

2015

Trois expériences littéraires du langage réaliste : H de Balsac, G Verga et TH Mann

Abdellaziz BELKAZ

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Ibn Zohr, Agadir, Maroc

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat>



Part of the [Comparative Literature Commons](#)

Recommended Citation

BELKAZ, Abdellaziz (2015) "Trois expériences littéraires du langage réaliste : H de Balsac, G Verga et TH Mann," *Dirassat*: Vol. 18 : No. 18 , Article 6.

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat/vol18/iss18/6>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Dirassat by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, u.murad@aarj.edu.jo.

Trois expériences littéraires du langage réaliste: H. de Balzac, G. Verga et TH. Mann

Abdellaziz BELKAZ

Doctorant, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Université Ibn Zohr, Agadir

Le parti pris littéraire du *réaliste* français H.de Balzac, du *vériste* italien G.Verga et du *décadentiste* allemand Th. Mann se traduit par un conditionnement textuel qui apporte la preuve indéniable de ses résolutions représentationnelles. Il nous importe, dans cette approche à vocation comparatiste, d'examiner le cheminement par lequel le trivial s'anoblit, opère irrévocablement sa mutation en « Chef-d'œuvre » au moment même où la mobilité et la mobilisation narratives sont employées dans le sens des vœux et des aveux de quelque dessein mimétique.

Ces romanciers, représentants prestigieux de trois générations d'auteurs dits *réalistes* (nous entendons par ce concept toute la littérature représentationnelle ou conventionnellement appelée mimétique) et s'étendant sur les deux derniers tiers du XIX^e siècle, sont d'illustres symboles de cette esthétique. Ils ont manifestement trouvé un compromis qui retourne méthodiquement le roman contre les seuls canons artistiques pour promouvoir par ailleurs ce genre peu apprécié à l'époque et le faire mieux entrer en interaction avec le *lecteur*. En effet, l'exercice littéraire, tel qu'il est conçu par nos auteurs, inscrit *a priori* l'édifice romanesque dans une approche originale de communication, d'où le souci majeur de rationalisation de sa teneur. La narration ne conçoit plus nécessairement sa réception dans la perspective d'un plaisir ludique. Aussi sont-elles mises à mal les vieilles directives poétiques discriminatoires qui présidaient à sa conception. Le roman connaîtra alors une foncière réforme – et curieusement aussi ses tribunaux d'inquisition et ses autodafés. L'écrivain fait assumer à son œuvre un ensemble d'exigences qui l'inscrivent, dans le texte et dans l'esprit, au profit de la légende positiviste qui fut le principal pourvoyeur -idéologiquement fort- du champ intellectuel de l'époque; du coup, s'en trouve favorisé cet art populaire qui participera désormais à son tour de la popularisation des mutations socioéconomiques dont il est le réceptacle privilégié.

C'est dans ce contexte que l'œuvre de Balzac a fabuleusement raccourci la distance entre les Lettres et l'Etre, entre la sublimation littéraire et les

conditions réelles de l'existence de ceux pour lesquels l'œuvre est destinée. Le fait littéraire, dans son verbe comme dans ses enchevêtrements affabulatoires, est sous le coût d'une raison d'être qui ne sera désormais plus la même. Le créateur force son talent en connaissance de cause, dans le cadre d'un projet qui fera de la nouvelle conception romanesque l'initiatrice d'une véritable sociabilité du champ littéraire, avec ses différentes classes sociales, ses multiples expressions langagières, ses forces idéologiques... L'original palimpseste ne saurait admettre que lui soit superposé nul autre récit que le sien propre, l'esprit cadastral qui présida à sa conception en garantit et la traçabilité et la fiabilité. Le parchemin est porteur du paraphe d'un lieu et d'une époque déterminés, refusant désormais au texte littéraire l'antique vertu de l'intemporalité en lui faisant porter le sceau de la contemporanéité.

La singularité textuelle de chaque auteur démontre naturellement de la particularité notable de chaque approche représentationnelle. La Province comme filon littéraire, convoité pour la première fois non point pour son pittoresque et encore moins pour son légendaire archaïsme, plutôt pour ses curiosités socioculturelles, représente incontestablement un formidable symbole de la nouvelle dynamique insufflée au produit romanesque. Aussi, et alors même que nous pensions que l'usage que Balzac fait de cet acquis naturel particulièrement adapté à une démonstration réaliste est sans pareil, découvrons-nous avec Verga combien les qualités d'un lieu peuvent être bien plus brillamment exploitées. Balzac s'était surtout attardé sur ce qui, à ses yeux, devrait constituer l'unique sujet de ses romans, à savoir son propre entendement interprétatif des faits, son discours étant la voix de la raison qui perce les mystères de la création et des créatures. Nous nous garderons bien de revenir sur les particularités littéraires du texte balzacien, mais nous tenterons essentiellement de soulever les éléments narratifs qui nous importent dans cette perspective comparatiste en examinant l'usage fait de cette occurrence provinciale comme composante majeure de la vision zoologico-naturaliste de Balzac et comme capital foncier du vérisme italien.

L'auteur des *Scènes de la vie de province* s'applique à la réalisation d'un document à vocation documentaire, s'inscrivant dans un large champ de transhumance bien propre au Français. Dans un tel pacte, la marge de créativité est *ipso facto* frelatée. L'engagement résolument médité et théorisé de l'auteur sur une voie d'une rationnelle restitution le pousse à asservir la

vocation fictionnelle de son œuvre en hommage au principe positiviste à l'origine du projet.

Le progrès que Balzac fait ainsi entreprendre au roman, c'est celui de renouveler l'image du genre en lui faisant courir le risque d'une aventure peu commune en revendiquant sa responsabilité tantôt historisante, tantôt sociologique tout en faisant miroiter devant tous l'illusion d'un texte savant. Il a permis à cet art de réaliser et de populariser sa mutation en le faisant obéir, signe des temps, à une logique de concurrence, avec désormais une conception qui favorise davantage l'idée d'un produit qui n'est point tenté par l'unique frivolité fictive ou l'obsession d'un succès plastique. L'œuvre de cet écrivain s'imposa loin de tout émerveillement esthétique, *à la force du poignet*, grâce à sa sculpture d'une ligne narrative légendaire, portant le label «récit balzacien», grandiloquent, pénétré d'une culture de savoir et de prospection, gageant sa solvabilité sur l'utilité de ses priorités documentaires qui imposent à la postérité un devoir de lecture. Engels n'a-t-il pas avoué qu'il avait plus appris dans Balzac sur l'économie et la politique qu'en lisant les économistes et les historiens?

De ce fait, quand la province représente pour Verga un projet littéraire complet, dans sa dimension naturaliste autant que pour ses opportunités esthétiques, Balzac fut exclusivement occupé par la portée minière de ces territoires si lointains et si proches auxquels sa phrase se mesure, tentée par la magie de l'ultime conviction ; d'où une allure pompeuse et pédante. Cet extrait tiré de son œuvre *Eugénie Grandet* nous résume ce lien inextricable entre l'expression littéraire, la formulation artistique du texte et la hantise tantôt prospective, tantôt explicative qui en déterminent sélectivement l'ossature:

« A huit heures et demie du soir, deux tables étaient dressées. La jolie madame des Grassins avait réussi à mettre son fils à côté d'Eugénie. Les acteurs de cette scène pleine d'intérêt (...) semblaient écouter les plaisanteries du vieux notaire (...); mais tous pensaient aux millions de monsieur Grandet (...) N'est-ce pas d'ailleurs une scène de tous les temps et de tous les lieux (...) ? La figure de Grandet exploitait le faux attachement des deux familles, en tirant d'énormes profits, dominait ce drame et l'éclairait. N'était-ce pas le seul dieu moderne auquel on ait foi, l'Argent dans toute sa puissance, exprimé par une seule physionomie ? (...) Eugénie et sa mère ne savaient rien de la fortune de Grandet (...). Affreuse condition de l'homme ! il n'y a pas un de ses bonheurs qui ne vienne d'une ignorance quelconque. » (Balzac, 1834)

C'est un texte vulgarisateur (qui n'a rien à voir avec la trivialité spontanée du texte verghien) qui ambitionne de nous faire découvrir les secrets de la nature humaine en comptant avant tout sur le génie de l'auteur. La narration a cette singulière manie de légitimer la profusion programmée du réel par l'idée escomptée derrière chaque détail. La fameuse méthode circonlocutoire balzacienne ne doit être en aucune manière prise pour une manœuvre dilatoire. C'est une marque de fabrique, symbole d'un déchiffrement méthodique et systématique qui inscrit la nécessaire profusion descriptive dans la logique péremptoire des enchaînements.

Puisque l'usage projeté d'un texte détermine indéniablement les règles de sa structuration, notons à ce propos que le fait littéraire balzacien est paradoxalement dans le dépassement du tout littéraire quand on se retrouve happé par les vagues de son exercice favori de grand découvreur, légendairement indiscret comme c'est particulièrement le cas dans *Les Scènes de la vie de province*. La diversité dépayssante des lieux, des milieux, des destins...nous amène à prendre conscience du fait que le langage littéraire chez Balzac n'aura jamais été une **structure** mais inéluctablement une **nomenclature**. Sa *matérialité linguistique* sur la province ne signifie pas pour elle-même (comme cela peut être exclusivement le cas dans *Les Malavoglia* de Verga) mais se déploie toujours pour nous communiquer par la "bouche" de l'auteur les résultats de ses investigations. Elle n'attire donc pas l'attention sur son propre emploi puisqu'elle est soumise à cette nécessité communicative en charge de donner à la progression narrative une valeur de témoignage où les révélations successives -autant de pièces à conviction- produisent, par un effet cumulatif, les fondements de l'unité théorique recherchée.

Mais ces *Scènes* seraient-elles sur la province sans les provinciaux? Michelet, dans son œuvre historique, a beaucoup insisté sur la géographie, le paysage, le climat qui entrent dans ce qu'il qualifiait de « *résurrection de la vie intégrale* ». Balzac qui constitua les fondations théoriques de *La Comédie Humaine* à partir d'un souci historisant, a sans doute instruit son approche réaliste du même principe, mais sans étendre cette réalité géographique à ses frontières ultimes comme le fait Verga en annexant au déploiement descriptif et analytique une plus forte humanisation. La production de ce document provincial est liée chez l'auteur à un usage linguistique particulièrement *pudique* puisqu'il ne cède aux provinciaux que de très rares

emplois langagiers liés à l'accent ou à quelques hasardeux barbarismes qui sont généralement d'un usage parodique. Nous mettons en perspective cette remarque par rapport à la conception littéraire vériste de la même problématique, à savoir la place de l'expression des personnages et du langage du pays dans un récit à prétention représentationnelle. On sent effectivement dans le texte balzacien combien on est proche des provinciaux et de leur vécu, mais à la lecture de Verga on se rend également vite compte combien on a été abusé. Balzac a certes investi la province mais en réalité le particularisme policé de son discours et son enlèvement dans des rigidités doxologiques nous donnent l'impression d'un certain idéalisme proprement romanesque que la comparaison avec Verga révèle au grand jour. Le Sicilien n'a sans doute pas pu -et surtout n'a pas voulu- imposer son *lettrisme* au texte en raison de son attachement programmatique, tout autant dogmatique, à une restitution « *intégrale* » de l'univers sicilien par ses propres acteurs. Son roman est voulu comme un *présentoir* sur la place de Trezza alors que Balzac ne saurait imaginer la moindre de ses lignes sans un tri providentiel. Force est de constater que la province est prioritairement avec Balzac, comme c'est traditionnellement le cas dans tous ses grands textes, un théâtre de réflexion et d'expérimentation et non une *surface réfléchissante*, pour plus de transparence, comme dans *Les Vaincus*, cycle romanesque de Verga, conçu initialement en cinq romans mais dont l'auteur ne réussira à écrire que deux: *Les Malavoglia* et *Mastro-don Gesualdo*.

Le récit de Balzac prend l'allure d'un discours d'apparat, se libérant fougueusement dans une dépense qui lutte sur deux fronts : l'*Ecrivain* assure et fait assumer au genre une nouvelle résurrection par le renouvellement que l'approche qu'il institua lui apporte au moment où le *Praticien* s'acquitte d'une tâche historiographique et scientifique. L'art, il le conçoit dans une allure pontifiante qui est sienne propre quand Verga l'envisage et l'adore dans l'étrangeté fascinante et dépaysante du prosaïsme populaire, dans un détachement absolu qui fait que le texte ne saurait avoir de référence éthique que celle de la place publique. La littérature, pour Balzac, se construit dans un dépassement du réel (submergé par la figure de l'auteur) alors que pour Verga, elle est tout le Réel (la restitution pure et simple de la scène publique).

Ce n'est pas sans raison que *Les Malavoglia*, chef-d'œuvre du genre du Sicilien, sont considérés comme un laboratoire littéraire où l'auteur va au

bout de son expérience vériste. L'absence quasi absolue des milieux populaires chez Balzac ajoute d'ailleurs à la rigidité de son texte et lui fait manquer un élément marquant du récit verghien, celui de la mise en scène du tumulte populaire qui assure au texte le plaisir esthétique carnavalesque (comme c'est théorisé par Bakhtine) d'une authenticité. Dans le texte de Verga, le « dire » et le « vivre » se complètent et nous saisissent par la portée esthétique de leur cohésion. La narration se construit loin des rituels balzaciens, au milieu de l'instantanéité fougueuse de propos *singuliers* qui nous communiquent, loin de tout artifice rhétorique, la profondeur de l'Etre. Pour appréhender les enjeux littérairement représentationnels de la confusion entre le lettrisme du texte et l'illettrisme des foules, citons cette réflexion de R. Barthes qui nous fait indirectement pénétrer au cœur des intentions véristes de Verga :

« Pendant ces moments où l'écrivain suit les langages réellement parlés, non plus à titre pittoresque, mais comme des objets essentiels qui épuisent tout le contenu de la société, l'écriture prend pour lieu de ses réflexes la parole réelle des hommes; la littérature n'est plus un orgueil ou refuge (...), elle s'assigne de rendre un compte immédiat, préalable à tout autre message, de la situation des hommes murés dans la langue de leur classe, de leur région, de leur profession, de leur hérédité ou de leur histoire. » (Barthes, 1972)

La vertu littérairement vériste des *Vaincus* n'est-elle pas prioritairement reconnaissable à la parole honorée des personnages ? L'Italie peut-elle mieux communiquer ses disparités que par la bouche de ceux qui les vivent -et en souffrent aussi ? Verga, après son retour au bercail suite à son escapade au nord du pays, a, pour ainsi dire, laissé parler son cœur en abandonnant sa plume de mercenaire. C'est ce qui fait sans doute toute la différence entre la froideur réaliste des *Scènes de la vie de province* et la ferveur intimement vériste des scènes siciliennes. Vers le dernier quart du XIXe siècle, les romanciers étaient bien plus éloignés encore des recommandations de l'art poétique ancien que ne l'étaient les romantiques avec leur fougue réformiste ou Balzac avec la nouvelle dimension qu'il cherche à donner au genre. Th. Mann a beaucoup fait parler son cœur lui aussi, mais au prix d'un labeur dompteur qui inscrit son action littéraire dans une nouvelle évolution, comme on le verra ci-dessous, le distinguant un peu plus de Balzac et de Verga.

Dans *Les Malavoglia*, l'auteur procède à une annulation systématique de

l'écran artistico-littéraire. La parole instantanée, précipitée et confuse, donne au récit un ton de l'inachevé, une forte impression d'improvisation par lesquels l'écriture vériste aspire à s'affranchir de la fabrique littéraire. Dans cette fuite, le texte trouve sa singulière splendeur en déjouant tous les critères dompteurs, forgeant ainsi les normes de sa propre littérarité qu'il puise dans une désobéissance hautement créative par rapport au contexte naturaliste dans lequel il s'inscrit. Voici deux extraits de ce roman qui récapitulent ces traits esthétiques soulignés:

« Entendant qu'on bavardait dans la rue, commère Grazia Pied-de-Cane sortit aussi sur le pas de sa porte, le tablier plein des fèves qu'elle était en train d'écosser. Elle en voulait aux souris qui avaient troué son sac comme une écumoire, on aurait dit qu'elles le faisaient exprès, comme si elles avaient le jugement des chrétiens. La conversation devint alors générale, parce qu'elles avaient aussi causé bien du dommage à Manruzza, ces maudites bêtes ! La maison de la cousine Anna en était pleine depuis que son chat, un animal qui valait de l'or, était mort d'un coup de pied de compère Tino.- Les chats gris sont les plus forts pour attraper les souris, ils iraient les dénicher dans le trou d'une aiguille. » (Verga, 1881)

Sans prévenir aucunement son lecteur, sans transition aucune, Verga entame un nouveau paragraphe de son roman comme suit :

« Quand on ne réussit pas à saisir sa chance on est un couillon, c'est connu(...). Le pharmacien avait raison de dire qu'il fallait donner un coup de pied à ce monde, vu l'état où il était à présent, et le refaire du commencement. Même lui qui, avec sa grosse barbe, prêchait le grand recommencement, était de ceux qui avaient saisi la fortune aux cheveux (...). Quel beau métier lui avait appris son père, à celui-là, faire de l'argent avec l'eau des citernes ! Mais de son grand-père, Ntoni avait appris pour tout métier à se rompre les bras et l'échine du matin au soir (...) et jamais un jour pour s'allonger au soleil comme l'âne de Mosca. Il en avait plein le nez de ce métier dévorant qui lui volait l'âme, par la Madone! » (Verga, 1881)

Le roman de Verga n'est pas simplement inspiré par le peuple - ce qui est d'ailleurs vrai pour tous les naturalistes -, c'est également lui qui l'écrit ; phénomène bien singulier eu égard au nombre considérable d'œuvres qui prétendent se consacrer aux masses populaires de façon prétendument objective. On reconnaît dans ces deux extraits une technique bien éprouvée par Zola, mais nullement dans les proportions brillamment vraisemblabilisantes que lui donne Verga. L'élève dépasse le maître. Un pêle-mêle de voix sans répit ; image voulue fidèle à l'atmosphère grouillante

de ces milieux siciliens fortement communautarisés. L'écrivain évite ainsi de s'interposer entre la *sociabilité* et la *scripturalité* : le contenu se prolonge dans la structure formelle qui le couve. La vie des paysans et des pêcheurs est décrite sans souci "littérisant", dans une étrange confusion qui correspond à la brutalité vivifiante du quotidien, à l'immédiate spontanéité.

La structure polyphonique des textes vergghiens est l'un des aspects les plus originaux de son esthétique. La tonalité orale des *Malavoglia*, leur «choralité» (selon un mot du chercheur M. Diaz-Rozzotto) cherchent à déboucher sur une *texture illettrée*. C.A. Madrignani évoque en ces termes la singularité de ce naturaliste rigoureux, « celui qui, à la base de son art du récit, ne met aucune "invention", mais puise dans la réalité, celle pour laquelle l'artiste moderne, c'est-à-dire le narrateur, doit avoir le plus grand respect, dans l'esprit de vérité qui l'investit et le détermine. » (Madrignani, 1991)

Flaubert souhaitait que l'auteur soit invisible au milieu de sa création ; Verga, par le principe de l'« impersonnalité », aspirait à signer son absence et à rendre son prestige inutile. Il invente ainsi le *roman de la cruauté* bien avant qu'Artaud n'invente son corolaire théâtral. Même si la mise en scène romanesque s'y prête mal, on perçoit les cris, les déambulations, les bruits, l'atmosphère des champs et des places publiques, le chaos régnant dans la place publique...; un joyeux tapage dont l'écho nous submerge avec ce stimulant enthousiasme qui fait substituer le terroir au parchemin. Subitement, et contrairement à ce que le texte balzacien nous propose, la tyrannie de l'écrivain souverain s'annule au profit du talent du metteur en scène ; l'« effet du réel » passe essentiellement par l'effet de *dramatisation*.

Le conditionnement littéraire du texte est intimement lié au sujet dont il rend compte : une écriture décousue qui débouche sur une œuvre dédiée aux pérégrinations d'une vie insaisissable, instable, tissée au jour le jour, sans cap défini, le tout baignant dans une vivifiante culture verbale. La progression narrative est volontairement cacophonique, cheminant dans un mode de vagabondage qui renforce le caractère imprévisible du récit. Des procédés narratifs aux antipodes du discours balzacien calculateur, ne tolérant nullement les singulières sonorités étranges et dérangeantes. En s'exprimant sur son art littéraire, Verga soutient avoir abordé la vie populaire « *comme, dit-il, je l'ai recueillie au long des sentiers, des champs, avec à peu près les mots simples et pittoresques de la narration populaire.* » (Luciani, 1996)

Ce souci hautement vériste, visant à établir une relation de cause à effet entre le roman et les conditions objectives de son actualité, renforce les traits d'une stylisation hantée par la force éthique de la « couleur locale » à travers un verbe qui ne cherche nullement le profit d'une quelconque splendeur ornementale, mais le profit culturellement symbolique d'une référentialité identitaire, d'une *adresse*. Et c'est dans cette dimension qu'apparaît plus qu'ailleurs l'étendue de la différence structurelle qui singularise le réalisme de Verga de celui de Balzac ou de Mann. La littérarité des *Vaincus* est cautionnée par un langage d'emprunt. L'exigence représentationnelle est portée jusqu'à la négation pure et simple de l'identité littéraire de l'écrivain qui est étrangement méconnaissable et qui cherche paradoxalement à entourer son texte d'un certain anonymat quand Balzac et Mann revendiquent ostensiblement les leurs par des moyens et des tournures qui leur font porter le prestige de l'acte créateur. Où est passée cette « ambition essentielle de l'écrivain » selon une expression de Valéry et qui le pousse tout naturellement à vouloir « nécessairement se distinguer » (Genette) en usant d'un style artiste qui l'éloigne du commun ? Est-ce un artifice stylistique de plus qui prolonge l'illusion des réalistes sans rien changer à la problématique de l'approche verbale du réel ? Néanmoins, la singularité du vérisme est forte de l'ampleur de son anticonformisme tautologique qui capitalise, jusqu'à la provocation, toutes les expériences naturalistes menées dans cet esprit. Ses romans sur le peuple son indéniablement un hommage aux masses et excellent dans la compromission du discours réfléchi et conventionnel.

Ainsi touchons-nous à un point capital relatif à l'émergence d'une originale ligne stylistique dans le roman européen et qui symbolise une conquête par le Verbe. Dans *Les Vaincus*, on retrouve toutes les formes du discours parodique, humoristique, ironique... Le "Mot" y est autant contre le pouvoir politique auquel réagissent les Siciliens que contre l'autorité centralisatrice des Lettres que Verga transgresse pour assurer, comme on l'avait souligné précédemment, une meilleure *humanisation* à son parchemin. Voici ce que M. Bakhtine écrit au sujet de cette nouvelle prosodie qui a progressivement modifié les mœurs de l'exercice littéraire et qui représente incontestablement la charpente esthétique du réalisme verghien :

« C'est précisément ici, sur une petite échelle, (dans les menus genres inférieurs, sur les tréteaux de foire, sur les marchés, dans les chansons et les historiettes de

la rue) que s'élaborent les procédés de structure permettant de représenter le langage, de l'associer à la figure du locuteur, de le «montrer» objectivement en même temps que l'homme,(...) socialement typique d'une personne donnée (...). Le sens réel du discours est défini par celui qui parle, par les circonstances qui le font parler.» (Bakhtine, 1975)

Pour restituer toute la dimension culturelle de la Sicile (mentalité, croyances populaires, vie communautaire...), la puissance mimétique des *Vaincus* est continuellement puisée dans cette vertu de proximité. La Sicile, «île créée pour la littérature» (comme M. Darmon s'amuse à l'écrire), a fortement marqué de son esprit les nombreux écrivains qui en sont issus et en a exigé un nouvel emploi et de la matière et de la technique romanesque. C'est ce qui a porté le même M. Darmon à remarquer à ce sujet: «*Dès Verga, dès les personnages de don Silvestro le secrétaire de la mairie et de maître Scipioni l'avocat, dans Les Malavoglia, le pouvoir de la plume et de l'écriture sur cette société orale est stigmatisé.*» (Critique n°553-554) Cette adhésion complète de l'écrivain sicilien aux aspects multiples de son pays joue certes pour une meilleure objectivation, mais trahit en même temps un lien passionnel - de quelque nature qu'il soit - qu'il garde pour son pays.

On saisit alors plus distinctement la particularité du vérisme par rapport au Réalisme européen puisqu'il se présente, face à cette légendaire neutralité que recommande l'écriture représentationnelle, comme une évocation élégiaque où les drames de l'existence sollicitent souvent une mobilisation émotionnelle qui dissout la réalité dans un ensemble de souvenirs particuliers, tournant ainsi le texte en une affaire autrement personnelle. Cette réalité passionnelle du vérisme, on n'en trouvera nulle trace dans le récit de Balzac parce que fortement intellectualisé, encore moins dans le naturalisme zolien froidement chirurgical. Il s'agit d'une contrainte identitaire, un *atavisme* qui marque le texte de son volume émotif et de son relief géographique et qui peut, comme on vient de le voir, fragiliser le principe de l'«impersonnalité» sur lequel Verga a fondé son vérisme.

Les Malavoglia se veulent comme une expérience narrative atypique que l'écrivain ne reproduira plus avec la même acuité dans le deuxième roman de son cycle, *Mastro-don Gesualdo*. Selon le jugement du critique Carlo A. Madrignani :

« Les *Malavoglia* est une oeuvre géniale d'avant-garde, qui porte à ses extrêmes conséquences la structure du nouveau roman naturaliste, Mastro-don Gesualdo opère un retour à l'ordre, au classicisme des grands romanciers européens. Balzac, Flaubert, Hardy, Clarin, Pérez Galdos, Tolstoï, Fontane, autour de Zola le maître reconnu (mais aussi de Maupassant), sont les auteurs dont, parenté de la composition et fluidité de la narration, Verga est le plus proche. » (Madrignani,1991)

Citons, à titre d'exemple, cet extrait tiré cette fois-ci du roman *Mastro-don Gesualdo* et dans lequel l'auteur décrit la maison des Trao, nobles ruinés :

« La cour était étroite, pleine de pierres et d'éboulis. On arrivait par une petite trace au milieu des orties jusqu'au grand escalier édenté chancelant, étouffé lui aussi par les mauvaises herbes. En haut, la porte croulante était à peine retenue par un loquet rouillé et, dès qu'on entrait, on était saisi par un mauvais air humide et lourd. Un relent de cave et de moisissure montait du dallage armorié jonché de tessons et de débris ; descendait en pluie de la voûte décrépie ; sortait en bouffées épaisses du corridor, noir comme un souterrain, et des salons obscurs qu'on entrevoyait en longue enfilade, nus et abandonnés ; dansait dans les rais de lumière qui filtraient par les fenêtres disloquées. Au fond, dans la chambrette de l'oncle, sordide et enfumée, le plafond fissuré tombait en morceaux. » (Verga1889)

Si dans *Les Malavoglia* l'écrivain cultive la singularité d'un texte livré aux propos disparates de la foule inculte, nous découvrons soudain dans ce deuxième roman la seconde facette du créateur, celle d'un écrivain soucieux d'une affabulation soigneusement instruite, d'un discours descriptif porteur de la valeur déterministe, d'une écriture acquise à la régularité d'une ligne narrative cohérente et *sensée*. Le verbe est appuyé de l'autorité d'un artiste qui n'en oublie pas pour autant, sinon sa vocation d'auteur réaliste, du moins son engagement vériste pour la peinture fidèle de la Sicile, avec de saisissantes scènes champêtres ; une autre figure du style vériste qui associe à la rudesse des lieux la nuance dans l'évocation: les sons, les couleurs, les paysages, les odeurs...s'entremêlent dans une fervente précipitation riche elle aussi de son exploit monstratif comme dans les textes de Balzac.

Les Vaincus demeurent cependant d'une portée originale qui, sur tous les fronts (style, lexique, syntaxe, rythme...) représente énergiquement les tribulations existentielles d'une communauté provinciale profondément marquée par ses particularités culturelles. Et comme l'a si bien remarqué P.Van Den Heuvel dans son ouvrage *Parole. Mot. Silence*, « le métissage discursif,

habilement dosé, dynamise le discours en rompant son uniformité » (Heuvel, 1985) et ajoutons-y son *univocité*. S'il y a en effet un mot-clé qui peut résumer parfaitement le caractère littéraire des *Vaincus*, c'est incontestablement celui de « dynamisme ». C'est le secret qui rend son texte extraordinairement communicatif.

De la tension latente entre le socle littéraire et la composition vériste se profile un roman verghien aucunement tenté par l'indicible, animé d'une volonté expressive à dérouler la tragédie paradoxalement parodique de la lutte existentielle, avec cette joie perverse liée à l'édition d'un manuel à l'usage des désabusés (ou qui le seraient à sa lecture).

Th. Mann signera avec son roman *Les Buddenbrook* la version allemande de la même problématique, mais en s'inscrivant dans un nouveau tournant. Il fera la somme des deux précédentes expériences phares du réalisme et mettra cette fois-ci ouvertement en avant son identité de Lettré pour plier son parti pris naturaliste-décadentiste aux exigences artistiques du *chef-d'œuvre*. Si Balzac n'a pas toujours su trouver le chemin vers cet exploit tant convoité, si Verga mobilise son talent de réfractaire (et même de profanateur) à le fuir, Mann réussira l'édification d'un volume qui est, à nos yeux, et eu égard à l'exceptionnelle réception qui en fut faite, la plus brillante production littéraire qui puisse clore le siècle.

La prosodie de son œuvre est loin des lourdeurs stylistiques balzaciennes, et n'a déjà plus rien de la brutalité familiarisante et fourmillante des *Malavoglia*. L'écriture est investie d'une grande force sélective. L'auteur ne paraît aucunement pressé par les exigences pourtant rationalistes de son décadentisme. Examinons cet extrait de son roman:

« Ce courtier, Sigismond Gosch, célibataire d'une quarantaine d'années environ (...) était un bel esprit, un original. Son visage entièrement rasé était caractérisé par un nez busqué, un menton pointu et proéminent, des traits marqué, une bouche largement fendue, aux coins retombants (...) Il cherchait à réaliser un type accusé, cruel, perfide, mais intéressant et terrifiant, intermédiaire entre Méphisto et Napoléon (...). Un jour, à la Bourse, il perdit d'un seul coup six thalers et demi sur deux ou trois valeurs qu'il avait achetées pour spéculer. Alors son instinct dramatique l'entraîna et il se donna en spectacle. Il se laissa choir sur un banc comme s'il avait perdu la bataille de Waterloo (...). Comme les petits bénéfices assurés et tranquilles qu'il empochait en vendant tel ou tel terrain l'ennuyaient au fond, cette perte, ce coup tragique dont le ciel avait frappé l'intrigant, fut pour lui une jouissance, un bonheur

dont il allait se repaître pendant des semaines. Quand on lui disait : « J'ai entendu dire que vous aviez eu de la malchance, monsieur Gosch, cela me fait de la peine », il avait coutume de répondre: « Oh, mon digne ami ! Uomo non educato dal dolore, riman semper bambino ! ». » (Mann, 1901)

C'est véritablement un portrait à la Balzac (notons l'effort déployé par Mann pour renforcer le charisme du personnage, et surtout ces références hasardeuses à l'histoire, à la légende). Cependant, sa particularité réside dans le choix du mot, le rythme, la fluidité du texte. Il faut dire que Mann jubile. Il se laisse aller à décrire non pas le personnage en lui-même, mais son étrangeté poétique, parce que cette singularité est du goût de l'auteur. L'anthropologie balzacienne est supplantée par l'émotion mannienne et le Verbe n'est point écrasé par l'autorité de l'intention insinuative qu'on débusque facilement derrière quasiment tous les propos du Français. Aussi ne trouve-t-on point dans *Les Buddenbrook* les traces de ces tentatives expérimentales basées sur une perte volontaire de la mémoire littéraire comme chez Verga. Mann a brillamment concilié entre sa tâche de praticien décadentiste et sa veine poétique d'artiste. Tout comme Balzac, et comme il n'est point tenté par une transgression quelconque des données esthétiques traditionnelles, il se contente lui aussi de quelques excentricités relatives à l'accent d'un personnage. Barthes qualifie d'ailleurs ce genre d'emploi de « *pittoresque* ». Et quant il se hasarde à donner la parole au peuple -seulement à deux ou trois occasions sur mille pages- c'est pour mettre en avant sa naïveté, sa sottise ou sa vulgarité.

Verga s'était décidé à bâtir son monument littéraire sans discrimination aucune, en consacrant solennellement l'usure de la formulation classique, parallèlement à la démystification et la marginalisation de la veine sentimentale dans l'unique souci de montrer. Balzac s'était lui aussi détaché de ce filon mais dans un dessein autre, celui de démontrer; cependant Mann qui montre peu et démontre autrement, ne se prive jamais du plaisir poétique de s'épancher, dans un égarement méditatif. Nous retrouvons chez cet écrivain le culte de l'image et de l'impression naturelle alors qu'on l'avait presque perdu avec les prêches mimétiques qui maudissaient pour beaucoup la Nature. Par moment, son texte redevient un splendide hymne à tous les bijoux esthétiques qu'on croyait bannis.

Nous avons précédemment fait état de la contrainte identitaire qui exerçait une pression considérable sur les véristes siciliens; Mann est tout

aussi viscéralement et intimement impliqué. Il est au centre de son roman comme entité intellectuelle et comme donnée socioculturelle, en plus de sa figure d'auteur démiurge. Cette position sert d'autant plus l'écrivain qui recouvre ainsi totalement et effectivement son rôle d'artiste affranchi des contraintes culturelles et idéologiques de la vie bourgeoise. L'ombre du « Moi » hante son texte qui tourne bien souvent à la confession par procuration. On y décèle ce « tempérament » de l'écrivain (que Zola admet) sous l'aspect d'une diversion salvatrice. Prenons pour preuve littéraire à cette posture, l'extrait suivant :

« Maintenant ils étaient au salon tout yeux et tout oreilles devant l'enfant [Hanno], en costume marin, assis au piano (...). Léger dans le ruissellement de perles dont le baignaient, avec une pureté de cristal, les traits du violon, l'accord en mi mineur vibrait pianissimo... Il montait, il s'amplifiait, il se gonflait lentement, lentement. En forte Hanno fit surgir la dissonance de l'ut dièse rarement au ton fondamental et, tandis que le Stradivarius enveloppait ce ut de ses vagues et de son chant, l'enfant, de toute son énergie, exalta la dissonance jusqu'au fortissimo. Il s'en refusait la résolution, il la retardait pour lui-même comme pour les auditeurs. Qu'advient-il alors, que serait cette chute délicieuse, cette libération en si majeur ? Un bonheur sans pareil, une satisfaction débordante de suavité. Paix ! Béatitude ! Paradis !... Pas encore ! Pas encore ! Différer, suspendre un instant de plus jusqu'à ce que la tension devienne intolérable, afin que la satisfaction en soit plus exquise. »
(Mann, 1901)

Tout l'acharnement, autant intellectualisant que littérisant, du romancier vient trouver dans cette divagation son point d'orgue. Mann exprime avec transport la jubilation de son âme foncièrement artiste. Il se libère des contraintes naturalistes pour avouer de façon grandiose sa passion pour la musique, pour Wagner tout particulièrement. Une grande dévotion littéraire qui permet au littérateur d'éprouver autant de plaisir à simplement écrire. Le récit passe d'une *utilité* naturaliste à une *jouissance* artistique.

Mais on ne saurait nullement soutenir que Mann ait véritablement charpenté le dessein d'oblitérer le caractère naturaliste de son œuvre au profit d'une improvisation artistique inconséquente. Pour reprendre une expression de G. Lukacs à son sujet, on peut dire qu'il faisait état d'une « véracité artistique sans compromis ». Commentant le style de Th. Mann, le philosophe hongrois démontre comment son texte évacue talentueusement la tentation de la vacuité. Il écrit dans son ouvrage *Thomas Mann* :

« *Si son travail créateur ne fut jamais exposé au danger d'une déformation décadente, d'une rhétorique déclamatoire, d'une virtuosité descriptive uniquement décorative, il le doit en grande partie au fait que son horizon esthétique et éthique embrassait de la même manière Goethe et Tolstoï, que comme écrivain et comme réaliste il ne fut jamais moderne au sens décadent du terme.* » (Lachaud, 1985)

L'extrait cité de son roman constitue certes un écart par rapport au dogmatisme réaliste, mais Mann a su trouver l'exact compromis entre la fibre artiste et la *science (ou sophistication)* naturaliste. Ce qui est frappant c'est que ses évocations artistiques ne provoquent aucune rupture dans le mouvement général du volume, le tout participant de l'expression d'un ensemble d'émotions que l'auteur souffle à son personnage pour mieux appuyer un élément capital de son approche naturaliste, celui de la coupure entre la vie bourgeoise et les valeurs artistiques (Vie ≠ Art). C'est aussi bien le cas lors de ses apartés méditatifs qui trahissent une indomptable disponibilité passionnelle pour la musique. Le critique M. Fuchs va même plus loin en considérant que la structure thématique des *Buddenbrook* et leur composition tonale viennent effectivement d'une structure musicale appelée la « fugue ». Il écrit :

« *Il [« le lecteur d'élite »] découvre et suit le développement de la fugue dont la puissance grandit, s'enfle, culmine, décroît et meurt. Ainsi il perçoit plus nettement le tragique de cette destinée collective et éprouve une émotion plus profonde. Puis il dépouille le cas particulier des Buddenbrook de ce qu'il a d'accidentel. Ce qui reste est la vision d'une marche vers l'abîme ou celle d'une combinaison de lignes qui, d'abord éloignées l'une de l'autre, se rejoignent à la fin en un effilement presque immatériel.* » (Michaud, 1983)

Il n'est pas moins vrai non plus que la matérialité brute et purement anecdotique du roman s'oublie dans ces pages où on saisit plus intimement la charge éthique et symbolique du volume.

Thomas Mann a beaucoup fait parler son âme artiste, mais sans jamais céder aux travers d'un subjectivisme réducteur. Et si le texte de Verga est également fait dans cet *esprit*, la *Lettre* en est autre. Le vériste innove dans le *renoncement*, Balzac dans l'*acharnement*, Mann dans l'*engouement*. Il fait laborieusement porter à son texte les signes de ce que R. Barthes appelle la « valeur-travail » de l'exercice littéraire. Les *Buddenbrook* ont toutes les facettes d'un chef-d'œuvre, de leur ton épique au raffinement de leur style –sans rien perdre de ce que nous

appellerons, en contre-poids à Barthes, la valeur-usage très particulière au texte démonstratif à la Balzac.

Un fait capital est à retenir au sujet de l'esthétique de ces auteurs affiliés à la mouvance représentationnelle, c'est que leurs parts d'aventuriers du Verbe est fort édifiante et leurs pratiques font étalage de la désormais obsessionnelle question de la portée à donner à l'exercice littéraire, particulièrement dans son mode de formulation. Balzac suscite à ce sujet de fortes polémiques, entre adulation et dépit ; Verga réussit la singulière expérience d'un mode narratif qui fait l'économie de tous les prestiges artistiques classiques; Mann, grâce à son génie de grand *compositeur*, a su tourner l'acquis naturaliste en succès littéraire en maniant plus talentueusement l'héritage balzacien.

Nous constatons ainsi, à la lumière de trois légendaires expériences littéraires, que la charpente conventionnelle de l'esthétique représentationnelle abuse de ses prétentions légendairement rationalistes de la teneur romanesque. Les Goncourt avaient écrit dans leur *Journal* (le 24 octobre 1864) que « *le roman depuis Balzac n'a plus rien de commun avec ce que nos pères entendaient par roman. Le roman actuel se fait avec des documents, racontés ou relevés d'après nature* » (Becker, 1993); mais les Goncourt étaient sans nul doute fort à même de juger de la fragilité documentaire du genre. S'il est incontestable que le roman à prétention mimétique est hanté par l'« esprit de vérité » (selon un mot de Zola), la tentation métaphysique propre au langage littéraire, à l'origine de la variété des approches narratives, compromet dangereusement la solvabilité documentaire que le mimétisme cherche à se donner. Balzac, Verga et Mann représentent les trois points cardinaux d'une évolution stylistique, esthétique qui était désespérément dans l'impossibilité technique d'aboutir à un consensus qui aurait favorisé une certaine uniformité narrative qui, à son tour, aurait joué en faveur de ce critère scientifique incontournable qui est celui de l'unanimité. Un tort qui rend à la littérature ce qui appartient à la littérature.

Bibliographie

- Balzac 1834 (1980) : Eugénie Grandet, Paris, Gallimad-Folio, pp.48-49.
- Bakhtine (M) 1978 (1994): Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, p.213.
- Barthes (R) 1972 : Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, p. 58.
- Becker(C) 1993 : Lire le réalisme et le naturalisme, Paris, Dunod, p. 92.
- Darmon(M), « Lapidaire Sciascia », Critique n° 553-554 / Juin-Juillet 1993 « Sicile : La lumière et le deuil », p. 426.
- Genette (G) 1976: Figures I, Paris, Seuil, p.259.
- Lachaud (J-M) 1985 : Marxisme et philosophie de l'art, éd. Anthropos, p.79.
- Luciani (G) 1996 : « Préface » aux nouvelles de Verga, traduites par lui, *Gavalleria rusticana* et autres nouvelles, Paris, folio-Gallimard, p.7.
- Madrignani (C.A.), 1991 : « Du tien au mien. L'adieu de Verga au naturalisme », in *Etude sur le vérisme*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Diffusion Les Belles Lettres, pp.127 / 361.
- Mann (Th) 1991(1993) : *Les Buddenbrook*, Paris, Livre de Poche (Traduction de G.Bianquis), pp. 225-226 / 586-587.
- Michaud(G) 1983 : *L'œuvre et ses techniques*, Paris, Librairie Nizet, p.130.
- Van Den Heuvel (P) 1985: *Parole. Mot. Silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Gallimard, p. 53.
- Verga (G) 1881(1993) : *Les Malavoglia*, traduction de M. Darmon, Paris, Gallimard-L'Arpenteur, p.34 / 219-220.
- Verga (G) 1889(1991) : *Mastro-don Gesualdo*, traduction de M. Darmon, Paris, Gallimard-L'Arpenteur, pp.228-229.