Literature », 1989.
- DILLON, Steve, « The Archaeology of Victorian Literature », *A Journal of Literary History*, vol. 5, n. 2, juin 1993, pp. 237-262.
- FLETCHER, Ian (éd.), *Decadence and the 1890s*, London, Edward Arnold, « Stratford-Upon-Avon Studies », 1979.
- GOODE, John, « The Decadent Writer as Producer », in FLETCHER, Ian (éd.), *Decadence and the 1890s*, London, Edward Arnold, « Stratford-Upon-Avon Studies », 1979, pp. 108-129.
- GREENSLADE, William, *Degeneration, Culture and the Novel. 1880-1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- HODGEN, Margaret T., « The Doctrine of Survivals: The History of An Idea », *American Anthropologist*, n. 33, 1931, pp. 307-324. Consultable en ligne sur le site de l'American Anthropological Association : <http://www.aaanet.org/sections/gad/history/042hodgen.pdf>
- HOLMES, Brian, « Herbert Spencer (1820-1903) », *Perspectives. Revue trimestrielle d'éducation comparée*, vol. 24, n. 3/4, 1994, pp. 553-575. En ligne sur le site « Les classiques des sciences sociales » : http://classiques.uqac.ca/classiques/spencer_herbert/Holme_spencer.pdf.
- INGHAM, Patricia, « Hardy and the Wonders of Geology », *The Review of English Studies*, n. 31, 1980, pp. 59-64.
- LANARO, Giorgio, *L'evoluzione, il progresso e la società industriale: un profilo di Herbert Spencer*, Firenze, La Nuova Italia, « Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Milano », 1997.
- LENCLUD, Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était », *Terrain*, n. 9, octobre 1987, pp. 110-123. Consultable en ligne sur le site de la revue *Terrain* : <http://terrain.revues.org/index3195.html>.

- LEVINE, Georges, *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction*, Cambridge (MA), London, Harvard University Press, 1988.
- LOWIE, Robert, *Histoire de l'ethnologie classique : des origines à la Seconde Guerre mondiale* [1937], Paris, Payot, 1991.
- PACE, Andrée, « Sombre Prophète », préface à NORDAU, Max, *Dégénérescence*, Paris, Max Milo, 2006.
- PEEL, John David Yeadon, *Herbert Spencer: The Evolution of a Sociologist*, Aldershot, Gregg Revivals, 1992.
- PARADIS, James, POSTLEWAIT, Thomas (éd.), *Victorian Science and Victorian Values: Literary Perspectives* [1981], New Brunswick, Rutgers University Press, 1985.
- PICK, Daniel, *Faces of Degeneration: A European Disorder, c. 1848 – c. 1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- RUDWICK, Martin J. S., *Lyell and Darwin, Geologists: Studies in the Earth Sciences in the Age of Reform*, Aldershot, Ashgate, « Variorum », 2005.
- RYLANCE, Rick, *Victorian Psychology and British Culture. 1850-1880*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- SCHIANO-BENNIS, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Champion, 1999.
- SNELL, Keith D. M., *Annals of the Labouring Poor: Social Change and Agrarian England, 1660-1900*, Cambridge/London/New York, Cambridge University Press, 1985.
- THORNTON, Robert Kelsey Rought, « “Decadence” in Later Nineteenth-Century England », in FLETCHER, Ian (dir.), *Decadence and the 1890s*, London, Edward Arnold, « Stratford-Upon-Avon Studies », 1979, pp. 14-29.
- TORT, Patrick, *Spencer et l'évolutionnisme philosophique*, Paris, Puf, « Que sais-je ? », 1996.
- VERDIER, Yvonne, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, édité et publié à titre posthume par Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre, Paris, Gallimard 1995.

VON ARX, Jeffrey Paul, *Progress and Pessimism: Religion, Politics, and History in Late Nineteenth Century Britain*, Cambridge (MA.)/London, Harvard University Press, 1985.

YOUNG, Robert M., *Darwin's Metaphor: Nature's Place in Victorian Culture* [1985], Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

ZWIERLEIN, Anne-Julia (dir.), *Unmapped Countries: Biological Visions in Nineteenth-Century Literature and Culture*, London, Anthem Press, 2005.

4. 4. Sur la vie et l'œuvre d'Alain-Fournier

Ouvrages de critique littéraire

Alain-Fournier, Jacques Rivière. Du Grand Meaulnes à la Nouvelle Revue Française, catalogue de l'exposition présentée à la Maison de la Culture de Bourges (27 juin-15 septembre 1986) puis à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris (25 septembre-6 novembre 1986), Bourges, I.C.L., 1986.

BASTAIRE, Jean, *Alain-Fournier ou l'anti-Rimbaud*, Paris, José Corti, 1978.

Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier, n. 15/16 : *Séjour à Londres et influences anglaises dans l'œuvre d'Alain-Fournier*, 2^e et 3^e trimestres 1979.

BAUDRY, Robert, *Le Grand Meaulnes : un roman initiatique*, Saint-Genouph, Nizet, 2006.

BAYARD, Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Minuit, 2000.

BUISINE, Alain, *Les mauvaises pensées du Grand Meaulnes*, Paris, Puf, « Le texte rêve », 1992.

CELLIER, Léon, *“Le Grand Meaulnes” ou l'initiation manquée*, Paris, Lettres Modernes, 1964.

FORD, Edward, *Alain-Fournier and “Le Grand Meaulnes” (“The Wanderer”)*, *Studies in French Literature*, vol. 33, New-York/Queenston, The Edwin Mellen Press, 1999.

- GIANNONI, Robert, « Alain-Fournier et Thomas Hardy », *Revue de littérature comparée*, n. 3, juillet-sept 1968, pp. 407-426.
- HERZFELD, Claude, *La Littérature, dernier refuge du mythe ? Mirbeau, Philippe, Alain-Fournier...*, Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2007.
- HUSSON, Claudie, *Alain-Fournier et la naissance du récit*, Paris, Puf, « Écrivains », 1990.
- MANCA, Gabriella, « Présentation », in ALAIN-FOURNIER, *Colombe Blanchet. Esquisses d'un second roman*, introduction d'Alain Rivière, édition critique de Gabriella Manca, Paris, Le Cherche Midi/Amor Fati, « Points Fixes roman », 1990, pp. 163-200.
- MACLEAN, Marie, *Le Jeu suprême. Structures et thèmes dans « Le Grand Meaulnes »*, Paris, José Corti, 1973.
- MARCILLAUD-AUTHIER, Sandrine, *Étude sur Alain-Fournier. "Le Grand Meaulnes"*, Paris, Ellipses, « Résonances », 2002.
- MARTIN, Auguste, *Péguy et Alain-Fournier : évocation d'une amitié*, *Cahiers de l'Amitié Charles Péguy*, premier semestre 1954.
- NALIWAJEK, Zbigniew, *Alain-Fournier romancier. Le Grand Meaulnes*, Orléans, Paradigme, 1997.
- NÉGRIER, Gisèle, « La vie artistique et littéraire à Paris », in *Alain-Fournier, Jacques Rivière. Du Grand Meaulnes à la Nouvelle Revue Française*, catalogue de l'exposition présentée à la Maison de la Culture de Bourges (27 juin-15 septembre 1986) puis à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris (25 septembre-6 novembre 1986), Bourges, I.C.L., 1986, pp. 17-31.
- PAPIEAU, Isabelle, *Art et société dans l'œuvre d'Alain-Fournier*, Paris, L'Harmattan, « Logiques Sociales », 2006.
- PINTOUX, Jérôme, « Flaubert dans la Correspondance Jacques Rivière/Alain-Fournier (1904-1914) », article en ligne sur le site de l'Université de Rouen : <http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/pintoux.htm>.
- RAIMOND, Michel, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt [1966]*, Paris, José Corti, 1993.
- RAVOUX-RALLO, Élisabeth, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.

- RIBAULT, Jean-Yves, « Du côté de chez Meaulnes » in *Alain-Fournier, Jacques Rivière. Du Grand Meaulnes à la Nouvelle Revue Française*, catalogue de l'exposition présentée à la Maison de la Culture de Bourges (27 juin-15 septembre 1986) puis à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris (25 septembre-6 novembre 1986), Bourges, I.C.L., 1986, pp. 13-16.
- RIVIÈRE, Isabelle, *Vie et passion d'Alain-Fournier*, Paris, Fayard, 1989.
- RIVIÈRE, Jacques, *Études. L'œuvre critique de Jacques Rivière à la "Nouvelle Revue Française" (1909-1924)*, textes réunis et annotés par Alain Rivière, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1999.
- RIVIÈRE, Jacques, « Le Roman d'aventure », in *Études. L'œuvre critique de Jacques Rivière à la "Nouvelle Revue Française" (1909-1924)*, textes réunis et annotés par Alain Rivière, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1999, pp. 307-350.
- SAUVAGE, Sylvie, « Lecture et écriture dans *Le Grand Meaulnes* », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mars-avril 2002, n. 2.
- SUIRE, Pierre, *Alain-Fournier au miroir du Grand Meaulnes*, Paris, Seghers, 1988, pp. 241-264.

Essais de contextualisation socio-historique

- BECKER, Jean-Jacques, *1914. Comment les Français sont entrés dans la guerre*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1977.
- BÉNÉTON, Philippe, « La génération de 1912-1914 : image, mythe et réalité ? », *Revue française de science politique*, vol. 21, n. 5, 1971, pp. 981-1009.
- BERSTEIN, Serge et MILZA, Pierre, *Histoire de la France au XX^e siècle*, première partie : « 1900-1930 », Paris, Complexe, 1995.
- BESSÈDE, Robert, *La crise de la conscience catholique dans la littérature et la pensée françaises à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1975.
- CABANÈS, Jean-Louis, « Invention(s) de la syphilis », *Romantisme*, n. 94, 1996, pp. 89-109.

- CHANET, Jean-François, « La fabrique des héros. Pédagogie républicaine et culte des grands hommes, de Sedan à Vichy », *Vingtième siècle*, vol. 65, n. 1, 2000, pp. 13-34.
- COMPAGNON, Antoine, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005.
- CORBIN, Alain, « Le péril vénérien au début du siècle : prophylaxie sanitaire et prophylaxie morale », *Recherches*, n. 27, 1977, pp. 245-283.
- CORBIN, Alain, *Les Filles de noce : misère sexuelle et prostitution (XIX^e siècle)*, Paris, Flammarion, « Champ historique », 1982.
- FINKIELKRAUT, Alain, *Le Mécontemporain. Péguy, lecteur du monde moderne*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999.
- GIRARDET, Raoul (éd.), *Le Nationalisme français (1871-1914)*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 1983.
- GOENS, Jean, « Impact littéraire de la campagne de propagande antivénérienne du tournant du siècle », *Vesalius*, 1996, pp. 126-131.
- LE NAOUR, Jean-Yves, « Sur le front intérieur du péril vénérien (1914-1918) », *Annales de démographie historique*, n. 1, 2002.
- LEROY, Géraldi, BERTRAND-SABIANI, Julie, *La vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, Puf, « Perspectives Littéraires », 1998.
- MACLEOD, Roy, « The 'Bankruptcy of Science' Debate: The Creed of Science and Its Critics, 1885-1900 », *Science, Technology, & Human Values*, vol. 7, n. 41, automne 1982, pp. 2-15.
- NYE, Robert A., « Degeneration, Neurasthenia and the Culture of Sport in Belle Époque France », *Journal of Contemporary History*, vol. 17, n. 1, « Decadence », janvier 1982, pp. 51-68.
- PAUL, Harry W., « The Debate over the Bankruptcy of Science in 1895 », *French Historical Studies*, vol. 5, n. 3, printemps 1968, pp. 299-327.
- SHATTUCK, Roger, *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I (Alfred Jarry, Henry Rousseau, Erik Satie and Guillaume Apollinaire)* [1958], édition revue, New York, Random House, 1968.

VOVELLE, Michel, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, chapitre 36 : « Le revers de la “Belle Époque” », Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1983, pp. 651-670.

WINOCK, Michel, *La Belle Époque : la France de 1900 à 1914*, Paris, Perrin, « Tempus », 2003.

4. 5. Sur la vie et l'œuvre de Louis Guilloux

Ouvrages de critique littéraire

AMBROISE, Jean-Claude, « Écrivain prolétarien : une identité paradoxale », *Sociétés contemporaines*, Presses de Sciences Po, n. 44, 2001, 4^e trimestre, pp. 41-55, en ligne à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2001-4-page-41.htm#>

AMBROISE, Jean-Claude, « Une trajectoire politique », in DUGAST, Francine, GONTARD, Marc (dir.), *Louis Guilloux écrivain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2000, pp. 51-65.

ANDRÉ, Jacques, « Guilloux, Grenier et la guerre », in PELLETIER, Yannick (dir.), *Le Mal absolu*, actes du colloque *Louis Guilloux et la guerre*, Saint-Brieuc, éditions Ville de Saint-Brieuc, 1995, pp. 15-26.

ANTOINE, Régis, « L'esprit de dissidence littéraire en 1934/1935 », *Cahiers du C.E.R.F : Les Années trente. Malaise dans la civilisation*, actes du colloque 1986, n. 4, janvier 1987, pp. 1-18.

BARS, Henri, « La voix de Louis Guilloux », in PELLETIER, Yannick (dir.), *Louis Guilloux*, Bassac, *Plein Chant*, n. 11-12, 1982, pp. 27-40.

BÉHAR, Henri « Le tournant des rêves », *Europe*, n. 683 : 1936, mars 1986, pp. 3-11.

BOUGEARD, Christian, « Le parcours et les engagements de Louis Guilloux dans les enjeux de son temps (1930-1950) », in DUGAST, Francine, GONTARD, Marc (dir.), *Louis Guilloux écrivain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2000.

- BOURLÈS, Jean-Claude, *Louis Guilloux. Les maisons d'encre*, St-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1997.
- DEAUCOURT, Jean-Louis, « Espaces et parcours dans *Le Sang noir* », *Roman 20-50*, n. 12, déc 1991, pp. 17-36.
- Dossier Louis Guilloux, Europe*, 77^e année, n. 839, mars 1999.
- GARFITT, Toby, « Le milieu intellectuel des années 20 : Guilloux, Grenier, Lambert », in JACOB, Jean-Louis (dir.), *Louis Guilloux*, actes du Colloque de Cerisy sur *Louis Guilloux et les écrivains anti-fascistes*, Quimper, Calligrammes, 1986.
- GODARD, Henri, *Louis Guilloux romancier de la condition humaine*, Paris, Gallimard, 1999.
- GODARD, Henri, *Une grande génération. Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*, Paris, Gallimard, 2003.
- GODARD, Henri, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006.
- GONTARD, Marc (dir.), *Louis Guilloux écrivain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2000, pp. 31-46.
- GRENIER, Roger, *Entretiens avec Louis Guilloux*, vol. 1, 2 et 3, radio France-Culture, 7-11 avril 1975.
- JACOB, Jean-Louis (dir.), *Louis Guilloux*, Actes du Colloque de Cerisy sur *Louis Guilloux et les écrivains anti-fascistes*, Quimper, Calligrammes, 1986.
- KAPLAN, Alice, *The Interpreter*, New York/London/Toronto/Sydney, Free Press, 2005.
- KING, J. H., « Louis Guilloux's Ambiguous Epic *Le Sang noir* », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 8, n. 1, 1972, pp. 1-14.
- LOISEL, Yves, *Louis Guilloux (1899-1980). Biographie*, 2^e édition, Spézet, Coop Breizh, 1998.
- NAVET, Georges, « Un roman limite », in ONFRAY, Michel (dir.), *La Révolte individuelle*, actes du colloque Georges Palante, Bédée, Folle Avoine, 1991, pp. 63-78.
- PAVEAU, Marie-Anne, « Le "roman populiste" : enjeux d'une étiquette littéraire », *Mots. Les Langages du politique*, vol. 55, n. 1, 1998, pp. 45-59.
- PELLETIER, Yannick (éd.), *Louis Guilloux*, Bassac, *Plein Chant*, n. 11-12, 1982.

- PELLETIER, Yannick (dir.), *Le Mal absolu*, actes du colloque *Louis Guilloux et la guerre*, Saint-Brieuc, éditions Ville de Saint-Brieuc, 1995.
- PELLETIER, Yannick, *Des Ténèbres à l'espoir : essai sur l'œuvre littéraire de Louis Guilloux*, Ar Releg-Kerhuon, An Here, 1999.
- PHILIPPE, Roger, « À rude école : écriture et idéologie chez Louis Guilloux », in JACOB, Jean-Louis (dir.), *Louis Guilloux*, Actes du Colloque de Cerisy sur *Louis Guilloux et les écrivains anti-fascistes*, Quimper, Calligrammes, 1986.
- PIVOT, Bernard, *Louis Guilloux*, collection « Les Grands entretiens », documentaire DVD, Gallimard, 2004.
- POMEAU, René, « Guerre et roman dans l'entre-deux-guerres », *Revue des sciences humaines*, n. 109, janvier-mars 1963, pp. 77-96.
- PRIGENT, Édouard, *Louis Guilloux*, Saint-Brieuc, Presses Universitaires de Bretagne, « Les classiques bretons », 1971.
- PRIGENT, Édouard, « Domaine russe », in PELLETIER, Yannick (dir.), *Louis Guilloux*, Bassac, *Plein Chant*, n° 11-12, 1982, pp. 149-164.
- RABATÉ, Dominique, « Construction narrative et dramatique dans *Le Sang noir* » in DUGAST, Francine, GONTARD, Marc (dir.), *Louis Guilloux écrivain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2000, pp. 197-210.
- RICARD, Olivier, CLAIRVAL, Cécile, *Louis Guilloux*, documentaire VHS, Bry-sur-Marne, INA, 1973.
- STREIFF MORETTI, Monique, « Merlin dans le labyrinthe: *Le Sang noir* de Louis Guilloux », in RUBINO, Gianfranco (dir.), *Figure dell'erranza. Immaginario del percorso nel romanzo francese contemporaneo*, Roma, Bulzoni, « Proteo », 1991, pp. 245-288.

Essais de contextualisation socio-historique

- BEAU, Stéphane, « La réception de Palante à l'étranger », postface à ONFRAY, Michel, *Georges Palante : essai sur un nietzschéen de gauche*, Romillé, Folle Avoine, 1989.

- BOUVIER, Jean, GIRAULT, René, THOBIE, Jacques, *L'Impérialisme à la française (1914-1960)*, Paris, La Découverte, « Textes à l'appui », 1986.
- BURRIN, Philippe, *La Dérive fasciste. Doriot, Déat, Bergery (1933-1945)*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 1986.
- CŒURÉ, Sophie, *La grande lueur à l'Est : les Français et l'Union soviétique (1917-1939)*, Paris, Seuil, « Archives du communisme », 1999.
- DONADILLE, Christian, « Georges Palante-Louis Guilloux. Une relation de maître à élève », *Roman 20-50*, n. 12, décembre 1991, pp. 7-16.
- ONFRAY, Michel (dir.), *La Révolte individuelle*, actes du colloque Georges Palante des 9-11 novembre 1990 à Saint-Brieuc, Bédée, Folle Avoine, 1991.
- ONFRAY, Michel, *Physiologie de Georges Palante : pour un nietzschéisme de gauche*, Paris, Grasset, 2002.
- OZOUF, Mona, *Composition française. Retour sur une enfance bretonne*, Paris, Gallimard, 2009.
- PRIÉ, Yves, « L'ombre de Palante », in *Écriture autobiographique et carnets : Albert Camus, Jean Grenier, Louis Guilloux*, actes des Rencontres méditerranéennes de Lourmarin, 5 et 6 octobre 2001, Bédée, Folle Avoine, 2001, pp. 123-134.
- RACINE, Nicole, « L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires. La revue *Commune* et la lutte idéologique contre le fascisme. 1932-1936 », *Le Mouvement social*, n. 54, janvier-mars 1966.
- RACINE, Nicole, « Une cause. L'antifascisme des intellectuels dans les années trente », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, vol. 5, n. 17, 1992, pp. 79-85.
- RACINE, Nicole, « Le Comité de Vigilance des intellectuels antifascistes », in Jean-François Sirinelli (éd.), *Dictionnaire historique de la vie politique française au XX^e siècle*, Paris, Puf, « Quadrige », 2003.
- RACINE-FURLAND, Nicole, « Le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes (1934-1939) », in ROCHE, Anne et TARTING, Christian (dir.), *Des Années Trente. Groupes et ruptures*, actes du colloque organisé à l'Université de Provence, les 5-7 mai 1983, Paris, Éditions du CNRS, 1985.

- SCHOENTJES, Pierre, *Fictions de la Grande Guerre. Variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier, « Études de littérature des XX^e et XX^e siècles », 2009.
- SOUCY, Robert, *Le Fascisme français (1924-1933)*, traduction de Francine Chase, Paris, Puf, « Politique d'aujourd'hui », 1989.
- SOUCY, Robert, *French Fascism: The Second Wave (1933-1939)*, New Haven/London, Yale University Press, 1995.
- TAROT, Camille, « Jean Grenier et Georges Palante. Esquisse d'un parallèle », in ONFRAY, Michel (dir.), *La Révolte individuelle*, actes du colloque Georges Palante, Bédée, Folle Avoine, 1991, pp. 147-164.
- TERONI, Sandra et KLEIN, Wolfgang (éd.), *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Sources », 2005.

4. 6. Sur la vie et l'œuvre de Vitaliano Brancati

Ouvrages de critique littéraire

- ABRUGIATI, Luigia, *Il primo tempo di Vitaliano Brancati*, Lanciano, Rocco Carabba, 1977.
- BONTEMPO, O. A., « Italian Literature in 1946 », *The Modern Language Journal*, vol. 31, n. 5, mai 1947, pp. 283-288.
- CAVALLI PASINI, Annamaria, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, Bologna, Pàtron, « L'esperienza critica », 1982.
- CHIAROMONTE, Nicola, « Gogol a passeggio tra i fichi d'India », *L'Espresso*, 7 mars 1971.
- DI GRADO, Antonio, « Vitaliano Brancati, Antonio Magnano e altro. E tra l'altro, le ragioni di un convegno », in Daniela Battiatì (dir.), *Vitaliano Brancati: da Via Etna a Via Veneto*, actes du colloque « Da via Etna a Via Veneto. Vitaliano Brancati quarant'anni dopo », sept-oct 1994, Roma, Fahrenheit 451, 2001, pp. 13-23.

- FERRETTI, Gian Carlo, *L'infelicità della ragione nella vita e nell'opera di Vitaliano Brancati*, Milano, Guerini e Associati, 1998.
- FERRONI, Giulio, « Introduzione » à Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi*, édition de Marco Dondero, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2003, pp. xi-xcv.
- FERRONI, Giulio, « Letteratura come responsabilità della ragione », in ANDREOLI, Annamaria (dir.), *Dalla Sicilia all'Europa: L'Italia di Vitaliano Brancati*, catalogue de l'exposition tenue à la Bibliothèque Nationale de Rome en mars et avril 2005, Roma, De Luca, 2005, pp. 13-16.
- GAZZOLA STACCHINI, Vanna, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, Firenze, Leo S. Olschki, 1970.
- GIANNETTI, Valeria, « Textes provisoires et stratégies de la représentation du personnage chez Vitaliano Brancati », in BUDOR, Dominique, FERRARIS, Denis (dir.), *Objets inachevés de l'écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 109-120.
- GIULIANI, Alfredo, « Tra Gogol e Leopardi », *La Repubblica*, 9-10 janvier 1977, p. 10.
- LAURETTA, Enzo, *Invito alla lettura di Vitaliano Brancati*, Milano, Mursia, 1973.
- MARCHETTI, Manuela, « Brancati fra ricordo e sogno: la traduzione delle *Memorie d'Oltretomba* di Chateaubriand », 2007, disponible à l'adresse : http://www.flett.unict.it/index.php?option=com_docman&task=doc_details&gid=43&Itemid=127.
- MASIELLO, Vitilio, intervention in ZAPPULLA MUSCARÀ, Sarah (dir.), *Vitaliano Brancati*, Actes du colloque tenu à Misterbianco du 30 novembre au 2 décembre 1984, *Mnemosine*, n. 1, Catania, Giuseppe Maimone, 1986, pp. 123-125.
- MONASTRA, Rosa Maria, « Il romanzo come "cronaca": a proposito del "Bell'Antonio" », in BATTIATI, Daniela (dir.), *Vitaliano Brancati: da Via Etnea a Via Veneto*, actes du colloque « Da via Etnea a Via Veneto. Vitaliano Brancati quarant'anni dopo », sept-oct 1994, Roma, Fahrenheit 451, 2001, pp. 53-61.

- ONOFRI, Massimo, « Il silenzio dell'Ottocento. Appunti sul primo e l'ultimo Brancati », in BATTIATI, Daniela (dir.), *Vitaliano Brancati: da Via Etnea a Via Veneto*, actes du colloque « Da via Etnea a Via Veneto: Vitaliano Brancati quarant'anni dopo », septembre-octobre 1994, Roma, Fahrenheit 451, 2001, pp. 125-133.
- ONOFRI, Massimo, « Introduzione » à BRANCATI, Vitaliano, *Lettere al direttore*, édition de Massimo Onofri, Milano, Bompiani, « I Grandi Tascabili », 1995, pp. v-xxiv.
- PERRONE, Domenica, « Postfazione », in BRANCATI, Vitaliano, *Opere*, volume 2 : 1947-1954, Milano, Bompiani, 1992, pp. 1489-1507.
- PERRONE, Domenica, « Fortuna critica », in BRANCATI, Vitaliano, *Opere*, volume 2 : 1947-1754, Milano, Bompiani, 1992, pp. 1509-1524.
- RACCHETTA, Luca, *Vitaliano Brancati: la realtà svelata*, Firenze, Atheneum, « Oxford », 2006.
- SCHILIRÒ, Massimo, « Tempo del privato e tempo della storia. Il XII capitolo del *Bell'Antonio* », in TROPEA, Mario (dir.), *La letteratura la storia il romanzo*, Caltanissetta, Lussografica, 1998, pp. 243-268.
- SCHILIRÒ, Massimo, *Narciso in Sicilia: lo spazio autobiografico nell'opera di Vitaliano Brancati* [2001], Napoli, Liguori Editore, « Letterature 47 », 2006.
- SCIASCIA, Leonardo, « Sicilia e sicilitudine » in *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 11-17.
- SCIASCIA, Leonardo, « Del dormire con un solo occhio », in BRANCATI, Vitaliano, *Opere. 1932-1946*, Milano, Bompiani, 1992.
- SCIASCIA, Leonardo, « Un romanzo "fascista" di Brancati », conférence tenue le 19 décembre 1983 à Scicli, disponible en ligne sur le site des Amis de Leonardo Sciascia : <http://www.amicisciascia.it/leonardo-sciascia-un-romanzo-xfascistaq-di-brancati.html>.
- SGROI, Alfredo, « Vitaliano Brancati (1907-1954) » et « *Il bell'Antonio*, 1949 », in MARRONE, Gaetana, PUPPA, Paolo, SOMIGLI, Luca (dir.), *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, vol. 1, New York/London, Routledge, 2006, pp. 308-311.

- SIPALA, Paolo Mario, *Missione e compromissione. Ideologie politiche e letteratura tra Otto- e Novecento*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1974.
- SIPALA, Paolo Mario, « Vitaliano Brancati tra Verga e Borgese », *Nuova Antologia*, juin-août 1977.
- SIPALA, Paolo Mario, *Vitaliano Brancati: introduzione e guida allo studio dell'opera brancatiana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, « Profili letterari », 1978.
- SPERA, Francesco, *Vitaliano Brancati*, Milano, Mursia, 1981.
- SARRABAYROUSE, Alain, « Introduction » in BRANCATI, Vitaliano, *Rêve de valse* suivi de *Les Aventures de Tobaïco*, traduction de Soula Aghion, Paris, Flammarion, 1995.
- SARRABAYROUSE, Alain, « Préface » in BRANCATI, Vitaliano, *Les Plaisirs et autres textes*, traduction d'Alain Sarrabayrouse, Paris, Fayard, 2002.
- SARRABAYROUSE, Alain, *Déni des valeurs, valeur du déni dans Le Bel Antonio de Vitaliano Brancati*, Grenoble, ELLUG, 2006.
- STELLA, Gian Antonio, « Bufalino. Io, contro "Stupidania" », compte-rendu d'un entretien avec Gesualdo Bufalino, *Corriere della sera*, 16 juin 1996, p. 21.
- TAVERNIER, René, « Brancati : un Gogol italien », *Preuves*, n. 107, janvier 1960, pp. 23-26.
- ZAPPULLA MUSCARÀ, Sarah, « "Il più giusto elogio": Brancati tra Borgese e Sciascia », in Annamaria Andreoli (dir.), *Dalla Sicilia all'Europa: L'Italia di Vitaliano Brancati*, catalogue de l'exposition de mars-avril 2005 à la Bibliothèque Nationale de Rome, Roma, De Luca, 2005, pp. 41-58.
- ZARCONI, Salvatore, *La carne e la noia. La narrativa di Vitaliano Brancati*, Palermo, Novecento, 1991.

Essais de contextualisation socio-historique

- BERTACCHINI, Renato, « Leo Longanesi. La pubblicistica conservatrice borghese durante il fascismo e oltre, da "L'Italiano" e "Omnibus" a "Il

- Borghese” », in GRANNA, Gianni (éd.), *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, tome 5, deuxième édition, Milano, Marzorati, 1988, pp. 610-632.
- BONSAVER, Guido, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, Toronto/London, University of Toronto Press, 2007.
- CANALI, Mauro, *Le spie del regime*, Bologna, Il Mulino, « Biblioteca storica », 2004.
- CATALDO, Salvatore, *Giuseppe Antonio Borgese*, Messina, Sicania, « L'Iride », 1990.
- CAVALLI PASINI, Annamaria, *L'unità della letteratura: Borgese critico scrittore*, Bologna, Pàtron, 1994.
- CHÉREL, Marie-Laure, « La resémantisation dans les discours fascistes de 1919 à 1926 : aspects et fonctionnement », *Chroniques italiennes*, n. 4, 2002. Consultable en ligne à l'adresse <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web2/cherel.pdf>.
- FRANZINELLI, Mimmo, *I tentacoli dell'Ovra: agenti, collaboratori e vittime della polizia fascista*, Torino, Bollati Boringhieri, « Nuova Cultura », 1999.
- GAZZOLA STACCHINI, Vanna, « Borgese, Brancati e il fascismo », *Otto/Novecento*, XII, n. 6, 1988.
- GENTILE, Giovanni, *Il tramonto della cultura siciliana* [1917], seconde édition revue et augmentée, Firenze, Sansoni, 1963.
- GIUDICETTI, Gian Paolo, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese: una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*, Firenze, F. Cesati, « Strumenti di letteratura italiana », 2005.
- KUITUNEN, Maddalena, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese*, Napoli, Federico e Ardia, « Studi e testi di letteratura italiana », 1982.
- LEPRE, Aurelio, *L'occhio del Duce: gli Italiani e la censura di guerra, 1940-1943*, Milano, Mondadori, « Le scie », 1992.
- LUTI, Giorgio, « “Il Selvaggio” ventennale: Strapaese e Stracittà », in GRANA, Gianni (éd.), *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, volume 5, deuxième édition, Milano, Marzorati, 1988, pp. 533-542.

MEZZETTI, Fernando, *Borghese e il fascismo*, Palermo, Sellerio, « Prisma », 1978.

SAHLFELD, Wolfgang, *Già un siciliano complicato... La sfera pubblica letteraria nel romanzo italiano del primo Novecento (Pirandello, Rosso di San Secondo, Brancati, Patti)*, Bern/Berlin, Peter Lang, « Langue et littérature italiennes », 2001.

5. Autres sources secondaires

5. 1. Ouvrages théoriques sur la fiction

AUERBACH, *The Romance of Failure. First-Person Fictions of Poe, Hawthorne, and James*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1989.

ABRUGIATI, Luigia, *Il volo del gabbiano: fenomenologia dell'inettitudine nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, Lanciano, Rocco Carabba, 1982.

ALLENDESALAZAR, Mercedes, « “Don Quichotte”. Livres, rêves et folie », *Études*, tome 396, février 2002, pp. 219-231.

BANTHA, Martha, *Failure & Success in America. A Literary Debate*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme* [2000], deuxième édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, « Lettres Sup. », 2005.

BENJAMIN, Walter, « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort », in *Œuvres*, tome 2, traduction de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rutsch, Paris, Gallimard, 2000, pp. 410-454.

BENJAMIN, Walter, « Some Reflexions on Kafka » in *Illuminations*, introduction de Hannah Arendt, traduction de Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1969, pp. 141-146.

BOOTH, Wayne C, *The Rhetoric of Fiction* [1961], 2^e édition revue et augmentée, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, vol. 1, Paris, Alphonse Lemerre, 1883.

- BROMBERT, Victor, *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature. 1830-1980*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.
- BROMBERT, Victor, *The Intellectual Hero. Studies in the French Novel. 1880-1955*, Philadelphia/New York, Lippincott, 1960.
- BUVIK, Per, « Georges Palante lecteur de Gaultier », in GAULTIER, Jules de, *Le Bovarysme : essai sur le pouvoir d'imaginer* [1902], Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 2006, pp. 243-254.
- BUVIK, Per, « René Girard et Gaultier », in GAULTIER, Jules de, *Le Bovarysme : essai sur le pouvoir d'imaginer* [1902], Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 2006, pp. 293-306.
- CADOT, Michel, *Dostoïevski d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, pp. 257-284.
- CHARDIN, Philippe, *Le Roman de la conscience malheureuse : Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1982.
- CHEVREL, Yves, *Le Naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international*, PUF, « Littératures modernes » [1982], 2^e édition mise à jour, 1993.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, [1978] traduction d'Alain Bony, Paris, Seuil, « Poétique », 1981.
- COMPAGNON, Antoine, « Darwin en littérature », conférence tenue dans le cadre du colloque de rentrée 2009 du Collège de France, *Darwin a deux cent ans*, disponible sous format vidéo à l'adresse http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/col_rent09/Colloque_de_rentree_2009_Darwi.jsp.
- COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution* [1967], neuvième édition, Paris, Armand Colin, 2000.
- DAINOTTO, Roberto M., *Place in Literature: Regions, Cultures, Communities*, Ithaca/London, Cornell University Press, 2000.
- DAUNAIS, Isabelle, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Les Presses de l'Université de Montréal/Les Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

- DECLERQ, Gilles, MURAT, Michel (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- DRECHSEL TOBIN, Patricia, *Time and the Novel. The Genealogical Imperative*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- DUCHET, Claude, « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », in FLINT, Christopher, « Speaking Objects: The Circulation of Stories in Eighteenth-Century Prose Fiction », *PMLA*, vol. 113, n. 2, mars 1998, pp. 212-226.
- EAGLETON, Terry, *Critique et théorie littéraires. Une introduction* [1983], traduction de Maryse Souchard, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 1994.
- FERRARIS, « L'Invention du raté en littérature », *Chroniques italiennes*, n. 13/14, 1988, disponible en ligne sur <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/13-14/Ferraris.pdf>.
- FUENTES, Carlos, *Cervantès ou la critique de la lecture*, traduction de Claude Fell, préface de Jean Canavaggio, Paris, L'Herne, « Glose », 2006.
- GENETTE, Gérard Genette, TODOROV, Tzvetan (dir.), *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983.
- GAULTIER, Jules de, *Le Bovarysme : la psychologie dans l'œuvre de Flaubert* [1892], suivi d'une série d'études réunies par Per Buvik, Paris, Éditions du Sandre, 2007.
- GAULTIER, Jules de, *Le Bovarysme : essai sur le pouvoir d'imaginer* [1902], suivi d'une étude de Per Buvik : « Le principe bovaryque », Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 2006.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Hachette, 1999.
- GIRARD, René, *Critique dans un souterrain*, Paris, G-F, 1983.
- GLENDENING, John, *The Evolutionary Imagination in Late-Victorian Novels : An Entangled Bank*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- GODEAU, Florence, *Récits en souffrance. Essai sur « Bartleby » (Herman Melville), « La Métamorphose » et « Le Terrier » (Franz Kafka), « L'Innommable » (Samuel Beckett)*, Paris, Editions Kimé, 2001.

- GONZI, Alice, *Jules de Gautier: la filosofia del bovarismo*, Firenze, Le Cáriti, « Logos », 2008.
- HADDAD-WOTLING, Karen, *L'illusion qui nous frappe. Proust et Dostoïevski. Une esthétique romanesque comparée*, Paris, Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1995.
- HADDAD-WOTLING, Karen, *L'Enfant qui a failli se taire. Essai sur l'écriture autobiographique*, Paris, Champion, 2004.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie* [1984], Paris, PUF, « Quadrige », 1997.
- HEMMINGS, Frederick William John, *The Russian Novel in France, 1884-1914*, Oxford, Oxford University Press, 1950.
- HENRY, Anne (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
- JAYOT, Delphine, « Destin du bovarysme et effets de lecture », in TERRIEN, Nicole, LECLERC, Yvan (dir.), *Madame Bovary : le bovarysme et la littérature de langue anglaise*, actes du colloque ERAC organisé à l'Université de Rouen les 13 et 14 décembre 2002, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004, pp. 15-24.
- JAYOT, Delphine, *Le Bovarysme : histoire et interprétation d'une pathologie littéraire à l'âge moderne*, thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Jacques Neefs, soutenue à l'Université Paris VIII en 2007.
- JAYOT, Delphine, « Le bovarysme, de la psychologie à la psychanalyse, de Gautier à Lacan », in GAULTIER, Jules de, *Le Bovarysme : la psychologie dans l'œuvre de Flaubert* [1892], suivi d'une série d'études réunies par Peter Buvik, pp. 251-264.
- JAMESON, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, New York, Cornell University Press, 1981.
- JENNY, Laurent, *La Terre et les signes. Poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1982.
- JOUBE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- JOUBE, Vincent, *Poétique du roman* [1997], 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2007.
- LAWRENCE, D. H., *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, éd. Bruce Steele, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

- LEMARDELEY, Marie-Christine, TOPIA, André (dir.), *L'Empreinte des choses*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- LEPALUDIER, Laurent, *L'Objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2004.
- LEPALUDIER, Laurent, éd., *Charles Dickens, Great Expectations*, Paris, Messene, « Prépa Capes-Agrégation », 1999.
- LUKÁCS, Georg, *Théorie du roman* [1920], traduction de Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, « Tel », 1968.
- LUKÁCS, Georges, *Le Roman historique*, traduction de Robert Saille, Paris, Payot et Rivages, 2000.
- McKEON, Michael, *The Origins of the English Novel : 1600-1740* [1987], Baltimore, The John Hopkins University Press, 1988.
- MICHEL, Arlette, « Balzac et l'idée de progrès en littérature », *Romantisme*, vol. 30, n. 108, 2000, pp. 53-64.
- MILLOT, Pierre, « Nuages interstellaires déformés par des jets de matière. Culture scientifique et culture littéraire », *Cahiers d'épistémologie*, cahier n. 2008, 271^e numéro, 2000. Consultable en ligne à l'adresse http://www.unites.uqam.ca/philo/pdf/Milot_2008.pdf.
- MÖRTE ALLING, Annika, « Le bovarysme et le désir triangulaire : deux théories sur l'être humain appliquées à la littérature », in GAULTIER, Jules de, *Le Bovarysme : la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, [1892], suivi d'une série d'études réunies par Per Buvik, Paris, Éditions du Sandre, 2007, pp. 231-250.
- MUNRO, Thomas, « The Failure Story: A Study of Contemporary Pessimism », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 17, n. 2, 1958.
- MUNRO, Thomas, « The Failure Story: An Evaluation », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 17, n. 3, 1959.
- NEMOIANU, Virgil, *A Theory of the Secondary: Literature, Progress, and Reaction*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1989.
- ORLANDO, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, deuxième édition revue et amplifiée, Torino, Einaudi, 1994.

- PAGEAUX, Daniel-Henri, *Les Aventures de la lecture. Cinq essais sur le "Don Quichotte"*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *Naissances du roman*, deuxième édition revue et corrigée, Paris, Klincksieck, « 50 Questions », 2006.
- PALANTE, Georges, *Le Bovarysme : une moderne philosophie de l'illusion* [1903], suivi de *Pathologie du bovarysme* par Jules de Gaultier, Paris, Payot et Rivages, 2008.
- PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- PIERSSENS, Michel, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- ROMAN, Myriam, « "Ce cri que nous jetons souvent" : le Progrès selon Hugo, *Romantisme*, vol. 30, n. 108, 2000, pp. 75-90.
- RASSON, Luc, *Écrire contre la guerre : littérature et pacifismes. 1916-1938*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, « Critique », 1961.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, [1972], Paris, Gallimard, « Tel », 2004.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman* [1956], Paris, Gallimard, 1996.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « La catégorie du romanesque », in DECLERCQ, Gilles et MURAT, Michel (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 291-302.
- SCHILLING, Bernard N., *The Hero as Failure. Balzac and the Rubempré Cycle*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1968.
- TERRIEN, Nicole, LECLERC, Yvan (dir.), *Madame Bovary : le bovarysme et la littérature de langue anglaise*, actes du colloque ERAC organisé à l'Université de Rouen les 13 et 14 décembre 2002, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004.
- THOMAS, Philippe, « Le bovarysme, ressort de la polémique Palante-Gaultier », in ONFRAY, Michel (dir.), *La Révolte individuelle*, actes du colloque Georges Palante, Bédée, Folle Avoine, 1991, pp. 22-31.

WATT, Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* [1957], London, Pimlico, 2000.

WATT, Ian, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe* [1996], Cambridge, Cambridge University Press, « Canto », 1997.

ZIAREK, Ewa Płonowska, *The Rhetoric of Failure: Deconstruction of Skepticism, Reinvention of Modernism*, New York, State University of New York, 1996.

5. 2. *Ouvrages et articles généraux de sciences humaines et sociales*

ANGENOT, Marc, « Malaise dans l'idée de Progrès (1889) », *Mots*, n. 19, juin 1989, pp. 5-22.

BEAUNE, Jean-Claude (dir.), *Le Déchet, le rebut, le rien*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.

BECKER, Howard Saul, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance* [1963], traduit par J.-P. Briand et J.-M. Chapoulie, Paris, Métailié, 1985.

BECQUEMONT, Daniel, *Darwin, darwinisme, évolutionnisme*, Paris, Kimé, 1992.

BELAVAL, Yvon, *Les Conduites d'échec. Essai sur l'anthropologie contemporaine*, Gallimard, 1953.

BELMONT, Nicole, article « Folklore », *Encyclopædia Universalis*, 1980.

BELMONT, Nicole, article « Folklore » in BONTE, Pierre, IZARD, Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* [1991], Paris, Quadrige/Puf, « Dicos poche », 2004.

BLUMENBERG, Hans, *Nauffrage avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence* [1979], traduction de Laurent Cassagnau, Paris, L'Arche, 1994.

BLUMENBERG, Hans, *Le Souci traverse le fleuve*, traduction d'Olivier Mannoni, Paris, L'Arche, 1990.

- BONTE, Pierre, IZARD, Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* [1991], Paris, Quadrige/Puf, « Dicos poche », 2004.
- BORIE, Jean, *Le Célibataire français*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Grasset, 2002.
- BORIE, Jean, *Mythologies de l'hérédité au XIXe siècle*, Paris, Galilée, « Débats », 1981.
- BOURDIEU, Pierre, « Classement, déclassement, reclassement », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 24, novembre 1978, pp. 2-22.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement* [1979], Paris, Minuit, « Le sens commun », 1992.
- BOWLER, Peter J., *The Non-Darwinian Revolution: Reinterpretation of a Historical Myth*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1988.
- BOWLER, Peter J., « The Changing Meaning of "Evolution" », *Journal of the History of Ideas*, vol. 36, n. 1, janvier-mars 1975, pp. 95-114.
- BOWLER, Peter J., *The Eclipse of Darwinism: Anti-Darwinian Evolution Theories in the Decades around 1900*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1983.
- BRAUDEL, Fernand, *La Dynamique du capitalisme*, Paris, Flammarion, « Champs », 1985.
- CAHAN, David (dir.), *From Natural Philosophy to the Sciences: Writing the History of Nineteenth-Century Science*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2003.
- CHAPPLE, John Alfred Victor, *Science and Literature in the Nineteenth Century*, Houndmills/London, Macmillan, « Context and Commentary », 1986.
- CLAEYS, Gregory, « The Survival of the Fittest and the Origins of Social Darwinism », *Journal of the History of Ideas*, vol. 61, n° 2, 2000.
- COCCHIARA, Giuseppe, *Storia del folklore in Europa* [1971], Torino, Boringhieri, 1977.
- CORBIN, Alain, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social. XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Aubier, 1982.
- COTTRET, Bernard, *Histoire de l'Angleterre. De Guillaume le Conquérant à nos jours*, Paris, Tallandier, 2007.

- DE GAULEJAC, Vincent, *La Névrose de classe. Trajectoire sociale et conflits d'identité* [1987], deuxième édition revue et augmentée, Paris, Hommes et groupes, 1992.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DELIÈGE, Robert, *Anthropologie de la famille et de la parenté* [1996], deuxième édition, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2005.
- DOUGLAS, Mary, *De la souillure. Études sur la notion de pollution et de tabou* [1967], traduction d'Anne Guérin, Paris, La Découverte, 1992.
- DUVIGNAUD, Jean, *Hérésie et subversion. Essai sur l'anomie*, [1973], nouvelle édition revue et augmentée, Paris, La Découverte, « Armillaire », 1986.
- ELIAS, Norbert, SCOTSON, John L., *Logiques de l'exclusion* [1965], Paris, Fayard, 1997.
- FABIAN, Johannes, *Le Temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet* [1983], traduction d'Estelle Henry-Bossonney et de Bernard Müller, Toulouse, Anacharsis, « Essais », 2006.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse* [1916], traduction de Serge Jankélévitch, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque », 2001.
- GHASARIAN, Christian, *Introduction à l'étude de la parenté*, Paris, Seuil, 1996.
- GIRARDET, Raoul, *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, La Table Ronde, « Pluriel », 1972.
- GRIGNON, Claude, PASSERON, Jean-Claude, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Le Seuil, 1989.
- HABERMAS, Jürgen, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension de la société bourgeoise* [1962], traduction de Marc B. de Launay, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1997.
- HOBBSAWM, Eric John, *L'Ère des révolutions (1789-1848)* [1962], Paris, Fayard, « Pluriel », 2002.

- HOBBSBAWM, Eric John, *L'Ère des empires* [1987], traduction de Jacqueline Carnaud et de Jacqueline Lahana, Paris, Hachette Littérature, « Pluriel », 2000.
- HOBBSBAWM, Eric John, *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle, 1914-1991* [1994], traduction de Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Éditions Complexe/Le Monde diplomatique, 2003.
- HOGGART, Richard, *La Culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre* [1957], traduction de Françoise et Jean-Claude Garcias et de Jean-Claude Passeron, Paris, Minuit, 1970.
- KING, Steven et TIMMINS, Geoffrey, *Making Sense of the Industrial Revolution*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2001.
- KOSELLECK, Reinhart, *L'Expérience de l'histoire*, Paris, Seuil/Gallimard, « Hautes Études », 1997.
- LACROIX, Jean, *L'Échec*, 2^e édition revue, Paris, PUF, 1965.
- LACROIX, Jean (dir.), *Les Hommes devant l'échec*, Paris, PUF, 1968.
- LAURENT, Goulven, *Paléontologie et évolution en France (1800-1860) : une histoire des idées de Cuvier et Lamarck à Darwin*, Paris, Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1987.
- MARSEILLE, Jacques, *Empire colonial et capitalisme français. Histoire d'un divorce* [1984], Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de "l'Évolution de l'humanité" », 2005.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, *Manifeste du parti communiste* [1848], traduction d'Émile Bottigelli, édition revue par Gérard Raulet, Paris, Garnier-Flammarion, 1998.
- MARX, Roland, *La Révolution industrielle en Grande-Bretagne* [1970], troisième édition, Paris, Armand Colin, 1997.
- MÉLONIO, Françoise, NOIRAY, Jacques, « Avant-propos », in *Romantisme*, n. 108 : « L'idée de progrès », 2000, pp. 3-7.
- MINOIS, Georges, *Histoire du mal de vivre. De la mélancolie à la dépression*, Paris, La Martinière, 2003.
- MOSSE, George Lachmann, *L'Image de l'homme : l'invention de la virilité moderne* [1996], traduction de Michèle Hechter, Paris, Abbeville, 1997.

- OLDROYD, David Roger, *Thinking about the Earth: A History of Ideas in Geology*, London, Athlone, 1996.
- PEUGNY, Camille, *Le Déclassement*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2009.
- PROUDHON, Pierre-Joseph, *Qu'est-ce que la propriété ?* [1840], Antony, Tops/H. Trinquier, 2003.
- RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François (dir.), *Histoire culturelle de la France*, tome 4 : « Le temps des masses : le vingtième siècle », Paris, Seuil, 1998.
- RUDWICK, Martin John Spencer, *Georges Cuvier, Fossil Bones and Geological Catastrophes: New Translations and Interpretations of the Primary Texts*, Chicago/London, London University Press, 1997.
- RUDWICK, Martin John Spencer, *The New Science of Geology: Studies in the Earth Sciences in the Age of Revolution*, Aldershot, Ashgate/Variorum, « Variorum collected studies series », 2004.
- SANSOT, Pierre, *Ce qu'il reste*, Paris, Payot & Rivages, 2006.
- SAPIRO, Gisèle, *La Guerre des écrivains. 1940-1953*, Paris, Fayard, « Le grand livre du mois », 1999.
- TAGUIEFF, Pierre-André, *Du Progrès. Biographie d'une utopie moderne*, Paris, Librio, 2001.
- TAGUIEFF, Pierre-André, *L'Idée de progrès. Une approche historique et philosophique* suivi d'Éléments d'une bibliographie, *Les Cahiers du CEVIPOF*, n. 32, septembre 2002, p. 43. En ligne à l'adresse <http://www.cevipof.msh-paris.fr/publications/cahiers/CahierDuCEVIPOF32.pdf>.
- THOMPSON, E. P., *La Formation de la classe ouvrière anglaise* [1963], traduction de Gilles Dauvé, Mireille Golaszewski et Marie-Noëlle Thibault, Paris, Gallimard/Le Seuil, « Hautes études », 1988.
- VAN GENNEP, Arnold, *Les Rites de passage. Étude systématique des rites* [1909], Paris, Éditions Picard, 1991.
- VERLEY, Patrick, *La Révolution industrielle*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 1997.
- VERLEY, Patrick, *La première révolution industrielle (1750-1880)* [1999], deuxième édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2006.

- WILLIAMS, Chris (éd.), *A Companion to Nineteenth-Century Britain*, Oxford, Blackwell, 2004.
- WHYTE, Ian, « Migration and Settlement », in WILLIAMS, Chris (éd.), *A Companion to Nineteenth-Century Britain*, Oxford, Blackwell, 2004, pp. 273-286.
- WINSTANLEY, Michael, « Agriculture and Rural Society », in Chris Williams (dir.), *A Companion to Nineteenth-Century Britain*, Oxford, Blackwell, 2004, pp. 205-222.
- WORDIE, J. R. (dir.), *Agriculture and Politics in England, 1815-1939*, London/New York, Macmillan/St. Martin's Press, 2000.
- YOUNG, David, *The Discovery of Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press, « Natural History Museum Publications », 1992.
- ZIMMERMAN, Virginia, *Excavating Victorians*, New York, State University of New York Press, 2008.

INDEX DES NOMS

A

Abate (Antonino), 102, 127
Acker (Paul), 69
Agassiz (Louis), 148
Alain-Fournier (Henri-Alban Fournier), 19, 27, 28, 29, 33, 35, 36, 37, 58, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 91, 92, 98, 99, 102, 165, 166, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 224, 225, 226, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 250, 257, 259, 260, 263, 266, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 333, 337, 359, 360, 364, 390, 391, 392, 393, 396, 397, 411, 459, 460, 468, 473, 475, 476, 477, 603, 605, 606, 607, 608, 609, 610
Albert le Grand, 138, 150, 286, 288, 289, 343
Aldini (Giovanni), 141, 142
Alphonse V d'Aragon, 50
Apollinaire (Guillaume), 244, 397
Aragon (Louis), 24, 208, 247, 354, 355
Audoux (Marguerite), 63, 67, 68, 69
Austen (Jane), 15, 39

B

Babel (Isaac), 208
Bachofen (Johann Jakob), 492
Bage (Robert), 175
Bakounine (Mikhaïl), 252
Balzac (Honoré de), 10, 237, 323, 340, 365, 366, 425, 428
Barbusse (Henri), 206
Barnes (William), 62, 64, 91, 101, 102, 132
Barrès (Maurice), 201
Barruel (Augustin), 176
Baudelaire (Charles), 162, 240, 255
Beaumont (Francis), 305
Beckford (William), 47
Benda (Julien), 247
Benda (Pauline, *alias* Madame Simone), 102
Bentham (Jeremy), 110, 174, 527
Bergson (Henri), 210, 211, 391, 392
Blériot (Louis), 68
Boas (Franz), 132
Boccace (Giovanni Boccaccio), 16, 82, 305
Boito (Arrigo et Camillo), 84, 218
Borgese (Giuseppe Antonio), 101, 103, 116, 117, 118, 121, 122, 123, 124, 125, 215, 221, 611, 620, 621
Boucher (Léon), 61, 70
Bouglé (Célestin), 251
Bourget (Paul), 162, 241, 362, 365, 370

Brancati (Vitaliano), 19, 20, 27, 28, 29, 30, 33, 35, 36, 37, 48, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 76, 82, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 103, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 163, 165, 166, 195, 205, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 240, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 263, 264, 321, 322, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 337, 359, 360, 364, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 430, 431, 432, 433, 434, 436, 437, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 459, 460, 468, 473, 477, 509, 533, 534, 535, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 579, 580, 586, 589, 595, 605, 607, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 627, 633

Brecht (Bertolt), 208
Breton (André), 208
Broch (Hermann), 24
Brown (Charles Brockden), 47, 106
Brunetière (Ferdinand), 241
Buckland (William), 148
Bufalino (Gesualdo), 55
Buffon (Georges-Louis Leclerc, comte de), 144, 145, 148, 151
Burke (Edmund), 108, 110, 111, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 554, 555
Byron (Lord), 38, 46, 79, 80, 107, 148, 149, 342

C

Cameroni (Felice), 367, 368
Camus (Albert), 112, 113, 613
Capuana (Luigi), 84, 87, 102, 123, 135, 136, 217, 233, 367, 368, 469, 534
Cassola (Carlo), 266, 294
Catulle, 305
Cavour (Camillo), 51
Céline (Louis-Ferdinand), 112, 204, 323, 593
Cendrars (Blaise), 244
Cervantès (Miguel de), 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 24, 25, 26, 337, 340, 341, 342, 349, 354, 355, 364, 365, 404
Chateaubriand (François René de), 254, 365
Clairmont (Claire), 149
Clairmont (Mary Jane), 78, 111
Claudel (Paul), 67, 102, 199, 242, 243
Clodd (Edward), 102
Coleridge (Samuel Taylor), 176, 177, 281, 557
Comte (Auguste), 235, 236, 237, 260, 299, 385
Condillac (Étienne Bonnot de), 110, 154
Condorcet (marquis de), 110

Conrad (Joseph), 320
Constant (Benjamin), 365
Copeau (Jacques), 392
Couvreur (André), 196
Crispi (Francesco), 380, 563
Croce (Benedetto), 117, 214, 221
Cuvier (Georges), 143, 146, 147, 148

D

Darwin (Charles Robert), 125, 131, 143, 146,
147, 151, 152, 155, 157, 158, 159, 160, 161,
239, 299, 380, 385, 386, 387, 471, 635
Darwin (Erasmus), 140, 143, 151
Davy (Humphry), 140
De Roberto (Federico), 102, 127, 217, 368, 370
Debussy (Claude), 243
Defoe (Daniel), 10, 320, 599
Deledda (Grazia), 217
Deluc (Jean-André), 146
Denis (Maurice), 243
Descartes (René), 243
Di Giacomo (Salvatore), 217
Dickens (Charles), 10, 11, 70, 415, 428
Diderot (Denis), 105, 106, 109
Dostoïevski (Fédor), 249, 254, 327, 355, 356,
364, 382, 391, 392, 393, 394, 397, 399, 402,
403, 435
Dreyfus (Alfred), 202
Dugdale (Florence Emily), 102
Durkheim (Émile), 201, 251

E

Eliot (George), 126, 159, 235, 428, 471
Eliot (Thomas Stearn), 593
Ellis (Havelock), 162, 385
Engels (Friedrich), 574, 576
Ernest-Charles (Jean), 196, 197

F

Faulkner (William), 254, 323, 593
Fellini (Federico), 407
Fielding (Henry), 10, 305, 591, 599
Figuier (Louis), 152
Flaubert (Gustave), 10, 12, 71, 162, 240, 247,
253, 254, 255, 268, 337, 340, 341, 355, 356,
357, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367,
368, 369, 370, 371, 372, 375, 382, 383, 390,
399, 400, 401, 403, 409, 410, 411, 415, 425,
428, 581, 582, 611, 623, 624
Fogazzaro (Antonio), 380
Fontenelle (Bernard Le Bovier de), 176
France (Anatole), 235
Franchetti (Leopoldo), 51, 52, 226, 227, 228,
229, 230, 231
Frazer (James George), 131, 132, 133, 135,
158, 197, 300, 494
Freud (Sigmund), 115, 125, 380, 385
Füsseli (Henrich), 108

G

Gall (Franz Joseph), 143, 144
Galsworthy (John), 198
Galvani (Luigi), 141, 142, 287
Garibaldi (Giuseppe), 50, 53
Gauguin (Paul), 398
Gaultier (Jules de), 112, 113, 253, 263, 360,
361, 362, 363, 364, 374, 400, 401, 402, 403,
410
Gentile (Giovanni), 54, 135, 136
George III, 168
Gibbon (Edward), 38, 177
Gide (André), 68, 112, 208, 221, 243, 247, 249,
254, 391, 392, 539, 613
Gifford (Emma Lavinia), 102
Giolitti (Giovanni), 56
Giono (Jean), 204, 323, 593
Godwin (William), 38, 39, 42, 43, 44, 46, 47, 78,
81, 101, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110,
111, 112, 124, 125, 143, 149, 151, 168, 169,
170, 173, 174, 175, 176, 180, 184, 481, 482,
551, 554, 556, 557, 561, 574, 579
Goethe (Johann Wolfgang von), 342, 345, 346
Gogol (Nicolas Vassiliévitch), 10, 29, 209, 223,
254, 355, 356, 357, 382, 403, 413, 430, 432,
433, 434, 435, 440, 441, 442, 443, 444, 445,
447, 449, 451, 456, 457, 611
Goncourt (Edmond et Jules de), 162, 273, 365,
367
Gontcharov (Ivan), 382
Gorki (Maxime), 24, 435
Gosse (Edmund), 92, 134
Gramsci (Antonio), 56, 500, 573
Grenier (Jean), 112, 113, 205, 613
Gualdo (Luigi), 380
Guastella (Serafino Amabile), 135
Guéhenno (Jean), 74, 202, 203, 204, 207, 208,
613
Guillaumin (Émile), 73
Guilloux (Louis), 19, 20, 27, 28, 29, 30, 33, 35,
36, 37, 58, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 98, 99,
101, 103, 112, 113, 114, 115, 116, 124, 125,
163, 165, 166, 195, 202, 203, 204, 205, 206,
207, 208, 209, 210, 224, 225, 226, 240, 247,
248, 249, 250, 251, 252, 253, 257, 259, 260,
260, 263, 264, 266, 321, 322, 323, 327, 330,
331, 333, 337, 339, 354, 355, 356, 357, 358,
359, 360, 364, 399, 400, 401, 411, 413, 430,
431, 432, 435, 436, 437, 438, 440, 441, 442,
443, 444, 446, 447, 449, 452, 455, 457, 459,
460, 468, 473, 477, 502, 503, 504, 506, 508,
509, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540,
543, 544, 549, 551, 552, 573, 574, 575, 576,
577, 578, 579, 580, 581, 589, 605, 607, 610,
611, 612, 613, 614, 615, 616, 621, 622, 623,
624, 627, 633

H

Halévy (Daniel), 575

Hardy (Thomas), 19, 27, 28, 29, 30, 33, 35, 36, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 70, 72, 75, 76, 82, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 101, 102, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 151, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 165, 166, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 224, 225, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 250, 259, 260, 263, 264, 266, 273, 274, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 317, 333, 337, 339, 347, 348, 349, 352, 354, 359, 360, 364, 365, 366, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 390, 411, 414, 415, 416, 417, 421, 423, 424, 425, 427, 429, 430, 431, 459, 460, 468, 470, 472, 473, 477, 479, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 498, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 534, 551, 552, 579, 580, 585, 586, 589, 590, 591, 592, 595, 596, 605, 607, 610, 627, 633, 635
Hartmann (Eduard von), 300, 385, 386
Heine (Heinrich), 255
Helvétius (Claude-Adrien), 109, 110
Hemingway (Ernest), 254
Hertz (Heinrich Rudolf), 155
Hicks (John), 88, 89
Holbach (Paul Henry Thiry, baron d'), 109, 110, 176
Hugo (Victor), 15, 365, 473
Hume (David), 110, 154, 385
Hunt (Leigh), 77
Hutchins (John), 133
Hutton (James), 146, 147
Huxley (Aldous), 208

I

Imlay (Fanny), 78, 80
Imlay (Gilbert), 108
Inchbald (Elizabeth), 175

J

Jameson (Robert), 148
Johnson (Joseph), 108
Joyce (James), 254, 323, 415
Jung (Carl Gustav), 115
Juvénal, 305

K

Kafka (Franz), 13, 542, 543, 593, 614
Kierkegaard (Søren), 241
Kropotkine (Piotr), 574

L

Lamarck (Jean-Baptiste de), 146, 147, 151, 160
Langlois (Charles-Victor), 201
Lanson (Gustave), 201, 390
Lavater (Johann Kaspar), 143, 144
Lavoisier (Antoine-Laurent de), 140

Leibniz (Gottfried Wilhelm), 154
Lemonnier (Léon), 75
Leopardi (Giacomo), 222, 254, 432, 433
Lermontov (Mikhaïl), 382
Lessona (Michele), 152, 153
Lewis (Matthew Gregory), 47
Lhote (André), 243, 398
Locke (John), 109, 110, 153, 553
Lombroso (Cesare), 162, 238
Longanesi (Leo), 95, 222, 409, 432, 623
Louis XVI, 170
Lowie (Robert), 132
Ludd (John), 181
Lyell (Charles), 146, 147, 155, 156, 157, 160

M

Maccari (Mino), 95, 222
Maeterlinck (Maurice), 92, 93
Maine (sir Henry), 131
Malinowski (Bronislaw), 132
Malraux (André), 204, 207, 208, 323
Malthus (Thomas Robert), 143, 180
Mann (Thomas), 24, 198, 221, 254, 256, 382, 597
Mantell (Gideon Algernon), 156, 157
Manzoni (Alessandro), 15, 82, 366, 371
Marie-Antoinette, 170
Marinetti (Filippo Tommaso), 242, 243
Martial, 305
Martin du Gard (Roger), 24, 198
Marx (Karl), 59, 178, 179, 428, 574, 575, 576
Mathurin (Charles Robert), 47
Maudsley (Henry), 161, 239
Mauss (Marcel), 251
Maxwell (James Clerk), 155
Mazzini (Giuseppe), 127
McLennan (John Ferguson), 492
Meredith (George), 128
Mill (John Stuart), 235, 385, 527
Milton (John), 59, 106, 255, 342, 346, 559
Montesquieu (Charles-Louis de Secondat), 110
Moravia (Alberto), 123
Morel (Bénédict-Augustin), 161
Morgan (Lewis Henry), 131, 132, 135, 158, 300, 490, 492
Moule (Horace), 102, 235
Musil (Robert), 24, 391
Musset (Alfred de), 365
Mussolini (Benito), 50, 56, 94, 116, 117, 120, 121, 211, 220, 409, 450, 546, 563, 617, 620, 624

N

Nietzsche (Friedrich), 115, 241, 355, 357, 387, 391, 392, 403
Nisard (Désiré), 162
Nordau (Max), 161, 240
Novalis, 531

O

Oliphant (Margaret), 489
Ortega y Gasset (José), 256
Owen (Robert), 180, 574

P

Paine (Thomas), 110, 111, 168, 169, 170, 171,
172, 173, 174, 177, 554, 555, 556, 557
Palante (Georges), 71, 101, 103, 112, 113, 114,
115, 116, 124, 125, 205, 247, 251, 252, 253,
360, 363, 364, 399, 401, 402, 403, 535, 536,
537, 539, 611, 613, 616, 622, 623
Paracelse, 138, 139, 150, 286, 288, 289, 343
Pasternak (Boris), 208
Peacock (Thomas Love), 145
Peel (sir Robert), 157, 179
Péguy (Charles), 67, 68, 103, 201, 226, 242,
244, 245, 246, 247, 254, 391
Philippe (Charles-Louis), 68, 73, 197
Pirandello (Luigi), 55, 82, 123, 234
Pitrè (Giuseppe), 134, 135, 136, 228
Pitt (William), 170, 173, 175
Plutarque, 342, 345, 346
Pouchkine (Alexandre), 382
Poulaille (Henry), 73, 74
Praga (Emilio), 84, 218
Price (Richard), 168, 170, 555
Proudhon (Pierre-Joseph), 552, 575
Proust (Marcel), 24, 254, 364

R

Radcliffe (Ann), 47
Ravel (Maurice), 243
Renan (Ernest), 365
Renouvier (Charles), 241
Richardson (Samuel), 10, 599
Rimbaud (Arthur), 66, 392, 536
Rivière (Jacques), 66, 67, 68, 70, 102, 197, 199,
243, 244, 245, 247, 318, 320, 390, 391, 392,
398
Rolland (Romain), 74, 198, 206
Roth (Joseph), 24
Rousseau (Jean-Jacques), 38, 105, 106, 109,
110, 174, 481, 551, 552, 553, 554, 555, 556,
559, 573, 575, 579, 613

S

Salomone-Marino (Salvatore), 135
Saussure (Horace-Bénédict de), 145, 148
Scarron (Paul), 305
Schopenhauer (Arthur), 241, 252, 300, 311,
355, 380, 385, 386, 387, 401, 403
Sciascia (Leonardo), 54, 55, 82, 117, 123, 433,
618, 619, 621
Scott (Walter), 15, 342
Sedgwick (Adam), 148
Seignobos (Charles), 201
Serao (Matilde), 217

Shakespeare (William), 305, 343
Shelley (Mary), 19, 27, 29, 33, 36, 38, 39, 40,
41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 75, 76, 77, 78, 79,
80, 81, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106,
107, 109, 124, 125, 138, 139, 140, 141, 142,
143, 144, 145, 148, 150, 151, 152, 159, 163,
166, 167, 168, 169, 174, 175, 176, 177, 178,
179, 180, 182, 183, 184, 185, 191, 224, 259,
260, 263, 266, 274, 276, 277, 278, 279, 281,
287, 288, 289, 290, 317, 337, 339, 342, 343,
347, 348, 359, 411, 459, 460, 468, 477, 480,
481, 482, 483, 485, 486, 487, 488, 551, 552,
557, 558, 559, 560, 561, 579, 580, 595, 605,
607, 610, 627
Shelley (Percy Bysshe), 38, 44, 46, 47, 48, 77,
79, 80, 107, 111, 140, 143, 144, 145, 147,
149, 168, 176, 182, 184, 342, 579
Smith (Charlotte), 175
Sonnino (Sidney), 51, 52, 226, 227, 228, 229,
230, 231, 232, 233
Southey (Robert), 176, 177, 557
Spencer (Herbert), 146, 157, 158, 235, 260,
299, 380, 385, 386, 387, 584, 601
Spurzheim (Johann Kaspar), 143, 144
Staline (Joseph), 538
Steinbeck (John), 254
Stendhal (Henri Beyle), 254, 323, 340, 364, 365
Stephen (Leslie), 102, 591, 592
Sterne (Laurence), 10, 305
Stevenson (Robert Louis), 320
Stirner (Max), 252
Stravinsky (Igor), 243
Sue (Eugène), 15
Svevo (Italo), 24, 380

T

Taine (Hippolyte), 162, 238, 365
Tarchetti (Iginio Ugo), 84, 218
Tchekhov (Anton), 70, 357, 382, 434, 435, 445
Thérive (André), 73, 75
Thoms (William John), 131
Tolstoï (Léon), 92, 357, 433, 434, 435, 445
Tommaseo (Niccolò), 135
Tourgueniev (Ivan), 162, 382
Turner (William), 93, 179, 492
Tylor (Edward Burnett), 131, 135, 158, 300,
494

V

Vallès (Jules), 368
Van Gennep (Arnold), 132, 361
Verdura (Salvatore Paolo), 271, 272
Verga (Giovanni), 19, 20, 27, 28, 29, 30, 33, 35,
36, 37, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 57, 66, 75, 76,
82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 95, 98,
99, 101, 102, 117, 123, 125, 126, 127, 128,
129, 130, 133, 135, 136, 151, 152, 154, 155,
158, 159, 160, 161, 163, 165, 166, 185, 186,
187, 188, 190, 191, 216, 217, 218, 219, 224,
225, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 234,

239, 240, 254, 255, 259, 260, 263, 264, 266,
267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275,
291, 294, 297, 298, 301, 302, 317, 333, 337,
359, 360, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370,
371, 372, 374, 375, 376, 377, 379, 380, 388,
390, 406, 411, 414, 415, 416, 419, 420, 421,
422, 426, 427, 429, 430, 431, 448, 453, 459,
460, 468, 469, 473, 477, 479, 488, 492, 495,
496, 497, 498, 499, 500, 501, 509, 510, 511,
512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520,
521, 522, 523, 524, 525, 529, 532, 534, 551,
552, 562, 563, 564, 566, 567, 568, 569, 570,
571, 572, 573, 579, 580, 585, 586, 587, 588,
589, 590, 595, 596, 605, 607, 610, 627, 633,
635

Verne (Jules), 15

Victor-Emmanuel II, 51, 53, 292

Vigo (Lionardo), 135

Villari (Pasquale), 51, 227

Vittorini (Elio), 82, 221

Volney (comte), 345

Volta (Alessandro), 140, 141

Voltaire, 110, 144, 176, 613

W

Watt (James), 10, 21, 143, 178, 599

Werner (Abraham Gottlob), 147

Wollstonecraft (Mary), 38, 39, 40, 41, 43, 47,
78, 79, 81, 101, 103, 104, 107, 108, 109,
111, 124, 125, 143, 168, 169, 170, 171, 173,
176, 184, 554, 555, 556, 558, 561, 579

Woolf (Virginia), 265, 323

Wordsworth (William), 176, 177, 310, 311, 557

Wright (Wilbur et Orville), 64, 68, 596

Z

Zola (Émile), 92, 153, 238, 273, 340, 367, 371,
383

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE, TRADUCTIONS, ABRÉVIATIONS	5
INTRODUCTION. « LA PURETÉ ET LA BEAUTÉ DE L'ÉCHEC »	7
Formation et déformation dans le roman d'apprentissage	10
Au commencement échouait Don Quichotte	13
Vers une définition du roman de l'échec	18
Une « constellation » romanesque	22
Un supplément de fictionnalité	24
Corpus, choix méthodologiques, exposition du plan	27
PREMIÈRE PARTIE. LES ROMANS DE L'ÉCHEC EN LEURS TEMPS	31
CHAPITRE 1. EXPÉRIENCES DU DÉCENTREMENT	37
1. <i>Marges imposées, marges désirées</i>	37
1. 1. Mary Shelley et la condition de la femme écrivain dans l'Angleterre géorgienne et victorienne	38
Femmes de lettres et proper woman	38
Stratégies d'auto-présentation dans la préface de la troisième édition de <i>Frankenstein</i>	43
1. 2. Dialectique Nord/Sud et <i>sicilianità</i> chez Giovanni Verga et Vitaliano Brancati	49
La Sicile au lendemain de l'Unité italienne	49
Vitaliano Brancati et le choix de la « sicilianité »	53
1. 3. Périphéries culturelles, provincialisme et conflits identitaires chez Thomas Hardy, Alain-Fournier et Louis Guilloux	58
Thomas Hardy et la difficile négociation d'une double appartenance culturelle	58
Entre fascination pour le Paris de la Belle Époque et attachement aux modes de vie ruraux : le dilemme d'Alain-Fournier face à la modernité	65
Une douloureuse acculturation : Louis Guilloux et le refus de l'assimilation culturelle	70
2. <i>Itinérances sociales, migrations et flottements identitaires</i>	76
2. 1. Orpheline, mère, épouse puis veuve : épreuve du deuil et errance intérieure chez l'auteure de <i>Frankenstein</i>	77
Une biographie tourmentée	77
"My hideous progeny" : la maternité comme œuvre de mort	79
2. 2. Entre provinces et métropoles : les parcours stratégiques de Giovanni Verga, Thomas Hardy et Vitaliano Brancati	82
Une périlleuse entrée en littérature	82
Thomas Hardy, « interprète du monde rural »	88
Le salutaire retour en Sicile de Vitaliano Brancati	94
CHAPITRE 2. HÉRITAGES INTELLECTUELS, DÉBATS SOCIAUX ET POLITIQUES DANS LES ROMANS DE L'ÉCHEC 101	
1. <i>Des figures inspiratrices hostiles à toute pensée conformiste</i>	103
1. 1. L'héritage de Mary Wollstonecraft et de William Godwin chez Mary Shelley	103
<i>Frankenstein</i> , une quête heuristique	104
Une filiation intellectuelle aussi prestigieuse qu'oppressante	107
1. 2. Une philosophie de l'insoumission : l'apport de Georges Palante à l'œuvre de Louis Guilloux	112
1. 3. Vitaliano Brancati et la leçon de Giuseppe Antonio Borgese	116
<i>Les Fascistes vieillissent</i> : une mordante attaque contre le totalitarisme fasciste	118

Retour sur un malentendu de jeunesse : du bellicisme triomphaliste à l'individualisme désabusé	121
2. bouleversements scientifiques et recherches ethnologiques dans les fictions de Mary Shelley, de Giovanni Verga et de Thomas Hardy	125
2. 1. L'influence des études folkloriques dans les <i>Vaincus</i> et les « romans du Wessex »	126
Une conversion éthique, un tournant artistique	126
Le développement spectaculaire des études folkloriques	130
2. 2. « Apprenez de moi combien il est dangereux d'acquérir la science ! » : <i>Frankenstein</i> et l'émergence des sciences modernes	137
Victor Frankenstein, incarnation romanesque de l' <i>overreacher</i>	137
Progrès des sciences naturelles au tournant des XVIII ^e et XIX ^e siècles	139
2. 3. Évolutionnisme et darwinisme chez Giovanni Verga et Thomas Hardy	151
Présence de Darwin et culture scientifique dans la Sicile de la seconde moitié du XIX ^e siècle	152
Thomas Hardy, lecteur dilettante des naturalistes évolutionnistes	155
Darwinisme social, dégénérescence et autres fantasmes fin-de-siècle	159
CHAPITRE 3. PESSIMISME HISTORIQUE ET DÉSARROIS AMBIGU DES MYTHOLOGIES PROGRESSISTES	165
1. <i>Penser l'Histoire à contre-courant</i>	166
1. 1. Mary Shelley et la « controverse sur la Révolution »	167
Price, Burke, Wollstonecraft, Paine, Godwin : les grands acteurs du débat anglais sur la Révolution Française	168
<i>Frankenstein</i> , fiction hybride entre « roman jacobin » et « roman antijacobin »	175
Révolution industrielle et tensions sociales dans l'Angleterre de Mary Shelley	178
1. 2. Déclin des traditions, mutations économiques et sociales chez Giovanni Verga et Thomas Hardy	185
Déracinement, solitude, vulnérabilité : les effets néfastes du capitalisme de l'Ère industrielle	185
Repenser l'illusoire dialectique de la tradition et de la modernité	188
<i>The Dorsetshire Labourer</i> : un éloge nostalgique des coutumes rurales	192
1. 3. Sentiments de crise, modèles virils, nationalisme et fascisme chez Alain-Fournier, Louis Guilloux et Vitaliano Brancati	195
Alain-Fournier, chroniqueur d'un monde en déclin : patriotisme, inquiétudes et décadence dans la France de la Belle Époque	195
Louis Guilloux dans la tourmente de l'entre-deux-guerres	202
Écrire contre les totalitarismes : l'œuvre satirique de Vitaliano Brancati	209
1. 4. Désarroi et humiliation au lendemain de l'Unité italienne et sous le fascisme	216
Giovanni Verga et la « désillusion risorgimentale »	216
« Mission et compromission » de Vitaliano Brancati	219
2. <i>L'idéologie du Progrès en question</i>	225
2. 1. Regards sceptiques sur le progressisme et le positivisme	226
Giovanni Verga et <i>L'Enquête en Sicile</i> de Franchetti et Sonnino	226
Heurs et malheurs de la mystique progressiste : Thomas Hardy et les « illusions du Progrès »	234
2. 2. Alain-Fournier, Louis Guilloux et Vitaliano Brancati face aux résurgences du Progrès	240
Alain-Fournier « antimoderne » ?	242
Louis Guilloux et la philosophie sceptique de Georges Palante	247
« Pourquoi je n'aime pas mon époque » : portrait de Vitaliano Brancati en « mécontemporain »	253
DEUXIÈME PARTIE. TEMPS, PERSONNAGES ET OBJETS DANS LES ROMANS DE L'ÉCHEC	261
CHAPITRE 1. LE TEMPS À L'ÉPREUVE DE L'ÉCHEC	265
1. <i>La métaphore de la marée, un modèle heuristique</i>	266
Proclamation progressiste ou désaveu des préceptes positivistes ? Une lecture de la préface des <i>Malavoglia</i>	267
<i>La Marée</i> : une esquisse préparatoire aux <i>Vaincus</i>	270
L'échec, scandale du positivisme triomphaliste	272
Fécondité critique et limites de la métaphore de la marée	274

2. Optimisme de la new science contre scepticisme conservateur : tradition et rupture dans Frankenstein.....	276
Une dynamique de flux et reflux.....	277
Robert Walton, découvreur habité par l'esprit des Lumières	278
Une mise en garde contre les dangers d'une « science sans conscience »	281
Victor Frankenstein, monstrueux produit de l'union du savoir moderne et de l'occultisme	284
3. Conflits de générations, modernité vorace et disparition du temps cyclique dans Les Malavoglia.....	291
Déclin de l' ancestrale morale chrétienne au profit du nouvel individualisme capitaliste : le conflit entre padron 'Ntoni et 'Ntoni Malavoglia	291
Les trois retours du fils prodigue	294
4. Survivances archaïques et flottements de l'Histoire dans les « romans du Wessex » : un évolutionnisme à rebours ?.....	298
Thomas Hardy, progressiste pessimiste	298
Attachement aux signes du passé et nostalgie de l'Angleterre pré-industrielle	300
Jude Fawley et Sue Bridehead, naufragés de l'Histoire.....	303
Little Father Time, angoissante chimère de l'Angleterre fin de siècle.....	309
Arabella et Vilbert, modèles d'adaptation au milieu social.....	312
5. Temps de l'aventure et temps du désenchantement dans Le Grand Meaulnes.....	315
Un roman de l'adieu à l'enfance	315
Détournement parodique du roman d'aventures.....	317
6. Dramas intimes et tragédie historique dans les romans de Louis Guilloux et de Vitaliano Brancati.....	321
6. 1. Temps officiel et temps intime dans <i>Le Sang noir</i>	322
Cripure, héros à contretemps	322
Mémoire imposée et mémoire libérée : le double régime du souvenir	324
6. 2. « Grande Histoire » et « petite chronique » dans <i>Le bel Antonio</i>	328
Antonio Magnano ou l'Histoire réduite au silence.....	328
Aux antipodes du roman historique.....	330

CHAPITRE 2. SOUS LE SIGNE DE CERVANTÈS ET DE FLAUBERT : LECTURES, ILLUSION ET DÉSENCHANTEMENT

DANS LES ROMANS DE L'ÉCHEC	337
1. Lecture et crise du savoir dans Frankenstein, Jude l'obscur et Le Sang noir.....	339
1.1. Souvenirs de <i>Don Quichotte</i>	339
1. 2. <i>Frankenstein</i> ou les dangers d'une éducation autodidacte	342
1. 3. « La lettre tue » : lecture littérale et interprétation dans <i>Jude l'obscur</i>	347
1. 4. Le naufrage du savoir livresque dans <i>Le Sang noir</i>	354
2. Influences de Flaubert et bovarysme dans les romans de Giovanni Verga, de Thomas Hardy, d'Alain-Fournier, de Louis Guilloux et de Vitaliano Brancati.....	360
2. 1. Quelques considérations sur la notion de bovarysme	360
Le bovarysme selon Jules de Gaultier	360
Le bovarysme revisité par Georges Palante et René Girard	363
2. 2. Verga lecteur de Flaubert.....	365
Un contexte culturel favorable à la pénétration du bovarysme.....	365
Heurs et malheurs de la réception de Flaubert par Verga	366
Rémiscences bovaryques dans les récits « mondains »	371
Une Bovary napolitaine ?	375
Vaincus, <i>inetti</i> et « hommes de trop » dans la fiction narrative du XIX ^e siècle.....	379
2. 3. Pessimisme « fin de siècle » et avatars d'Emma Bovary dans les « romans du Wessex »	383
Déclin du positivisme, naissance de l'inconscient et triomphe de Schopenhauer	385
Redéfinition du sujet et transformation du personnage romanesque	387
2. 4. <i>Le Grand Meaulnes</i> au miroir du bovarysme	390
Un roman d'aventures problématique	390
Une plongée aux tréfonds du moi : Alain-Fournier et Dostoïevski.....	392
Échouer pour éterniser le désir.....	394
2. 5. Entre Flaubert et Dostoïevski : <i>Le Sang noir</i> de Louis Guilloux	399
Bovarysme grégaire et bovarysme tragique	399
Georges Palante et la « philosophie du bovarysme »	401
Modernité de l'illusion bovaryque	403
2. 6. Bovarysme et totalitarisme dans l'œuvre de Brancati.....	404

Incarnations de la défaite et gallismo conquérant	404
Une parabole sur la dictature	406
CHAPITRE 3. OBJETS ET PERSONNAGES EN DÉRIVE DANS <i>LES MALAVOGLIA</i>, <i>JUDE L'OBSCUR</i>, <i>LE SANG NOIR</i>	
ET <i>LE BEL ANTONIO</i>.....	413
1. <i>Migrations d'objets dans Les Malavoglia et Jude l'Obscur</i>	414
Postulats théoriques	414
Le piano oublié de Phillotson, un puissant marqueur fictionnel.....	416
La Providence et la maison du néflier, garantes de la survie des Malavoglia	419
Êtres et biens délaissés, monnayés, sacrifiés	423
Objets de l'absence	426
2. <i>Héritage de Gogol, objets animés et corps fractionnés dans Le Sang noir et Le bel Antonio</i>	430
Des choix d'écriture voisins	430
Présences de Gogol dans l'œuvre de Brancati	432
2. 1. Gogol dans les écrits de Guilloux : un silence trompeur	435
Objets métonymiques et conformisme	437
Objets fétichisés et corps instrumentalisés dans <i>Le Sang noir</i>	441
2. 2. Double charge symbolique des objets dans <i>Le bel Antonio</i>	446
« Le Vieux avec les bottes », une nouvelle aux accents gogliens.....	449
Une certaine « sympathie pour les choses »	454
TROISIÈME PARTIE. "THE WORD FAILURE MAKES THEM TREMBLE" INSOUMISSION	
ET SUBVERSION DANS LES ROMANS DE L'ÉCHEC	465
PRÉAMBULE. LE ROMAN À L'ASSAUT DES SYSTÈMES	467
Guerre aux « ismes » !.....	467
Une dénonciation des institutions de la bourgeoisie capitaliste	474
CHAPITRE 1. L'INSTITUTION FAMILIALE DÉMYSTIFIÉE	479
1. <i>Frankenstein : apologie ou condamnation de la Famille ?</i>	480
Une position ambiguë	480
Lecture comparée du récit de l'enfance de Victor dans les versions de 1818 et de 1831	483
Le procès d'une masculinité égotiste et destructrice	485
2. <i>Dissolution de la Famille dans les fictions de Verga et de Hardy</i>	488
2. 1. "The Anti-Marriage League" : un violent assaut contre la sacralisation victorienne de la Famille	489
Pour une reconsidération des rapports entre idéologie et fiction chez Hardy	489
La construction de la Famille par les anthropologues de l'ère victorienne.....	491
2. 2. « Le mariage est un piège à rats » : l'effondrement des valeurs familiales dans l'œuvre de Verga	495
« La Roba » ou le conflit entre modèle ancestral de la famille et triomphe de l'individualisme capitaliste	495
La célébration nostalgique d'une harmonie familiale à jamais perdue	500
3. <i>Une satire caustique de la bourgeoisie provinciale : représentations de la famille dans Le Sang noir</i>	502
Variations sur la rivalité mythique des « pères » et des « fils »	503
Hypocrisies et dissimulation.....	506
CHAPITRE 2. UNE MISE EN ACCUSATION DU TRAVAIL.....	509
1. <i>Uomo fatto da sé et self-made man dans Mastro-don Gesualdo et Le Maire de Casterbridge</i>	510
Deux incarnations de l'affairisme capitaliste	510
Des fictions gouvernées par une impitoyable « lutte pour l'existence »	514
« Sorties de scène » et « temps morts » : le dénouement de <i>Mastro-don Gesualdo</i>	518
Michael Henchard, antithèse du « bon » libéralisme	525
L'effondrement du Maire de Casterbridge.....	528
2. <i>Travail, oisiveté et ennui dans les œuvres de Louis Guilloux et de Vitaliano Brancati</i>	533
Inertie conformiste et paresse salutaire dans <i>Le Sang noir</i>	535
L'oisiveté et l'ennui comme remèdes aux dérives de l'activisme	537

« L'Ennui en 1937 » : une charge tragicomique contre le totalitarisme fasciste	540
L'invasion de l'ennui dans la fiction de Brancati, symptôme du désaveu de l'idéologie fasciste	545
CHAPITRE 3. « LE PREMIER QUI AYANT ENCLOS UN TERRAIN... » : LA PROPRIÉTÉ EN PÉRIL	551
1. <i>Mary Shelley et le débat sur la Propriété au lendemain de la Révolution Française...</i>	552
Sous le signe de Rousseau	552
<i>Frankenstein</i> ou le dur apprentissage de la propriété	557
2. <i>Giovanni Verga et la religione della roba</i>	562
Cloche-de-bois, le Révérend et Nanni Volpe : étude comparée de trois personnifications du capitalisme forcené	562
Usure et thésaurisation : portrait de Cloche-de-bois en ploutocrate provincial	565
« Le Révérend » ou la reconversion d'un homme d'église au culte de la roba	567
Un avatar farcesque de l'amour du bien : « Nanni Volpe »	570
3. « <i>Exproprier les expropriateurs</i> » : le combat de Guilloux contre les classes possédantes	573
Un parcours militant	573
<i>Le Pain des rêves</i> : un hymne poignant en hommage aux déshérités	576
CHAPITRE 4. REFUS DES MYTHOLOGIES PROGRESSISTES ET DÉFENSE D'UNE ÉTHIQUE DE L'ÉCHEC.....	581
1. <i>Une lutte contre le Progrès</i>	582
De l'égalitarisme des Lumières au <i>Vae victis</i> du darwinisme social	582
Réinventions de l'Histoire chez Giovanni Verga et Thomas Hardy	585
La littérature, lieu de recueillement et d'hommage aux vaincus sacrifiés par l'Histoire	586
2. <i>Résistances de la littérature</i>	592
Fiction et idéologie : réflexions sur l'essai <i>A Theory of the Secondary</i>	592
Pouvoirs subversifs du roman	597
Poétique de l'échec et devenir du roman	600
3. <i>Le Grand Meaulnes, un roman de l'échec problématique ?</i>	603
Retour sur la notion de « constellation » fictionnelle	603
« Pensée du roman » et portée transgressive du <i>Grand Meaulnes</i>	607
4. <i>Une éthique de l'échec : défense d'un nouvel humanisme dans les œuvres de Louis Guilloux et de Vitaliano Brancati</i>	611
La liberté comme exigence suprême	611
Le choix de l'échec contre l'asservissement aux conformismes en tous genres	614
<i>L'Ami du vainqueur</i> ou pourquoi le roman préfère les vaincus	618
Un devoir d'insoumission	621
CONCLUSION	631
BIBLIOGRAPHIE	639
INDEX DES NOMS.....	701
TABLE DES MATIÈRES.....	707