Marie-Ève Laurin

De chaînes en trames

Histoire nationale et vie privée dans le roman naturaliste et vériste

Préface de **Véronique Cnockaert**

Presses de l'Université du Québec

De chaînes en trames

Membre de L'ASSOCIATION NATIONALE DES ÉDITEURS DE LIVRES

Presses de l'Université du Québec
Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450, Québec (Québec) G1V 2M2
Téléphone : 418 657-4399 – Télécopieur : 418 657-2096
Courriel : puq@puq.ca – Internet : www.puq.ca

Diffusion/Distribution :

Canada et autres pays : Prologue inc., 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand (Québec) J7H 1N7 – Tél. : 450 434-0306 / 1 800 363-2864

France : Sodis, 128, av. du Maréchal de Lattre de Tassigny, 77403 Lagny, France – Tél. : 01 60 07 82 99

Afrique : Action pédagogique pour l'éducation et la formation, Angle des rues Jilali Taj Eddine et El Ghadfa, Maârif 20100, Casablanca, Maroc – Tél. : 212 (0) 22-23-12-22

Belgique : Patrimoine SPRL, 168, rue du Noyer, 1030 Bruxelles, Belgique – Tél. : 02 7366847

Suisse : Servidis SA, Chemin des Chalets, 1279 Chavannes-de-Bogis, Suisse – Tél. : 022 960.95.32

DANGER LE PHOTOCOPILLAGE TUE LE LIVRE

La *Loi sur le droit d'auteur* interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

Marie-Ève Laurin

De chaînes en trames

Histoire nationale et vie privée dans le roman naturaliste et vériste

Préface de **Véronique Cnockaert**

Presses de l'Université du Québec

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Laurin, Marie-Éve, 1978-

De chaînes en trames : histoire nationale et vie privée dans le roman naturaliste et vériste

Présenté à l'origine par l'auteure comme thèse (de doctorat--Université du Québec à Montréal), 2008.

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-7605-3066-9

1. Vie privée dans la littérature. 2. Politique dans la littérature. 3. Naturalisme dans la littérature. 4. Roman italien - 19e siècle - Histoire et critique. 5. Roman français - 19e siècle - Histoire et critique. I. Titre.

PN56.P73L38 2011 809.3'9353 C2011-940480-X

Les Presses de l'Université du Québec reconnaissent l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada et du Conseil des Arts du Canada pour leurs activités d'édition.

Elles remercient également la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) pour son soutien financier.

Mise en pages : Info 1000 mots

Couverture – Conception : Michèle Blondeau
Illustration : *Le cucitrici di camicie rosse*, Odoardo Borrani, 1863.
Huile sur toile, 66 x 54 cm. Collection privée, Montecatini Terme.

2011-1.1 – *Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés*
© 2011, Presses de l'Université du Québec
Dépôt légal – 4e trimestre 2011 – Bibliothèque et Archives nationales du Québec / Bibliothèque et Archives Canada – Imprimé au Canada

PRÉFACE

À partir du constat que, depuis Balzac, la peinture de la vie privée en littérature rencontre invariablement celle de la politique, Marie-Ève Laurin a cherché à mieux comprendre le rapport spéculaire qu'entretiennent entre elles la grande Histoire et la petite dans la littérature de la seconde moitié du XIX^e^ siècle en France et en Italie.

Partant d'une étude des corps et de la destinée de nombreux personnages, elle étudie cette alliance de l'intime et du public en régimes naturaliste et vériste. C'est qu'il semble bien que dans les romans d'Émile Zola, de Giovanni Verga, de Federico De Roberto et de Luigi Pirandello, le corps n'est pas à l'abri des mouvements du monde : les faits historiques, petits ou grands, imprègnent physiquement et physiologiquement les individus. Ainsi, le corps apparaît-il comme privé de sa capacité de médiation et s'affiche essentiellement comme le prolongement de l'environnement dans lequel il se meut. Cette dialectique entre corps et décor donne dès lors une profondeur particulière à la description du quotidien et fait de l'écriture de la vie privée le lieu privilégié d'une esthétique du réel où les habitus et les rites familiers deviennent porteurs d'une signification transcendant leur simple fonctionnalité.

Cet ouvrage explique avec clarté comment ces écrivains, chacun à leur manière, repensent le roman historique à partir de ce que l'on pourrait nommer un « temps physiologique » qui les invite à être attentifs autant aux transformations biologiques et sentimentales de l'individu qu'à celles historiques et collectives de la société, le corps des personnages à la manière de la feuille photographique devenant sous la plume des romanciers le buvard et le révélateur des événements de l'Histoire. C'est pourquoi l'analyse ne cesse de prendre en considération dans un mouvement de balancier le geste individuel et l'environnement matériel et social. À l'intérieur de ce temps physiologique, Marie-Ève Laurin s'est particulièrement intéressée à la chronologie familiale qui est celle des générations, avec une attention soutenue pour la figure du père, qui connaît depuis la Révolution française une certaine faillite symbolique ; il suffit pour

s'en convaincre de suivre le destin de plusieurs pères de la série des *Rougon-Macquart*. Loin d'être idéalisée, la famille dans l'œuvre zolienne prend la forme d'un échiquier éclaté, alors que dans les romans italiens étudiés, la famille tente de maintenir avec désespoir et pugnacité l'unité du clan bien qu'il implose. Cependant, l'intérêt de cet ouvrage est d'avoir saisi les différences entre générations non pas uniquement comme une fracture que comme un passage qui reflète dans un cadre étroit certains grands mouvements historiques (notamment la fin du Second Empire ou le Risorgimento) ou changements sociaux (la montée de la grande bourgeoisie d'affaires et la chute de l'aristocratie, l'ascension du prolétariat).

Marie-Ève Laurin rappelle également que ces romans donnent une part privilégiée aux liens que nouent les femmes avec les coulisses de la grande Histoire. Ne se satisfaisant pas seulement de relever les manœuvres de pouvoir des unes et des autres, elle a cherché à comprendre comment ces façons d'agir renvoient à la place nouvelle que se font les femmes dans la société de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Le personnage de Clorinde Balbi (*Son Excellence Eugène Rougon* de Zola), de ce point de vue, est révélateur d'une profonde mutation. Bien plus que le personnage de Renée dans *La Curée* ou celui de Nana dans le roman éponyme, elle apparaît comme l'incarnation vivante et fantasque d'une situation politique trouble et comme le condensé de multiples discours (politique, social et esthétique). Avec ce personnage herméneutique par excellence (elle détient des secrets qui ne seront jamais révélés), l'auteur réaffirme que Zola ne peignait pas seulement des femmes mues par leur tempérament ou leur hérédité (nous en savons bien peu sur celle de Clorinde), mais aussi des femmes de complots et de dossiers qui savent se tailler une place dans un monde d'hommes.

Suivant la logique de ce temps physiologique, c'est donc tout un système de personnel romanesque que ce livre met en lumière, et notamment « les personnages-mémoire », qui sont en quelque sorte des hommes-musées. Vestiges d'un passé bientôt oublié et obsolète devant les avancées impitoyables de la modernité qui lamine nombre de valeurs, telles celles de la communauté, de la famille et de l'honnêteté, ces personnages sont régis par différents régimes d'historicité : ils sont porteurs d'un savoir collectif souvent en passe de disparaître tout en étant des acteurs du présent. Ils sont d'une certaine manière des récits dans le récit. Véritables rescapés d'une époque révolue, l'auteur voit en eux des informateurs privilégiés de cette société du XIX^e^ siècle tellement travaillée par sa fin, comme le prouvent les nombreux discours sur la dégénérescence. Si les corps de ces personnages séduisent les romanciers, c'est parce que miraculeusement la mort les épargne, bien que le temps les marque au point de les fossiliser et d'en faire des ruines vivantes. Êtres de peu de mots, leurs corps n'échappent pas au discours, dont ils deviennent pratiquement l'organe principal ; c'est en cela que ces personnages sont des documents humains. Tissant des liens serrés et mimétiques avec le décor architectural qui les encadre, ils s'affirment souvent dans l'économie romanesque comme le signe d'une contestation – parfois ironique, parfois tragique – du monde moderne et du mercantilisme bourgeois. Mais il faut également voir dans la description de ces personnages la volonté chez les romanciers, notamment chez Zola, de mettre en scène des préoccupations, pas seulement historiques, mais

aussi et surtout anthropologiques. En effet, sans évacuer la dimension chronologique, les personnages-mémoire disent l'histoire à travers l'expression de certains schémas primitifs (que d'aucuns pourraient nommer instincts ou pulsions) en eux. Autrement dit, en identifiant dans ces êtres ce qui en l'homme demeure enfoui[1], les romanciers superposent, à travers le personnage-mémoire, horizontalité historique et verticalité archaïque.

Mais surtout, Marie-Ève Laurin, avec cet ouvrage, nous rappelle, si nous l'avons oublié, que ces romanciers, bien que fascinés par la naissance d'un nouvel ordre social, et fréquemment inquiets devant la construction d'un nouveau monde politique, s'intéressent au plus haut point à la fragilité constitutive de l'être humain et s'en émeuvent constamment.

Véronique Cnockaert

1. Tout en montrant bien que ces survivances ne font pas retour sur le même mode d'un individu à un autre. Il s'agit cependant chaque fois de mettre au jour une scène primitive qui permettra par analogie une saisie du présent.

À mon grand-père Amédée Errico,
personnage-mémoire avant la lettre.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE VII

LISTE DES ABRÉVIATIONS XV

INTRODUCTION. 1

CHAPITRE 1
Famille, relations intergénérationnelles et mutations sociales 9

Vie privée et intimité 10

1.1 « Les vieux et les jeunes » 13
1.1.1 D'une génération à l'autre : l'histoire à travers les rapports de filiation 14
1.1.2 L'histoire par le drame intime et générationnel : analyse de cas 22

Conclusion. 56

CHAPITRE 2
Personnages-mémoire et lieux symboliques 65

2.1 Personnage-mémoire 66
2.1.1 Qualification différentielle (attributs, compétences, savoir) 68
2.1.2 Distribution différentielle 84
2.1.3 Autonomie différentielle 87
2.1.4 Fonctionnalité différentielle 92

2.2 Lieux symboliques 95
2.2.1 Vestiges et sanctuaires du passé 96
2.2.2 Maisons en transformation 110
2.2.3 Logis mouvants et infiltrés 119

Conclusion. 135

CHAPITRE 3
Dans les coulisses de l'histoire 143

3.1 Femmes et pouvoir 145
3.1.1 Femmes-objets 146
3.1.2 Femmes-sujets 155
3.2 Rituels sociaux dans la sphère privée 192
3.2.1 Occasions de sociabilité 194
3.2.2 Corps à corps avec l'Histoire 206
Conclusion 221

CONCLUSION 223

BIBLIOGRAPHIE 233

LISTE DES ABRÉVIATIONS

IM Giovanni Verga. *I Malavoglia*, éd. de Salvatore Guglielmino, Milan, Principato, coll. « Leggere narrativa », 1985, 326 p.

LM Giovanni Verga. *Les Malavoglia*, trad. de l'italien par Maurice Darmon, avant-propos de Giuseppe Bonaviri, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, 395 p.

MDG Giovanni Verga. *Mastro-don Gesualdo*, introd. et notes par Corrado Simioni, Milan, Mondadori, coll. « Gli Oscar », 1976, 379 p.

MDG2 Giovanni Verga. *Mastro-don Gesualdo*, trad. de l'italien par Maurice Darmon, postface de Carlo A. Madrignani, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 1991, 374 p.

OC *Œuvres complètes*, éd. établie sous la dir. d'Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1966-1969, 15 t.

PF Federico De Roberto. *Les princes de Francalanza*, trad. de l'italien par Henriette Valot, introd. de Marcel Brion, préf. de Georges Piroué, Paris, Denoël, 1979, 614 p.

RM Émile Zola. *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, éd. d'Armand Lanoux et Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, 5 t.

VG Luigi Pirandello. *I vecchi e i giovani*, introd. et notes par Anna Nozzoli, chronologie par Simona Costa, Milan, Mondadori, coll. « Tutte le opere di Luigi Pirandello », 1992, 549 p.

VIC Federico De Roberto. *I Viceré*, dans *Romanzi novelle e saggi*, introd. et notes de Carlo A. Madrignani, Milan, Mondadori, 1998, p. 411-1103.

VJ Luigi Pirandello. *Les vieux et les jeunes*, trad. de l'italien par Jacqueline Bloncourt-Herselin, présentation de Mario Fusco, Paris, Denoël, 1982, 401 p.

INTRODUCTION

Je souhaite cependant examiner de plus près – et donc tenter de circonscrire et d'envisager dans sa genèse, dans ses modifications et dans ses glissements – l'association étroite entre famille et nation, qui présente des coordonnées temporelles et en partie spatiales assez précises, étant donné qu'elle émerge quand commence à se profiler et à s'affirmer […] *le concept de nation dans son sens moderne.*

Ilaria Porciani, « Introduzione »
Famiglia e nazione nel lungo Ottocento italiano [1]

Si plusieurs critiques ont abordé, au cours des vingt-cinq dernières années, la question du lien entre fiction et histoire chez Zola et chez les auteurs véristes – pensons aux travaux d'Henri Mitterand sur *Les Rougon-Macquart*, ou encore aux développements des Petronio, Musumarra et Bagatti sur Verga, De Roberto et Pirandello [2] –, certains spécialistes se sont récemment attachés à l'étude des relations entre espace familial et scène nationale au XIX^e^ siècle. Effectuées sur le plan des représentations littéraires,

1. Ilaria Porciani. « Introduzione », dans *id.* (dir.), *Famiglia e nazione nel lungo Ottocento italiano. Modelli, strategie, reti di relazioni*, Rome, Viella, coll. « I libri di Viella », 2006, p. 16. Nous traduisons.
2. Voir Henri Mitterand. *Zola : l'histoire et la fiction*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1990, 294 p. ; Giuseppe Petronio. « *I Malavoglia* fra storia, ideologia, e arte », *Problemi*, n° 62, 1981 (sept.-déc.), p. 196-219 ; Carmelo Musumarra. « De Roberto la storia e le lettere », *Critica letteraria*, vol. 23, n^os^ 88-89, 1995, p. 457-459 ; Fabrizio Bagatti. « Pirandello e la "storia" : *I vecchi e i giovani* », dans Giorgio Luti (dir.), *Ricerche su Pirandello*, Povegliano (Italie), Gutenberg, 1982, p. 87-93.

mais aussi des pratiques et des discours sociaux, ces analyses se trouvent *a priori* justifiées par le constat de Georges Duby suivant lequel le concept de « vie privée » « sous la forme qui nous est familière […] a véritablement pris consistance[3] » après la Révolution française.

Dans son avant-propos à un numéro de la revue *Romantisme* paru en 2003, Gisèle Séginger observe ainsi l'émergence d'un nouveau « partage dynamique[4] » entre les sphères domestique et publique chez des romanciers tel Balzac qui, par la mise en scène de « drames individuels[5] » à « valeur métaphorique[6] », exprime les « dysfonctionnements sociaux[7] » d'une époque. C'est en effet, comme elle le note autre part[8], le *sens* de la chronique nationale que chercheront à circonscrire les écrivains contemporains de la création de *La comédie humaine* et des *Rougon-Macquart*, à l'instar des historiens du temps, intéressés, au-delà de l'événementiel, par les rapports multiples entre individu et société[9].

Directrice de publication du recueil intitulé *Famiglia e nazione nel lungo Ottocento italiano*[10] (2006), Ilaria Porciani montre de son côté que parallèlement à l'émergence de l'idée de nation fut élaboré le discours sur la famille nucléaire intime, qui assigna aux conjoints des devoirs particuliers ayant pour fin le soutien toujours plus appuyé de la mère-patrie. Si, tout au long du XIX^e^ siècle, l'éducation des enfants s'avère au cœur des préoccupations des philosophes, des politiciens et des législateurs, l'historienne rappelle que la Constitution bolognaise de 1796 stipulait : « *non è buon cittadino chi non è buon figlio,* […] *buon padre,* […] *buono sposo*[11] » [« nul n'est bon citoyen s'il n'est bon fils, bon père, bon époux[12] »]. À la fois symbole et origine de la nation, la famille, sur laquelle porteront, non sans raison, de nombreuses études à partir de 1860, est alors conçue, tel que le souligne Porciani, comme une structure permettant de contenir et de discipliner les instincts de rébellion ou comme un archétype d'union et de concorde. On comprend dès lors pourquoi cette vision rassurante de la cellule familiale appelle inéluctablement, lorsque considérée en son revers négatif, le « spectre de la destruction de l'ordre social, […] la crainte de la grande subversion de la propriété privée, […] l'avènement de doctrines visant à renverser le concept même d'État[13] ». Frédéric Le Play, sociologue et conseiller sous le Second

3. Georges Duby. « Préface à l'*Histoire de la vie privée* », dans Paul Veyne (dir.), *De l'Empire romain à l'an mil*, t. 1 de Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1987, p. 10.
4. Gisèle Séginger. « Avant-propos », *Romantisme*, nº 119 (« Le privé et le social »), 2003, p. 3.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. Voir Gisèle Séginger. « Introduction », dans *id.* (dir.), *Écriture(s) de l'histoire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2005, p. 5-14.
9. Voir *ibid.*, p. 5 et 7.
10. Ilaria Porciani, *op. cit.*, 294 p.
11. Extrait cité dans *ibid.*, p. 45.
12. Cette assertion apparaît en traduction française dans l'ouvrage de Marie-Hélène Renaut, *Histoire du droit de la famille*, Paris, Ellipses, coll. « Mise au point », 2003, p. 35.
13. *Ibid.* Nous traduisons.

Empire, ne fera-t-il pas grief à Rousseau, à la Révolution française et à la puissance croissante du gouvernement d'avoir miné l'autorité du père de famille, seule capable, à ses yeux, d'insuffler aux jeunes générations le sens du respect et de l'obéissance ? De la même façon que la droite conservatrice, la gauche républicaine verra toutefois elle aussi dans la cellule familiale le fondement de la Cité, comme en témoignent les déclarations formulées par Jules Simon dans *Le Devoir* en 1878[14].

L'examen approfondi de la littérature naturaliste et vériste révèle les effets, sur l'imaginaire de la *domus* et sur la description des actants et des motifs qui lui sont associés au XIX^e^ siècle – la femme et le corps, au premier chef –, des bouleversements majeurs de la sphère politique tout comme des transformations sociales induites par l'avènement de la modernité. Depuis l'an 2000, plusieurs chercheurs se sont intéressés à la représentation de l'espace privé et de l'intimité dans l'œuvre de Zola, de Verga ou d'écrivains issus de la même lignée esthétique. Rappelons, à ce chapitre, l'article de Daniel Aranda sur les « Personnages récurrents, [et les] personnages familiaux dans les séries romanesques de Zola[15] » (2000), ou encore les réflexions de Roberto Bigazzi sur les relations intergénérationnelles dans *I Viceré* de De Roberto et *I vecchi e i giovani* de Pirandello (« Una galleria di giovani antenati », 2002). L'on relèvera également l'ouvrage d'Olivier Lumbroso consacré à *L'invention des lieux* (2002) chez Zola et l'essai de Vittorio Roda sur les « pathologies » de la maison dans les fictions du chef de file du vérisme (*Verga e le patologie della casa*, 2002), qui sondent la construction des édifices romanesques et auscultent en particulier la résidence familiale, dont la création répond à des exigences dramatiques et symboliques manifestes. C'est l'inscription narrative des figures féminines traversant les univers d'Émile Zola et de Giovanni Verga qu'interrogent par ailleurs des analystes comme Anna Gural-Migdal (« Introduction » dans *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, 2003), Micheline Van der Beken (*Zola, le dessous des femmes*, 2000) et Susan Amatangelo (*Figuring Women. A Thematic Study of Giovanni Verga's Female Characters*, 2004). On n'ignore pas, au surplus, les travaux de Jean-Louis Cabanès sur la fictionnalisation du corps et de l'organisme détraqué chez les naturalistes (« La chair et les mots », 2002, et, onze ans auparavant, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes : 1856-1893*, 1991), ainsi que les développements de Marco Arnaudo sur l'hérédité chez De Roberto et chez Zola (« Decadenza familiare e "impoverimento del sangue" da De Roberto a García Márquez », 2002).

À la jonction de l'ensemble des analyses précitées, l'étude que nous présentons ici, qui reprend, dans une version légèrement remaniée, les développements critiques exposés dans notre thèse de doctorat, s'inscrit dans une perspective comparatiste. De fait vise-t-elle l'examen des liens d'ordre métaphorique et symbolique unissant, dans un corpus d'œuvres françaises et italiennes de la seconde moitié du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^, la représentation des sphères privée et publique. Explorant les diverses facettes de la représentation de l'univers familial et du corps en régime naturaliste et

14. Voir à ce sujet *ibid.*, p. 37-38.
15. On trouvera la référence complète des essais et des articles cités dans la bibliographie en fin d'ouvrage.

vériste, elle cherche à établir de quelle façon le microcosme domestique et organique exprime les bouleversements politiques et les mutations sociales du temps de la genèse des romans considérés. Quatre principaux objets d'analyse sont à cette fin privilégiés, soit : 1) la dynamique intergénérationnelle et les rituels sociaux se déployant dans l'enceinte de l'appartement ouvrier, de la *casa* patrimoniale, de l'hôtel bourgeois ou encore du *palazzo* aristocratique ; 2) certains types ou catégories de protagonistes (le « personnage-mémoire » et les femmes, en l'occurrence), dont la mise en scène, rattachée à l'espace familial, laisse entrevoir le sens de la *fiumana del progresso*[16] [du « fleuve du progrès[17] »] ; 3) la description des édifices et des espaces privés, qui gardent la trace de l'évolution des clans et de la mouvance des « strates » sociales ; 4) le dévoilement symbolique de corps qui, par leurs chairs malades ou sanguinolentes, réfléchissent de manière expressionniste les « convulsions » historiques majeures des nations qui les ont portés.

Relativement étendu, le corpus sélectionné aux fins de notre étude réunit les œuvres italiennes et françaises suivantes : *Les Rougon-Macquart* (1871-1893) d'Émile Zola ; le cycle des *Vinti* [« *Vaincus* »] de Giovanni Verga, comprenant *I Malavoglia* (1881) et *Mastro-don Gesualdo* (1889) ; enfin, *I Viceré* (1894) de Federico De Roberto et *I vecchi e i giovani* (1913) de Luigi Pirandello. D'emblée, le choix des deux premières séries romanesques s'est imposé étant donné notre ambition d'examiner en regard des œuvres françaises et italiennes et d'étudier la fiction naturaliste, popularisée à une époque de transformations historiques cruciales pour les nations envisagées. Pensons en effet, outre au coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte (1851) et à l'avènement du Second Empire en France, à la proclamation du royaume d'Italie (1861) et au contexte sociohistorique postunitaire, marqué par la crise agricole des années 1880, par la création des *Fasci* siciliens de travailleurs, par le scandale de la Banca Romana (1893) et par la fondation du Parti socialiste italien (1892). De manière générale, on soulignera également l'affirmation du processus d'industrialisation et la montée du socialisme tout comme le déclin de la famille patriarcale et la percée du féminisme[18] durant la période d'élaboration des romans considérés. Il importe de spécifier que la décision d'inclure dans le groupe des récits étudiés les narrations de De Roberto et de Pirandello se trouve quant à elle justifiée par la forme même de celles-ci, empreintes de l'influence du vérisme[19]. On sait l'admiration de l'auteur des *Documenti umani* (1887)

16. *IM*, p. 3.
17. *LM*, p. 37.
18. Selon Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (« Ordre et liberté », dans *id.* (dir.), *Le XIXe siècle*, t. 4 de Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, p. 13), le féminisme émerge après 1830.
19. Si Giulio Ferroni peut ainsi écrire, dans son *Profilo storico della letteratura italiana* (t. 2, Milan, Einaudi scuola, 1992, p. 805), que « la méthode naturaliste présente dans *I Viceré* l'une de ses solutions les plus ambitieuses » (nous traduisons), Anna Nozzoli constate pour sa part, dans son introduction à *I vecchi e i giovani* (« Introduzione », dans *VG*, p. VIII), la rupture que la fiction introduit dans l'œuvre pirandellienne en raison, notamment, de « l'extrême facture dix-neuviémiste » (nous traduisons) des personnages.

pour Verga et son intérêt critique pour la production littéraire des Zola et Flaubert[20] ; on se souviendra également de l'importance cruciale des *Viceré* dans l'élaboration de *I vecchi e i giovani*, qui « renouvell[e] dans la continuité[21] » le chef-d'œuvre derobertien, selon Vittorio Spinazzola. Rappelons enfin qu'à deux reprises, Pirandello prononça des discours élogieux en l'honneur du créateur des *Malavoglia*[22]. À noter qu'attendu l'ampleur de notre corpus de recherche, les œuvres analysées dans chaque partie de notre étude ont été sélectionnées en fonction de leur pertinence relative par rapport au thème abordé, mais regroupent toujours des fictions issues des deux mouvements littéraires examinés, « parents proches » au point de vue esthétique.

C'est, au premier chapitre, l'importance cruciale de la famille dans la structure et l'organisation dramatique des fictions analysées que nous tâchons de mettre en évidence. Tant chez Zola que chez Verga, De Roberto et Pirandello, la mise en scène des transformations de l'espace sociopolitique passe, en effet, par le dévoilement de la dynamique interne d'un clan et, notamment, par l'évocation des conflits et des luttes intestines qui s'y dissimulent. Après avoir procédé à quelques définitions préliminaires et différencié, entre autres, les concepts de « vie privée » et d'« intimité », nous établissons, en nous appuyant sur certains exemples textuels, que les relations parents/enfants se trouvent, pour des raisons diverses, moins développées dans le cycle zolien que dans les romans véristes examinés. Nous observons en effet que ceux-ci dépeignent les conflits multiples des fils et filles avec le représentant de l'autorité et qu'ils accordent une place centrale à la question de l'héritage (physique et moral, mais aussi politique, matériel et social). En dernière analyse, nous nous employons à dégager, au sein des romans du corpus, quelques schèmes récurrents concernant la réaction des jeunes aux changements sociopolitiques auxquels ils sont confrontés. Nous faisons ainsi apparaître trois « postures » filiales ayant inspiré l'imagination historique et dramatique des écrivains considérés : soit le délaissement des valeurs des pères, le transformisme politique et l'instauration de nouveaux types de relations entre le père et sa progéniture.

Au deuxième chapitre, la valeur symbolique d'un type particulier d'actants identifié dans notre corpus, soit le « personnage-mémoire », et de lieux associés à l'univers familial et à la sphère privée est mise au jour. *A priori*, nous effectuons une distinction claire entre les concepts rhétoriques de « métaphore » et de « symbole »,

20. Sur l'influence de Flaubert et de Zola sur la production littéraire derobertienne, voir Jean-Paul de Nola, *Federico De Roberto et la France*, Paris, Didier, coll. « Études de littérature étrangère et comparée », 1975, 311 p.

21. Vittorio Spinazzola. *Il romanzo antistorico*, Rome, Editori Riuniti, coll. « Gli Studi/Letteratura », 1990, p. 5. Nous traduisons.

22. Soit les discours respectivement prononcés par Pirandello le 2 septembre 1920 à Catane et le 3 décembre 1931 à l'Académie royale d'Italie, à l'occasion des quatre-vingts ans de Verga et du cinquantième anniversaire de la parution des *Malavoglia*. Voir à ce propos Luigi Pirandello. « Giovanni Verga », dans *Choix d'essais*, trad. de l'italien par Georges Piroué, Paris, Denoël, 1968, p. 215-236. La profonde considération de Pirandello pour Verga imprègne cet extrait du deuxième discours, où le conférencier déclare, au sujet des *Malavoglia* : « Oui, cette œuvre est admirable, mais plus admirable encore l'effort d'où elle est née, toute parée d'un style nouveau et nécessaire qui, comme œuvre d'art, la rend vivante pour toujours […]. » (*Ibid.*, p. 235.)

afin de mieux comprendre le rôle particulier des figures et des territoires romanesques examinés dans notre développement. Par la suite, nous tentons de définir le concept de « personnage-mémoire » en reprenant quatre des principaux critères d'analyse du « héros » employés par Philippe Hamon dans l'article intitulé « Pour un statut sémiologique du personnage[23] », ce qui nous amène à mettre au jour successivement la qualification, la distribution, l'autonomie et la fonctionnalité différentielles de cette catégorie de protagonistes. En début de seconde partie, nous nous intéressons plus particulièrement à ces vestiges et à ces reliquats matériels du passé qui hantent les narrations examinées. Suggérant une certaine vision de l'évolution historique, ils se révèlent par ailleurs bien souvent liés à la figure du personnage-mémoire, dont ils constituent en quelque sorte le prolongement expressionniste. Notre repérage des « créatures » et des territoires qui, dans le roman naturaliste et vériste, expriment une antériorité historique par rapport au présent romanesque, fait ensuite place à la détection des symboles de la vie privée qui disent les mutations sociopolitiques contemporaines à la genèse des œuvres analysées. C'est le motif de la propriété aristocratique en transformation que nous interrogeons tout d'abord, avant de nous pencher sur le schéma du changement de domicile comme révélateur de la trajectoire narrative d'un personnage ou d'un groupe social. En terminant, nous prenons acte de l'étanchéité défaillante de plus d'un logis romanesque, qui ne semble plus répondre au mythe dix-neuviémiste de la « maison-coquille ».

Le troisième chapitre de notre étude cherche à « prendre le pouls » d'une ère de transformations profondes du « corps » national par l'analyse de la représentation des femmes, des rituels collectifs se déployant dans l'espace de la résidence (salons, réceptions, funérailles) et des grandes étapes de la vie humaine (naissance, maladie, agonie et décès). Étroitement liée à la sphère du privé dans l'imaginaire des auteurs naturaliste et véristes à l'étude, la gent féminine est envisagée, d'entrée de jeu, dans ses divers types de rapports avec le pouvoir familial et social. Souvent relégué au statut d'objet, de trophée, d'instrument d'enrichissement ou de plaisir et de monnaie d'échange, le « beau sexe » s'impose néanmoins, dans certains cas narratifs, en position de force et de « mâle » autorité. Quatre types de « femmes-sujets » s'avèrent, partant, recensés à l'intérieur de notre corpus : soit les mères autoritaires et castratrices, les femmes usant de leur potentiel de séduction comme d'une arme pour parvenir à leurs fins, les jeunes filles et les dames instruites et, enfin, les aventurières de la cité moderne. C'est sur ces dernières, qui échappent à l'assignation à résidence que leur avait imposée le style de vie bourgeois et qui évoluent dans les domaines du commerce, des affaires et de la politique, que nous concentrons toutefois nos recherches. Nous tentons en particulier de mettre au jour les isotopies qui sont convoquées par la représentation des activités de ces conquérantes de l'espace public et qui trahissent la crainte d'un renversement carnavalesque des rôles sociaux féminins et masculins. Une ultime incursion dans l'enceinte de la maison familiale nous conduit, en premier

23. Philippe Hamon. « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 115-180.

lieu, à observer la manière dont les relations entre convives, voisins, familiers ou membres d'un clan reflètent l'actualité française et italienne de la seconde moitié du XIX^e siècle. En second lieu, elle nous amène à constater, outre le fort potentiel d'impressionnabilité accordé, conformément aux théories médicales de l'époque du naturalisme, aux personnages féminins de notre corpus, la valeur symbolique d'un certain nombre d'affections physiologiques et de décès, qui expriment les troubles et « détraquements » de la scène publique.

Précisons que c'est une approche avant tout sociohistorique et thématique que nous avons adoptée afin de démontrer le potentiel de réflexion historique de la sphère privée dans les œuvres naturalistes et véristes retenues pour analyse. S'articulant autour de l'examen d'un ou de plusieurs motifs romanesques liés à la représentation de l'espace familial, chacun des chapitres du présent volume s'appuie ponctuellement sur des traités d'histoire politique ou sociale française et italienne. Les réflexions de Michelle Perrot[24], de Geneviève Fraisse et de Michela De Giorgio sur la vie privée et la condition féminine au XIX^e siècle tout comme les analyses de Marzio Barbagli sur l'évolution de la famille dans la Grande Botte ont également été mises à profit dans notre travail. Si des ouvrages de rhétorique et de symbolique sont venus nourrir notre argumentation au second chapitre, alors qu'on a tâché de définir certains procédés de signification et d'expliquer la valeur psychique d'images telle la maison, nous nous sommes référée, de surcroît, à la psychanalyse pour rendre compte d'archétypes fondamentaux comme celui du meurtre du Père. L'ethnocritique qui, comme l'écrit Marie Scarpa, « s'intéresse […] spécialement aux formes de la culture […] populaire, folklorique dans la littérature écrite, dominante[25] », est intervenue, de la même façon, alors que nous avons abordé la question du renversement carnavalesque des rôles sexuels et que nous avons identifié, à l'intérieur de notre corpus, des traditions populaires telles que le charivari.

Étudiés en italien, les romans de Giovanni Verga, Federico De Roberto et Luigi Pirandello sont présentés en langue originale et en version française dans les citations longues en retrait, mais nous avons privilégié, par souci de clarté et de lisibilité, la traduction à l'intérieur des paragraphes de notre développement et dans les notes de bas de page. Si la plupart des fictions traduites reprennent l'intégralité des œuvres d'origine, différents passages des *Viceré* ont été retranchés dans *Les princes de Francalanza*, possiblement en raison de l'étendue du récit ; nous avons donc tâché, le cas échéant, de traduire nous-même les extraits cités.

Avant de rendre compte du fruit de nos recherches, il importe de mentionner que le titre de l'étude donnée à lire dans les trois chapitres qui suivent reprend l'intitulé de notre thèse (« De chaînes en trames : histoire nationale et vie privée dans le roman naturaliste et vériste ») et évoque l'interdépendance des sphères privée et publique, ces fibres qui s'entrelacent pour constituer l'étoffe historique. Au XIX^e siècle, le discours

24. Nous renvoyons ici encore le lecteur à la bibliographie en fin d'ouvrage.
25. Marie Scarpa. « Introduction », dans *Le carnaval des Halles : une ethnocritique du « Ventre de Paris » de Zola*, Paris, CNRS, coll. « CNRS littérature », 2000, p. 10.

social lie étroitement l'un et l'autre domaines, qualifiant les nations de « grandes familles » et les clans de « piliers des États ». Mais ces « chaînes » et ces « trames » auxquelles nous faisons allusion réfèrent également aux réseaux d'influences qui unissent les romans (et les romanciers) étudiés, tout comme au cycle des générations, dont la succession inspira plus d'un écrivain… Déjà habité d'une ambition d'encyclopédisme, le jeune Zola ne rêva-t-il pas lui-même d'écrire un poème intitulé « La Chaîne des êtres[26] », qui relaterait l'épopée de l'humanité et montrerait la continuité de l'espèce dans le temps – continuité qui trouve son image la plus puissante dans ces danses macabres qui, au début de l'époque romane, réunissaient les vivants autour des tombeaux de leurs parents défunts[27] ?

26. Voir à ce sujet Denise Le Blond-Zola. *Émile Zola raconté par sa fille*, Paris, Fasquelle, 1931, p. 29 et p. 31-36 ; Chantal Bertrand-Jennings. *Espaces romanesques : Zola*, Sherbrooke (Québec), Naaman, 1987, p. 13.
27. Voir Suzanne Manot. *Carnaval… carême. Traditions, coutumes d'hier et d'aujourd'hui. Aunis – Angoumois – Saintonge – Poitou – Vendée*, illustrations de Philippe Manot, Dole (France), Éditions de la Colombe, coll. « Terroir », 1994, p. 23.

CHAPITRE 1

FAMILLE, RELATIONS INTERGÉNÉRATIONNELLES ET MUTATIONS SOCIALES

Et c'est uniquement à titre de témoin que je vais
me permettre de vous dire ce qu'a été, ce que, du moins,
a voulu être ma génération, les hommes qui ont aujourd'hui
cinquante ans, et dont votre génération, à vous,
fera bientôt des ancêtres.

Émile Zola
Discours aux étudiants[1]

Entité qui paraît avoir naturellement réglé l'organisation des sociétés humaines depuis leurs origines, comme le soutient l'anthropologue Jack Goody[2], la famille se révèle au fondement même de la structure narrative des cycles et des romans naturalistes et véristes. Parce qu'elle s'imposa notamment comme la clef de voûte de la société civile du XIX^e^ siècle, qui vit en elle un moyen essentiel de régulation[3], la cellule familiale demeure en effet un motif largement exploité chez les romanciers français et italiens de l'époque. Constituant, pour reprendre les termes de Philippe Hamon et d'Alexandrine Viboud, « un réseau complexe de déterminations et de relations inextricablement mêlées, économiques (dots et héritages y circulent), juridiques (problème de l'adultère et des enfants légitimes ou illégitimes), psychologiques (sentiments et

1. Émile Zola. « Discours [au banquet de l'association générale des étudiants] », *OC*, t. 12, p. 678.
2. Voir Jack Goody. *La Famille en Europe*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Bardos, préf. de Jacques Le Goff, Paris, Seuil, coll. « Faire l'Europe », 2001, p. 15 : « on ne connaît pratiquement aucune société dans l'histoire du genre humain où la famille (nucléaire) n'ait joué un rôle important, dans l'immense majorité des cas comme groupe résidant dans le même foyer ».
3. Voir à ce propos Michelle Perrot. « Drames et conflits familiaux », dans *id.* (dir.), *De la Révolution à la Grande Guerre*, t. 4 de Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1987, p. 263.

affects s'y exacerbent), physiologiques (circulation des tares[4]) », elle offre un terrain d'analyse tout comme un horizon d'élaboration fantasmatique d'une grande richesse. On comprend d'ailleurs aisément pourquoi Émile Zola, s'inspirant de *La comédie humaine* de Balzac, qui avait entrepris de consigner l'histoire des mœurs de son temps, choisira, pour sa part, de dégager le « mécanisme intérieur qui fait agir une famille[5] ». Conscient de la perméabilité des espaces publics et privés, qui entretiennent de constants échanges et s'influencent mutuellement, l'auteur des *Rougon-Macquart* cherchera, en effet, à montrer de quelle manière les comportements individuels, produits biologiques et sociaux, se trouvent à la base des mouvements collectifs qui orientent la destinée d'une nation. À cette fin exploitera-t-il la métaphore, suggérée par certaines déclarations républicaines de la fin du XIX^e^ siècle, suivant laquelle la nation française peut être assimilée à une grande famille[6].

Comme le feront en Italie Giovanni Verga, Federico De Roberto et Luigi Pirandello, Émile Zola ancrera ainsi la chronique des événements marquants d'une période historique donnée, en l'occurrence le Second Empire, dans le récit du cheminement d'une famille sur plusieurs générations. C'est, dès lors, *par la petite porte*, celle de la résidence familiale, que le chef de file du naturalisme et les auteurs véristes précités laisseront entrevoir au lecteur le mouvement général d'un passé récent aux limites bien définies : soit le règne de Louis-Napoléon Bonaparte, la guerre franco-prussienne et la Commune en France, ainsi que l'avant et l'après *Risorgimento* en Sicile et dans la péninsule italienne[7].

VIE PRIVÉE ET INTIMITÉ

Chasse gardée de l'intimité bourgeoise, ainsi que le suggèrent des romans comme *Pot-Bouille* ou l'expression « mur de la vie privée », inventée dans les années 1820 par Talleyrand Royer-Collard ou Stendhal, d'après Littré[8], la maison familiale demeure le cadre autant que l'un des objets principaux de notre étude. Espace que les concierges

4. Philippe Hamon et Alexandrine Viboud. « Famille », *Dictionnaire thématique des romans de mœurs. 1850-1914*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 236.
5. Émile Zola. « Différences entre Balzac et moi », *RM*, t. 5, p. 1737.
6. Voir entre autres Michelle Perrot. « Fonctions de la famille », dans *id.* (dir.), *De la Révolution à la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 105 : « La "bonne famille" est le fondement de l'État et, notamment pour les républicains (*cf.* Jules Simon, *Le Devoir*, 1878), il y a continuité entre l'amour de la famille et celui de la patrie, aux maternités confondues, et le sentiment de l'humanité. »
7. Les romans de Verga, de De Roberto et de Pirandello que nous examinerons dans le présent ouvrage couvrent plus particulièrement les périodes historiques suivantes : 1863-1878 pour *I Malavoglia*, 1820-1848 pour *Mastro-don Gesualdo*, 1855-1882 pour *I Viceré* et 1892-1893 pour *I vecchi e i giovani*. Notons que le terme *Risorgimento*, forgé au milieu du XVIII^e^ siècle par le poète piémontais Vittorio Alfieri, renvoie au mouvement ayant conduit à la formation du royaume d'Italie (1860-1861), entreprise qui, en plus de tendre vers l'unification des États de la péninsule et des îles, appelait certaines réformes politiques et économiques. Voir à ce sujet Jean-Dominique Durand. *L'Italie de 1815 à nos jours*, Paris, Hachette, coll. « Les Fondamentaux. La Bibliothèque de l'étudiant en Histoire », 1999, 155 p.
8. Expression citée dans Michelle Perrot. « Manières d'habiter », dans *id.* (dir.), *De la Révolution à la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 307.

des immeubles parisiens ou les *portoni* [« portes cochères »] des palais siciliens tentent de préserver des curiosités importunes, elle dévoile, sous la plume des écrivains naturalistes et véristes, les luttes intestines qui la traversent. Car si elle échappe en partie au contrôle public, qui s'accentuera néanmoins avec les premières lois sociales et, notamment, les politiques de protection de l'enfance, elle apparaît, dans bien des cas, comme un vaste champ d'affrontement entre maîtres et domestiques, hommes et femmes, individus et familles ou entre diverses générations. La teneur des conflits qui s'y déploient s'avère d'ailleurs symptomatique des mutations sociales transformant, à plus large échelle, la société dans laquelle la famille est englobée. Contrairement d'ailleurs à ce que suggérait à l'origine le substantif « famille » (du latin *familia*, de *famulus*, serviteur[9]), tout empreint de la distinction qu'effectuaient les Grecs entre le foyer, lieu d'exécution des tâches domestiques et vitales, et le domaine de la *polis*, ou de la politique, l'on ne peut au surplus ignorer que certaines zones de la maison au XIX^e^ siècle se situent à la frontière du privé et du public. Le salon, notamment, à la fois pièce de l'habitation et rituel social – de 1830 à 1914, les dames de bonne famille ont leur « jour » de réception –, ouvre la cellule familiale au monde extérieur lors de réceptions, de bals, de spectacles de musique ou de théâtre. Diverses circonstances exceptionnelles, telles les funérailles d'un membre de la famille (celles de Bastianazzo dans *I Malavoglia*, par exemple), réunissent quelquefois dans l'intimité du logis, outre les parents du défunt, voisins et amis du clan ou de la lignée.

« Entre société civile, privé, intime et individuel se dessinent des cercles idéalement concentriques et réellement enchevêtrés[10] », note l'historienne Michelle Perrot. Bien qu'infiltré par les mouvements et les tensions du dehors, l'espace privé n'entre pas moins dans un processus de diversification au XIX^e^ siècle. De fait en vient-il graduellement à recouvrir des aires de travail privatisées (l'atelier, la boutique, le bureau, l'usine) ou des lieux propices à la camaraderie masculine (les cafés ou les clubs, tel ce cercle de la jeunesse fondé par l'abbé Faujas dans *La conquête de Plassans*). L'analyse menée dans le cadre de ce premier chapitre restreindra toutefois son champ d'investigation au domicile familial, ainsi qu'à l'examen des relations intergénérationnelles nouées en son sein. Nous observerons plus particulièrement la façon dont le microcosme du clan reflète la dynamique nationale par la mise en scène des rapports interpersonnels et des manœuvres économiques ou politiques élaborées dans le secret de la résidence privée.

A priori, il apparaît cependant essentiel de définir les notions de « vie privée » et d'« intimité », auxquelles nous avons déjà fait référence à plus d'une reprise et qui s'avèrent fondamentales pour notre étude. Dans sa préface générale à l'*Histoire de la vie privée*, l'historien Georges Duby explique la signification du premier concept par

9. *Encyclopaedia Universalis*, éd. 2002, sous « Famille ». Désignant tout d'abord les esclaves et les serviteurs d'une même maisonnée, la « familia » référera ensuite à la maison elle-même, comprenant le maître, la femme, les enfants et les serviteurs, et deviendra finalement synonyme de *gens*, ou souche. À ce sujet, voir Paul Veyne (dir.). *De l'Empire romain à l'an mil*, t. 1 de Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, *op. cit.*, 634 p.

10. Michelle Perrot. « Introduction », dans *id.* (dir.), *De la Révolution à la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 10.

contraste avec l'espace public, ouvert à la communauté du peuple et soumis au système judiciaire. Le sens qu'il lui confère rejoint l'acception antique, en ce qu'elle demeure à ses yeux synonyme de « retraite », de « protection », de « lieu familier, domestique » et qu'elle s'oppose au « dehors » et à « autrui ». De fait est-ce pour lui :

> une zone d'immunité offerte au repli, à la retraite, où chacun peut abandonner les armes et les défenses dont il lui convient d'être muni lorsqu'il se risque dans l'espace public, où l'on se détend, où l'on se met à l'aise, en "négligé", délivré de la carapace d'ostentation qui assure, au-dehors, protection. Ce lieu est de familiarité. Il est domestique. C'est aussi celui du secret. Dans le privé se trouve serré ce que l'on possède de plus précieux, qui n'appartient qu'à soi, ce qui ne regarde pas autrui, ce qu'il est interdit de divulguer, de montrer, parce que trop différent de ces apparences que l'honneur exige de sauver en public[11].

Notons que la seconde partie de la définition, principalement axée sur l'idée de secret, de possession exclusive, de vérité opposée aux apparences, semble inclure le territoire de l'intime tel que conçu par Manon Brunet, directrice de publication de l'ouvrage intitulé *Discours et pratiques de l'intime*, publié en 1993 par l'Institut québécois de recherche sur la culture. Dans l'introduction de ce volume, Mme Brunet formule ces quelques observations préliminaires : 1) tout d'abord, ce qui est considéré comme « privé » n'est pas nécessairement perçu et senti comme « intime » ; 2) s'il peut être rendu public avec facilité, le privé ne ressort pas du domaine de l'intime ; 3) le privé reste en outre variable suivant les époques et les individus ; 4) enfin, tout discours ou pratique peut devenir intime. La valeur que la spécialiste confère à ce dernier terme renvoie au besoin qu'éprouve l'humain de s'arracher en partie au contrôle public et au regard de l'Autre, comme en témoigne cet extrait :

> L'*intimité* serait une façon de désigner le désir de rendre plus ou moins *in-accessible* (non publique) une partie de soi qui est nécessairement livrée au public chaque fois que l'individu entre en contact avec l'Autre. Bref, créer de l'intimité reviendrait à délimiter son propre territoire public dans le but d'avoir un contrôle sur sa vie privée – c'est-à-dire d'en contrôler l'*accès*. Dans cette visée, l'*intime* serait une façon de qualifier tout discours ou toute pratique qui va dans le sens de l'accomplissement de ce désir[12].

De la somme des réflexions développées par Georges Duby et Manon Brunet, nous retiendrons la spécificité du champ de l'intime (du latin *intimus*, superlatif de *interior*[13]). Au sein même de la vie privée, dont nous pouvons entrevoir les limites avant tout par contraste avec l'activité publique de l'individu (travail, implication sociale, relations), l'intimité recouvre cette zone volontairement préservée et plus ou

11. Georges Duby. « Préface à l'Histoire de la vie privée », dans Paul Veyne (dir.), *De l'Empire roman à l'an mil*, *op. cit.*, p. 10.
12. Manon Brunet. « Le territoire de l'intime », dans Manon Brunet et Serge Gagnon (dir.), *Discours et pratiques de l'intime*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1993, p. 12. C'est l'auteure qui souligne.
13. *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2010*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2009, p. 592, sous « Intime ».

moins secrète à laquelle n'est pas en droit d'accéder qui veut. Des expressions telles que « vivre dans l'intimité des grands », expérimenter un « drame intime » ou entretenir une « correspondance intime » appuient d'ailleurs cet essai de définition.

1.1 « LES VIEUX ET LES JEUNES »

Au cœur de l'intimité des foyers représentés par Zola et les véristes, on remarque d'entrée de jeu la place considérable accordée, outre aux rapports conjugaux, érotiques ou domestiques, aux relations entre générations successives d'une même lignée. Creuset des intrigues étudiées, la famille, plus ou moins élargie – elle dépasse généralement la famille nucléaire ou indivise pour rejoindre la parenté[14] –, modèle par conséquent le titre et l'organisation romanesque d'ensemble des œuvres à l'examen. En effet, *Les Rougon-Macquart* de Zola, cette [*h*]*istoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, *I Vinti* [*Les vaincus*] de Verga, dont le premier tome retrace les malheurs du clan Malavoglia (*I Malavoglia*), *I Viceré* [*Les princes de Francalanza*[15]] de De Roberto ainsi que *I vecchi e i giovani* [*Les vieux et les jeunes*] de Pirandello s'imposent dès l'abord comme autant de chroniques centrées sur l'existence de plus d'une génération de consanguins ou de parents par alliance.

Sous forme de préfaces, d'extraits de correspondance et de notes préparatoires, le paratexte des œuvres analysées explicite de surcroît les ambitions particulières de leurs auteurs : peindre « une famille qui s'élance vers les biens prochains, et qui roule détraquée par son élan lui-même[16] », « en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux[17] » (Zola) ; étudier le « mécanisme des passions[18] » dans différentes sphères sociales, notamment « chez les plus humbles, […] dans une bonne petite famille[19] » troublée par « le vague attrait de l'inconnu[20] » (Verga) ; relater « l'histoire d'une famille

14. La famille nucléaire ou conjugale ne réunit que les parents et les enfants non mariés vivant dans un même domicile, alors que la famille dite « étendue », « indivise » ou « jointe » désigne « un groupe domestique de gens liés ou non par le sang, qui vivent ensemble dans le même foyer » (*Le Petit Larousse illustré 2010*, Paris, Larousse, 2009, p. 408, sous « Famille »). La parenté réfère par ailleurs au système de relations existant entre les parents d'une même famille. Elle se présente sous diverses formes : la filiation, l'alliance et les relations collatérales ou cognatiques (*ibid.*, sous « Parenté »). Voir également les développements sur la famille dans l'*Encyclopedia of Anthropology* de H. James Birx (Thousand Oaks (É.-U.), Sage, 2006, p. 943-948). On relèvera également ce constat posé en conclusion de l'article « Famille » dans l'ouvrage de Pierre Bonte et de Michel Izard (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* (Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 275) : « [D]ans toute société le contrat d'alliance entre groupes de consanguinité régis par une règle de filiation est le fondement minimum d'une société stable […]. »
15. Littéralement, le titre *I Viceré* se traduit par *Les vice-rois*. *Les princes de Francalanza* est le titre que privilégiera Mme Henriette Valot dans sa traduction (Paris, Denoël, 1979) du roman de De Roberto.
16. Émile Zola. « Notes générales sur la marche de l'œuvre », *RM*, t. 5, p. 1739.
17. Émile Zola. « Différences entre Balzac et moi », *RM*, t. 5, p. 1737.
18. Giovanni Verga. « Préface de l'auteur à la première édition des *Malavoglia* », *LM*, p. 377.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*

de nobles autoritaires et extravagants[21] » (De Roberto) ; enfin, représenter le « drame douloureux[22] » de l'Italie méridionale après 1870 au travers des relations entre « deux générations […] qui s'affrontent[23] » (Pirandello).

Soulignons que certains objets ou pièces de la maison réfléchissent, au sein même des fictions de notre corpus d'analyse, la structure familiale privilégiée par les écrivains. Ainsi, dans *Le docteur Pascal* d'Émile Zola, les dossiers et l'arbre généalogique élaborés par le médecin dévoilent – au grand dam de Félicité Rougon, mère du savant et gardienne de l'honneur de la famille –, l'hérédité physiologique des protagonistes de la série. La *Galleria dei ritratti*[24] décrite par De Roberto dans *I Viceré*, où la représentation picturale des ancêtres des Uzeda di Francalanza jouxte celle des plus jeunes générations, tout comme les portraits des Trao évoqués au début de *Mastro-don Gesualdo*[25] offrent pareillement une image synthétique des clans représentés. On aura noté que *I Malavoglia* et *I vecchi e i giovani* se trouvent dépourvus de ce type d'éléments dramatiques ou d'espaces domestiques mettant en abyme la lignée familiale, et ce, bien que les œuvres en question recèlent de nombreux symboles généraux de la famille. De ceux-ci, rappelons notamment la maison du néflier et la *Providenza*, résidence et barque des Malavoglia, ainsi que le *camerone* [« la grande chambre »] de feu le général Gerlando Laurentano, « sanctuaire » dont nous envisagerons la fonction spécifique au second chapitre.

1.1.1 D'une génération à l'autre : l'histoire à travers les rapports de filiation

Se révélant fort propices, en raison de leur structure familiale élargie, à l'étude des conceptions anthropologiques et, notamment, de la vision du progrès et du politique chez Zola, Verga, De Roberto et Pirandello[26], les récits de notre corpus d'analyse jettent toutefois un éclairage souvent indirect sur la grande histoire. Bien que certains tomes ou passages romanesques aient tâché de faire revivre des personnages historiques (Napoléon III, Garibaldi) ou de recréer des événements cruciaux de l'histoire

21. Federico De Roberto. « Lettere a Ferdinando Di Giorgi », *Romanzi novelle e saggi*, introd. et notes de Carlo A. Madrignani, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1998, p. 1734. Nous traduisons.
22. Luigi Pirandello. « Introduzione », *VG*, p. XVII. Nous traduisons.
23. *Ibid*. Nous traduisons.
24. *VIC*, p. 728.
25. Voir *MDG2*, p. 15 : « Bouche bée, des curieux […] admiraient le nez en l'air les dorures des stucs et les portraits de famille : tous ces Trao enfumés qui avaient l'air d'écarquiller les yeux à la vue de pareille canaille dans leur maison. »
26. Plusieurs critiques tels Georges Lukacs, Jamal Chehayed et Pierluigi Pellini pour Zola, Vitilio Masiello et Marina Paladini Musitelli pour Verga ou Margherita Ganeri, Gianni Grana et Vittorio Spinazzola pour De Roberto et Pirandello ont cherché à dégager la vision du monde se profilant derrière les relations familiales décrites dans les œuvres naturalistes et véristes de notre corpus d'analyse. En témoigne la bibliographie à la fin du présent ouvrage, qui relève certains titres pertinents à cet égard.

nationale – ceux-là mêmes que consignèrent les historiens dits « traditionnels[27] » : les insurrections républicaines en province contre le coup d'État de 1851, la guerre franco-prussienne, la Commune de Paris, les révolutions ayant précédé l'unité italienne, etc. –, c'est généralement sous l'angle du groupe familial que sont envisagés les faits saillants de l'époque. La mise en scène des rapports entre générations successives de consanguins reste d'ailleurs un moyen fréquemment employé par les auteurs à l'examen pour rendre compte des transformations enregistrées sur le plan socio-économique ou politique durant une période donnée. L'on ne peut en conséquence s'étonner de la prédilection, soulignée par le *Dictionnaire thématique du roman de mœurs* (2003), des auteurs réalistes et naturalistes pour « les petits cérémonials (repas de famille, travaux saisonniers, veillées, décès, mariages, réceptions, naissances[28]) » : moments de réunion quotidiens ou exceptionnels vécus pour la plupart entre parents et proches, ils demeurent les cadres tout indiqués des scènes où pointent et finissent par éclater les divergences de vues entre représentants des anciennes et des nouvelles générations. Témoignant des tensions internes, des conflits de personnalité, de valeurs ou d'intérêts agitant un clan ou une famille nucléaire, la dynamique des relations « verticales » offre au lecteur cette vue plongeante sur les symptômes et effets du progrès historique que permet la représentation des motifs de confrontation entre aïeuls, pères ou mères et filles ou garçons.

Dans l'ensemble, et en comparaison avec *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola, les narrations italiennes mettent davantage à l'avant-plan les liens et les contacts variés des parents avec leur progéniture. Au-delà de l'hérédité physique et psychologique, à la base de l'arbre généalogique des personnages zoliens, et de la question de la dégénérescence, sur laquelle nous reviendrons, on aura ainsi remarqué la centralité des thèmes de l'héritage (physique et moral, mais aussi politique, matériel ou social) et du testament dans *I Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo*, *I Viceré* et *I vecchi e i giovani*[29].

Impossible, par ailleurs, d'éluder le caractère problématique et la nature souvent conflictuelle des rapports ascendants/descendants dans les fictions siciliennes du corpus, dont l'intrigue principale vise presque toujours à retracer l'origine et l'émergence des dissensions entre « jeunes » et « vieux ». Ainsi, Verga, en créant le

27. À leur propos, Henri-Irénée Marou remarque dans *L'Histoire et ses méthodes* : « Depuis la Renaissance jusqu'assez tard dans le XIX^e siècle, l'histoire a été conçue avant tout comme une histoire politique, diplomatique, militaire. On lui donnait pour tâche de reconstituer l'évolution des États et de leurs gouvernements, les vicissitudes de leur politique, intérieure et extérieure, qu'on étudiait de préférence "au niveau le plus élevé" […] : le roi, ses ministres, la cour, le milieu dirigeant, longtemps limité à une aristocratie étroite […] ; pour une époque plus récente, le premier rôle passait aux assemblées parlementaires : évolution de leur statut, élections, débats ». (« Le métier d'historien », dans Charles Samaran (dir.), *L'Histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, coll. « L'Encyclopédie de la Pléiade », 1967, p. 1471-1472.)

28. Philippe Hamon et Alexandrine Viboud, *op. cit.*, p. 236.

29. Voir, entre autres, Frank Ignazio Caldarone. « Federico De Roberto continuatore dell'opera verghiana : il tema del "testamento" », *Italica*, vol. 64, n° 2, 1987 (été), p. 263-277 ; Andrea Fedi. « Persistenza e cambiamento nei *Viceré* di Federico De Roberto », *Quaderni d'italianistica*, vol. 13, n° 2, 1992 (automne), p. 199-215 ; Roberto Bigazzi. « Una galleria di giovani antenati », dans Marina Polacco (dir.), *Quaderni di Synapsis I. Atti della Scuola Europea di Studi Comparati* (Pontignano, 24 au 30 septembre 2000), Florence, Le Monnier, 2002, p. 37-50.

personnage de 'Ntoni Malavoglia, âgé de vingt ans au premier chapitre[30], tâchera de mettre en relief « la manière dont probablement naissent et se développent les premiers soucis de bien-être chez les plus humbles[31] » et, par là même, « [le] trouble que provoque, dans une bonne petite famille jusqu'ici relativement heureuse, le vague attrait de l'inconnu[32] ». À noter que, dans *I Malavoglia*, vision traditionnelle et conception moderne du travail et de l'existence s'affirment par le biais des échanges entre le grand-père et le petit-fils – Bastianazzo, le père, étant destiné à trouver la mort dans un naufrage en haute mer peu après l'amorce du récit. La structure du récit donne lieu à une distinction nette et tranchée entre les modèles de vie défendus, d'un côté, par l'homme des sociétés préindustrielles, et de l'autre, par l'individu nouveau du monde capitaliste. Dans *Mastro-don Gesualdo*, c'est à travers la construction graduelle de l'identité d'Isabella Trao et des relations de celle-ci avec son père Gesualdo Motta, ouvrier enrichi et type du *self-made man*, que se voient en partie étudiés les rapports entretenus par l'aristocratie sicilienne avec la bourgeoisie montante. Vraisemblablement issue des amours de sa noble mère Bianca avec le baron Ninì Rubiera, Isabella s'inscrira résolument dans la lignée maternelle en allant jusqu'à masquer à ses éducatrices au collège de Palerme les origines véritables de Gesualdo. Aux manières rustres de celui-ci, grâce auquel elle recevra toutefois une excellente éducation et vivra dans l'abondance, elle opposera sa « fine étoffe[33] », étant séparée de l'époux de sa mère par son hérédité biologique, son héritage social revendiqué et par un nœud de silence et d'incompréhension qui croîtra au fil des ans.

I Viceré offre pour sa part une vaste analyse des rapports de filiation, envisagés sous l'angle de deux générations : celle des héritiers de Teresa Uzeda di Francalanza, longtemps opprimés par l'autoritarisme et la logique arbitraire de leur mère, et celle des enfants de ceux-ci, qui devront choisir de s'adapter ou non au régime politique, à l'organisation économique et au système de valeurs de l'Italie unifiée. Comme dans le cas du récit de De Roberto, *I vecchi e i giovani* de Pirandello concentre principalement son drame sur deux générations de « jeunes » Siciliens : soit les trois enfants du général Gherlando Laurentano qui, confrontés à la révolution, privilégieront des options politiques diamétralement opposées ; et les fils et filles de ceux-ci qui, pour certains, embrasseront l'idéologie socialiste et expérimenteront d'amères désillusions, en raison à la fois de la mauvaise préparation et de la démagogie des chefs de parti et de l'immaturité des masses populaires[34]. Force est toutefois de constater l'importance, au sein du récit pirandellien, de familles (les Salvo, les Pigna, les Preola, les

30. *LM*, p. 26 : « 'Ntoni, l'aîné, un traînard de vingt ans ».
31. Giovanni Verga. « Préface à la première édition des Malavoglia », *LM*, p. 377.
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*, p. 228.
34. Voir à ce propos Vitilio Masiello. « Morte delle ideologie e ontologia negativa dell'esistenza nei *Vecchi e i giovani* », *Problemi*, nº 93, 1992 (jan.-avril), p. 58-79.

d'Atri et les Costa) et d'individus (le vieux domestique Mauro Mortara, entre autres) rattachés plus ou moins directement aux représentants de la lignée principale, mais qui participent également à la description d'une « crise de croissance[35] » historique.

Si, comme l'annonce le sous-titre de l'œuvre (*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*), la structure familiale des *Rougon-Macquart* d'Émile Zola repose sur l'établissement de liens héréditaires entre les personnages et sur la transmission d'une « fêlure » originelle, les relations parents/enfants inscrites dans le quotidien ne sont généralement pas investies d'une fonction narrative aussi prépondérante que dans les romans véristes. Véronique Cnockaert a souligné « le nombre considérable des jeunes gens […] qui peuplent l'univers des *Rougon-Macquart*[36] » et a démontré que l'adolescence, susceptible d'entraîner le déclenchement de pathologies, représente dans l'œuvre un embrayeur qui laisse deviner la stature adulte du personnage sans toutefois la dévoiler complètement. De la même façon que dans les romans italiens de Verga, De Roberto et Pirandello, l'accession à la maturité sociale et sexuelle du personnage zolien se voit accompagnée d'une « construction identificatoire[37] » qui n'est assurément pas sans effets sur le développement du récit. Toutefois, les conflits intergénérationnels enregistrés dans certains romans du cycle – pensons notamment à *La terre* (le père Fouan et ses héritiers), au *Rêve* (Félicien et son père évêque), à *La curée* (Renée et M. Béraud du Châtel) ou encore à *L'assommoir* (Nana et Gervaise), au *Docteur Pascal* (le savant et Félicité), à *Une page d'amour* (Jeanne et Hélène) ou à *Pot-Bouille* (Saturnin et les Josserand) – n'ont pas, d'ordinaire, une ampleur narrative et une portée philosophique aussi marquées que chez les véristes.

Lors même que les œuvres siciliennes étudiées lient de façon directe et évidente la dynamique *genitori/figli* à la question du progrès et aux préoccupations sociales, politiques et économiques de l'Italie unifiée, c'est l'influence des milieux contemporains sur l'homme moderne qui, de fait, intéresse *a priori* le roman zolien. À travers l'« épanouissement d'une famille […] dans toutes les classes[38] » de la France du Second Empire, ce sont, en effet, quatre « mondes » et un « monde à part » que cherchera à évoquer Zola : le peuple (ouvriers, militaires), les commerçants (spéculateurs sur les démolitions et haut commerce, industrie), la bourgeoisie, le grand monde et les marges (criminels, artistes, prostituées, prêtres[39]). Désireux de situer son entreprise littéraire par rapport à *La comédie humaine* de Balzac, organisée à la façon d'une « sorte de zoologie humaine[40] », Zola affirmera ainsi, dans ses « Notes générales sur la marche de l'œuvre », sa volonté de « montr[er] le jeu de la race modifiée par le milieu[41] ». Affichant tout net son refus de coiffer le chapeau du philosophe ou du moraliste

35. L'expression est employée par Pirandello dans une lettre du 18 décembre 1908 à Ugo Ojetti. (Voir « Introduzione », *VG*, p. XIII. Nous traduisons.)
36. Véronique Cnockaert. *Émile Zola. Les inachevés. Une poétique de l'adolescence*, Montréal/Paris, XYZ éditeur/Presses universitaires de Vincennes, 2003, p. 19.
37. *Ibid.*, p. 139.
38. Émile Zola. « Notes générales sur la marche de l'œuvre », *RM*, t. 5, p. 1738.
39. Voir Émile Zola. « Notes générales », *RM*, t. 5, p. 1734.
40. Émile Zola. « Différences entre Balzac et moi », *RM*, t. 5, p. 1736.
41. *Ibid.*, p. 1737.

ou de défendre une religion ou une politique[42] – bien qu'il fasse d'emblée allusion aux « lueurs troubles du moment[43] » et qu'il qualifie le règne de Louis-Napoléon d'« étrange époque de folie et de honte[44] » –, le chef de file du naturalisme posera d'entrée de jeu le caractère scientifique de son étude. Même si, comme l'a amplement démontré la critique zolienne, le cycle des *Rougon-Macquart* ne constitue pas (et l'on peut s'en réjouir) l'exacte application des principes théoriques énoncés dans *Le roman expérimental* en 1880, il est essentiel de se remémorer cette remarque de l'écrivain : « Si j'accepte un cadre historique, c'est uniquement pour avoir un milieu qui réagisse […][45]. »

Subordonnant l'analyse du moment historique en soi à l'étude des effets de l'environnement sur l'individu porteur d'une hérédité particulière, Zola adopte dès l'abord une posture narrative différente de celle des auteurs italiens envisagés. « [S]'agit[ant] dans le cercle fini[46] » du Second Empire, *Les Rougon-Macquart* ne font généralement pas – exception faite pour *La fortune des Rougon*, *Son Excellence Eugène Rougon* et *La débâcle* – de l'écriture des transformations, à court ou moyen terme, de la sphère politique nationale ou de la réflexion sur les principes universels régissant l'évolution humaine l'objet premier de leur investigation. Si les interactions parents/enfants demeurent le lieu privilégié d'inscription du « sens » de l'évolution nationale et des conséquences engendrées par les changements de gouvernement, l'on conçoit dès lors pourquoi ils s'avèrent moins développés chez Zola que chez les véristes. Outre l'analyse et la représentation du contexte social de leur temps, c'est la mise en scène des incidences collectives, idéologiques et politiques de l'unification italienne sur le *Mezzogiorno*, passé de la domination des Bourbons à la monarchie parlementaire de Vittorio Emanuele, qui occupera, de fait, les romanciers véristes étudiés.

Par ailleurs, l'organisation même de la série élaborée par le chef de file du naturalisme français ne semble pas avoir favorisé l'approfondissement, d'un roman à l'autre, des rapports et contacts noués entre représentants de générations successives d'individus. Auteur d'un article intitulé « Personnages récurrents, personnages familiaux dans les séries romanesques de Zola[47] », dans lequel il dégage le mécanisme du retour des personnages dans les trois cycles zoliens, Daniel Aranda a ainsi montré de quelle façon la règle de rotation des protagonistes d'un roman à l'autre entraîne un certain cloisonnement de ceux-ci. C'est « en additionnant comme des unités autarciques les membres qui […] composent [la famille][48] » que l'écrivain naturaliste choisit, par souci de clarté et de coordination, de structurer les vingt romans des *Rougon-Macquart*. Par suite, on aura remarqué que les diverses interventions d'un

42. Voir Émile Zola. « Notes sur la nature de l'œuvre », *RM*, t. 5, p. 1744 ; *id*. « Notes générales sur la marche de l'œuvre », *RM*, t. 5, p. 1740.
43. *Ibid*., p. 1739.
44. Émile Zola. « Préface », *La fortune des Rougon*, *RM*, t. 1, p. 4.
45. Émile Zola. « Différence entre Balzac et moi », *RM*, t. 5, p. 1737.
46. Émile Zola. « Préface », *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 4.
47. Daniel Aranda. « Personnages récurrents, personnages familiaux dans les séries romanesques de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, nº 74, 2000, p. 61-73.
48. *Ibid*., p. 62.

même acteur du cycle visent soit à préparer, soit à rappeler sa prestation principale. « Donn[ant] l'impression d'être indépendant des autres[49] », le personnage zolien ne s'en trouve pas moins doublement déterminé par les membres de sa lignée, à la fois du point de vue héréditaire qu'au niveau de son rôle et de sa position au sein de la famille (il est « cousin », « neveu » ou « frère » d'un tel). L'identité de chaque actant s'avère en somme le produit de son inscription dans la succession des générations, et ce, bien que l'importance relativement restreinte accordée à l'analyse des rapports entre parents et enfants laisse croire à une « apparente autonomie[50] » du protagoniste.

Les réflexions de Wendell McClendon sur l'évolution de l'imagerie familiale dans *Les Rougon-Macquart* de Zola[51] viennent offrir une explication supplémentaire au type de relations de filiation mises en scène dans l'œuvre. Dans l'article intitulé « Images of Family in Zola : la Fortune des Rougon et des Macquart », le critique retrace la transformation progressive des rapports entre héros et communauté familiale de *La fortune des Rougon* (1871) à *La terre* (1887). Pour le chercheur, le premier roman du cycle demeure un vestige du combat romantique contre l'oppression, en ce qu'il se rattache aux récits d'avant 1850, construits autour des conflits entre individus et groupes à l'action despotique. Le récit se distingue toutefois d'emblée de la tradition antérieure, précise McClendon, par l'importance accordée aux effets de l'hérédité. Avec *L'assommoir* (1877), septième roman de la série, qui traite de la misère des agglomérations urbaines, s'affirme l'importance croissante accordée au milieu, qui transcende l'individuel et le familial. Paru huit ans plus tard, *Germinal* (1885) concentrera son champ d'investigation sur le groupe plutôt que sur la famille ou sur les membres constitutifs de celle-ci. Des pages de ce volume émerge, ici encore, l'intérêt porté au milieu, ainsi que le note McClendon. *La terre*, roman consacré à l'étude du monde rural, viendra, deux ans plus tard, confirmer le poids de plus en plus considérable du milieu dans la fiction zolienne. Il semble ainsi que graduellement, le point focal des *Rougon-Macquart* se soit déplacé de l'individu à la dynamique des groupes sociaux. Wendell McClendon en vient dès lors à conclure que, « pour Zola, la famille proche compte moins que le milieu dans lequel elle évolue et que le prolongement de celle-ci dans d'autres milieux[52] ». Hypothèse qui rejoint nos propres constats et qui, avec le dossier préparatoire des *Rougon-Macquart* et les considérations de Daniel Aranda sur le mécanisme du retour des personnages dans les cycles zoliens, contribue à expliquer la place accordée aux rapports intergénérationnels dans l'œuvre du romancier naturaliste.

Afin d'illustrer la dynamique des échanges entre générations successives de protagonistes chez Zola, le cas de Félicité Rougon et de sa progéniture (Eugène, Aristide, Pascal, Sidonie et Marthe) mérite à ce point d'être examiné. Traversant la série, à l'instar de tante Dide, et semblant évoluer, comme cette dernière, dans une

49. *Ibid.*, p. 67.
50. *Ibid.*
51. Wendell McClendon. « Images of Family in Zola : la Fortune des Rougon et des Macquart », *Excavatio*, vol. 1, mai 1992, p. 111-120.
52. *Ibid.*, p. 119. Nous traduisons.

sorte d'atemporalité fictionnelle – le narrateur du *Docteur Pascal* n'évoque-t-il pas « la vivacité juvénile de ses quatre-vingts ans[53] » ? –, Félicité Rougon apparaît, dès le premier tome, mue par une puissante ambition. C'est à travers ses efforts multiples pour propulser les membres de sa famille sur les voies de l'ascension sociale ou pour sauvegarder l'honneur des siens que Félicité entre du reste généralement en rapport avec ses descendants immédiats. *La fortune des Rougon*, premier roman du cycle, rapporte ainsi d'emblée les espérances nourries par cette chétive mais énergique « cigale[54] » qui, rêvant d'un avenir glorieux pour ses garçons, veillera à les envoyer au collège. Fille présumée du marquis de Carnavant, duquel elle tiendrait peut-être la gracieuse conformation de ses mains et de ses pieds, Félicité considère, dès l'abord, ses trois garçons comme « un capital qui d[oit] plus tard rapporter de gros intérêts[55] ». Voilà pourquoi les rapports qu'elle entretient avec ses fils ou avec Marthe, dont la naissance, comme celle de Sidonie, n'aura pas l'heur de plaire au couple Rougon désargenté, se révèlent avant tout dictés par le vif désir de contribuer à l'expansion et au rayonnement du clan familial.

À deux reprises sont évoquées, à l'intérieur du cycle, les relations d'Eugène avec ses parents : une première fois dans le tome d'ouverture de la série, alors qu'il est question des lettres envoyées à Pierre Rougon par son fils aîné, agent secret au service de l'Empire ; et une seconde fois dans *Son Excellence Eugène Rougon*, lorsque les Charbonnel, « protégés de M^me^ Félicité », se rendent à Paris afin de s'assurer l'appui politique d'Eugène dans une affaire légale. Frère cadet du futur ministre, Aristide Saccard a quant à lui de décisifs entretiens avec sa mère dans *La fortune des Rougon*, au moment où il réfléchit sur son engagement politique et sur le plus court chemin pour concrétiser ses rêves d'opulence. Après avoir saisi l'imminence du règne de Louis-Napoléon Bonaparte, il n'éprouve du reste aucun scrupule à troquer, sur les conseils de Félicité, sa « foi » en la République pour le bonapartisme et à rédiger un article clairement favorable au coup d'État dans le journal *L'Indépendant*.

Les quelques épisodes qui réunissent, dans *La conquête de Plassans*, Marthe Rougon et sa vibrante génitrice démontrent la part non négligeable d'intérêt stratégique impliquée dans les visites de la reine du « salon vert » chez sa dernière-née. C'est l'arrivée de l'abbé Faujas à Plassans et son séjour chez les Mouret, davantage encore que le bien-être de la famille de Marthe et de François, qui préoccupe en effet véritablement la sexagénaire dès l'amorce de l'intrigue. Dans les heures mêmes précédant l'agonie de sa fille, bien qu'elle affiche un « désespoir bruyant[56] », Félicité,

53. Émile Zola. *Le docteur Pascal*, *RM*, t. 5, p. 1075. Déjà, dans *La fortune des Rougon*, Félicité qui, en 1845, avait dépassé la cinquantaine, « semblait ne pas avoir vieilli ; c'était toujours la même petite femme noire, ne pouvant rester en place, bourdonnante comme une cigale. Un passant qui l'eût vue de dos, sur un trottoir, l'eût prise pour une fillette de quinze ans, à sa marche leste, aux sécheresses de ses épaules et de sa taille » (*op. cit.*, p. 71).
54. *Ibid.*, p. 55.
55. *Ibid.*, p. 60.
56. Émile Zola. *La conquête de Plassans*, *op. cit.*, p. 1189.

qui a compris la responsabilité de Macquart dans l'incendie de la résidence Mouret, ne manque pas, d'ailleurs, de s'« inqui[éter] des suites de l'affaire[57] » susceptibles de compromettre la réputation et l'autorité du clan qu'elle représente.

Dans *Le docteur Pascal*, l'importance suprême accordée par l'épouse de Rougon à la préservation de l'honneur familial resurgit : à l'origine du départ de sa petite-fille Clotilde pour Paris, après le début de la liaison de celle-ci avec Pascal, Félicité verra également à détruire les travaux scientifiques de son fils, et ce, toujours dans le but de « sauver la gloire[58] » de sa race.

Intrigante sans âge et sans sexe, imaginée, comme le souligne Henri Mitterand, sur le modèle de la « marchande à la toilette[59] » apparaissant dans plusieurs romans de mœurs du XIX^e^ siècle, Sidonie Rougon n'entre enfin jamais en interaction avec ses parents à l'intérieur de la série romanesque. Sans doute peut-on avancer, pour expliquer cet état de fait, à la fois l'indépendance et le détachement de celle qui, attirée par les affaires louches, « était sèche comme une facture, froide comme un protêt, indifférente et brutale au fond comme un recors[60] ». La ressemblance physique très frappante de Sidonie avec Félicité – toutes deux sont maigres, petites, noires, d'un âge difficile à déterminer – ne devait point favoriser, par surcroît, un rapprochement narratif entre les deux femmes. Assurément, le fait que Sidonie puisse être rapportée à un « type » littéraire fortement caractérisé et qu'elle ne semble apparentée aux Rougon-Macquart que par la « fêlure », qui se manifeste chez elle par le désir loufoque d'aller réclamer à l'Angleterre une dette autrefois contractée par les Stuarts, explique aussi partiellement son implication nulle dans la dynamique des relations intergénérationnelles envisagées.

Au sein de la lignée Rougon, Félicité s'impose en somme comme « une sorte de *godfather* en jupes[61] », pour reprendre l'amusante comparaison de Marie-Françoise Delaneuville-Shideler. Loin d'être un exemple d'amour maternel, en ce qu'elle cherche par-dessus tout à contrôler et à diriger l'existence de ses enfants par le recours éventuel au chantage, à la flatterie ou aux menaces, la pétulante « naine[62] » des réceptions du jeudi craint avant tout le scandale, capable d'entacher la réputation de sa famille ; de là ses interventions énergiques auprès de ses fils et de Marthe.

L'ensemble des épisodes relevés précédemment, par lesquels nous avons voulu jeter un premier regard sur le mode général de représentation des échanges entre générations successives chez Zola, montre que, bien qu'ils soient déterminés physiologiquement et socialement par leurs ascendants, les personnages des *Rougon-Macquart* entretiennent avec leurs parents des rapports limités par la nature et l'organisation

57. *Ibid.*, p. 1204.
58. Émile Zola. *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1201.
59. Henri Mitterand, « Notes et variantes », *La curée*, *RM*, t. 1, p. 1596, note de la p. 372.
60. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 372.
61. Marie-Françoise Delaneuville-Shideler. « Dissuasion et parrainage dysfonctionnel dans *Le docteur Pascal* : le cas de Félicité Rougon », *Excavatio*, vol. 13, 2000, p. 81.
62. Émile Zola. *La conquête de Plassans*, *op. cit.*, p. 952.

mêmes du cycle. Visant l'analyse des effets du milieu sur une hérédité donnée, la série romanesque de Zola insiste moins que chez les véristes, ainsi que nous le constaterons un peu plus loin, sur le sens de l'histoire et de l'évolution sociale à travers les conflits intergénérationnels. Dans le cas particulier des rapports entre Félicité et sa progéniture, le seul réel conflit qui émerge est celui qui oppose la matriarche à Pascal dans le dernier tome de la série. Plus encore qu'une confrontation entre bigoterie et esprit scientifique, entre traditionalisme et modernité, il faut voir dans cet antagonisme une ultime manifestation du désir de Félicité de sauvegarder « la légende des Rougon[63] » de la boue dans laquelle pourrait la plonger le dévoilement des divers motifs de « honte » – Félicité parle plutôt de « malheurs[64] » – familiale. À preuve, la fonction générale, dans le cycle zolien, de la petite femme, gardienne de la respectabilité du clan, et notamment, dans *Le docteur Pascal*, son refus d'intervenir lors du déclenchement du phénomène de « combustion spontanée » qui coûtera la vie à Macquart et ses actions pour fonder un Asile Rougon. L'inauguration, au terme des *Rougon-Macquart*, de ce « monument victorieux, destiné à porter la gloire de la famille aux âges futurs[65] » parallèlement à la naissance de « l'enfant inconnu », dernière efflorescence de l'arbre généalogique, donne, en fin de compte, davantage à réfléchir sur le sens de l'histoire que le heurt des aspirations divergentes de Félicité et de son second fils. On soulignera d'ailleurs l'importance de ce passage sur le plan idéologique, en ce qu'il semble valider l'hypothèse darwinienne de la domination du plus fort et réitérer la prégnance des lois de l'hérédité, tout en élevant un hymne à la fécondité et à la vie.

1.1.2 L'histoire par le drame intime et générationnel : analyse de cas

L'étude de la philosophie historique de Zola et des auteurs véristes étudiés ne faisant toutefois pas directement l'objet de notre analyse, nous tâcherons, à ce point, de déterminer quels grands types de réactions des jeunes générations aux changements sociopolitiques peuvent être identifiés dans leurs œuvres ; démarche qui, inévitablement, nous confrontera à la vision du progrès et de la modernité véhiculée dans leurs écrits.

Délaissement des valeurs des pères

Premier cas de figure, le délaissement des valeurs des pères, attitude intimement liée au facteur « jeunesse », témoigne de façon sensible du passage du temps et des prolongements « privés » des bouleversements nationaux. Tel que souligné par Véronique Cnockaert dans *Émile Zola. Les inachevés*, l'adolescence et les jeunes années

63. Émile Zola. *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1074.
64. *Ibid.*, p. 930 : « Quelle est la famille qui n'a pas eu des malheurs, qu'on peut mal interpréter ? »
65. *Ibid.*, p. 1213.

constituent, en effet, un « véritable espace transitoire[66] » qui « convoque toutes les oppositions, qu'elles soient d'ordre politique, moral ou social[67] ». Au-delà, toutefois, du simple esprit de rébellion, c'est une amélioration des conditions de vie des leurs ou, plus largement, une modification de l'organisation sociale qu'appellent les jeunes des récits naturalistes et véristes à l'examen. Rejetant le statu quo, ils aspirent en effet à voir se réaliser leur propre idéal d'humanité, qui implique une justice supérieure et une répartition plus équitable des richesses. 'Ntoni Malavoglia, protagoniste du roman de Verga, tout comme Lando Laurentano, personnage de *I vecchi e i giovani*, illustrent cette aspiration, en ce qu'ils tenteront – sans néanmoins parvenir au résultat escompté – de modifier ou d'échapper à un système économique reposant sur des valeurs désuètes et sur l'exploitation du prolétariat par les classes possédantes.

A) *'Ntoni Malavoglia*

L'un des derniers rejetons d'une lignée de « bonnes et braves gens de mer[68] », 'Ntoni s'élève contre la dure existence quotidienne de sa famille et l'immobilisme à la base de l'organisation sociale du *paese* dont il est issu. S'il ignore les appels à la résignation de son grand-père, qui, par le truchement de divers proverbes (notamment celui-ci : « Contente-toi d'être ce que t'a fait ton père, au moins tu ne seras pas un coquin[69] »), réitère sa foi en la tradition, l'honnêteté et la solidarité familiale, c'est qu'il souhaite échapper à l'humble destin qui semble lui avoir été imparti. Après un séjour à Naples où il effectue son service militaire, le jeune homme n'aspire d'ailleurs plus qu'à tenter de faire fortune à la ville, là où, déclare-t-il, on « mang[e] des pâtes et de la viande tous les jours[70] », sans rien faire. En dépit d'une ingénuité bien palpable, le personnage de 'Ntoni introduit une réflexion sur l'éthique du travail qui laisse déjà percer une certaine conscience critique des relations entre classes. Ainsi, au lendemain de sa tentative manquée d'enrichissement en milieu urbain, le fils de Maruzza exprime en ces termes la nature de sa désillusion : « Au moins voulait-il comprendre : pourquoi devrait-il y avoir dans le monde des gens qui ont la vie belle sans rien faire, qui naissent coiffés, et d'autres qui n'ont rien et tirent la charrette avec leurs dents toute leur vie[71] ? »

Bien que les derniers chapitres des *Malavoglia* rendent compte des tendances à l'oisiveté du jeune protagoniste, qui se laissera entraîner dans des activités de contrebande, le héros de Verga n'en a pas moins le mérite de porter un regard autoréflexif sur sa condition et sur les principes régissant l'organisation sociale d'Aci Trezza. Condamné à l'exil pour ne s'être pas conformé à l'« idéal de l'huître[72] » cher à Verga, suivant lequel les pauvres gens gagnent à demeurer attachés à leur terre natale, où

66. Véronique Cnockaert, *op. cit.*, p. 25.
67. *Ibid.*
68. *LM*, p. 25.
69. *LM*, p. 27 ; *IM*, p. 8 : « Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre, se non altro non sarai un birbante. »
70. *LM*, p. 246.
71. *LM*, p. 278.
72. Giovanni Verga. « Fantasticheria », *Novelle*, introd. de Vincenzo Consolo, notes et commentaires de Francesco Spera, Milan, Feltrinelli, 2002, p. 108. Nous traduisons.

ils résistent mieux aux vicissitudes de l'existence, 'Ntoni donne déjà à lire cette « contagion des inquiétudes, […] des antagonismes sociaux[73] » qui accompagne la mouvance du « fleuve du progrès[74] ». Au travers de son cheminement romanesque, il rend compte, en outre, des défis particuliers auxquels sera confronté le *Mezzogiorno* postunitaire.

Enregistrant une lente et faible progression du capitalisme industriel[75], la période historique allant de la naissance du royaume d'Italie au début du XX^e^ siècle se caractérise en effet, dans le Sud et les îles, par un important sous-développement économique. À l'origine de nombreux départs vers les grands centres urbains et d'une émigration massive au tournant du siècle[76], la crise agraire qui secoua le *Mezzogiorno* entre 1873 et 1895 fut attestée par deux études : *La Sicilia del 1876* de Leopoldo Franchetti et Sidney Sonnino et l'*Inchiesta agraria,* commandée par l'État italien en mars 1877. Révélant les profondes disparités socioéconomiques entre les provinces du Nord et celles du Sud, encore dominées par un système de travail archaïque, elles démontrent, entre autres, les conséquences néfastes de la levée, dès 1861, des barrières douanières sur la petite industrie qui s'était développée dans le royaume des Deux-Siciles.

D'abord *padroni*, soit propriétaire de leur outil principal de travail – une barque, la *Provvidenza* –, la famille Malavoglia passera, sous le coup d'une suite ininterrompue de malheurs (naufrage, endettement, décès, corruption morale de certains de ses membres), au rang de journaliers, contraints de vendre leur force de travail à de riches villageois ou de développer de menus négoces pour survivre. Au cœur même du rejet véhément, par 'Ntoni, de l'esprit de sacrifice prôné par son aïeul – « Je ne veux pas vivre comme un chien à la chaîne, comme l'âne de compère Alfio ou comme un mulet au puits, qui tourne toujours à la roue[77] », déclarera le jeune homme – peut-on du reste entrevoir une réflexion métatextuelle sur les effets du *Risorgimento* dans l'Italie méridionale.

Dans sa *Breve storia dell'Italia meridionale*, Piero Bevilacqua évoque l'« hémorragie[78] » ayant considérablement diminué, à l'orée du XX^e^ siècle, la population de jeunes travailleurs dans certaines régions italiennes comme la Sicile, la Calabre et la Campanie. Étant donné la persistance et l'intensification d'un dualisme écono-

73. Alberto Asor Rosa. « *I Malavoglia* di Giovanni Verga », *Dall'Ottocento al Novecento*, t. 3 de *Letteratura italiana : Le Opere*, Turin, Einaudi, 1995, p. 136. Nous traduisons.
74. Giovanni Verga. « Préface de l'auteur à la première édition des *Malavoglia* », *LM*, p. 377.
75. Catherine Brice, dans son *Histoire de l'Italie* (Paris, Perrin, 2002, 483 pages), considère qu'en dépit de certains progrès accomplis au moment de l'Unité, « [l]e retard industriel de l'Italie était préoccupant » (p. 336). Voilà pourquoi elle qualifie la société italienne à la fin du XIX^e^ siècle de « traditionnelle et archaïque » (p. 337).
76. Voir *ibid*., p. 351 : « L'émigration culmina sous l'ère giolittienne et toucha, de 1861 à 1914, une dizaine de millions de personnes. »
77. *LM*, p. 247.
78. Piero Bevilacqua. *Breve storia dell'Italia meridionale dall'Ottocento a oggi*, Rome, Donzelli, coll. « Universale », 1997, p. 105. Nous traduisons.

mique surtout favorable au triangle industriel Gênes–Milan–Turin, l'émigration au Sud, amorcée dès les années 1870, allait ainsi s'avérer, de 1900 à 1913, deux fois plus importante que celle des régions septentrionales[79].

La diffusion du vérisme en terre italienne procède d'ailleurs elle-même en partie d'une réaction à l'embourgeoisement des provinces du Nord. Phénomène avant tout méridional, le courant vériste, grandement influencé par le naturalisme d'*oltralpe*[80], a également partie liée avec la *Scapigliatura democratica*, ce groupe d'écrivains « qui, trouvant pour la plupart leur inspiration aux sources de la littérature française, se diront insatisfaits de l'horizon politique italien après l'Unité ».

B) *Lando Laurentano*

À ce propos, il faut rappeler l'ampleur de la pénétration du mouvement socialiste dans le *Mezzogiorno* de la fin du XIX^e^ siècle. Retracée dans la fiction pirandellienne de *I vecchi e i giovani*[81], qui brosse un tableau flamboyant – naturaliste bien qu'à tendance expressionniste – de la vie sociale et politique italienne dans les années 1892-1894, la création des *Fasci* demeure l'un des témoignages majeurs de cette évolution. Formées en Sicile à l'instigation de petits intellectuels révolutionnaires tels Luca Lizio et Nocio Pigna, personnages du roman, ces organisations de travailleurs prendront une expansion considérable jusqu'en 1894. Premières formes modernes d'organisation syndicale, elles se verront toutefois assez rapidement écrasées par le gouvernement Crispi, ainsi que le rapporte Piero Bevilacqua : « Le 3 janvier 1894, celui-ci [Francesco Crispi] déclara la Sicile en état de siège, fit occuper tous les centres où la présence syndicale avait été la plus active, vit à dissoudre les *Fasci* […]. Les chefs […] furent emprisonnés et condamnés avec sévérité, alors que […] fut abolie la liberté de presse […][82]. »

Dans *I vecchi e i giovani*, c'est par le truchement des relations entre les différents membres du clan Laurentano (ou des familles gravitant autour de celui-ci) et, en particulier, des rapports père-mère/fils-fille, que se déroule l'écheveau des faits historiques représentés. Dans une lettre du 22 février 1910 à l'éditeur Carabba, Pirandello expose lui-même la dynamique d'ensemble du roman, dans lequel « [d]eux générations, deux idéaux, deux mondes s'[…] affrontent, donnant lieu à des conflits particuliers à des actions singulières, parfois tragiques, parfois comiques, qui s'entrelacent et se développent tout au long de la narration[83] ». Ainsi, les échanges écrits ou verbaux entre les jeunes gens de la narration et leurs ascendants témoignent des effets du temps et de l'évolution historique sur les différents paliers générationnels. Au conservatisme

79. Voir *ibid.*, p. 105.
80. « d'au-delà des Alpes » (Paul Robert et Augusto Arizzi. *Le Robert et Signorelli. Dictionnaire français-italien, italien-français*, Paris/Milan, Dictionnaires Le Robert/Carlo Signorelli, 1997, p. 2289, sous « Oltralpe »).
81. D'abord publié chez Treves en 1913, le roman *I vecchi e i giovani* paraîtra en version définitive en 1931 sur les presses de Mondadori. Par rapport au premier état du volume, la forme finale du texte a toutefois uniquement supprimé les sous-titres qui divisaient à l'origine les paragraphes.
82. Piero Bevilacqua, *op. cit.*, p. 135. Nous traduisons.
83. Luigi Pirandello, « Introduzione », *VG*, p. XVII. Nous traduisons.

radical, à l'amertume ou à la sagesse résignée des aïeuls, contemporains de la révolution italienne, s'opposent de fait l'idéalisme, la fougue ou le scepticisme des enfants ou des petits-enfants qui, s'ils aspirent à plus de justice sociale, pressentent néanmoins l'égoïsme et le réseau complexe d'intérêts façonnant le monde politique et industriel.

Mise en relief par la narration pirandellienne, l'opposition idéologique entre Lando Laurentano et son père, le légitimiste don Ippolito, mérite à ce point que l'on s'y arrête, puisqu'elle offre un second exemple de ces antagonismes familiaux qui, dans l'économie romanesque, marquent la diffusion de valeurs nouvelles et les changements enregistrés sur le plan national. Fils de Gerlando Laurentano, cet artisan indirect[84] du *Risorgimento* qui, avant de prendre part aux combats pour l'indépendance avec ses compatriotes siciliens, avait été, aux dires du valet Sciaralla, « pour les Bourbons, camérier du roi, *clé d'or*[85] », don Ippolito est l'aîné d'une famille de trois enfants. Contrairement à sa sœur donna Caterina, épouse d'un révolutionnaire qui, durant sa jeunesse, fera sienne la cause de l'unité nationale, et de son frère don Cosmo, philosophe ne s'occupant pas de politique et allant jusqu'à douter que l'histoire ait réellement un sens, Ippolito choisira, envers et contre tous, de rester fidèle au règne des Bourbons après la création du royaume d'Italie. Retiré dans le palais de Colimbètra, où il entretient un vain corps de garde arborant l'uniforme des soldats de l'armée bourbonienne, Ippolito se réfugie dans les recherches archéologiques et le culte des vestiges de l'Antiquité. Dès lors que le royaume des Deux-Siciles a « pour le moment[86] » été rayé de la carte, don Ippolito s'est en outre contraint lui-même, depuis les événements de 1860, à ne pas remettre le pied dans sa ville natale. Ardent défenseur de la puissance ecclésiastique, il refuse de reconnaître son neveu républicain Roberto Auriti et paraît très peu lié à son fils Lando, qu'il « sa[it] d'idées et de sentiments totalement opposés aux siens[87] ».

Ayant grandi loin de la résidence paternelle – d'abord à Palerme, puis à Rome, où il consacre de longues heures à la lecture de traités d'histoire et de politique –, l'unique héritier de don Ippolito introduit le destinataire du récit de Pirandello non plus dans l'intimité des milieux conservateurs de Sicile, mais bien dans les coulisses des premières organisations socialistes italiennes. Hôte d'une délégation d'hommes politiques de gauche en route pour le congrès de Reggio Emilia (septembre 1893), le personnage de Lando Laurentano reste le porte-voix romanesque de l'idéologie socialiste, considérée à la fois comme un mouvement d'opposition et une alternative à la crise économique, pour Vitilio Masiello[88]. Calme et froid en apparence, mais nourrissant secrètement une profonde déception, celle d'être l'enfant d'une « époque

84. Contrairement à la croyance entretenue par Mauro Mortara, Gerlando Laurentano aurait aspiré, aux dires de don Cosmo, non pas à l'unité italienne, mais à l'établissement d'une monarchie toute sicilienne. Voir *VG*, p. 39.
85. *VJ*, p. 25.
86. *Ibid.*, p. 89.
87. *Ibid.*, p. 102.
88. Voir Vitilio Masiello. « Morte delle ideologie e ontologia negativa dell'esistenza nei *Vecchi e i giovani* », *op. cit.*, p. 61.

forcément stérile […], comme toutes celles qui succèdent à une période d'extraordinaire activité[89] », le jeune socialiste aspire à une réelle transformation de l'ordre social. Ce n'est toutefois, juge-t-il, que par une longue œuvre de conscientisation des masses laborieuses que celles-ci parviendront à échapper à leur assujettissement.

Lors même que don Ippolito choisit, face au tournant historique de l'unification, de se terrer à l'intérieur des limites de sa propriété, Lando, fidèle à son idéal de justice, entend pour sa part s'engager dans la sphère politique et gérer avec équité les terres palermitaines héritées de sa mère. À cet effet, le narrateur de *I vecchi e i giovani* souligne en particulier que le jeune homme « avait largement contribué à la constitution des fonds de réserve pour aider les paysans et les mineurs dans leurs luttes contre les propriétaires des domaines et les producteurs de soufre […][90] ». Remarquons, à la suite de Romano Luperini, que l'idée d'une coopération entre la noblesse – Lando étant prince et fils de prince – et les classes populaires dans une perspective antibourgeoise pointe ici : à peine esquissée, elle semble avoir été entrevue par Pirandello comme une solution au déséquilibre économique entre le Nord et le Sud. Toutefois, en recourant à la métaphore œnologique et au procédé de focalisation interne, le narrateur de *I vecchi e i giovani* exprime de façon éloquente, dans le passage suivant, le malaise du fils d'Ippolito et, plus largement, des jeunes générations confrontées aux troubles politiques et sociaux consécutifs à la fondation du royaume d'Italie : « [I]l était arrivé quand la vendange était déjà faite. Le moût épais et généreux, récolté en Sicile avec une joie impétueuse, mélangé avec le moût âpre et sec du Piémont, puis avec celui, pétillant et aigrelet, de la Toscane […], était devenu irrémédiablement acide[91]. » Accusant une certaine résonance évangélique, cette métaphore filée de la vigne et du moût reste symptomatique d'une double mythologie : celle, positive, du *Risorgimento*, ère d'héroïsme incomparable, fierté des Pères de la nation, et celle, négative, de l'Italie des premières décennies de l'Unité, conçue comme le revers de la période précédente. Porte-voix de ce « mépris générationnel de Pirandello pour l'époque où il lui fut donné de vivre[92] », pour ces temps d'inertie livrés en partage aux héritiers de l'édification nationale, le petit-fils du patriote Gherlando Laurentano s'interroge, au terme de *I vecchi e i giovani*, sur l'efficacité réelle de son engagement au sein du parti socialiste. Obligé de fuir après la répression sanglante du mouvement des *Fasci* (janvier 1894), il sera ainsi amené à réévaluer, auprès de son oncle don Cosmo, chez qui il a trouvé refuge avec d'autres jeunes activistes, les effets de l'Unité et de la propagande socialiste sur le *Mezzogiorno*.

89. *VJ*, p. 245.
90. *VJ*, p. 248.
91. *VJ*, p. 244.
92. Antonio Daniele. « La metafora politica nel romanzo *I vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello », dans D. Goldin (dir.), *Retorica e politica. Atti del II convegno italo-tedesco (Bressanone, 1974)*, préf. de G. Folena, Padoue (Italie), Liviana, coll. « Quaderni del circolo filologico-linguistico padovano », 1977, p. 169. Nous traduisons.

Objet de multiples injustices, la Sicile, qui « s'était généreusement donnée à l'Italie[93] », « n'avait reçu pour toute récompense », constate Lando, « que la misère et l'abandon[94] ». Sensible à l'odeur de vétusté s'exhalant de la demeure où, avant son oncle, avait résidé son aïeul, le fils unique de don Ippolito semble de plus en plus proche des vues nihilistes de don Cosmo, qui affirme n'être assuré que d'une chose : la fugacité de l'instant présent et le relativisme de tout jugement porté sur les hommes et sur l'existence. « Il faut vivre, c'est-à-dire se leurrer[95] », déclarera l'oncle philosophe au groupe de jeunes gens réunis chez lui sous le coup des événements historiques.

Passant par la révélation du caractère illusoire du réel – ce thème distinctif de la narration pirandellienne, développé en des œuvres telles *Il fu Mattia Pascal* [*Feu Mathias Pascal*] (1904) et *Uno, nessuno e centomila* [*Un, personne, cent mille*] (1925) –, la crise des idéaux politiques mise en scène dans *I vecchi e i giovani* semble, en dernière analyse, affecter tant les « vieux » que les jeunes. Bien qu'ils soient animés de convictions sociales et d'ambitions diamétralement opposées, caractéristiques du passage de la Sicile d'Ancien Régime à l'Italie constitutionnelle et parlementaire, les personnages de don Ippolito et de Lando finiront tous deux par reconnaître au plus profond d'eux-mêmes la nature insaisissable du réel. Celle-ci s'impose, en effet, à diverses reprises à la conscience de don Ippolito, qui parvient à saisir, en certains accès de lucidité mélancolique, toute la vanité de ses efforts pour assurer le maintien d'un corps de garde aux couleurs des Bourbons. C'est, en outre, « une peine indéfinissable[96] » qu'il éprouve lorsqu'il observe les vestiges de la cité antique d'Akragante, sur laquelle la nature a progressivement repris ses droits.

Tout comme son père, qui appréhende toujours davantage la vieillesse et la mort, Lando nourrit un fort sentiment de précarité existentielle. Peu après le départ précipité de Mauro Mortara, vieux serviteur de la famille Laurentano et ancien patriote, fortement opposé au séjour de militants socialistes à Valsanìa, le fils d'Ippolito ne parvient plus, en effet, à débrouiller l'écheveau des causes et des effets, duquel n'émergent que tristesse et désolation : « Depuis quelque temps il ne comprenait plus la raison de ses actes qui lui laissaient tous une sensation de regret, une amère saveur de découragement[97] », rapporte à ce sujet le narrateur du récit.

Afin de circonscrire l'origine de la vision historique relayée dans le roman pirandellien, il importe de rappeler brièvement l'influence du contexte d'écriture sur l'œuvre. Élaborée entre 1906 et 1909 durant l'ère giolittienne, la fiction de *I vecchi e i giovani* s'avère entre autres marquée par les ressentiments de l'intelligentsia méridionale face à la « ploutocratie démagogique » formée, dans le Nord, par l'alliance entre l'aristocratie et la bourgeoisie industrielle. Par de nombreux traits, la configuration sociopolitique décrite dans *I vecchi e i giovani* rappelle d'ailleurs de façon évidente,

93. *VJ*, p. 393.
94. *Ibid.*
95. *VJ*, p. 392-393.
96. *Ibid.*, p. 104.
97. *Ibid.*, p. 391.

pour Vitilio Masiello, l'époque de la rédaction du roman. Ainsi, les « humeurs anti-institutionnelles et antiparlementaires[98] » qui traversent le récit, tout comme la représentation d'une double fracture – entre l'État et les intellectuels, tout comme entre société civile et monde politique –, s'expliquent, pour une large part, de l'avis du chercheur, par le contexte socioéconomique de production du volume. Selon Masiello, celui-ci serait à la source du pessimisme historique (ou de l'antihistoricisme[99]) de l'œuvre entière et, en particulier, de l'épisode final lors duquel Mauro Mortara, ancien combattant garibaldien, est tué par des soldats de l'armée italienne lors d'un soulèvement populaire à Favara, en Sicile.

Affichant la dédicace suivante : « À mes fils, jeunes aujourd'hui, vieux demain[100] », le roman de Pirandello dévoile en somme, avant même l'amorce de l'intrigue, la thématique générationnelle centrale de l'œuvre ainsi que la question sous-jacente du temps et de ses effets. Conçue d'emblée à la fois comme un agent de transformation (« aujourd'hui »/« demain ») et un facteur de répétition cyclique (les « fils », encore « jeunes », deviendront à leur tour « vieux »), l'histoire dans *I vecchi e i giovani* intervient de deux façons au sein des rapports entre don Ippolito et Lando. Si elle participe de l'opposition déclarée entre les deux hommes sur le plan politique – antagonisme reflétant les transformations socioculturelles de l'Italie au XIX^e^ siècle –, elle n'en contribue pas moins à rapprocher père et fils dans une même sensation intime de déréliction et de solitude humaine. Par-delà l'intrigue romanesque, c'est toutefois la dénonciation, par Pirandello, de l'inertie et des malversations postrévolutionnaires qui s'affirme au travers de la narration, comme en témoigne cet extrait, qui met en cause l'héritage des enfants du *Risorgimento* : « La jeunesse ? Que pouvait la jeunesse, quand […] elle devait expier en silence toutes les erreurs et toutes les indignes transactions, voir son orgueil bafoué, et assister au spectacle de tant de laideur ?[101] »

Transformisme politique

Génératrices de fractures idéologiques entre cadets et patriarches d'une même famille, comme en témoigne le récit des apprentissages de 'Ntoni Malavoglia et de Lando Laurentano, les bouleversements sociaux et nationaux représentés dans les fictions à l'étude entraînent également le recours à différentes stratégies d'adaptation chez certains « jeunes » du corpus. Habituellement recouvertes par l'expression « transformisme politique », celles-ci se manifestent lorsque certains personnages, par intérêt ou ambition, choisissent de troquer un idéal politique tombé en défaveur pour une doctrine soutenue par l'État. S'affirmant avant tout chez des fils de famille qui,

98. Vitilio Masiello. « Morte delle ideologie e ontologia negativa dell'esistenza nei *Vecchi e i giovani* », *op. cit.*, p. 67. Nous traduisons.
99. Voir Vittorio Spinazzola. *Il romanzo antistorico*, Rome, Editori Riuniti, coll. « Gli Studi/Letteratura », 1990, 237 p. ; Raffaele Cavalluzzi. « Il nichilismo de *I vecchi e i giovani*, ovvero la storia come "stramba inconseguenza d'un sogno" », *Critica letteraria*, vol. 4, n° 97, 1997, p. 675-696.
100. *VJ*, p. 11. Voir *VG*, p. 3 : « Ai miei figli, giovani oggi vecchi domani. »
101. *VJ*, p. 328.

poussés par l'hérédité ou le milieu, aspirent à imposer leur individualité dans le monde des affaires ou dans le domaine politique, ce besoin intime de courir aux jouissances prochaines ou à la notoriété apparaît chez deux importants protagonistes des romans à l'examen : soit Aristide Rougon et Consalvo Uzeda di Francalanza.

C) *Aristide Saccard*

Celui qui, dans *La curée* et *L'argent*, s'enrichira par le biais de la spéculation et de la création de la Banque universelle n'est encore, dans *La fortune des Rougon*, premier tome des *Rougon-Macquart*, qu'un jeune homme inexpérimenté, animé cependant, d'ores et déjà, par de vastes espérances matérielles. En effet, « [t]andis qu'Eugène [son frère] rêvait de plier un peuple à sa volonté […], lui se voyait dix fois millionnaire, […] savourant la vie par tous les sens et tous les organes de son corps[102] ». Portant au fond de lui-même l'héritage de ses ancêtres, ces « paysans épais et avides, aux appétits de brute[103] », Aristide se révèle étroitement façonné par son environnement immédiat. Plongé dans l'atmosphère de turbulentes intrigues où baignent ses parents et son frère Eugène, qui parviendront à s'assurer les bonnes grâces du gouvernement de Napoléon III, il apparaît lui-même comme l'un des symboles romanesques par excellence des appétits insatiables du Second Empire.

Ayant deviné l'impuissance des légitimistes et des orléanistes à reprendre le pouvoir, Aristide montre, au début de *La fortune des Rougon*, un vif enthousiasme pour les idées républicaines. S'il s'en prend férocement, dans le journal démocratique *L'Indépendant*, aux riches bourgeois et aux nobles que son père reçoit dans le « salon jaune », il n'en demeure pas moins perplexe, « se sent[ant] perdu, au fond de sa province[104] ». À l'affût des moyens les plus efficaces pour faire fortune, le jeune homme révèle, dès l'abord, un opportunisme soucieux « de se mettre toujours du côté de ceux qui pourraient […] le récompenser magnifiquement[105] ». De la même façon que ses parents, capables des pires bassesses pour accéder à un rang social supérieur[106], le fils cadet de Félicité cherchera, par conséquent, à « prendre le pouls » des tendances politiques afin de mieux diriger son action individuelle.

Prétexte à l'élaboration de scènes où la dénonciation des crimes fondateurs du Second Empire n'exclut pas l'émergence d'un comique burlesque, le récit de la quête, par Aristide, du meilleur parti politique à adopter revêt une importance indéniable dans *La fortune des Rougon*. Symptomatique, pour Zola, du comportement de nombreux arrivistes qui pressentirent l'avènement du règne de Napoléon III, il

102. Émile Zola. *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 63.
103. *Ibid.*, p. 64.
104. *Ibid.*, p. 82.
105. *Ibid.*
106. Sur la redoutable vigueur des appétits animant le clan Rougon, voir *ibid.*, p. 72 : « C'était une famille de bandits à l'affût, prêts à détrousser les événements. Eugène surveillait Paris ; Aristide rêvait d'égorger Plassans ; le père et la mère, les plus âpres peut-être, comptaient travailler pour leur compte et profiter en outre de la besogne de leurs fils ; Pascal, seul, cet amant discret de la science, menait la belle vie indifférente d'un amoureux, dans sa petite maison claire de la ville neuve. »

rend compte des diverses stratégies employées par le futur « enrichi impudent[107] » de *La curée* pour s'assurer une position avantageuse sur l'échiquier social du temps. À ce chapitre, on n'oubliera pas de sitôt le bras en écharpe d'Aristide, prélude à l'interruption de sa collaboration au journal *L'Indépendant* et à sa défense publique du gouvernement de Louis-Napoléon Bonaparte. C'est « par raison et par intérêt plus que par intime conviction et enthousiaste adhésion[108] » que nombre d'ambitieux, à l'instar du cadet des fils Rougon, se rallieront au Second Empire, tel que souligné par Alain Plessis dans l'ouvrage intitulé *De la fête impériale au mur des fédérés (1852-1871)*. Si l'appui de plusieurs « grandes familles[109] » répondit néanmoins souvent à la peur de l'anarchie et demeura conditionnel au maintien de l'ordre et à l'accroissement de la prospérité nationale, l'engagement stratégique et l'ascension sociale du clan Rougon s'inscrivent, pour Zola, dans la perspective d'un « vaste soulèvement démocratique[110] ».

Lors même qu'il affiche des prétentions scientifiques, comme en témoigne le plan initial des *Rougon-Macquart* présenté à l'éditeur Lacroix, le cycle romanesque zolien n'entend toutefois pas s'attacher l'étiquette de « socialiste ». Loin de masquer « certains résultats [déplorables][111] » du procès d'enrichissement de familles roturières, Zola choisira d'exhiber dès le début de la série, dans un souci de vérité, les conséquences de même que les expédients de cette impulsion des basses classes « en marche à travers le corps social[112] ». Dans *La curée*, l'adoption d'un nouveau patronyme par Aristide apparaît ainsi dictée, outre par la volonté de masquer les liens familiaux unissant le spéculateur au ministre Eugène Rougon, par le désir d'accéder à un statut social supérieur en rompant symboliquement avec les origines plébéiennes de la famille. N'est-ce pas, en effet, l'espoir d'une fortune colossale qui déterminera l'homme d'affaires à privilégier, plutôt que le nom de famille de sa première épouse (« Sicardot… Ma foi, non ; c'est ganache et ça sent la faillite[113] »), celui de « Saccard », fruit de l'invention : « Saccard, […] avec deux c… Hein ! Il y a de l'argent dans ce nom-là ; on dirait que l'on compte des pièces de cent sous[114] » ?

107. Émile Zola. Lettre nº 143 à Louis Ulbach, 6 novembre 1871, dans *Correspondance*, t. 2, sous la dir. de Bard H. Bakker, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980, p. 304.
108. Alain Plessis. *De la fête impériale au mur des fédérés, 1852-1871*, t. 9 de *Nouvelle histoire de la France contemporaine*, éd. revue et mise à jour, Paris, Seuil, coll. « Points-Histoire », 1979, p. 77.
109. *Ibid.* Dans l'article intitulé « Aux sources de *La fortune des Rougon* », Maurice Agulhon remarque que c'est la ville de Lorgues, dans le Var, avec ses « traits d'archaïsme politique et moral, résidence nobiliaire, prépondérance du royalisme le plus conservateur, etc. », qui servira de modèle à Plassans, le berceau de la famille Rougon-Macquart. (Voir *Europe*, 1968, nos 468-469 (avril-mai), p. 11.)
110. Émile Zola. « 1er plan remis à Lacroix », *RM*, t. 5, p. 1757.
111. *Ibid.*
112. Émile Zola. « Préface », *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 3.
113. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 364.
114. *Ibid.*

Rappelons que la quête avide de richesse ou de pouvoir chez plusieurs membres de la lignée Rougon trouve ses racines dans la configuration mythique de l'œuvre zolienne : c'est une « première lésion organique[115] », à laquelle font suite des « accidents nerveux et sanguins[116] » qui, sous l'influence du milieu, se révèlent à l'origine des vices et des vertus des protagonistes. Nimbée de mystère et plus ou moins insaisissable, l'essence de cette première « cassure » physiologique rejoint l'histoire des doyens du clan familial. Associée par Gilles Deleuze à l'« Instinct de mort silencieux[117] » – ce « fil rouge des Rougon-Macquart[118] » –, la fêlure originelle paraît émaner directement de l'aïeule Adélaïde Fouque[119] et, avant elle, de son père, mort fou. Par-delà les appétits et la « petite hérédité » historique, sociale et somatique des membres du clan familial émerge toutefois, ainsi que l'a montré Deleuze, cette « grande hérédité » épique et germinale, ce grand vide qui couve sous les instincts et qui ne peut que se transmettre soi-même.

C'est dans l'argent, on l'a dit, que le tempérament particulier d'Aristide trouvera l'objet privilégié de sa quête, et ce, au travers de la poussée interne de la fêlure, qui ne s'actualise qu'à la faveur d'instincts liés à l'héritage culturel et physiologique[120]. Si Aristide a le visage de sa mère et le caractère sournois de son père, il est à la fois canal et sujet de l'impitoyable loi héréditaire qui étend son empire sur les membres de sa famille. Passage quasi obligé dans la course à l'abondance matérielle sous Napoléon III, le transformisme politique dont il fait preuve n'apparaît finalement pas entièrement détaché du poids des explications scientifiques, des mythes et des appréhensions de la fin du XIX^e^ siècle. S'appuyant sur les théories entre autres exposées dans le *Traité de l'hérédité naturelle* (1847-1850) du docteur Prosper Lucas et le *Traité des dégénérescences* (1857) du docteur Bénédict-Auguste Morel, la détermination, par Zola, des rapports tant physiologiques que psychologiques unissant les membres de la famille Rougon-Macquart exprime une profonde angoisse de l'origine. C'est par l'hérédité et par le trajet de la filiation que se perpétue l'espace du Mal dans le cycle, indissociable de la marginalité de tante Dide, mais aussi de l'absence du Père[121]. Plusieurs facteurs peuvent être invoqués pour expliquer la conception tragique de la pulsion sexuelle et génésique dans *Les Rougon-Macquart* : notamment, l'influence du concept scientifique de « mémoire organique », une certaine sensibilité romantique zolienne, l'idéologie patriarcale de la société du temps et la recrudescence du culte marial au XIX^e^ siècle.

115. Émile Zola. « Préface », *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 3.
116. *Ibid.*
117. Gilles Deleuze. « Zola et la fêlure », *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 381.
118. *Ibid.*, p. 374.
119. La singularité de tante Dide, ses amours avec le braconnier Macquart, ses crises nerveuses et ses dernières années à l'asile des Tulettes se trouvent abordées dans trois tomes des *Rougon-Macquart* : soit *La fortune des Rougon*, *La conquête de Plassans* et *Le docteur Pascal*.
120. Voir Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 378.
121. Voir à ce propos Auguste Dezalay. « L'infortune des Rougon ou le mal des origines », dans *Le mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, sous la dir. de Myriam Watthee-Delmotte et Metka Zupancic, Orléans (Ont., Canada)/Paris, Éditions David/L'Harmattan, 1998, p. 192.

Pour l'heure, il nous suffit toutefois de constater que le « détraquement[122] » psychique de l'ancêtre Adélaïde annonce à lui seul la « curée chaude[123] » d'une époque entre autres marquée par les appétits d'Aristide, habité d'un « instinct de bête affamée[124] ».

D) *Consalvo Uzeda di Francalanza*

Un second personnage de notre corpus n'hésitera cependant pas à « s'adapter » aux transformations sociopolitiques nationales en renonçant – en apparence, du moins – au système de valeurs aristocratiques sur lequel reposait depuis plusieurs siècles la prospérité de sa lignée familiale. À la différence d'Aristide Saccard, Consalvo Uzeda di Francalanza, héritier du prince Giacomo XIV, jouit toutefois d'une ascendance illustre, en tant que descendant de Lopez Ximenes, vice-roi de Sicile sous Carlo V.

Dès l'abord, on remarquera que le concept de « clan » ou l'idée même de « race », davantage que la notion de famille, semblent recouvrir la réalité des Uzeda di Francalanza. Plutôt qu'un réseau de liens affectifs, ceux-ci partagent, de fait, un certain isolement et une « complicité » racistes (par-delà, bien sûr, les multiples dissensions internes qui les opposent[125]). Gianni Grana définit en ces termes la notion de race chez De Roberto, telle qu'elle ressort de la comparaison avec les *Rougon-Macquart* de Zola :

> La race dans l'imaginaire derobertien est avant tout une métaphore historico-sociologique concrète, la synthèse typologique des caractères psychiques et moraux et des titres sociaux d'une caste privilégiée : pas une race née de circonstances privées casuelles, telle celle, fraîchement émergée, des légitimes Rougon et des illégitimes Macquart, mais une généalogie ancienne et caractérisée de vice-rois, titre historique attribué, dans une acception élargie et critico-satirique, à la descendance et au « type » psychique[126].

Ayant l'habitude de la domination, les Uzeda di Francalanza, qualifiés par De Roberto d'« autoritaires et [d']extravagants[127] », se trouvent confrontés, dans *I Viceré*, à une mutation radicale du contexte sociopolitique sicilien : soit l'intégration du *Mezzogiorno* au royaume d'Italie fondé en 1861 par Cavour et par le souverain Vittorio Emanuele. Peu après la mort, en début de récit, de la douairière Teresa Uzeda, se succèdent ainsi l'expédition des Mille, dirigée par Garibaldi contre Naples et la chute du royaume des Deux-Siciles (1860), qui auront entre autres pour conséquences d'accélérer l'expansion socioéconomique de la bourgeoisie sicilienne en permettant

122. Voir Émile Zola, *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 44.
123. Émile Zola, *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1009.
124. Émile Zola, *La curée*, *op. cit.*, p. 362.
125. Voir à ce sujet Carlo Madrignani. *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Saggio su ideologia e tecniche narrative*, Bari, De Donato, coll. « Temi e problemi », 1972, 225 p.
126. Gianni Grana. *« I Viceré » e la patologia del reale : discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Milan, Marzorati, coll. « Sintesi », 1982, p. 117. Nous traduisons.
127. Federico De Roberto. Lettre du 16 octobre 1891 à Ferdinando di Giorgi, dans *Romanzi, novelle e saggi*, introd. et notes de Carlo A. Madrignani, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 4e éd., 1998, p. 173. Nous traduisons.

son implication politique. Étant donné la représentation parlementaire établie par le *statuto albertino* (4 mars 1848), la classe bourgeoise, incarnée dans l'œuvre par la famille Giulente, pourra ainsi, à la suite de l'Unité, aspirer à la députation et briguer les votes des électeurs, encore peu nombreux[128]. Accusant un intérêt particulier pour les effets psychiques des transformations de la superstructure sur l'individu et la collectivité, De Roberto cherchera, partant, à lever le voile sur l'amertume de certains vice-rois face au renversement de l'ordre séculaire et à exposer les tactiques d'adaptation de certains membres de la lignée.

C'est par la voix de donna Ferdinanda, belle-sœur de feue Teresa Uzeda, restée vieille fille, et de don Blasco, frère de celle-ci, un bénédictin orageux à la langue vulgaire et colorée, que se font surtout entendre dans *I Viceré* les résistances de la noblesse à l'unification italienne. Alors que les explosions colériques du moine ont généralement pour cible les artisans du *Risorgimento* et les différentes étapes de l'achèvement politique de celui-ci, les commentaires de Ferdinanda renvoient plutôt aux bouleversements de la sphère sociale. Avec l'abolition du gouvernement absolu, « protecteur de la classe aristocratique et grand pourfendeur de la canaille[129] », le premier commerçant venu se croit ainsi apte, aux dires de l'antique demoiselle, à rivaliser de prestige avec les descendants des nobles familles répertoriées par Mugnòs dans son *Teatro genologico di Sicilia* [*Théâtre généalogique de Sicile*]. Pareille « incongruité » ne manque pas, évidemment, d'horrifier celle qui refusera toujours d'assouplir ou même de renverser ses principes pour tirer parti de la nouvelle configuration sociopolitique italienne.

Assurant en quelque sorte, dans *I Viceré*, la fonction narrative de chroniqueur (fort peu objectif, est-il besoin de le préciser) de l'histoire nationale et familiale de 1855 à 1872 environ[130], Don Blasco ne se fera pas prier, d'autre part, pour critiquer les actions et les mesures politiques qui anticipèrent et suivirent la création du royaume d'Italie. Jusqu'à sa « conversion » on ne peut plus intéressée à la monarchie parlementaire de Vittorio Emanuele, il exprimera ainsi sa hargne contre les révolutionnaires, ces « chiens furieux[131] » ; contre Napoléon III, ce « fils de je ne sais qui » n'ayant « pas assez de gratter sa propre gale et qui v[ient] gratter celle des autres[132] » ; enfin, contre Garibaldi et les « calamités » imposées par le gouvernement de la droite historique, qui fera notamment adopter une loi visant la suppression des couvents. Aussi, l'intervention sarde en Crimée (1855), l'armistice de Villafranca (11 juillet 1859),

128. Fort restreint en 1860, le suffrage ne sera élargi qu'en 1882, année qui clôt l'intrigue romanesque des *Viceré*. Le nombre d'électeurs passera alors d'environ soixante mille à deux millions. Par ailleurs, il importe de préciser que si une constitution fut accordée par Ferdinand II à ses sujets en janvier 1848, soit avant même la promulgation du *Statuto* par Charles-Albert dans le Piémont, le souverain des Deux-Siciles choisira néanmoins de dissoudre le Parlement quatre mois plus tard par peur des radicaux et de la violence. Voir à ce propos Catherine Brice, *op. cit.*, p. 309-312.
129. *PF*, p. 386.
130. Peu après le décès de Don Blasco, Consalvo a 23 ans, soit 17 ans de plus qu'au moment de la mort de Teresa Uzeda, en mai 1855 (voir *VIC*, p. 527 et p. 937). On peut donc conclure que l'accident qui coûtera la vie à Don Blasco se produit vers 1872.
131. *PF*, p. 203.
132. *Ibid.*, p. 201.

le débarquement à Marsala en mai 1860 et l'entrée de la garde nationale à Catane (juillet 1860) s'imposent à l'imagination du lecteur au travers des diatribes enflammées de « son Excellence ». À cet effet, Gianni Grana note d'ailleurs que dans *I Viceré*, la grande histoire se trouve réduite à une « grotesque verbalité[133] », les événements de la scène publique y étant rapportés de façon approximative et synthétique et amalgamés à une « mesquine "histoire" privée[134] ».

Émanant en grande partie – mais pas exclusivement[135] – de l'espace familial, la représentation de l'évolution sociopolitique dans *I Viceré* passe par la mise en scène des relations nouvelles entre classes sociales et des « transformismes » individuels (entendus au sens large de « manœuvres répondant à la nécessité d'une adaptation »). Avant même que le jeune Consalvo ne s'engage à défendre la cause libérale, certains vice-rois chercheront d'ailleurs à tirer avantage du branle-bas idéologique et politique généré par le changement de gouvernement. Ainsi, le mariage de Benedetto et de Lucrezia, symbole de l'alliance entre la bourgeoisie et la noblesse siciliennes au lendemain de l'Unité, inspirera, à juste titre, cette réflexion à donna Graziella : « Un Giulente épouser une Uzeda !… Il fallait au moins une révolution, et le monde sens dessus dessous pour voir ça[136] ! » Le dernier traité d'héraldique publié par don Eugenio atteste parallèlement la démocratisation graduelle de la société sicilienne postrévolutionnaire : « [L]e scandale était énorme : il avait attribué des titres, des blasons et des couronnes à tous ceux qui l'avaient payé ; des pharmaciens, des bottiers, des barbiers […][137] », rapporte à ce propos le narrateur.

Inutile de préciser que c'est en conformité avec le dicton italien suivant lequel *Il bisogno aguzza l'ingegno* [« le besoin aiguise l'intelligence »] que don Eugenio procédera à la réécriture de son traité sur la noblesse italienne. Non plus uniquement l'apanage d'anciennes dynasties aristocratiques, l'accession aux plus hauts grades de la hiérarchie sociale est désormais le fait, outre de monarchies parlementaires telle celle de Vittorio Emanuele, d'industriels ou de commerçants enrichis, en vertu de la prééminence de la loi économique dans le monde moderne. L'épisode lors duquel Eugenio retourne à la demeure familiale pour y inciter les membres de sa parenté à souscrire à la publication de l'*Araldo Sicolo* est, à cet effet, particulièrement symbolique. Enlaidi par la misère, ayant l'apparence d'« un garçon de gargote ou [d']un serveur de tripot[138] », le gentilhomme en quête d'argent apparaît davantage comme le subordonné de Pasqualino, serviteur du prince Giacomo, que comme le maître

133. Gianni Grana, *op. cit.*, p. 168. Nous traduisons.
134. *Ibid.*, p. 169. Nous traduisons.
135. Le séjour de Garibaldi à San Nicola ou encore la manifestation libérale décrite à la fin de la deuxième partie des *Viceré*, à laquelle prendra part don Blasco, constituent deux exemples de représentations plus directes de l'histoire politique dans le roman.
136. *PF*, p. 227.
137. *PF*, p. 513. À noter que nous avons traduit la dernière phrase de l'extrait, qui n'apparaît pas dans *Les princes de Francalanza*.
138. *PF*, p. 420.

de celui-ci. Renversement de type carnavalesque[139] dont l'explication historique est aussitôt donnée par le narrateur lui-même, dans un discours à l'indirect libre : « Les gens riches [*i signori*[140]] sont dans l'obligation de dépenser, maintenant, s'ils veulent être considérés, sinon le premier croquant enrichi se croira plus qu'eux[141] ! »

Autre symptôme majeur du vent de renouveau s'élevant sur la Sicile conservatrice et aristocratique à l'époque révolutionnaire et postrisorgimentale : l'émergence, chez don Gaspare, duc d'Oragua, d'un « sentiment patriotique ». Bourbonien « jusqu'à la moelle des os[142] » avant 1848, le second fils de Giacomo XIII commencera peu à peu à fréquenter les milieux libéraux, tout en continuant à se rendre au Cercle des Nobles et à s'attirer les bonnes grâces de l'intendant du roi. D'un naturel foncièrement lâche, il délaissera toutefois la cause italienne au moment du débarquement, à Messine, du prince de Satriano et de ses douze mille hommes. « [F]lairant le cadavre[143] » après l'arrivée de Garibaldi à Palerme, il retrouvera, par suite, le camp révolutionnaire et sera élu député du royaume d'Italie, favorisé en cela, en dépit de piètres qualités d'orateur, par sa noble naissance.

Au sein de la maison des Uzeda, l'opportunisme de don Gaspare ne représente toutefois pas un cas isolé, et don Blasco lui-même qui, en 1855, défendait avec virulence, à l'intérieur des murs du couvent de San Nicola, le groupe des bourboniens, qualifiés de *sorci* [« souris »] par leurs adversaires, saura bénéficier des temps nouveaux. Ayant trouvé le moyen de s'enrichir par le truchement de la spéculation et de l'investissement immobilier, le clerc finira par revendiquer, quelques décennies après les premiers combats révolutionnaires, la laïcité de l'État et la fin de l'ultramontanisme[144]. L'une des marques narratives de ce changement radical d'allégeance politique est le troc, par don Blasco, de la pharmacie bourbonienne où il aimait discuter d'actualités pour une officine d'apothicaire ouvertement libérale, à l'instar de celles qui peuplent d'autres œuvres de type réaliste-naturaliste[145].

Dernier maillon de la « chaîne générationnelle[146] » des vice-rois siciliens, Consalvo Uzeda, neveu de don Blasco et de don Gaspare, n'hésitera pas à déployer les plus intimes ressources de son génie pour s'imposer dans l'Italie unitaire et continuer la longue tradition de domination initiée par ses ascendants. « Fresque déformée et expressionniste des mécanismes de conservation du pouvoir[147] » pour Silvia Dai

139. Dans un chapitre consacré à « La carnevalizzazione della storia nell'Italia unita » (*« I Viceré » e la patologia del reale*, *op. cit.*, p. 160), Gianni Grana affirme qu'un « sentiment carnavalesque du monde » imprègne le mode de représentation historique chez De Roberto (nous traduisons).
140. *VIC*, p. 896.
141. *PF*, p. 423.
142. *Ibid.*, p. 95.
143. *Ibid.*, p. 212.
144. Voir *VIC*, p. 891 et *PF*, p. 416.
145. On pense ici d'emblée au personnage de Homais dans *M^me^ Bovary*. Dans leur *Dictionnaire thématique des romans de mœurs. 1850-1914* (Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 347-348), Philippe Hamon et Alexandrine Viboud classent le pharmacien au rang des personnages complémentaires du médecin, symbole de la raison triomphant par la science et l'expérimentation.
146. Carlo A. Madrignani, *op. cit.*, p. 95. Nous traduisons.
147. Silvia Dai Prà, *op. cit.*, p. 80. Nous traduisons.

Prà, « dénonciation la plus courageuse du transformisme du monde méridional[148] » selon Mario Pomilio, *I Viceré* montre de quelle manière les apprentissages du jeune Consalvo amèneront celui-ci à développer une connaissance pénétrante du système politique et à en exploiter les possibilités.

C'est la lecture du traité de Mugnòs et l'influence de donna Ferdinanda qui inspireront à l'héritier des Uzeda le sentiment de sa valeur. À frà Carmelo, qui s'émerveille de constater le calme relatif dont le jeune Consalvo fait preuve lors de son arrivée au couvent bénédictin de San Nicola, le nouveau pensionnaire rappelle ainsi durement : « Je suis le prince de Francalanza, je n'y resterai pas toujours[149]… » Fin observateur des mœurs de son entourage, habitué de bonne heure à la dissimulation, le fils de Giacomo XIV qui, dans un premier mouvement, défend avec ardeur le parti des Bourbons, comprend peu à peu le pouvoir de la diplomatie et de la flatterie.

Accusant certains traits de caractère qui semblent le prédestiner à la carrière politique – sa capacité de « ménager la chèvre et le chou », mais aussi son aisance à mémoriser et à discourir en public –, Consalvo a la révélation du sens de sa carrière future à l'occasion d'un voyage en Europe. Son séjour à l'étranger le conduit, en effet, à mesurer l'ampleur des changements survenus dans la sphère sociale depuis le temps de ses aïeux. « Dans sa tête, il se produisait une révolution[150] », rapporte à ce sujet le narrateur, qui établit par là même une étroite correspondance entre l'histoire italienne récente et l'évolution familiale et privée des Uzeda. Afin de demeurer « vice-roi pour de bon[151] » et de disposer, tout comme ses ancêtres, d'un pouvoir sur les masses, la voie royale, aux yeux du jeune aristocrate, est désormais celle de « [d]éputé, ministre, *Excellence !*, président du conseil[152] ».

Si les anciennes générations d'Uzeda tenaient l'étude en piètre estime, la considérant comme nécessaire uniquement à ceux qui doivent absolument y recourir pour se tailler une place enviée dans le monde social[153], le fils de Giacomo envisage la culture comme un instrument de réussite non négligeable. Ayant la ferme conviction de pouvoir dépasser son oncle, cet « ignorant[154] », par ses dons naturels pour l'éloquence, Consalvo se plonge, dès son retour de l'étranger, dans la lecture de traités d'économie politique, de droit constitutionnel et d'administration. C'est davantage par volonté de « jeter de la poudre aux yeux[155] » en confondant ses auditeurs par l'étendue de son savoir que par goût prononcé pour la connaissance que le jeune homme passera de longues périodes à lire. À preuve, il choisira de mettre

148. Mario Pomilio. « L'antirisorgimento di De Roberto », *Le Ragioni narrative*, vol. 1, nº 6 (novembre 1960), p. 163. Nous traduisons.
149. *PF*, p. 154.
150. Nous avons traduit cette phrase [« Nella sua testa avveniva una rivoluzione », *VIC*, p. 919], qui ne figure bizarrement pas dans *Les princes de Francalanza*. On peut déplorer cette omission, étant donné la prégnance du thème de la révolution dans *I Viceré* de De Roberto.
151. *PF*, p. 444.
152. *Ibid.*, p. 443.
153. Voir à ce sujet Silvia Dai Prà, *op. cit.*, p. 85.
154. *PF*, p. 444.
155. *Ibid.*, p. 486.

un terme à sa préparation intellectuelle lorsqu'il la jugera suffisante, s'en remettant, plus encore qu'à son érudition, aux marques visibles de sa puissance et de sa richesse pour impressionner les masses. Croyant fermement qu'au-delà des apparences, l'on ne retrouve chez les hommes publics que l'intérêt individuel, le prince héritier ne nourrit aucune illusion sur les « idéaux » de ses confrères en politique : « Monarchie ou république, religion ou athéisme, tout n'était à ses yeux qu'une question de commodités et d'avantages matériels ou moraux, immédiats ou futurs[156]. »

C'est dans l'espace familial et domestique que Consalvo a du reste lui-même fait l'apprentissage de l'hypocrisie, notamment en observant son père « favoris[er] les folies des uns et des autres, quitte à se débarrasser d'un croc-en-jambe de celui qui ne pouvait plus lui nuire[157] ». Outre Giacomo, le duc d'Oragua offrira aussi à son neveu une leçon exemplaire d'individualisme, alors qu'au lendemain de l'unification, il n'hésitera pas à déclarer : « Maintenant que l'Italie est faite, il faut faire nos propres affaires[158]. » Déformation parodique du discours tenu par Massimo d'Azeglio au moment de la proclamation de Rome comme capitale du royaume d'Italie (« Nous avons fait l'Italie, maintenant nous devons faire les Italiens[159]… »), cette déclaration exprime un violent rejet des principes fondateurs du *Risorgimento*. Faisant écho à la polémique sur le transformisme politique[160] et sur la corruption administrative qui s'éleva après l'accession au pouvoir de la gauche d'Agostino Depretis, elle répond à la dureté et à l'égoïsme des membres du clan, prêts à s'entre-déchirer pour assouvir leurs multiples extravagances.

Fruit de son éducation dans une large mesure, la volonté de domination de Consalvo, son « ardent besoin de commander le vil troupeau humain[161] » n'est toutefois pas exempt de déterminations héréditaires. Bien qu'apparemment converti au libéralisme politique, le prince ne peut ainsi culturellement ni « viscéralement » adhérer à la logique démocratique. D'une part, rappelons qu'au moment de prononcer, en 1882, un discours électoral dans l'ancien couvent bénédictin où il a fait ses études, le jeune homme réfléchit sur le destin singulier qui amena l'héritier des vice-rois de Francalanza à défendre les principes d'égalité sociale et de laïcité de l'État : « Si on lui avait dit qu'il reviendrait un jour à Saint-Nicolas pour discourir sur l'égalité sociale et sur la pensée laïque… Non, il lui était impossible de faire sien cet

156. *PF*, p. 470.
157. *Ibid.*, p. 469.
158. *PF*, p. 393.
159. Catherine Brice, *op. cit.*, p. 329.
160. En Italie, le terme « transformisme » renvoie à un discours électoral dans lequel Agostino Depretis, en octobre 1876, appelait à la « transformation » des partis et à la constitution d'un bloc parlementaire dépassant les divisions habituelles entre droite et gauche. Employé dans un sens péjoratif, il désigna les politiciens qui renoncèrent à leurs convictions pour rallier les coalitions de Depretis. Voir à ce sujet *ibid.*, p. 331, note 1.
161. *PF*, p. 470. L'adjectif « vil » employé par Henriette Valot dans sa traduction du passage correspondant des *Viceré* est, à notre avis, superflu, la version italienne ne contenant pas cette épithète et ne présentant pas, par suite, une nuance aussi péjorative (« nell'ardente bisogno di comandare al *gregge* umano », *VIC*, p. 953, nous soulignons).

idéal démocratique, contre lequel protestaient *tout son sang*, toute son éducation[162]. » L'antagonisme inhérent au choix, par le jeune aristocrate, d'une orientation politique allant à l'encontre des intérêts de la « caste » nobiliaire émerge de façon patente de certains épisodes des *Viceré* au sein desquels l'expression non verbale du futur député sicilien exprime mieux que tout discours ses convictions réelles. La scène durant laquelle Consalvo fait profession de « foi » démocratique, tout en veillant à ce que la foule qui l'entoure demeure à bonne distance de lui est, à cet effet, révélatrice de sa vision profonde de l'organisation des rapports sociaux.

D'autre part, l'on constate que diverses remarques du narrateur des *Viceré* sous-tendent l'idée de la transmission héréditaire de composantes du caractère. Aussi est-il fait allusion à la « cupidité séculaire de la vieille race espagnole[163] » alors qu'est évoquée donna Ferdinanda, dont les yeux semblent aussi « rapaces […] [que] ceux de [l']ancêtre » dont elle relit avec passion la biographie aux côtés de son neveu Consalvo. L'espace fictionnel de la « galerie des portraits[164] » constitue en lui-même un expédient narratif permettant d'approfondir la question de la filiation et de l'hérédité chez les Uzeda di Francalanza[165]. Cette pièce de la demeure des Uzeda expose les représentations picturales de diverses générations de vice-rois, rendant compte par là même des traits physiques et moraux récurrents à l'intérieur de la lignée, tout comme du processus de dégénérescence progressive auquel cette dernière paraît soumise. Divisée en deux grandes catégories (sur le plan physique : les beaux et les laids ; sur le plan moral : les jouisseurs et les avares), la race des Uzeda di Francalanza, qualifiés de « bande de fous[166] » dès les premières pages du roman, s'est visiblement « abâtardi[e][167] » avec les siècles, bien que certains personnages laissent croire, par l'harmonie de leur silhouette, à « la reviviscence des vieilles cellules du noble sang[168] » de la lignée. En témoignent la folie, la bizarrerie et l'égoïsme des conduites adoptées par les représentants de celle-ci, tout comme les maladies répugnantes, l'infertilité et les rejetons monstrueux de certains Uzeda (Ferdinando, Giacomo et Chiara, entre autres).

162. *PF*, p. 580. Nous soulignons.
163. *VIC*, p. 577. Nous traduisons cette phrase, qui est manquante dans la version française.
164. *PF*, p. 278.
165. Sur la fonction de la « galerie d'ancêtres » à l'intérieur de la résidence familiale, voir l'article de Michelle Perrot (1987) intitulé « La vie de famille », où l'historienne constate que les tableaux qui y sont exposés « sont aussi les moyens d'une mémoire dont le souci s'intensifie au cours d'un siècle évolutionniste qui inscrit sa durée dans l'enchaînement des générations » (dans *id.* (dir.), *De la Révolution à la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 189). Le recours au motif de la galerie de portraits se révèle être un procédé classique employé par les écrivains pour dire l'histoire d'un clan en raccourci. Au début de *La recherche de l'absolu* (1834) de Balzac, les panneaux sculptés par Van Huysium de Belgique conservent ainsi, dans le parloir des Claës, le souvenir de l'amitié de l'artiste avec l'ancêtre de la lignée, dont un portrait accroché au-dessus de la cheminée « semblait conduire encore cette famille qui vénérait en lui son grand homme » (Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1976, p. 35.)
166. *PF*, p. 15.
167. *PF*, p. 83.
168. *Ibid.*

Reflet des théories scientifiques, parfois antithétiques, de la seconde moitié du XIX^e siècle, la nature des liens physiologiques observés entre les personnages des *Viceré* se découvre empreinte, d'une part, des théories sur la dégénérescence entre autres développées par Bénédict-Auguste Morel et par Max Nordau, que De Roberto connaissait bien[169]. D'autre part, la dialectique entre progrès et régression enregistrée dans le procès évolutif de toute espèce, selon Charles Darwin, pourrait fort bien s'appliquer au cas de la famille Uzeda[170]. Au chapitre V de *L'origine des espèces* (1859), le naturaliste britannique pose l'existence d'« une lutte constante, d'un côté entre la tendance au retour à un état moins parfait, aussi bien qu'une tendance innée à de nouvelles variations, et, d'autre part, avec l'influence d'une sélection continue pour que la race reste pure[171] ». Envisagées au XIX^e siècle comme les deux pôles de la nature, l'évolution et la dégénérescence se répondent dans *I Viceré*, comme l'a démontré Andrea Fedi. L'analyse de la structure romanesque révèle qu'aux scènes évoquant la réussite sociale du duc d'Oragua, de don Lodovico et de Consalvo, respectivement décrites au terme de chacune des trois parties du roman, font écho les épisodes terribles de l'accouchement de Chiara, de la déchéance physique et mentale de Ferdinando et de la tumeur mortelle de Giacomo. L'entretien final de Consalvo avec donna Ferdinanda, lors duquel le jeune politicien constate l'appauvrissement du sang de son lignage tout en déclarant que, du point de vue des comportements et du statut social, la « race » des Uzeda semble être « toujours la même[172] », confirme cette dialectique involution/rénovation dans l'œuvre.

L'étude parallèle des « transformismes » respectivement adoptés dans le champ politique par Aristide et par Consalvo n'a pu éluder l'évocation de deux processus recelant une importance fondamentale chez les Rougon-Macquart et chez les Uzeda : soit l'hérédité, fondement de la structure du cycle zolien, et la dégénérescence, prégnante dans les deux œuvres. Notons, à ce propos, que le système familial des vice-rois repose moins sur l'idée de transmission et d'accumulation de tares que sur celle de l'épuisement et de la perte de « pureté » de la « race ». De fait, le narrateur du récit souligne qu'« *à mesure que les siècles s'écoulaient*, les traits s'altéraient […] et une obésité […] ou une maigreur exagérée […] défiguraient les personnages jusqu'à les rendre difformes[173] ». C'est « en se mêlant à des éléments insulaires mi-grecs, mi-sarrasins » que « cette vieille race espagnole […] avait peu à peu perdu sa pureté et sa noblesse[174] ».

169. Voir Antonio Di Grado. *Federico De Roberto e la « scuola antropologica » : positivismo, verismo, leopardismo*, Bologne, Pàtron, coll. « Collana di studi e testi dell'Istituto di letteratura italiana della Facoltà di lettere di Catania. Studi », 1982, 84 p.
170. Voir à ce propos l'article d'Andrea Fedi intitulé « Persistenza e cambiamento nei *Viceré* di Federico De Roberto », *Quaderni d'italianistica*, vol. 13, nº 2, 1992 (automne), p. 199-215.
171. Charles Darwin. *L'origine des espèces : au moyen de la sélection naturelle ou la préservation des races favorisées dans la lutte pour la vie*, texte établi par Daniel Becquemont à partir de la trad. de l'anglais d'Edmond Barbier, introd., chronologie et bibliographie par Jean-Marc Drouin, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 1992, p. 205.
172. *PF*, p. 604.
173. *PF*, p. 82.
174. *PF*, p. 432.

Dans un article traitant de la décadence familiale et de l'« appauvrissement du sang » de De Roberto à García Márquez[175], Marco Arnaudo observe une différence substantielle entre les mécanismes de dégénérescence respectivement à l'œuvre dans *Les Rougon-Macquart* de Zola et dans *I Viceré* de De Roberto. Si l'« hérédité génétique négative[176] » qui intervient dans le premier univers fictionnel se présente, à son avis, comme une constante qui se transmet par voie verticale pour ensuite se manifester dans divers milieux, l'affaiblissement graduel de la race chez De Roberto se révèle, selon lui, intimement lié à l'histoire italienne. Suivant l'analyse du chercheur, l'épuisement physiologique de la lignée des Uzeda, saine à l'origine[177], dérive du nouveau statut de la noblesse dans l'Italie unifiée. Contrairement à ce qui se produit chez Zola, les vices héréditaires ainsi que la physiologie des Uzeda se trouvent, d'après Arnaudo, étant donné un rapport de signification de type métaphorique, en étroite corrélation avec les événements publics affectant l'« organisme » national à un moment charnière de son développement[178]. Nos analyses à venir sur le corps dans le cycle romanesque zolien et, en particulier, sur le personnage de Maxime Saccard, « l'homme-femme des sociétés pourries[179] », viendront cependant infirmer partiellement l'hypothèse de Marco Arnaudo en montrant qu'une fonction symbolique de la dégénérescence est également à l'œuvre dans *Les Rougon-Macquart*. Quoique la fêlure y soit certes transmise de génération en génération, on ne peut par ailleurs nier qu'en conformité avec les thèses de Morel, une accumulation de tendances pathologiques explique la faible constitution et la santé chancelante de plusieurs enfants du cycle.

Mais revenons au clan des Uzeda qui, en dépit des affections physiques et mentales dont ils souffrent, continuent d'exercer une domination séculaire. « [N]otre race n'a pas dégénéré, elle est toujours la même[180] » : tel est le sens de la conclusion finale du récit, ainsi que l'exprime le jeune prince-politicien. Ayant bien assimilé la leçon de son père Giacomo, qui lui confiait, dans les premières années de l'unification : « Et tu vois combien l'oncle fait honneur à notre famille ! Quand il y avait des vice-rois, nous étions vice-rois, maintenant, nous avons un Parlement, et l'oncle est député ! », Consalvo a vite saisi la nécessité de l'adaptation pour son clan. En mettant à profit les avantages tirés de son nom prestigieux, il réussira en somme la transition, fortement appréhendée par plusieurs descendants des vice-rois de Francalanza, de la Sicile noble et féodale à l'Italie moderne et parlementaire.

175. Voir Marco Arnaudo. « Decadenza familiare e "impoverimento del sangue" da De Roberto a García Márquez », dans *Quaderni di Synapsis I. Atti della Scuola Europea di Studi Comparati* (Pontignano, 24 au 30 septembre 2000), sous la dir. de Marina Polacco, Florence, Le Monnier, 2002, p. 172-181.
176. *Ibid.*, p. 173. Nous traduisons.
177. Le narrateur des *Viceré* rapporte effectivement à ce propos : « Parmi les ancêtres les plus lointains, on trouvait ce mélange de force et de grâce qui faisait la beauté du comte. » (*PF*, p. 82.)
178. Voir Marco Arnaudo. « Decadenza familiare e "impoverimento del sangue" da De Roberto a García Márquez », dans *Quaderni di Synapsis I, op. cit.*, p. 174.
179. Émile Zola. « Préface de *La curée* », *RM*, t. 1, p. 1583.
180. *Ibid.*, p. 604.

Nouveaux types de relations pères/fils et pères/filles

Inscrites à la base du rejet des valeurs paternelles et des « conversions » politiques enregistrées chez les jeunes protagonistes du corpus, les transformations sociohistoriques ayant eu cours durant la seconde moitié du XIX[e] siècle ressortent également de l'évocation des relations quotidiennes entre les pères de famille et leurs descendants immédiats. En témoignent les personnages de Maxime Saccard dans *La curée* (et, en partie, dans *L'argent*) et de Celsina Pigna dans *I vecchi e i giovani*, qui présentent un intérêt particulier en ce qu'ils font entrevoir certains changements culturels significatifs au niveau des rapports entre le père, cette « [f]igure de proue de la famille comme de la société civile au dix-neuvième siècle[181] », selon Michelle Perrot, et ses fils et filles. Répondant à des exigences dramatiques précises, la mise en scène des relations intergénérationnelles vaut d'ailleurs à la fois pour elle-même, soit comme objet d'analyse *en soi*, et comme lecture historiquement datée. C'est ce que nous montrerons par l'étude de la nature et de la forme des échanges privés entre certains pères des œuvres naturalistes et véristes à l'examen et leurs enfants adolescents ou jeunes adultes, en pleine construction de leur identité individuelle et de leurs valeurs propres.

E) *Maxime Saccard*

Évoqué dès *La fortune des Rougon*, qui rapporte sa naissance et ses années de collège à Plassans[182], Maxime Saccard, fils d'Aristide et de sa première épouse, Angèle Sicardot, n'entre réellement en relation avec son père que dans *La curée*, après son retour de pensionnat, alors qu'il a une vingtaine d'années[183]. Si certains passages de *L'argent* revisitent les événements relatés dans le second tome du cycle zolien et rendent compte brièvement de la poursuite des rapports entre le père et le fils, *Le docteur Pascal* présente un Maxime déjà vieilli et infirme à trente-trois ans.

Traînant, à l'aube de ses quatorze ans, dans les jupes de sa belle-mère Renée, Maxime accuse dès l'abord une évidente efféminination ainsi qu'un intérêt marqué pour les divertissements mondains. On sait de quelle manière ce mignon jeune homme à l'air de fille entamera une relation incestueuse avec Renée, seconde épouse d'Aristide. Alors que cet aspect du roman de Zola a été largement traité par la critique[184], les rapports singuliers de Maxime avec Saccard paraissent avoir moins souvent retenu l'attention des spécialistes. Il est toutefois intéressant de constater que les échanges

181. Michelle Perrot. « Figures et rôles », dans *id.* (dir.), *De la Révolution à la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 121.
182. Voir Émile Zola. *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 66 : « Il [Aristide] eut un enfant, en 1840, le petit Maxime, que sa grand-mère Félicité fit heureusement entrer au collège, et dont elle paya secrètement la pension. »
183. Né en 1840, Maxime a 22 ans en 1862, année où débute *La curée*, conformément aux indications chronologiques données par Zola dans ses plans préparatoires. (Voir *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 66 et les « Notes et variantes » de *La curée* dans *RM*, t. 1, p. 1584, à la note de la p. 319.) Remarquons toutefois, à la suite d'Henri Mitterand, commentateur de l'œuvre, que ces données accusent volontairement un certain flou temporel, l'écrivain ayant été contraint, après 1870, d'inscrire le cycle qu'il projetait dans le « cercle fini » du Second Empire.
184. Voir Société des études romantiques. *« La curée » de Zola ou « la vie à outrance ». Actes du colloque du 10 janvier 1987*, Paris, Sedes, 1987, 201 p.

père/fils dans le récit de même que les thèmes de la destruction et du sacrilège qui traversent le roman[185] contribuent à dire l'avènement d'une modernité à la fois espérée et décriée. En témoigne le premier plan du cycle des *Rougon-Macquart* présenté à l'éditeur Lacroix en 1869. Prévoyant à l'origine deux romans, l'un consacré à la spéculation, l'autre à la « jeunesse dorée[186] » du Second Empire, Zola met d'emblée en relation, dans la description de la seconde œuvre projetée, les comportements de « Philippe Goiraud » alias Maxime Saccard, type du « petit crevé », avec la frénésie de richesse de son père :

> Un roman qui aura pour cadre la vie sotte et élégamment crapuleuse de notre jeunesse dorée, et pour héros le fils d'Auguste Goiraud, Philippe, un de ces avortons, que l'on a nommés avec énergie des « petits crevés ». […] Il est un produit des appétits de son père et de cette fortune rapide et volée qui le met à même, dès quinze ans, de se vautrer dans toutes les jouissances. […] Dans l'œuvre entière, Philippe représente le produit chétif et malsain d'une famille qui a vécu trop vite et trop gorgée d'argent.
>
> Le père est puni par le fils[187].

Cet extrait du plan initial du cycle nous conduit à formuler plusieurs remarques. D'une part, il importe de préciser que l'expression « petit crevé » employée par Zola et ses contemporains renvoie, dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e^ siècle*, à la rubrique « Cocodès », désignant « une classe de jeunes beaux qui croquent gaillardement la fortune qu'a acquise péniblement M. leur père, et qui s'imaginent qu'on les admire parce qu'ils affectent une mise et des manières excentriques[188] ». Ces « parasite[s][189] » dont regorge apparemment la capitale française au temps de Louis-Napoléon Bonaparte ont souvent fait l'objet de critiques virulentes de la part de l'écrivain. Dans un article paru dans *Le Messager de l'Europe* en 1877, Zola évoque assez brièvement les intérêts hautement superficiels de ces gentilshommes qui, du temps de l'Empire, « plaçai[ent] la question du tailleur au-dessus de toutes les autres[190] ». Symbole, tout comme son géniteur, de la « vie à outrance[191] » ayant eu cours durant le règne impérial, Maxime n'en est pas moins emblématique d'un comportement social qui se poursuivra du temps de la Troisième République, soit au temps de la rédaction des *Rougon-Macquart*. Caractérisée par la tendance à l'oisiveté et l'attrait pour le « vice », cette attitude démontre la prégnance de l'idéal de vie aristocratique à la fin du XIX^e^ siècle. À ce sujet, l'historien Fabrice Grenard note que « [l]'influence

185. Voir Auguste Dezalay. « Destruction et sacrilège chez Zola », *ibid.*, p. 195-201.
186. Émile Zola. « Documents et plans préparatoires », *RM*, t. 5, p. 1772.
187. *Ibid.*
188. Pierre Larousse. *Grand dictionnaire universel du XIX^e^ siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877, t. 4, p. 515, sous « Cocodès ».
189. *Ibid.*
190. Émile Zola. « La jeunesse française contemporaine », *Le Messager de l'Europe*, août 1877, dans *OC*, t. 14, p. 319.
191. Émile Zola. « Préface de *La curée* », *RM*, t. 1, p. 1583.

toujours importante de l'aristocratie se manifeste également sur le plan de la vie culturelle. C'est elle qui continue de donner le ton à la vie mondaine, conservant ses rites, ses manifestations traditionnelles, […] la fréquentation de l'opéra, des salons[192] ».

Qu'en dépit du progrès social, la jeunesse issue des milieux les plus favorisés disperse ses énergies en vains amusements tout en affichant de l'ennui et du mépris pour le peuple semble avoir grandement choqué l'auteur de *Germinal*. Toutefois, aux quolibets adressés aux masses laborieuses par de riches héritiers répond dorénavant, affirme Zola, la voix « grave et sévère[193] » des ouvriers et des travailleurs qui « pronon[cent] des paroles de justice et de vérité[194] ». Cette virilité du chœur populaire qui gronde en revendiquant de meilleures conditions d'existence contraste radicalement avec la génération de jeunes hommes privilégiés que l'Empire a « mise au monde[195] », celle de « l'homme-femme des sociétés pourries[196] » dont l'identité sexuelle demeure trouble.

On ne peut ignorer le lien puissant qu'établit Zola, étant donné un certain renversement carnavalesque, entre la décadence nationale et le bouleversement des rôles masculins et féminins. Dans deux chroniques qu'il rédige en février 1870[197], l'auteur naturaliste rappelle que sous l'Empire, de jeunes gens riches auraient pris plaisir à se travestir en demoiselles, signe évident, juge-t-il, de la dépravation des mœurs typique du règne. Désormais, la « mascarade ordurière[198] » ne s'observe plus dans les rues : c'est dans l'atmosphère feutrée des salons qu'elle se manifeste, et Zola déclare pouvoir déjà anticiper le jour où les belles femmes revêtiront le pantalon et séduiront les hommes par le « mensonge[199] » de leur costume. Un avant-goût de cette « inquiétante » époque d'affirmation féminine est donné dans *La curée* par le personnage de Renée elle-même, qui assume le rôle de l'homme dans son couple avec Maxime. Lors de sa première nuit d'amour avec le jeune beau, la protagoniste emporte de fait son amant « à bras-le-corps[200] » dans sa chambre à coucher ; au terme de leur relation, elle lui rappelle en outre : « C'est moi qui suis le maître. Je te casserais les bras, si j'étais méchante ; tu n'as pas plus de force qu'une fille[201]. »

192. Fabrice Grenard. *Histoire économique et sociale de la France. 1850 à nos jours*, Paris, Ellipses, coll. « Optimum », 2003, p. 66.
193. Émile Zola. « Causerie », *OC*, t. 13, p. 207.
194. *Ibid.*
195. Émile Zola. « La fin de l'orgie », *OC*, t. 13, p. 261.
196. Émile Zola. « Préface de *La curée* » (Fo 367), *RM*, t. 1, p. 1583.
197. Émile Zola. « La fin de l'orgie », *OC*, t. 13, p. 259-262 ; *id.* « Les épaules de la marquise », *ibid.*, p. 262-266.
198. Émile Zola. « La fin de l'orgie », *OC*, t. 13, p. 262.
199. *Ibid.*
200. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 480.
201. *Ibid.*, p. 568.

Incarnant tout à la fois la jeunesse dorée de son temps, la décadence de Paris, cette « grande prostituée[202] », et la dégénérescence d'une famille assoiffée de fortune, Maxime ne sera pas l'instrument de la chute de son père. Contrairement à ce qui avait été prévu dans le plan de 1869, « il ne reste pratiquement plus rien [dans le second roman des *Rougon-Macquart*] de cette perspective psychologique et moralisante[203] », ainsi que l'a constaté Yves Chevrel. On sait les conséquences surprenantes de la relation incestueuse de Renée avec son beau-fils : l'esclandre évité *in extremis* par la cession des territoires de la Charonne, le père et le fils s'entretenant amicalement au sortir de la chambre de la jeune femme.

Comment, toutefois, définir la nature particulière de la relation unissant Maxime et Saccard ? D'entrée de jeu, on note que le bouillonnant spéculateur de l'hôtel du parc Monceau se plaît à qualifier d'« enfants » à la fois sa seconde épouse, d'une vingtaine d'années plus jeune que lui, et son aîné. Appartenant à la même génération, Renée et le fils d'Aristide développeront très tôt une profonde camaraderie : « elle lui conta ses peines de cœur. Il la consolait, lui donnait des conseils[204] », souligne à ce propos le narrateur de *La curée*. Si, durant ses escapades avec sa belle-mère, Maxime paraît quasi oublier l'existence de Saccard, il n'en demeure pas moins très proche de son géniteur. De fait, il semble qu'« une familiarité, un abandon plus grand encore, existaient entre le père et le fils[205] ». Se rendant régulièrement, « bras dessus bras dessous[206] », à Mabille, Aristide et son garçon vont, du reste, parfois jusqu'à se faire concurrence pour obtenir les faveurs d'une prostituée.

Demeurant néanmoins, en toutes circonstances, un « brasseur d'affaires », Saccard cherchera rapidement à tirer parti de son fils : « Un joli garçon, neveu d'un ministre, fils d'un grand financier, d[oit] être d'un bon placement[207] », songe-t-il, peu avant de projeter les noces de Maxime avec Louise de Mareuil. L'entreprise ne déplaira toutefois pas aux principaux intéressés, les « gamins[208] » se divertissant beaucoup ensemble. Bien qu'il fera lui aussi les frais de l'ambition d'Aristide, Maxime n'aura généralement pas à souffrir l'autorité de celui-ci. Alors que plusieurs figures de pères despotes traversent le XIX^e siècle[209], Aristide ne s'impose pas – en dehors des questions financières qui l'obsèdent – comme un chef de famille tyrannique. Comparés par le narrateur à « trois étudiants partageant la même chambre garnie[210] », Saccard, Renée et Maxime mènent des existences parallèles dans l'espace domestique où ils

202. Métaphore employée par Auguste Dietrich dans sa préface au recueil de *Poésies* de Jacques Richard, paru chez Charpentier. Elle est citée par Jules Lemaître dans l'article intitulé « La jeunesse sous le Second Empire et la Troisième République », *Revue politique et littéraire* [*Revue bleue*], 22^e année, n° 24, 13 juin 1885, p. 740, col. 1. L'expression est mentionnée par Véronique Cnockaert, *op. cit.*, p. 64, note 118.
203. Yves Chevrel. « *La curée :* un roman d'étrange éducation ? », dans Société des études romantiques, *« La curée » de Zola ou « la vie à outrance »*, *op. cit.*, p. 64.
204. *Ibid.*, p. 428.
205. *Ibid.*, p. 429.
206. *Ibid.*, p. 430.
207. *Ibid.*, p. 433.
208. *Ibid.*, p. 435.
209. Voir Michelle Perrot. « Figures et rôles », dans *id.* (dir.), *De la Révolution à la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 128.
210. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 426.

évoluent. À ce chapitre, le narrateur remarque que « [l]'idée de famille était remplacée chez eux par celle d'une sorte de commandite où les bénéfices sont partagés à parts égales […] et il était entendu tacitement que chacun mangerait cette part comme il l'entendrait[211]. »

Il n'est certes pas anodin que l'image employée par Zola pour dépeindre le foyer des Saccard ait été empruntée au domaine de l'industrie. Reflet des activités financières d'Aristide, elle applique à la cellule familiale la logique économique et suggère l'individualisme ascendant de l'ère moderne. Représentée par Giovanni Verga dans *I Malavoglia*, la dégradation de l'unité du clan par suite de l'émancipation de ses membres, toujours plus attentifs à la satisfaction de leurs désirs individuels, constituera un sujet de réflexion important pour Zola dans *La curée*, œuvre qui tend à montrer « à quel effroyable écroulement on en arrive, quand les mœurs sont pourries et que les liens de famille n'existent plus[212] ». L'historienne Michelle Perrot confirme la menace que constitua, au XIX^e^ siècle, l'évolution économique et le sentiment de l'identité individuelle pour la cohésion du groupe familial, de plus en plus soumis à des « poussées centrifuges génératrices de conflits[213] ». Si la peinture des relations entre Maxime et Aristide se révèle encore aujourd'hui troublante, c'est parce que la loi de l'intérêt y prime sur les « lois naturelles » et les tabous sur la famille : là où on aurait attendu, de la part du fils et du père, de la réserve ou une certaine discrétion sur les faits de la sexualité, le plaisir, nouvel impératif du temps, est pris en commun ; là où le mépris de l'interdit moral de l'inceste aurait dû entraîner un châtiment exemplaire, une compensation économique alléchante tue dans l'œuf toute confrontation et assure à elle seule le retour à un relatif « équilibre » familial.

Pour Auguste Dezalay, le véritable Père est absent de *La curée*[214]. L'étude des rapports familiaux entretenus dans la sphère privée par Saccard et son aîné corrobore la justesse de cette affirmation, en ce qu'elle atteste le délaissement de la posture autoritaire traditionnelle du chef de famille. Empreintes d'une certaine complicité dans le deuxième tome des *Rougon-Macquart*, les relations entre le spéculateur et son garçon paraissent également dénaturées par rapport à la norme sociale de l'époque dans les autres récits du cycle, où interviennent l'un et l'autre hommes.

Dix-huitième roman du cycle, *L'argent* rapporte entre autres que Maxime, à la suite des déboires pécuniaires d'Aristide, refusera d'accueillir celui-ci dans ses appartements et rejettera l'offre paternelle de contribuer à l'expansion de la Banque universelle par l'achat d'actions. La fin du récit illustre par ailleurs la lâcheté du jeune homme et son manque flagrant d'esprit de solidarité familiale, alors qu'elle le montre empressé de rejoindre l'Italie après l'arrestation de son père. À plusieurs

211. *Ibid*.
212. Émile Zola. Lettre nº 143 à Louis Ulbach, 6 novembre 1871, dans *Correspondance*, t. 2, sous la dir. de Bard H. Bakker, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980, p. 304.
213. Michelle Perrot. « Drames et conflits familiaux », dans *id.* (dir.), *De la Révolution à la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 263.
214. Auguste Dezalay. « Destruction et sacrilège chez Zola », *op. cit.*, p. 201.

reprises dans cette œuvre, l'évocation des tempéraments particuliers du jeune homme et de Saccard donne lieu à un renversement des attributs physiques et psychologiques généralement reconnus à la jeunesse et à la maturité. « [É]puisé à vingt-cinq ans, rangé, avare même, […] si inquiet de sa santé, qu'il ne risquait plus une dépense ni une jouissance sans en avoir réglementé le bénéfice[215] », Maxime diffère largement de son père, ce jouisseur « aussi fier d'avoir toujours vingt ans que [son enfant] […] parais[sait] l'être d'en avoir soixante[216] ».

Dans l'article intitulé « *La curée :* un roman d'étrange éducation ? », Yves Chevrel suppose que la vision de la jeunesse fortunée que relaie Zola dans le second roman du cycle des *Rougon-Macquart* laisse avant tout percer l'inquiétude d'une génération, celle des Français qui, tout comme l'auteur, eurent vingt ans en 1860. Puisque *L'argent* (1891) a été rédigé une vingtaine d'années après *La curée* (1872), le constat désenchanté zolien ne renvoie cependant pas uniquement au règne de Louis-Napoléon Bonaparte, mais aussi à la Troisième République, durant laquelle c'est par le manque de respect, la superficialité et le scepticisme que se distinguèrent les jeunes gens des hautes sphères sociales, de l'avis de Zola[217].

Paru deux ans après *L'argent*, *Le docteur Pascal* (1893), dernier roman des *Rougon-Macquart*, n'envisagera pas de façon plus tendre le frère de Clotilde, désormais immobilisé par la maladie et rendu fort désagréable pour son entourage. La mort de Maxime, ce « [p]roduit d'une société épuisée[218] », ne sera pas étrangère aux « bons soins » de Rose, une petite blonde à l'air candide apparemment envoyée par Aristide pour précipiter son décès. À l'instar du Maurice de *La débâcle*, représentant de l'« égoïsme vaniteux[219] » et de la France « gâtée par l'Empire, détraquée de rêveries et de jouissances[220] », Maxime, l'homme efféminé des sociétés décadentes, se verra par suite éliminé au terme du *Docteur Pascal*, laissant place à l'enfant inconnu de Pascal et de Clotilde, dont on ne sait s'il deviendra le Messie ou l'Antéchrist[221].

Tranchant nettement avec le couple père/fils idéal qu'avait conçu le XIX^e^ siècle, Saccard et Maxime représentent deux principes opposés : la Vie et la Mort, l'activité germinatrice et la futilité désœuvrée, la passion enthousiaste et la lâche prudence. Tour à tour compagnons de débauche, concurrents dans l'art de la séduction, quasi étrangers occupés d'affaires personnelles et ennemis potentiels accordant à leurs intérêts la préséance absolue sur les liens du sang, les deux hommes ne se trouvent généralement pas dans un rapport d'autorité impliquant la supériorité de l'un et la soumission respectueuse de l'autre. Soulignée par les critiques, l'éclipse de la figure paternelle dans *La curée* n'en est pas moins caractéristique des assises mêmes du

215. Émile Zola. *L'argent*, *op. cit.*, p. 130.
216. *Ibid.*, p. 123.
217. Voir Émile Zola. « La jeunesse française contemporaine », *OC*, t. 14, p. 320 et 321.
218. Émile Zola. Lettre publiée dans *La Cloche* le 8 novembre 1871.
219. Émile Zola. « L'Ébauche », *La débâcle*, *RM*, t. 5, p. 1378.
220. Émile Zola. *La débâcle*, *RM*, t. 5, p. 907.
221. Voir à ce propos l'article de Françoise Gaillard. « Genèse et généalogie : le cas du *Docteur Pascal* », *Romantisme*, nº 31 (1981), p. 181-196.

cycle romanesque, qui pose, à l'origine, une veuve et ses enfants. Assurément, une interprétation de type psychobiographique établirait certaines corrélations entre la situation familiale dans la narration et l'histoire personnelle d'Émile Zola, orphelin de père dès l'âge de sept ans. Du point de vue de l'imaginaire historique de l'écrivain, l'effacement du Père exprime néanmoins le Surmoi déviant d'une époque de formidable laisser-aller durant laquelle certaines des valeurs les plus prisées par la bourgeoisie dix-neuviémiste – la famille, au premier chef[222] – furent bousculées par le nouvel impératif du temps : le plaisir, dont le porte-bannière féminin, pour Zola, demeure cette marquise qu'il évoque dans un texte et qui soutient de ses jolies épaules le Second Empire[223].

F) *Celsina Pigna*

Si *La curée* de Zola dépeint les transformations sociopolitiques de Paris au temps des grands travaux d'Hausmann, le roman *I vecchi e i giovani* offre, pour sa part, un tableau contrasté de la physionomie politique sicilienne de 1892 à 1894. Mettant en scène plusieurs groupes familiaux souvent engagés idéologiquement, l'intrigue imaginée par Pirandello met largement l'accent sur les rapports entre générations. En témoigne le titre même de l'œuvre, qui pose d'entrée de jeu la coprésence antithétique de deux catégories d'âge.

Pourquoi, face à l'abondance des personnages évoqués dans le récit, avoir choisi de faire porter notre étude sur la figure de Celsina Pigna, qui apparaît, aux yeux de Vittorio Spinazzola, comme l'un des actants les « plus périphériques[224] » de l'œuvre ? À la différence de nombreux personnages féminins apparaissant dans notre corpus d'analyse, Celsina s'impose d'emblée à l'esprit du lecteur familier de la production littéraire naturaliste et vériste tant par son niveau d'instruction supérieur à la moyenne de ses consœurs que par sa hardiesse et son sens de l'humour. Ayant obtenu « son baccalauréat avec mention à l'Institut technique[225] », la vibrante lycéenne s'est vite « enthousiasmée pour les idées nouvelles[226] » diffusées par son père, Nocio Pigna, créateur d'un *Fascio* de travailleurs à Girgenti. Faute de ne pouvoir, par manque de ressources financières, poursuivre des études à l'université, Celsina en vient à s'impliquer dans l'organisation du mouvement ouvrier en expansion. Aussi, deux chapitres de l'œuvre (I, 6 et II, 2) la montrent fébrile, respectivement à la veille des élections de 1892, alors qu'elle doit prononcer une allocution au siège du *Fascio*, puis à Rome, chez Lando Laurentano, où une réunion est organisée en prélude au Congrès

222. Au sujet de la conception bourgeoise de la famille au XIX^e^ siècle, Martine Segalen remarque : « Au cœur du dispositif bourgeois, une famille qui se définit comme le lieu de l'ordre, porteuse d'un modèle normatif puissant où tout écart est considéré comme une dangereuse déviance sociale. » (« La révolution industrielle : du prolétaire au bourgeois », dans André Burguière, Christiane Klapisch-Zuber *et al.* (dir.), *Le choc des modernités*, t. 2 de *Histoire de la famille*, préf. de Jack Goody, Paris, Armand Colin, 1986, p. 390.)
223. Voir à ce sujet le texte d'Émile Zola intitulé « Les épaules de la marquise », *OC*, t. 13, p. 266.
224. Vittorio Spinazzola. *Il romanzo antistorico*, Rome, Editori Riuniti, coll. « Gli Studi/Letteratura », 1990, p. 177. Nous traduisons.
225. *VJ*, p. 147.
226. *Ibid.*

socialiste de Reggio Emilia. Sans doute, le fait que la rédaction (1906-1909) du récit *I vecchi e i giovani* soit postérieure à celle des autres romans à l'examen explique en partie qu'un type féminin plus moderne y soit représenté.

À ce propos, il est intéressant de remarquer qu'en 1913-1914, soit au moment de la première publication en volume de la fiction pirandellienne, 5,8 % des femmes entreprennent des études universitaires, pourcentage qui, jusqu'en 1950, se révèle en progression constante. Tant les effets conjugués de l'industrialisation et de l'urbanisation, les progrès de l'alphabétisation, la culture de l'environnement familial, le niveau de détermination des *giovanette* et la volonté d'embrasser la carrière paternelle se trouveraient à l'origine de cette configuration sociale émergente[227]. La diffusion, à l'époque giolittienne (1900-1914[228]), de l'idéal de la *donna nuova*, qui appelle à une visibilité accrue des femmes sur la scène sociopolitique, se traduira d'ailleurs par la naissance d'organisations engageant mères et filles « à sortir de leurs maisons, à fréquenter les cercles, à parler en public[229] ». À la diversification des modèles féminins contribueront également la presse et la littérature socialistes qui, tout en s'employant à courtiser les « bonnes » et sensibles adolescentes de la bourgeoisie, populariseront le schéma narratif des « demoiselles rebelles qui mettent en discussion l'autorité parentale[230] ».

Déjà, en 1875, dans l'ouvrage intitulé *Il carattere degli Italiani*, Aldo Alfani observait qu'une dangereuse mutation semblait entraîner les femmes de l'« éducation vraie du cœur[231] » à l'« aride institution de l'intelligence[232] », transformation qu'atteste l'évolution même de la représentation des femmes dans les œuvres romanesques examinées et, en particulier, l'invention, par Luigi Pirandello, du personnage de Celsina Pigna.

Ce n'est toutefois pas uniquement parce qu'elle marque, sur le plan littéraire, un renouveau thématique et qu'elle reflète, du point de vue sociohistorique, une certaine avancée dans la lutte féministe pour l'émancipation[233] que la jeune militante socialiste sera à ce point étudiée dans ses relations avec son père. Il nous est apparu, en effet, que la description de la structure et du mode de subsistance de la famille Pigna est elle-même symptomatique du cheminement réflexif pirandellien dans le domaine politique.

227. Voir Michela De Giorgio. *Le Italiane dall'Unità a oggi : modelli culturali e comportamenti sociali*, Rome-Bari, Laterza, coll. « Storia e memoria », 1992, 550 p.
228. Catherine Brice, dans son *Histoire de l'Italie*, précise, au sujet de l'époque giolittienne : « On parle de période giolittienne pour caractériser les années 1900-1914 bien que Giovanni Giolitti (1842-1928) n'ait pas toujours été président du Conseil. Mais en général, lorsque des hommes comme Luzzatti ou Fortis étaient à la tête du gouvernement, c'était bien Giolitti qui agissait en coulisses. » (*Op. cit.*, p. 339.)
229. Michela De Giorgio, *op. cit.*, p. 30. Nous traduisons.
230. *Ibid.*, p. 45. Nous traduisons.
231. Voir Aldo Alfani. *Il carattere degli Italiani*. Florence, Barbera, 1908 [1876], p. 131-135. Nous traduisons.
232. *Ibid.* Nous traduisons.
233. Sibilla Aleramo écrivait en 1899 au sujet de l'affirmation croissante des femmes dans le champ social et politique à son époque : « nous commençons à considérer sérieusement le flot [« fiumana »] lent mais continu des femmes qui monte, monte, monte, en demandant justice et vérité, vérité et justice ». (*Il ruolo sociale della donna*, dans *id.*, *La donna e il femminismo. Scritti scelti 1897-1910*, éd. de Bruna Conti, Rome, Editori Riuniti, 1978, p. 70. Nous traduisons.)

Rappelons ainsi quelques scènes de la première partie de *I vecchi e i giovani*, qui lèvent le voile sur la dynamique particulière ayant cours au sein du foyer des Pigna. Le type de relations unissant Celsina et son père se voit illustré au chapitre VI, alors que Nocio, peu avant la conférence de sa fille, tente de s'entretenir avec l'ami de cœur de celle-ci, Antonio Del Re, qui aurait préféré que sa bien-aimée ne prononce pas de discours au siège du *Fascio* :

> *Nocio :* […]
>
> *– Ora vengo… Debbo dire una parola a don Nino Del Re.*
>
> *– Nient'affatto ! – gridò Celsina* […]. *– Te lo proibisco, papà ! A Nino ho parlato io, e basta ! Vieni giù*[234] *!*

> – [Nocio] […] Il faut que je dise un mot à Don Nino Del Re.
>
> – Pas du tout ! cria Celsina […]. Je te le défends, papa ! Je lui ai parlé, moi, à Nino, cela suffit ! Descends[235] !

Premier contact direct du lecteur avec le personnage de Celsina Pigna, la scène du roman d'où est tiré cet extrait atteste la grande liberté – pour ne pas dire l'autorité – avec laquelle l'ancienne élève des écoles techniques de garçons aborde son père. Appuyant l'engagement de sa fille au sein du Parti socialiste, Nocio paraît avoir toujours secondé les ambitions de celle-ci, qui jouit d'une « gloriole de […] rebelle[236] ». Fier des accomplissements de son enfant, il l'encourage ainsi à exposer ses opinions en public, à la différence d'Antonio Del Re, dont l'amour jaloux ne peut accepter le trop grand activisme de Celsina.

Seule de ses sœurs à avoir amorcé une carrière en politique, la représentante du *Fascio* de Girgenti se révèle fort indépendante et autonome. Aussi rejette-t-elle la posture traditionnelle de ménagère obéissante, ainsi qu'en témoigne la scène lors de laquelle elle lance sa vieille poupée à la tête d'Antonio, en lui déclarant : « Tiens, voilà pour toi ! celle-là tu pourras l'aimer[237] ! » Aux yeux de Mita et d'Annicchia qui, tel un duo de fourmis laborieuses, accomplissent chaque jour des travaux d'aiguille afin de répondre aux besoins matériels des leurs, Celsina apparaît comme « la cigale[238] » de la fable, et ce, en dépit du respect des deux sœurs pour l'intelligence et l'instruction de la brillante diplômée. Il importe de souligner à ce chapitre que le mode de subsistance des Pigna ne correspond pas au schéma classique du géniteur pourvoyeur : c'est par le biais des services de couture offerts à Girgenti par cinq des sept filles de Nocio que la bonne marche de la maisonnée de celui-ci est assurée[239]. Dès les premières pages

234. *VG*, p. 183. Nous soulignons.
235. *VJ*, p. 151. Nous soulignons.
236. *Ibid.*, p. 155.
237. *Ibid.*, p. 152.
238. *Ibid.*, p. 151.
239. Dans le tome IV de l'*Histoire de la vie privée*, Michelle Perrot note qu'au XIX^e^ siècle, « [l]a paternité, pour les prolétaires, est à la fois la forme la plus élémentaire de survie, de patrimoine et d'honneur » (*op. cit.*, p. 129).

de *I vecchi e i giovani*, l'ironique et désabusé Marco Prèola a d'ailleurs cette remarque acerbe pour le père de famille : « Mais à présent, que fais-tu ? Tes filles travaillent, et toi, tu manges et tu prêches[240]. » Aspirant à faire émerger « la vérité toute nue[241] », cet individu sans foi ni loi démontre à Pigna et à son compagnon Luca Lizio que les efforts de propagande qu'ils mettent en œuvre, loin de remplir une fonction sociale concrète, lucrative, se réduisent, en substance, à des « mots[242] » et à « des phrases[243] ». Il se plaît en outre à révéler d'autres ferments de perturbation et de désordre familiaux chez les Pigna, notamment les écarts de conduite de Rita et Rosa, sœurs de Celsina, qui dérogent à la morale sexuelle de leur milieu d'origine[244], étant donné que la première entretient une relation d'amour libre dont est issu un enfant et que la seconde a apparemment séduit un chanoine[245].

L'équilibre interne précaire, non conventionnel – quasi le dysfonctionnement (du point de vue des normes sociales établies) – de la famille Pigna s'impose au chapitre VI de la première partie de *I vecchi e i giovani*, lorsqu'est décrit le réseau complexe de tensions et d'échanges traversant l'univers domestique de Nocio et de sa progéniture. D'emblée, le narrateur évoque le remue-ménage qui, quelques heures avant l'exposé de Celsina, bouleverse plus fortement que de coutume la demeure du représentant socialiste. C'est au milieu d'un concert de voix et de cris que Nocio réintègre ainsi sa demeure, entre autres accueilli par le petit Mondino Miccichè, camarade de la conférencière qui, « en agitant sa canne comme un moulinet[246] », a cette sentence quelque peu bouffonne lorsqu'il aperçoit le maître de maison : « Place à l'autorité paternelle[247] ! » Marqué par une relative anarchie, conséquente à l'engagement de celui qu'on surnomme *Propaganda* sur la scène publique, le groupe familial des Pigna ne pourrait-il pas relayer la vision que Pirandello se forgea du mouvement socialiste ? Il semble que l'on soit autorisé à répondre par l'affirmative, si l'on considère de plus près l'évolution de la pensée politique de l'auteur sicilien.

À l'instar de Benito Mussolini, qui délaissa l'idéal révolutionnaire de sa jeunesse pour embrasser une conception plus autoritaire du gouvernement par l'État, Luigi Pirandello passa de la défense du socialisme à celle du fascisme[248]. Au moment des élections de 1892 à Girgenti, l'écrivain, qui se lia d'amitié avec Francesco De Luca,

240. *VJ*, p. 33.
241. *Ibid.*
242. *Ibid.*, p. 34.
243. *Ibid.*, p. 33.
244. Soulignons que selon Jean Poirier (« Préface », *Les coordonnées de l'homme et la culture matérielle*, t. 1 de *Histoire des mœurs*, Paris, Pléiade, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1990, p. IX), les « bonnes mœurs » correspondent à ces « règles non écrites […] qui […] sont en réalité beaucoup plus contraignantes que les autres ».
245. *Ibid.*
246. *VJ*, p. 151.
247. *Ibid.*
248. Pirandello adhéra au Parti national fasciste en septembre 1924, soit trois mois après l'assassinat du député socialiste Giacomo Matteotti. Au sujet du fascisme de Pirandello, voir Gian Franco Vené. *Pirandello fascista. La coscienza borghese tra ribellione e rivoluzione*, Venise, Marsilio Editori, coll. « Saggi Marsiglio », 1981, 147 p.

l'un des dirigeants les plus en vue des *Fasci* siciliens, avait en effet choisi d'appuyer la candidature du sociologue Luigi Salvioli, qui jouissait alors de l'appui des radicaux, des cercles ouvriers et de la franc-maçonnerie. La répression violente des *Fasci* par le gouvernement Crispi en janvier 1894 allait cependant générer chez l'écrivain, ainsi que le note Elio Di Bella, auteur de *Risorgimento e antirisorgimento a Girgenti* (1988), une méfiance croissante « face à ceux qui, après avoir glorieusement dirigé le mouvement qui conduit à l'unification nationale, se laissèrent dépasser par les événements[249] ». Incarnant la « conscience de la crise[250] » bourgeoise de la première moitié du XX^e^ siècle, Pirandello finit donc par considérer tant la démocratie parlementaire que le socialisme révolutionnaire comme autant d'illusions. Ne pouvant réellement éliminer les motifs d'angoisse individuels – collectivisés artificiellement – de leurs partisans et répondre à leurs aspirations profondes, l'un et l'autre programmes restent, pour lui, susceptibles de générer le « chaos » civil, et ce, respectivement de deux manières : d'une part, en créant une distance considérable entre la volonté des électeurs et celle des élus ; d'autre part, en déchaînant les instincts de rébellion d'individus réunis sous une même bannière politique[251]. Nécessairement tyrannique, l'organisation sociale a ainsi tout avantage, de l'avis de l'homme de lettres, à se dépouiller de ses masques et à s'ouvrir à la dictature, plus franche que les systèmes libéral et socialiste en ce qu'elle accorde, notamment, la préséance à l'action et aux choses plutôt qu'aux paroles.

Précisons qu'avant les théorisations de Giovanni Gentile (*Manifesto degli intellettuali fascisti*, 1925), le fascisme cherchait à se donner un caractère anti-idéologique[252]. « Fait spontané[253] » pour Pirandello, cette formation émergente, d'abord caractérisée par la volonté d'improviser, en fonction des circonstances, les mesures et stratégies gouvernementales à adopter, paraissait s'opposer aux mirages de l'Italie giolittienne. Les œuvres de Pirandello écrites durant cette période recèlent d'ailleurs, si l'on en croit Gian Franco Vené, auteur de l'ouvrage intitulé *Pirandello fascista* (1981), les premières manifestations textuelles de la pensée fasciste de l'auteur. Dès le chapitre initial de *I vecchi e i giovani*, le portrait grotesque de *Propaganda e Compagnia* – « le premier, un grand échalas hirsute et pâle, avec un lorgnon qui glissait de travers sur son nez […] ; l'autre, trapu, difforme, le derrière dissymétrique, un bras pendant jusqu'à terre et l'autre appuyé sur le genou, pour se tenir de son mieux[254] » – jette une lumière peu glorieuse sur les deux activistes de gauche. Elio Di Bella constate ainsi dans son analyse du passage : « [D]ès le début, il semble évident qu'avec des chefs de la sorte, le mouvement des *Fasci* a bien peu d'espoir[255]. » Au travers du recours à la méthode de

249. Elio Di Bella. *Risorgimento e antirisorgimento a Girgenti : mezzo seccolo di lotte politiche nella realtà storica e nella narrativa pirandelliana*, Agrigente (Italie), Edizioni Centro culturale Pirandello, coll. « Ragione degli altri », 1988, p. 81. Nous traduisons.
250. Gian Franco Vené, *op. cit.*, p. 8. Nous traduisons.
251. Voir *ibid.*, p. 95-96.
252. Voir *ibid.*, p. 60.
253. *Ibid.*, p. 134. Nous traduisons.
254. *VJ*, p. 28.
255. Elio Di Bella, *op. cit.*, p. 83. Nous traduisons.

déformation humoristique[256], Luigi Pirandello enlève subtilement aux deux hommes, représentants d'une organisation de travailleurs destinée à être rapidement dissoute par le gouvernement Crispi[257], une part certaine de crédibilité et de sérieux.

Comment s'étonner, dès lors, du brouhaha observé dans la résidence des Pigna et du fonctionnement interne problématique de ce même groupe familial ? Générateur de désordre social et semeur d'illusions, le démagogue Pigna sera arrêté en fin de roman, ainsi que Luca Lizio, à la suite du massacre d'Aragona. Face à la confusion et au trouble créés par des hommes tel Nocio à l'intérieur de la société sicilienne, Luigi Pirandello en viendra à appuyer une solution draconienne afin d'assurer le rétablissement de l'ordre collectif : le fascisme. Gian Franco Vené explique de quelle façon celle-ci fut envisagée par la petite et moyenne bourgeoisie comme un remède à la fois contre la domination brutale de l'argent et contre l'inculture de la « meute » paysanne et ouvrière[258]. Il précise en outre qu'« aux yeux de la classe moyenne, la violence fasciste n'apparut pas différente […] de la "saine" rééducation qu'un chef de famille rigide est tenu d'effectuer pour ramener à l'ordre ses enfants et pour conforter sa propre autorité[259] ».

Le père de Celsina et Lando Laurentano lui-même, qui accueillera à Rome la délégation des représentants siciliens devant participer au congrès socialiste de Reggio Emilia, se révèlent dès lors coupables d'avoir fait naître chez le peuple des attentes impossibles à combler en se livrant sur le degré réel de conscience historique du prolétariat. Au terme du récit, alors qu'il est contraint à fuir l'Italie avec d'autres jeunes militants socialistes, l'héritier du prince don Ippolito reconnaît que la campagne de propagande effectuée par ses compagnons et par lui-même auprès des classes populaires ne pouvait aboutir au résultat escompté : « Comment avaient-ils pu croire possible une lutte de classes, là où manquaient […] la plus rudimentaire culture et toute conscience[260] ? », s'interroge-t-il avec amertume.

L'histoire donnera ainsi raison au député républicain Spiridione Covazza qui, quelques mois avant la répression des *Fasci*, avait dénoncé le « socialisme sentimental[261] » de certains activistes. Selon lui, le terme « justice » s'avère en effet, chez les paysans et les mineurs siciliens, synonyme de violence et de massacres plus que d'égalité. « Car ils n'ont jamais cru à la justice légale, à la justice fondée sur le droit et la raison, en la voyant toujours bafouée à leurs dépens[262] », considère l'homme politique. Si des représentants socialistes tels Pigna et de jeunes propagandistes enthousiastes ne réussiront qu'à mettre le feu aux poudres sans réellement transmettre aux masses

256. Voir à ce sujet Giulio Ferroni. *Profilo storico della letteratura italiana*, t. 2, Milan, Einaudi scuola, 1992, p. 927.
257. Rappelons que les *Fasci*, créés aux environs de 1892, seront écrasés en janvier 1894 par le gouvernement de Francesco Crispi, après que la Sicile eût été déclarée en état de siège.
258. Voir Gian Franco Vené, *op. cit.*, p. 21.
259. *Ibid.* Nous traduisons.
260. *VJ*, p. 360.
261. *Ibid.*, p. 264.
262. *Ibid.*

populaires le sens de leurs revendications[263], d'autres jeunes gens engagés verront assez tôt grandir en eux le sentiment de la vacuité du « théâtre[264] » politique. C'est entre autres le cas de Celsina Pigna qui, au sortir de la réunion organisée chez Lando Laurentano, confie à Antonio Del Re la frustration et la désillusion que lui ont occasionnées les palabres infructueux de ses collègues et les remarques provocatrices de certains d'entre eux. « Ce sont des fous, des niais, des idiots, des imbéciles[265]… », lance-t-elle à son amoureux, après que Lino Apes, directeur de *La Nuova Età* et ami de Lando, ait tourné en ridicule l'un de ses commentaires. « Des paroles, des paroles, des discours ou des bavardages insipides qui voudraient paraître spirituels… Allons, allons, allons ! Mais j'y ai gagné cela, que je suis ici, à Rome[266] ! », conclut-elle néanmoins, étant caractérisée avant tout par sa nature énergique et exubérante.

Notons à cet effet que, bien qu'ayant découvert une facette de l'illusion sociale et historique, à l'instar de Lando et de don Cosmo, pour ne citer qu'eux, Celsina n'entendra pas, comme le philosophe de Valsanìa, se retirer du monde pour réfléchir sur les chimères tragiques de l'existence. Au contraire – et c'est ce qui distingue le personnage de la majorité des autres actants du récit –, la jeune fille, dans l'ardeur de ses dix-huit ans[267], délaissera un champ d'action qu'elle juge factice et stérile avec l'ambition déclarée de mordre dans la vie à belles dents. Aspirant, au contact des Passalacqua, à développer ses talents de chanteuse, elle se déclarera prête à entreprendre tout travail lui permettant d'assumer les frais liés à la réalisation de son projet.

Si Vittorio Spinazzola suppose que Celsina a tâché de rejoindre Antonio Del Re dans la capitale italienne moins par amour que par opportunisme et ambition[268], le narrateur de *I vecchi e i giovani* semble malgré tout envisager avec une certaine sympathie la jeune femme. Alors que Nocio Pigna est victime des subtiles « pointes » de l'auteur, la spontanéité de la fille du syndicaliste se voit mise de l'avant dans un univers

263. Il importe de préciser qu'une scission idéologique paraît se dessiner entre les jeunes socialistes du temps du récit (1892-1894) et la première génération d'Italiens ayant fait l'Unité (1860-1861). Ainsi, lors de la rencontre chez Lando, Cataldo Sclàfani fait-il remarquer : « Nous sommes aujourd'hui ici, à Rome, en face de deux générations. Regardez le spectacle qu'offrent les vieux, et regardez-nous, les jeunes ! C'est d'ici que demain, le Gouvernement qui protège tous ceux qui ont transformé l'amour de la patrie en un poupard langé, […] c'est d'ici que le Gouvernement enverra une armée en Sicile pour étouffer, par la violence, ce grand souffle de vie nouvelle que nous, les jeunes, y avons fait se lever. » (*Ibid.*, p. 266.) Le narrateur de *I vecchi e i giovani* insiste toutefois, par la voix du personnage de Flaminio Salvo, sur les conséquences désastreuses de la propagande socialiste en Sicile, qui conduira aux événements de janvier 1894. En témoigne cet extrait : « Maintenant les jeunots s'étaient amusés à allumer sous la pile les gerbes de paille de leurs sermons socialistes, et voici que les vieilles souches commençaient à prendre feu. Il n'y avait pour l'instant que de petits éclats stridulants, de rares crépitements, çà et là ; tantôt d'un côté, tantôt de l'autre s'échappait quelque langue de feu menaçante ; mais déjà l'air devenait lourd d'une fumée suffocante. » (*Ibid.*, p. 287.)

264. Au chapitre II de la seconde partie de *I vecchi e i giovani*, le narrateur rapporte qu'aux yeux de Lando Laurentano, la réunion, à son domicile, des délégués socialistes « avait l'air d'une répétition générale avant une représentation. Tous ces jeunes s'étaient distribué les rôles et il lui semblait qu'à force de les répéter, ils se les étaient gravés dans la mémoire et qu'ils les récitaient avec un enthousiasme artificiel. » (*Ibid.*, p. 266.)

265. *Ibid.*, p. 277.

266. *Ibid.*

267. Voir *ibid.,* p. 279.

268. Voir Vittorio Spinazzola, *op. cit.*, p. 168.

où morosité et corruption se sont substituées aux idéaux collectifs du *Risorgimento*. Parce qu'elle échappe à la sclérose postunitaire et finira par se détacher du mouvement socialiste, incapable, selon Pirandello, de répondre adéquatement aux attentes du prolétariat, Celsina apparaît comme une force positive dans l'œuvre. Comment, par suite, lui tenir rigueur de négliger, en fin de volume, le triste et possessif Antonio et de répondre, tout sourire, aux courtoisies de Ciccino Vella, jeune bourgeois apparenté à l'industriel sicilien Flaminio Salvo ?

Du contraste fondamental entre la *signorina* Pigna et son géniteur, c'est, en somme, la prodigieuse distance entre l'incoercible élan vital et les carcans doctrinaux et idéologiques qui émerge. Dès le premier chapitre du récit pirandellien, Luca Lizio, assistant de Nocio Pigna dans son œuvre de diffusion du socialisme, a toutefois l'intuition de la vacuité des efforts entrepris par son collègue et lui pour renouveler l'ordre social, comme le mentionne le narrateur : « [I]l avait eu lui-même […] un sentiment jusqu'alors inconnu, une sorte de stupeur à l'égard de tout son mépris passé, de toutes les ardentes fureurs dont brusquement il avait entrevu, comme de loin, la folie et la vanité […][269]. »

À l'idéalisme de *Propaganda e Compagnia*, qui attisent les ressentiments et les aigreurs du peuple en lui rappelant, sur un ton lyrique : « Tu es tout ! Tu peux tout ! Unis-toi et dicte ta loi et tes droits[270] ! », s'oppose le réalisme concret et lucide de Celsina Pigna, ex-lycéenne diplômée en comptabilité. Lors de la rencontre des représentants socialistes à Rome, au domicile de Lando Laurentano, la demoiselle soutient que le temps n'est pas encore venu pour les ouvriers siciliens d'entreprendre une action concertée. Les huit cents adhérents du *Fascio* de Girgenti « ne sont que des noms[271] », rappelle-t-elle, puisque « peu nombreux sont ceux qui viennent, et peu nombreux ceux qui payent[272] ».

Convaincu de la nécessité de renoncer à toute illusion collective et d'éviter les effets désastreux des soulèvements populaires, Luigi Pirandello, tout en se disant « apolitique[273] », en viendra, on l'a dit, à appuyer la dictature fasciste jusqu'à vouloir s'en faire « le plus humble et obéissant partisan [*gregario*][274] ». L'analyse des figures de Celsina et de Nocio tend du reste à confirmer l'hypothèse de Gian Franco Vené suivant laquelle six ans avant le *Duce*, l'écrivain sicilien « tirait déjà de sa vision du rapport entre forme et vie […] un jugement presque identique à celui que Mussolini allait vulgariser […] dans sa lutte contre les socialistes[275] ». Plus largement, le constat du renversement, au sein du foyer Pigna, des rôles sexuels et familiaux, qui atteste

269. *VJ*, p. 30-31.
270. *Ibid.*, p. 32.
271. *Ibid.*, p. 270.
272. *Ibid.*
273. Luigi Pirandello. Entrevue réalisée le 8 mai 1924 par Giuseppe Villaroel pour *Il giornale d'Italia*. Nous traduisons. L'écrivain affirma plus particulièrement : « Je suis apolitique : je ne suis qu'un homme sur la terre. »
274. Luigi Pirandello. Extrait du télégramme envoyé par l'écrivain à Benito Mussolini en septembre 1924. Cité dans l'ouvrage de Gian Franco Vené, *op. cit.*, p. 25. Nous traduisons.
275. Gian Franco Vené, *op. cit.*, p. 88. Nous traduisons.

l'influence de la poétique humoristique pirandellienne sur l'élaboration de *I vecchi e i giovani*, met au jour à la fois l'esprit carnavalesque et la visée satirique qui habitent le récit. Tout comme dans *La curée* de Zola, ce type d'inversion, qui contribue à pervertir l'ordre social, trahit une vision essentiellement négative de la configuration politique à laquelle renvoie, en vertu d'un lien de réflexion métaphorique entre microcosme romanesque et macrocosme historique, la dynamique particulière de la famille représentée.

CONCLUSION

« [*P*]*lexus* de relations de dépendances indissociablement privées et publiques[276] », « maillon des fils sociaux qui organisent les individus autour de la détention d'un *état* (à la fois métier, privilège et statut[277]) », la famille demeure, pour le sociologue Jacques Donzelot, « la plus petite organisation politique possible[278] ». Au sein des fictions naturalistes et véristes envisagées, tant la structure que la dynamique interne de la cellule familiale se révèlent empreintes, outre de la pensée sociale des auteurs considérés, de leur interprétation de la conjoncture nationale. Si certains spécialistes se sont employés à mettre en évidence la conception du progrès (ou la sensibilité antihistorique) des écrivains à l'étude, nous avons, pour notre part, choisi d'examiner les rapports intergénérationnels mis en scène par ceux-ci. Révélateurs des transformations graduelles ayant affecté la famille patriarcale à partir de la fin du XVIII^e^ siècle en France et en Italie, ces échanges, inclus dans la catégorie des « relations familiales[279] » distinguée par Marzio Barbagli (1988), ont été envisagés dans leur potentiel de réflexion du contexte sociohistorique où ils s'inscrivent. Alors que de récents ouvrages[280] ont souligné les liens étroits qui, à certaines époques charnières, ont rapproché le discours sur la nation et celui sur la famille, l'analyse menée dans ce chapitre a tenté de faire ressortir les manifestations littéraires de cette association dans l'imaginaire collectif.

Plutôt que les relations entre les mères et leur progéniture, nous avons choisi d'étudier les rapports entre les pères des romans considérés (ou ceux qui en sont les substituts) et leurs enfants. C'est en raison du statut de premier plan accordé, dans les sociétés occidentales du XIX^e^ siècle, au chef de famille dans l'espace domestique aussi bien que dans la société civile et le monde politique que nous avons choisi d'emprunter cette voie d'exploration des œuvres naturalistes et véristes. « L'histoire de la vie privée

276. Jacques Donzelot. *La police des familles*, postface de Gilles Deleuze, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1977, p. 49.
277. *Ibid.*
278. *Ibid.*
279. D'après Marzio Barbagli, auteur de l'ouvrage intitulé *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo* (Bologne, Il Mulino, 1988, p. 12), le terme « famille » recouvre trois réalités : les structures familiales, les relations familiales et les rapports de parenté.
280. Notamment l'ouvrage d'Ilaria Porciani (dir.). *Famiglia e nazione nel lungo Ottocento italiano. Modelli, strategie, reti di relazioni*, Rome, Viella, coll. « I libri di Viella », 2006, 294 p.

au XIX^e siècle peut se lire comme une lutte dramatique entre le Père et les Autres[281] », constate à ce sujet Michelle Perrot. Parmi ces « Autres » qui cherchèrent à se dégager de l'autorité paternelle au cours des siècles, nous avons recensé non seulement des fils, mais aussi une fille, Celsina, étant donné l'inscription romanesque de sa conduite émancipée chez Pirandello.

Examinés dans une optique thématique et symbolique, les « cas » romanesques que nous avons présentés, qui lèvent le voile sur la mutation graduelle du paysage sociopolitique européen au XIX^e siècle et au début du XX^e [282], ont été groupés *a priori* en trois catégories principales. Au travers de l'évocation du délaissement des valeurs paternelles, du transformisme politique et de l'émergence de nouveaux types de relations entre pères et fils/filles[283] se font jour certaines problématiques fondamentales de la modernité européenne. Conséquences plus ou moins directes de la Révolution française et de l'avènement du capitalisme industriel, elles ont trait à l'ordre interne des familles de même qu'à l'organisation du monde social. Au nombre de ces transformations, on relèvera : la lente érosion du pouvoir paternel, la montée de l'individualisme, l'affirmation économique et politique de clans d'origine roturière, le recul du traditionalisme et le déclin de la noblesse, forcée à l'adaptation, l'attrait croissant exercé par la ville et, enfin, la présence grandissante des femmes sur la scène publique.

Au niveau archétypal, les fictions examinées ont enfin cela en commun qu'elles véhiculent le mythe du Père tué par la horde des fils – ou l'une de ses formes dérivées[284], canevas fantasmatique qui s'affirme en trois variantes dans les écrits considérés. C'est, tout d'abord, le schéma de la trahison du chef de famille qui apparaît dans plusieurs des romans considérés. De l'inceste du fils avec la belle-mère en passant par l'abandon ou le rejet de l'héritage social, éthique ou politique du détenteur de l'autorité familiale, le motif de la faute perpétrée par les « jeunes » à l'endroit des « vieux » reste central dans notre corpus d'étude. Étant donné son organisation interne, son inscription dans le « cercle[285] » temporel « fini[286] » du Second Empire et l'importance qu'il accorde, au-delà du cadre familial, à la description du milieu, le cycle des *Rougon-Macquart* exploite moins que les récits italiens considérés – sauf dans le cas de *La terre* – le thème des rapports parents/enfants.

281. Michelle Perrot. « Figures et rôles », dans *id.* (dir.), *De la Révolution à la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 131.
282. Étant donné l'influence du contexte d'écriture de *I vecchi e i giovani* (1913) sur la trame de ce dernier roman.
283. À noter que si les relations père/fils et père/filles ont pu être mises en parallèle dans notre étude, c'est en raison de la modification du droit successoral qui, avec le Code civil, établit « l'égalité entre héritiers » et rejette, notamment, « toute distinction liée au sexe, à la primogéniture ou à la différence de lit » (Anne Lefebvre-Teillard. *Introduction au droit des personnes et de la famille*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Droit fondamental », 1996, p. 355).
284. Voir à ce propos Sigmund Freud. *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1980, p. 163-165.
285. Émile Zola. « Préface », *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 4.
286. *Ibid.*

Notons que la trahison du Père ou l'abandon des valeurs qu'il incarne paraît souvent, dans les fictions examinées, à l'origine de la fragmentation partielle ou totale de la cellule familiale et de la dispersion de ses membres. Ainsi en est-il dans *I Malavoglia :* pour avoir cherché à s'enrichir par le commerce des lupins, la famille de padron 'Ntoni qui, depuis des générations, avait vécu du fruit de la pêche, expérimentera tour à tour l'éloignement et le décès d'un nombre considérable de ses représentants. Figure de l'homme nouveau de la modernité industrielle, le jeune 'Ntoni se verra notamment dans l'incapacité de réintégrer, en fin de roman, la *casa del nespolo* [« maison du néflier »], cette demeure liée à l'univers traditionnel et au village mythique de son enfance. Enfin, lors même que dans *I vecchi e i giovani*, les enfants du glorieux « patriote » Gerlando Laurentano ne se fréquentent que très rarement, étant donné l'incompatibilité de leurs visions historiques et politiques, le jeune Lando, socialiste, vit à Rome, à bonne distance de son père, le prince don Ippolito, nostalgique du règne des Bourbons.

Généralement associé à de funestes conséquences pour l'unité familiale, le choix d'emprunter une voie autre que celle du Père n'entraîne toutefois pas d'effets néfastes lorsque, par une intention ironique ou étant donné le nihilisme historique de l'auteur, la stabilité du foyer ou la survie du clan apparaît malgré tout préservée. On pense ici d'emblée au transformisme politique déployé par Aristide dans *La fortune des Rougon* et par Consalvo dans *I Viceré*. Issu du peuple et d'abord ardent défenseur du gouvernement républicain, le fils cadet de Pierre et de Félicité, qui aspire à l'opulence et à une vie de plaisirs, n'aura aucun scrupule à troquer, au moment opportun, son « idéal » démocratique afin d'appuyer l'Empire naissant de Louis-Napoléon Bonaparte. À l'inverse, le jeune et brillant héritier du prince Giacomo Uzeda di Francalanza en viendra, à la suite de son oncle Gaspare, à se faire élire député du royaume d'Italie. C'est ainsi que son ambition personnelle l'amènera, dans les premiers temps de l'Unité, à perpétuer la domination effective de la lignée de vice-rois d'origine espagnole dont il constitue le dernier maillon.

Délaissé, trahi ou symboliquement « tué » par ses enfants, le Père (réel ou métaphorique – le terme pouvant également recouvrir le rang social, la morale ou les allégeances politiques du géniteur ou du tuteur), tel qu'il apparaît dans notre corpus d'analyse, se distingue également par son absence dans plusieurs œuvres. Ainsi, bien qu'il emploie fréquemment le terme d'« enfants » pour désigner sous une même bannière à la fois sa seconde épouse et son fils aîné, Aristide Saccard dans *La curée* n'adopte habituellement pas, vis-à-vis des siens, la posture autoritaire du chef de famille. Plutôt complice de Maxime – notamment, lors de certaines « parties fines » en agréable compagnie – que juge et maître écrasant de son garçon, le spéculateur ira jusqu'à fermer les yeux sur l'inceste perpétré dans sa demeure par suite de l'obtention de certaines « compensations » financières intéressantes. Par ailleurs, dans *I vecchi e i giovani*, le décès du général Gerlando Laurentano, dont le souvenir pieux est rattaché, pour le garibaldien Mauro Mortara, à la lutte indépendantiste et révolutionnaire, a fait place au désenchantement des lendemains de triomphe patriotique. À la fin du XIX^e^ siècle, scandales financiers et troubles sociaux liés à la « question méridionale »

ternissent effectivement l'image du jeune royaume italien, qui n'a pas su éviter le piège de la corruption ni améliorer sensiblement les conditions de vie du peuple au sud de la péninsule. La naissance, en Sicile, des *Fasci* de travailleurs verra dès lors l'apparition de syndicalistes tel Nocio Pigna, qui néglige ses devoirs de père et son rôle de pourvoyeur familial pour mieux se consacrer à la diffusion de l'idéologie socialiste.

Dans bien des cas, le relâchement ou l'éclipse de l'autorité paternelle va de pair, au sein des récits étudiés, avec l'émergence et l'affirmation d'une figure féminine ressentie comme angoissante et potentiellement néfaste, ainsi que nous le verrons au troisième chapitre de cet ouvrage lorsque nous évoquerons les figures d'Adélaïde Fouque, de Renée Saccard et de Teresa Uzeda. Comme nous le constaterons, l'ascension d'une féminité qui dérange, tyrannise ou souille dans les œuvres du corpus traduit l'angoisse des origines d'une époque fascinée par la pureté et qui cherche, corrélativement, à percer les secrets de l'hérédité et de la dégénérescence. Elle fait également écho aux revendications féministes de l'époque et à la lente accession des femmes, au tournant du XX^e^ siècle, aux études supérieures et aux professions libérales.

Envisagée avec sympathie et humour par la voix narrative de *I vecchi e i giovani*, contrairement aux protagonistes féminines porteuses de menaces latentes dans les autres romans du corpus, Celsina Pigna abandonnera quant à elle – fait à souligner – le militantisme de gauche après en avoir entrevu le caractère illusoire. L'on peut, en outre, supposer que la relation qui s'ébauche, en fin de récit, entre elle et Ciccino Vella[287], issu de la haute bourgeoisie romaine, conduira tôt ou tard la fougueuse *signorina* à « normaliser » sa situation par le mariage.

Mais laissons là, pour l'heure, la question du féminin transgressif et menaçant dans les œuvres considérées et envisageons la valeur symbolique de la dégradation de l'autorité paternelle qui y a cours. Dans l'essai intitulé *De l'interprétation*, Paul Ricœur note que « [l]e père figure dans la symbolique, moins comme géniteur égal à la mère que comme donneur de lois[288] ». La pertinence d'une démarche analytique envisageant la représentation littéraire du Père au regard des mutations économiques et sociopolitiques nationales s'en trouve dès lors confortée, le mode de gestion familiale par le géniteur du récit pouvant fort bien renvoyer à la vision de la superstructure[289] par l'écrivain. Le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant explicite du reste en ces termes la fonction inhibante du Père telle que l'interprète la psychanalyse : « Le rôle paternel est conçu comme décourageant les efforts d'émancipation et exerçant une influence qui prive, limite, brime, stérilise, maintient dans la dépendance. […] [C]'est le monde de l'autorité traditionnelle en face des forces nouvelles de changement[290]. » Dans les intrigues du corpus, qui se

287. Voir *VJ*, p. 330 : « avant de partir il [Antonio Del Re] avait vu Celsina sourire à Ciccino Vella, accepter son bras et monter en voiture avec lui et Passalacqua ».
288. Paul Ricœur. *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », 1965, p. 520.
289. Celle-ci se trouvant, suivant la pensée marxiste, intimement liée au substrat économique national.
290. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.). *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. rev. et augm., Paris, Robert Laffont et Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, p. 741, sous « Père ». Voir également la rubrique « Père réel, père imaginaire, père symbolique » du *Dictionnaire de*

déroulent à des époques charnières de l'histoire de la France (Second Empire) et de l'Italie (*Risorgimento* et aube de l'Unité italienne), le thème de la paternité éludée, trahie ou éclipsée nécessite, partant, d'être envisagé comme l'expression fantasmatique de bouleversements sociopolitiques générateurs d'une réflexion sur l'identité nationale. Notons d'ailleurs que pour Jacques Lacan qui, dans un article paru dans l'*Encyclopédie française* en mars 1938, aborde le « déclin social de l'imago paternelle[291] », la carence du père par rapport à sa fonction constituerait le « noyau[292] » de la « grande névrose contemporaine[293] ». Au nombre des facteurs ayant conditionné cette perte d'envergure de l'image intériorisée du père, le psychanalyste cite « le retour sur l'individu d'effets extrêmes du progrès social […] : concentration économique, catastrophes politiques[294] ».

Outre ces deux derniers phénomènes, qui modèlent en partie les fictions étudiées, soulignons qu'au XIX^e^ siècle, certaines recherches scientifiques menées auprès de tribus primitives et de nouvelles théories sur l'évolution mettent en cause l'universalité de la structure familiale patriarcale[295]. L'Occident enregistre lui-même, à cette époque, le passage de ce dernier système à celui de la famille « conjugale intime ». Abordée, outre par Lacan, par Jacques Donzelot, Marzio Barbagli et Philippe Meyer, cette transition sociale marque l'émergence, à l'intérieur de la cellule familiale, d'un système de rôles plus flexible, moins lié au sexe et à l'âge et dans lequel les relations d'autorité entre mari et femme, parents et enfants sont plus symétriques[296].

Bien que, comme le signalent Richard P. Saller et David I. Kertzer, les chercheurs débattent encore de la possible existence d'un système familial méditerranéen distinct de ceux de l'Europe centrale et du nord-ouest[297], il semble que le déclin du modèle patriarcal ait été amorcé, en Italie comme en France, dès la fin du XVIII^e^ siècle. Suivant Barbagli, dont les explications rejoignent celles de Donzelot, la tendance, qui émergea au sein de la bourgeoisie intellectuelle au temps de la Révolution française, se diffusa par la suite dans l'aristocratie ou, tout au moins, à l'intérieur des couches les plus ouvertes et cosmopolites de cette classe sociale. Durant la seconde moitié du

la psychanalyse sous la dir. de Roland Chemama (Paris, Larousse, coll. « Références », 1995, p. 230) : « Le père symbolique, c'est celui auquel renvoie la loi, l'interdit étant toujours, dans la structure, proféré au Nom-du-Père. »

291. Jacques Lacan. « Le complexe, facteur concret de la psychologie familiale », dans *La vie mentale*, t. 8 de Lucien Febvre (dir.), *Encyclopédie française*, Paris, Société de gestion de l'*Encyclopédie française*, mars 1938, fascicule 40, p. 16.
292. *Ibid.*
293. *Ibid.*
294. *Ibid.*
295. Voir Rosalind Coward. *Patriarcal Precedents*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1983, p. 10-16 et Micheline Van der Beken. « La fêlure du pouvoir patriarcal », *Zola, le dessous des femmes*, Bruxelles, Le Cri, coll. « Les évadés de l'oubli », 2000, p. 290. On se reportera également aux ouvrages suivants : Auguste Comte, *Cours de philosophie positive* (1830-1842) ; Herbert Spencer, *Principes de sociologie* (1857) ; Johann Jacob Bachofen, *Du règne de la mère au patriarcat* (1858) ; Lewis Henry Morgan, *La société archaïque* (1877).
296. Voir les distinctions typologiques effectuées par Marzio Barbagli dans l'essai intitulé *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*, *op. cit.*, p. 16.
297. Voir David I. Kertzer et Richard P. Saller (dir.). *The Family in Italy from Antiquity to the Present*, New Haven (É.-U.)/Londres, Yale University Press, 1991, p. 1.

XIX^e siècle, ce sont les employés, puis les commerçants et, enfin, les artisans et les ouvriers de l'industrie qui virent s'affirmer dans leurs rangs le type de la famille conjugale. Les résidents des milieux agricoles furent, en Italie, au XX^e siècle, les derniers touchés par ce mouvement, que Lawrence Stone a tenté d'expliquer par le schéma « épidémiologique » de la transmission des innovations par « imitation » culturelle[298].

Profondément influencée par les débuts de l'industrialisation, qui ne constitue toutefois pas l'unique « ligne de partage[299] » entre sa structure traditionnelle et son organisation moderne, selon Marzio Barbagli, la transformation de la cellule familiale doit être envisagée parallèlement à la chute de l'Ancien Régime et à la « genèse du social[300] ». Si, avant la période révolutionnaire, le chef de famille jouissait, en contrepartie de sa fidélité à l'ordre public, d'un pouvoir « à peu près *discrétionnaire*[301] » sur les membres du groupe dont il était responsable, cette situation se révélera peu à peu obsolète au cours du XIX^e siècle. On ne peut, à ce sujet, passer sous silence les effets psychologiques de la prise de la Bastille sur la vision sociale de l'autorité paternelle. Cet événement constitue, de fait, « la destruction symbolique par excellence de l'arbitraire familial dans sa complicité avec la souveraineté royale, puisque c'était là notamment qu'on enfermait les individus détenus par la procédure des lettres de cachet[302] ». La proclamation, sous la Première République, de lois touchant la famille (celle du 20 septembre 1792 déclarant le caractère civil du mariage et introduisant le divorce et celle du 25 septembre de la même année, qui entraîne la sécularisation des actes d'état civil), entendra renverser le rapport de connivence entre la famille et l'État. Tel que précisé par Marie-Hélène Renaut, le Code civil redonnera à la puissance paternelle, tout en la limitant, « une énergie qui la rapproche de celle connue dans l'ancienne France[303] » en investissant le père du droit de correction, « qui lui permet de requérir par voie d'autorité, sans donner de motif, la détention de l'enfant rebelle de moins de 16 ans[304] ». Quoique la Restauration marquera également un certain recul sur le

298. Au sujet de la diffusion du modèle de la famille conjugale, voir Marzio Barbagli, *op. cit.*, p. 21 à 25 et p. 514 à 520. On consultera également avec profit l'essai de Jacques Donzelot, *La police des familles* (*op. cit.*), où l'auteur résume, en p. 11 : « Le sentiment moderne de la famille aurait surgi dans les couches bourgeoises et nobles de l'Ancien Régime, puis se serait répandu par cercles concentriques dans toutes les classes sociales, dont le prolétariat à la fin du XIX^e siècle. » À noter que Philippe Meyer, dans son ouvrage sur *L'enfant et la raison d'État* (*op. cit.*, p. 13), constate à son tour que « si la lente transformation de la famille et son ancrage autour de l'enfant commencent dans l'élite du pouvoir, […] son modèle de savoir-vivre se diffuse progressivement ».
299. Marzio Barbagli, *op. cit.*, p. 514. Nous traduisons.
300. Gilles Deleuze. « L'ascension du social », postface de l'ouvrage de Jacques Donzelot, *La police des familles, op. cit.*, p. 213.
301. Jacques Donzelot, *op. cit.*, p. 50. C'est l'auteur qui souligne.
302. *Ibid.*, p. 52.
303. Marie-Hélène Renaut. *Histoire du droit de la famille*, Paris, Ellipses, coll. « Mise au point », 2003, p. 67.
304. *Ibid.* À noter que le droit de correction ne sera supprimé qu'en 1958. (Voir *ibid.* sur ces deux questions légales.)

plan de la législation familiale, l'intervention croissante de la sphère publique dans l'espace privé durant le XIX^e siècle contribuera à normaliser peu à peu les relations parents/enfants[305] et à rétablir la loi sur le divorce (1884), qui avait été abrogée en 1816.

En Italie, quoique l'évolution des structures de la famille ait été apparemment comparable au schéma français, l'histoire du droit familial révèle un hiatus significatif entre divers aspects de la législation et la réalité sociale. Ainsi, Giulio Vismara remarque entre autres, au sein du Code Pisanelli de 1865 et jusque dans le Code de 1942, une certaine ambiguïté dans l'emploi du mot « famille ». Alors qu'en certains endroits, celui-ci réfère à la famille conjugale, il recouvre, à d'autres moments, le concept de parenté. Pour expliquer ce flottement sémantique, Vismara note qu'aux yeux du législateur de l'époque, « la famille italienne apparaissait encore comme un groupe étendu, sur lequel se fondait la conservation de l'ordre bourgeois[306] ». La question du divorce, qui ne sera légalisé en Italie qu'en 1970, c'est-à-dire quatre-vingt-six ans après la France, témoigne de l'influence d'organisations sociales et politiques réactionnaires dans la Grande Botte au XIX^e siècle et durant la première moitié du XX^e, soit, au premier chef, l'Église catholique et le fascisme. Rappelons que lorsqu'il s'était agi d'adapter le Code Napoléon (1804) pour la République italienne, « de fortes insistances avaient été […] faites pour que la possibilité de divorcer soit, sinon exclue pour tous, du moins limitée aux non-catholiques[307] ». En outre, le Code de 1942, élaboré durant la période fasciste et qui entendait avant tout préserver l'unité de la famille sur la base de l'autorité paternelle, « ne correspond[ait] pas aux exigences de la société à laquelle il s'adressait[308] », ainsi que le mentionne Vismara dans son étude.

Il apparaît du coup symptomatique que Luigi Pirandello, qui adhéra en 1924 au Parti fasciste, mette en évidence, dans *I vecchi e i giovani*, par le biais de la représentation des Pigna, les conséquences néfastes du renversement des rôles familiaux et sexuels. Considérés par la droite, suivant une distinction classique et manichéiste, comme les « négateurs de la famille[309] », les socialistes, qui, pour De La Farelle (*Du Progrès social*, 1839), aspiraient à détruire celle-ci par la dévolution de ses pouvoirs à l'État, appuyèrent, du temps de l'écrivain, les droits de la femme mariée, des enfants naturels et de la fille-mère tout en soutenant la cause du divorce[310]. Jugeant d'intérêt public le renforcement de la famille, le Parti fasciste, qui entendait lui-même intervenir

305. Voir le relevé synthétique, par Jacques Donzelot (*La police des familles*, *op. cit.*, p. 76), des lois régissant les rapports parents/enfants à partir des années 1840. On notera également, au nombre des mesures à l'origine de la réduction de l'autonomie familiale au XIX^e siècle, la prolifération, dès 1857, des sociétés protectrices de l'enfance et l'établissement de procédures de tutélarisation facilitées par « toute une série de passerelles et de connexions entre l'Assistance publique, la justice pour enfants, la médecine et la psychiatrie » (*ibid.*, p. 86).
306. Giulio Vismara. *Il diritto di famiglia in Italia dalle riforme ai codici. Appunti*. Milan, A. Giuffrè Editore, 1978, p. 70. Nous traduisons.
307. *Ibid.*, p. 47. Nous traduisons.
308. *Ibid.*, p. 87. Nous traduisons.
309. Jacques Donzelot, *op. cit.*, p. 52.
310. Voir Giulio Vismara, *op. cit.*, p. 77.

de façon accrue au sein de l'espace privé, allait ainsi condamner la dissolution des liens du mariage et le principe d'égalité des conjoints, mais aussi la propagande socialiste auprès des travailleurs agricoles, et ce, en vertu d'un raisonnement similaire à celui des philanthropes chrétiens qui, en 1844, exposaient leur programme en ces termes : « [N]ous n'adresserons pas au travail et à l'indigence de vaines et dangereuses paroles ; […] nous ne voulons pas enrôler les pauvres et les malheureux pour le service des passions politiques, ni exploiter leurs misères pour faire des révolutions[311]. »

Au terme de cette première incursion dans l'intimité des familles romanesques mises en scène par les auteurs étudiés, l'on ne peut en somme plus douter de la profonde résonance psychique induite par la modernité dans les esprits des contemporains de son avènement. Si, tel que souligné par Martine Segalen, au centre du « dispositif bourgeois[312] » se trouve « une famille qui se définit comme le lieu de l'ordre, porteuse d'un modèle normatif puissant où tout écart est considéré comme une dangereuse déviance[313] », les œuvres du corpus font de l'espace du privé le lieu d'inscription par excellence des mutations de la scène politique et sociale au XIX^e^ siècle. Pilier de la société de l'époque, le père s'y découvre ainsi révélateur, outre de tendances et de phénomènes sociohistoriques émergents, du sentiment larvé de transgression qui semble avoir habité bon nombre d'acteurs et de témoins du passage à l'ère industrielle. Affaiblie jusqu'à se faire si ténue qu'elle s'efface parfois complètement, la puissance du chef de famille telle qu'elle se manifeste dans les œuvres considérées se voit de plus en plus bafouée par les générations de fils et de filles sur lesquels elle exerçait encore, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, une entière juridiction. Le trouble engendré par son déclin paraît finalement démontrer l'importance des conservatismes sociaux au temps du naturalisme et du vérisme, comme le suggère cette réflexion de Paolo Macry sur la résistance du patronyme et de la culture de la famille face au procès de modernisation :

> Le dix-neuvième siècle voit la lente et réticente transition du patronyme au prénom, de la culture du sang à la famille patriarcale et à la famille affective. Le patronyme résiste longtemps. Et avec lui toute une façon d'entendre les comportements – sur le double versant de la vie privée et de la vie publique […]. Si la modernisation […] s'exprime dans l'individualisme et dans la nucléarisation de l'imminente société de masse, le patronyme et la culture de la famille en sont parmi les obstacles les plus tenaces[314].

311. *Annales de la charité*, revue de la Société d'économie charitable, 1844.
312. Martine Segalen. « La révolution industrielle : du prolétaire au bourgeois », dans André Burguière, Christiane Klapisch-Zuber *et al.* (dir.), *op. cit.*, p. 390.
313. *Ibid.*
314. Paolo Macry. *Ottocento. Famiglie, élites e patrimoni a Napoli*, Bologne, Il Mulino, coll. « Saggi », 2002, p. 331. Nous traduisons.

CHAPITRE 2

PERSONNAGES-MÉMOIRE ET LIEUX SYMBOLIQUES

Même les démolisseurs attaquaient la toiture sur sa tête. On avait retiré les ardoises pourries, les plafonds s'effondraient, les murs craquaient, et il restait là, sous les vieilles charpentes à nu, au milieu des décombres. Enfin, devant la police, il était parti. […]

Ce fut un éboulement pitoyable, l'aplatissement d'une maison de fange, détrempée par les pluies. Pas une cloison ne resta debout, il n'y eut plus par terre qu'un amas de débris, le fumier du passé tombé à la borne.

Émile Zola,
Au bonheur des dames[1]

« [C]rois[ant] et complét[ant] les motifs et les fatalités de l'histoire[2] », la représentation de la cellule familiale et du clan dans *Les Rougon-Macquart* et dans les romans véristes considérés apparaît en étroite résonance avec la conjoncture nationale et européenne dans laquelle elle s'insère. L'analyse a en effet révélé de quelle façon la mise en scène des relations intergénérationnelles donne à lire, en filigrane, les effets pluridimensionnels de la modernité capitaliste et, notamment, le déclin graduel de la société patriarcale et rurale. Si, en vertu d'un rapport d'ordre métaphorique, l'activité interne de la *domus* reflète le cours particulier du « fleuve du progrès[3] », l'on constate néanmoins la prégnance, dans les œuvres à l'examen, d'une autre forme de structure relationnelle entre sphère privée et espace public : soit le symbolique, au sens restreint

1. Émile Zola. *Au bonheur des dames*, *RM*, t. 3, p. 756-757.
2. Henri Mitterand. *Zola : l'histoire et la fiction*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1990, p. 8.
3. Giovanni Verga. « Préface de l'auteur à la première édition des *Malavoglia* », *LM*, p. 377.

du terme[4]. De cette catégorie taxinomique relèvent certains personnages et territoires qui, dans les univers romanesques imaginés par Zola, Verga, De Roberto et Pirandello, présentent une signification et une valeur *en soi*. Investis d'une fonction mémorielle dès lors qu'ils témoignent du bouleversement de l'ordre sociopolitique d'une nation donnée, ces actants et lieux fictionnels répondent à la définition de « symbole » par Émile Littré, en ce qu'ils constituent des « figure[s] ou [des] image[s] employée[s] comme signe[s] d[e] chose[s][5] ».

Contrairement à la métaphore, qui « s'anéantit dans sa fonction de renvoi à un sens qui la dépasse[6] », le symbole, tel que montré par R. Schürmann, « réalise ce qu'il signifie[7] ». Aussi constitue-t-il, plutôt qu'un simple transfert de sens par substitution analogique[8], un intermédiaire *matériel* exprimant les représentations collectives[9], suivant l'acception de Durkheim, fondateur de la sociologie française. Issu du grec *symbolon*, terme désignant, durant l'Antiquité, un objet scindé en deux parties grâce auxquelles des messagers pouvaient se reconnaître[10], le symbole appartient, tout comme le signe, au domaine de l'évocation. Accusant toutefois, à la différence de celui-ci, « une certaine épaisseur, […] un contenu intrinsèque inexhaustif[11] », il fonctionne selon un procédé de correspondance et de ressemblance capable de « rendre l'âme des choses[12] ». Lors même que la dynamique géniteur/enfants dans les œuvres analysées reflète les grands mouvements sociohistoriques du XIX^e^ siècle en France et en Italie, le personnel et les lieux romanesques dont il sera question dans cette première partie incarnent des moments-clés de l'évolution nationale et de la temporalité narrative. Alors que le personnage-mémoire et les vestiges et antres du souvenir cristallisent un passé révolu par rapport au présent de l'écriture ou de l'intrigue, la maison en transformation et les logis mouvants et infiltrés expriment les mutations sociales et nationales contemporaines au naturalisme et au vérisme.

2.1 PERSONNAGE-MÉMOIRE

Renvoyant à un faisceau de ressemblances et de parentés descriptives et fonctionnelles, la dénomination de « personnage-mémoire » que nous avons privilégiée dans notre analyse recouvre un ensemble de protagonistes et de figures secondaires du corpus

4. À l'instar de Baudouin Decharneux et de Luc Nefontaine (*Le symbole*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2006, p. 12), nous choisissons de considérer les concepts de « symbole » et de « métaphore » comme distincts, bien que certains théoriciens rapprochent ou même assimilent celle-ci à celui-là.
5. Émile Littré. Cité dans *ibid.*, p. 10.
6. R. Schürmann. « La différence symbolique », *Cahiers internationaux de symbolisme*, nº 21, 1972, p. 57.
7. *Ibid.*
8. Voir la définition de « métaphore » dans Baudouin Decharneux et Luc Nefontaine, *op. cit.*, p. 12.
9. Voir *ibid.*, p. 96.
10. Voir *ibid.*, p. 18.
11. Éliane Amado Lévy-Valensi, *La nature de la pensée inconsciente*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978, p. 113.
12. Voir la synthèse des réflexions d'Éliane Amado Lévy-Valensi sur la question du symbole dans Baudouin Decharneux et Luc Nefontaine, *op. cit.*, p. 12.

littéraire envisagé. Cette catégorie d'actants présente divers traits communs avec le « personnage-anaphore[13] » de Philippe Hamon, qui met en place dans l'œuvre un « réseau d'*appels* et de *rappels*[14] », ainsi que l'explique le théoricien français dans l'article intitulé « Pour un statut sémiologique du personnage » :

> [É]léments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive, ils [les personnages-anaphores] sont en quelque sorte les *signes mnémotechniques* du lecteur : personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc. Le rêve prémonitoire, la scène d'aveu ou de confidence, la prédiction, le souvenir, le flash-back, la citation des ancêtres, la lucidité, le projet, la fixation de programme sont les attributs ou les figures privilégiées de ce type de personnage[15].

Avant de circonscrire dans sa spécificité la notion de « personnage-mémoire », il faut souligner d'entrée de jeu que notre démarche s'inscrit dans la tradition « textualiste[16] » d'identification des « fonctionnaires[17] » de l'énonciation romanesque. En demeurant au plus près de l'étymologie latine *persona*, « qui désignait le masque que les acteurs portaient sur scène[18] », nous chercherons, en effet, à déterminer les attributs physiques et psychologiques dominants des actants considérés tout comme leurs rôles et leurs compétences particuliers. Alors que le Pirandello des *Six personnages en quête d'auteur* (1921) recommande de masquer les « Personnages[19] » pour ne pas faire apparaître ceux-ci « comme des fantômes, mais comme des réalités créées[20] », notre étude verra, parallèlement, à dégager la construction imaginaire du romancier par-delà l'« effet-personne[21] », et ce, étant donné la productivité, soulignée par Vincent Jouve lui-même, de l'approche immanentiste d'appréhension du texte littéraire, par laquelle un « regard technique[22] » s'efforce de déterminer la valeur relative et l'impact fictionnel d'un protagoniste.

Aux fins de notre construction du modèle de « personnage-mémoire », nous reprendrons quatre des principaux volets d'analyse employés par Philippe Hamon dans l'article précité intitulé « Pour un statut sémiologique du personnage ». C'est, tout

13. Voir Philippe Hamon. « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 123-124.
14. *Ibid.*, p. 123.
15. *Ibid*. Nous soulignons.
16. Voir Christine Montalbetti (dir.). *Le personnage*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2003, p. 16.
17. Expression employée par Philippe Hamon dans *Le personnel du roman : le système des personnages dans « Les Rougon-Macquart » d'Émile Zola,* Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1983, p. 66.
18. Marc André Bernier et Denis Saint-Jacques. « Personnage », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 434.
19. Luigi Pirandello. *Six personnages en quête d'auteur*, trad. de l'italien par Michel Arnaud, suivi de *La volupté de l'honneur*, trad. par André Bouissy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 39. À noter, dans les didascalies, l'emploi de la majuscule par Pirandello pour évoquer les « Personnages » qui, en lieu et place des acteurs d'une compagnie de théâtre, rejouent eux-mêmes leur propre drame.
20. *Ibid.*
21. Voir Vincent Jouve. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 108-149.
22. *Ibid.*, p. 9.

d'abord, la *qualification différentielle* du groupe de personnages examiné que nous mettrons au jour. En plus d'identifier les prédicats généralement associés aux actants qui relèvent de cette catégorie et de rappeler leur statut familial et professionnel à l'intérieur du récit, nous ferons ressortir leurs connaissances et leurs savoirs particuliers. Ce faisant, nous verrons peu à peu se préciser l'importance de ce type de figures dans l'économie romanesque. Nous évaluerons ensuite la *distribution différentielle* des personnages-mémoire, soit le moment et la fréquence de leur apparition au sein de la narration. Il sera par ailleurs utile d'établir leur *autonomie différentielle* et, notamment, leur mode de relation avec les autres protagonistes, en observant s'ils se manifestent habituellement seuls ou en groupe. L'ensemble de ces constats nous amènera en fin de parcours à circonscrire la *fonctionnalité différentielle* du personnage-mémoire et à saisir son importance dans le système des personnages en régime naturaliste et vériste.

2.1.1 Qualification différentielle (attributs, compétences, savoir)

A) *Aînesse, blancheur, vigueur ou pétrification*

Quels sont les traits communs des personnages-mémoire sur le plan de leur rôle familial, de leur profil psychophysiologique ainsi que de leurs compétences distinctives ? La caractéristique qui, d'emblée, émerge de l'ensemble de ces actants reste leur âge avancé. De fait occupent-ils, pour la presque totalité, le rôle d'aïeuls (tante Dide dans plus d'un roman du cycle des *Rougon-Macquart*, Bonnemort dans *Germinal*, padron 'Ntoni dans *I Malavoglia*) ; de géniteurs ou de parents âgés (M. Béraud Du Châtel, père de Renée dans *La curée*, le protagoniste éponyme du *Docteur Pascal*, zia Ferdinanda dans *I Viceré*, don Ippolito dans *I vecchi e i giovani*) ; ou encore de vieillards liés à la famille principale (Bourras dans *Au bonheur des dames*, la comtesse de Beauvilliers dans *L'argent*, Frà Carmelo dans *I Viceré*[23] et Mauro Mortara dans *I vecchi e i giovani*). Seules les jeunes Alice de Beauvilliers (*L'argent*) et Geneviève Baudu (*Au bonheur des dames*) échappent à cette règle, bien que le narrateur fasse allusion aux « traits déjà tirés du visage[24] » de la première demoiselle, héritière du sang appauvri de sa noble « race[25] » en décadence, et remarque que la seconde, « chez qui s'aggravait encore la dégénérescence[26] » maternelle, « avait la débilité […] d'une plante grandie à l'ombre[27] ».

23. Tel que souligné par Pierluigi Pellini (« De Roberto e la coazione di Malpelo », *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Florence, Le Monnier Università, coll. « Lingue e Letterature », 2004, p. 224), Carmelo est le frère naturel du prince Giacomo. Au moment de la prise de Rome, alors qu'éclate au grand jour la folie du religieux, le narrateur des *Princes de Francalanza* remarque ainsi : « un autre Uzeda devenu fou, le bâtard qui en dépit de son extrait de baptême se révélait lui aussi de la famille » (*PF*, p. 416).
24. Émile Zola. *L'argent*, *RM*, t. 5, p. 68.
25. *Ibid.*
26. Émile Zola. *Au bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 396.
27. *Ibid.*

Au niveau de l'apparence, les personnages-mémoire arborent généralement un visage, des cheveux ou une barbe de couleur blanche. Dans le cadre du cycle des *Rougon-Macquart*, un large éventail d'épithètes, de métaphores et de comparaisons soulignent cette particularité : « toison de neige[28] » (Pascal), « face neigeuse de Père éternel[29] » (Bourras), blancheur de « cygne très ancien[30] » et « teint gâté[31] » (la comtesse de Beauvilliers et sa fille Alice), « pâle sourire[32] » (M. Béraud Du Châtel), visage « livide[33] », quoique « tatou[é] de charbon[34] » (Bonnemort), « cheveux blancs[35] » (Baudu), pâleur d'une « femme mangée d'anémie[36] » et « décoloration[37] » (M^me^ Baudu et sa fille Geneviève). L'ensemble de ces traits physiques réapparaît dans la description de nombreux personnages-mémoire du corpus vériste analysé. Outre don Diego, don Ferdinando et Nunzio Motta dans *Mastro-don Gesualdo*[38], l'on citera, pour s'en convaincre : don Ippolito, ce « vieil homme[39] » à la « beauté virile[40] » doté d'une « barbe majestueuse, qui conservait encore un dernier vestige, presque un souvenir de sa couleur première, blond doré[41] » ; et Mauro Mortara qui, « [a]u cours de ses perpétuelles réflexions vagabondes dans la solitude de la campagne, […] cheminait, tranquillement, en père éternel, en lissant sa longue barbe blanche[42] ». S'il n'est fait allusion au physique de padron 'Ntoni qu'en de très rares passages des *Malavoglia*, c'est un « visage blême et défait[43] » qu'offre à l'imagination du lecteur le vieil homme à la fin du roman. Au sujet de zia Ferdinanda, cette vieille fille laide et dénuée de féminité, le troisième chapitre des *Viceré* spécifie par ailleurs uniquement qu'« âgée de trente-huit ans, [elle] en portait [néanmoins] cinquante[44] ».

28. Émile Zola. *Le docteur Pascal*, *RM*, t. 5, p. 1056. À noter que le narrateur de *La faute de l'abbé Mouret*, cinquième roman du cycle des *Rougon-Macquart*, remarquait déjà, au sujet de l'aspect physique de Pascal : « Bien qu'ayant à peine dépassé la cinquantaine, il était déjà d'un blanc de neige, avec une grande barbe, de grands cheveux […]. » (*RM*, t. 1, p. 1246.)
29. Émile Zola. *Au bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 569. Ajoutons que Bourras est comparé à un prophète (voir *ibid.*, p. 562 : « le vieux Bourras, chevelu et barbu comme un prophète »), de la même façon que Pascal est associé à la figure biblique du roi David dans *Le docteur Pascal* (*op. cit.*, p. 1078 : « le vieux roi David, c'était lui [Pascal] »).
30. Émile Zola. *L'argent*, *op. cit.*, p. 68.
31. *Ibid.*
32. Émile Zola. *La curée*, *RM*, t. 1, p. 501.
33. Émile Zola. *Germinal*, *RM*, t. 3, p. 1560.
34. *Ibid.*
35. Émile Zola. *Au bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 393.
36. *Ibid.*, p. 396.
37. *Ibid.*
38. Don Diego : « ses yeux s'enflammaient au fond de leurs orbites livides » (*MDG2*, p. 111) ; don Ferdinando : ce vieil homme qui, dès l'*incipit*, présente un « visage parcheminé » (*ibid.*, p. 14) et une « barbe longue de huit jours » (*ibid.*), « appar[aît] comme un fantôme » au sixième chapitre de la deuxième partie du roman (*ibid.*, p. 106) ; Nunzio Motta : « ses cheveux blancs dressés sur sa tête » (*ibid.*, p. 141).
39. *VJ*, p. 179.
40. *Ibid.*
41. *Ibid.*, p. 86.
42. *Ibid.*, p. 119.
43. *LM*, p. 358.
44. *PF*, p. 87.

Outre par les multiples nuances de blanc qui « donnent le ton » à leur portrait physique et accusent leur âge vénérable, leur sagesse, leur santé médiocre ou encore le processus de dégénérescence qui les affecte, les personnages-mémoire se distinguent par la posture morale qu'ils adoptent dans la presque totalité des cas. Guidés par un faisceau de principes directeurs, ils se révèlent en effet peu enclins à revoir, par suite de la transformation de leur environnement, la ligne de conduite qu'ils avaient préalablement embrassée (dans le champ politique, social, éthique, commercial ou scientifique). L'âpre défense, par donna Ferdinanda, de la noblesse d'épée[45], l'attachement de Baudu au petit commerce tout autant que les valeurs traditionnelles de padron 'Ntoni constituent autant d'exemples de ce rigorisme idéologique. Il est intéressant de souligner à ce propos que l'intégrité ou, plus fréquemment, l'intransigeance déployée par le personnage-mémoire dans son contact avec l'univers social se reflète bien souvent dans sa prestance ou dans la franchise de ses manières. Ainsi, M. Béraud Du Châtel, républicain qui envisage d'un œil suspicieux la ruée aux jouissances du Second Empire, possède une « haute taille[46] », une démarche lente et un naturel taciturne et songeur[47]. Bourras est décrit comme un « grand vieillard[48] ». De la même façon, le docteur Pascal, ardent positiviste, s'impose d'emblée par sa « solidité vigoureuse bien qu'il approchât de la soixantaine[49] ». Don Ippolito, ce nostalgique de la Sicile bourbonienne, se démarque de son côté, aux yeux de la jeune Dianella Salvo, par sa « vigueur grave[50] » et sa « maîtrise de soi[51] », qui lui confèrent « une noblesse à la fois […] altière et […] sereine[52] ». C'est par une touchante naïveté de même que par une « singularité d'allures[53] » que s'expriment par ailleurs respectivement la foi nationaliste et le mépris des normes sociales de Mauro Mortara et d'Adélaïde Fouque.

Susceptible de dégager une impression de force et de puissance tranquille – sauf dans le cas où son rejet buté du progrès lui confère un caractère quelque peu grotesque, qu'on songe à Nunzio Motta ou encore aux frères Trao –, le personnage-mémoire jouit d'ordinaire d'une énergie vitale supérieure à la moyenne. De la même façon que Pascal et don Ippolito, Adélaïde Fouque, ce « prodige de longévité[54] », Mauro Mortara, « à soixante-dix-sept ans, encore lucide et robuste, plus qu'un jeune homme de vingt ans[55] » et Frà Carmelo, jovial et rieur[56], se distinguent par leur solide constitution ou par l'ardeur incomparable qui les anime.

45. À noter qu'en dépit de sa défense acharnée de la noblesse, donna Ferdinanda pratique l'usure, activité « peu aristocratique ». (Voir Pierluigi Pellini. « De Roberto e la coazione di Malpelo », *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, *op. cit.*, p. 224. Nous traduisons.)
46. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 501.
47. Voir *ibid.*
48. Émile Zola. *Au bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 415.
49. Émile Zola. *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 917.
50. *VJ*, p. 179.
51. *Ibid.*
52. *Ibid.*
53. Émile Zola. *La fortune des Rougon*, *RM*, t. 1, p. 41.
54. Émile Zola. *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1089.
55. *VJ*, p. 24.
56. Voir *VIC*, p. 823 et *PF*, p. 359.

En certaines circonstances limites – lourdement chargées sur le plan émotif –, la « raideur » corporelle et morale du personnage-mémoire se cristallise toutefois pour laisser place à la stupeur et à la pétrification du sujet. Au terme de *Germinal*, Bonnemort, immobile sur sa chaise et muet, affiche « un visage d'une froideur et d'une dureté de pierre[57] » peu avant d'étrangler la jeune Cécile Grégoire. Doublement emmurée dans sa « prison de sénilité et de démence[58] » à l'asile des Tulettes, Adélaïde Fouque qui, dans *Le docteur Pascal*, ne réussit pas à sauver son arrière-petit-fils d'une hémorragie fatale, se singularise par un regard d'« une puissance étonnante de fixité[59] ». Semblablement, padron 'Ntoni, hospitalisé au terme des *Malavoglia*, « ne disait plus rien, alors qu'on voyait à son air qu'il avait tant de choses à dire[60] ». Après avoir été chassé de San Nicola où il avait vécu durant de nombreuses années[61], Frà Carmelo, « les yeux écarquillés[62] », révèle au grand jour, lors d'une manifestation célébrant la prise de Rome par l'armée italienne, l'état d'égarement psychique dans lequel l'a jeté l'événement[63]. L'aspect statuaire du personnage-mémoire ressort par ailleurs de certains tableaux en fin d'intrigues : pensons notamment à l'« anéantissement[64] » de Baudu, à l'hébétude de Bourras[65] ainsi qu'à l'effondrement des dames de Beauvilliers[66]. Chez quelques actants du corpus, la maladie (zia Ferdinanda, don Ferdinando) et la mort (Pascal, Nunzio Motta, don Diego) viendront toutefois poursuivre ou compléter cette amorce de réification.

Qu'ils soient rentiers, médecins, commerçants, prolétaires ou ecclésiastiques, les personnages que nous tentons de définir ici tiennent du reste, dans une large mesure, de l'icône et du mémorial, et ce, tant du point de vue de leur qualification différentielle que de leur fonctionnalité à l'intérieur du récit, bien que nous n'examinions, pour l'heure, que le premier aspect. Tout comme l'icône, qui implique « une certaine rigueur "portraitique"[67] », le personnage-mémoire s'affirme, de fait, par un ensemble de constantes descriptives. Si sa stature d'apparence souvent figée rappelle le « style hiératique[68] » de l'icône religieuse, « propre à exprimer la présence du sacré[69] », le ton laiteux, à tendance monochrome, de son visage pourrait fort bien être rapproché de la technique picturale de l'« assiste[70] ». Les minces hachures dorées auxquelles renvoie ce terme artistique, qui visent à illuminer la carnation et les habits des sujets d'une image sacrée, semblent en effet agir de manière comparable à la blancheur de la « famille »

57. Émile Zola. *Germinal*, *op. cit.*, p. 1559.
58. Émile Zola. *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1104.
59. *Ibid.*
60. *LM*, p. 368.
61. On se souviendra que c'est la loi piémontaise supprimant les couvents après l'Unité qui obligera Frà Carmelo à quitter Saint-Nicolas. Voir *VIC*, p. 449.
62. *PF*, p. 416.
63. Voir *VIC*, p. 891.
64. Émile Zola. *Au bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 760.
65. Voir *ibid.*, p. 757 : « Il demeurait béant […]. »
66. Voir Émile Zola. *L'argent*, *op. cit.*, p. 372 : « ces deux misérables créatures effondrées ».
67. Olivier Clément. « Icône », dans *Encyclopaedia Universalis*, t. 11, 2002, p. 776.
68. *Ibid.*, p. 772.
69. *Ibid.*
70. *Ibid.*, p. 776.

d'actants que nous étudions. Elles soulignent en effet la marginalité fondamentale des saints représentés, qui tranchent sur leurs contemporains par certains attributs qui leur sont propres.

B) *Corps-archives*

Du lot des compétences déclinées par le personnage-mémoire, relevons sa connaissance privilégiée d'un passé qui, au-delà de l'intrigue romanesque, apparaît lié à la grande histoire des sociétés, des nations et même à l'évolution littéraire et scientifique. Cette forme particulière de savoir distingue d'ailleurs le personnage-mémoire du « personnage-anaphore » de Philippe Hamon. Rappelant des éléments passés ou anticipant des dévoilements futurs à l'intérieur de la narration, le second type ne jette pas *nécessairement* un pont entre l'univers fictif de l'intrigue et celui, réel, de l'écrivain et de son temps. Dans son article sur le « [s]tatut sémiologique du personnage », Hamon consigne du reste lui-même, au sujet de la catégorie du « personnage-anaphore » : « Ici une référence au système propre de l'œuvre est seule indispensable[71]. » Détenant des connaissances de première main sur une période plus ou moins complètement révolue de l'histoire (d'un pays, d'une classe sociale, de la culture, de la littérature), le personnage-mémoire apparaît dès lors comme le vivant reliquat d'une époque achevée – ou en voie de l'être. Précisons qu'en dépit de son voisinage occasionnel avec le « personnage-embrayeur[72] » (comme dans le cas du docteur Pascal) ou avec le « personnage-référentiel[73] » (auquel semblent se rattacher, à première vue, les Beauvilliers), le modèle d'actant qui nous occupe s'en distingue par l'ensemble des caractéristiques particulières qui le constituent. La récurrence de celles-ci dans le groupe des protagonistes envisagés nous autorise à considérer le personnage-mémoire comme un type à part qui, étant donné son rôle narratif, présente un intérêt certain du point de vue de l'étude de la sphère privée comme espace fictionnel révélateur de la grande histoire dans les écrits naturalistes et véristes.

Alors que le substantif « Mémoires » s'applique, selon *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, édition 2010, à la « [r]elation écrite qu'une personne fait des évènements auxquels elle a participé ou dont elle a été témoin[74] », les figures romanesques étudiées retracent la chronique d'une époque sur le parchemin de leur chair ou avec l'encre du sang et des liquides vitaux qui circulent en eux. Leurs corps-archives méritent d'ailleurs d'être examinés de plus près, attendu qu'ils font ressortir certaines

71. Philippe Hamon. « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser *et al.*, *Poétique du récit*, *op. cit.*, p. 123.
72. Voir *ibid.*, p. 122-123, où Hamon définit en ces termes les personnages-embrayeurs : « Ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués : personnages "porte-parole" […]. »
73. Voir *ibid.*, p. 122. Les personnages-référentiels regroupent, pour le théoricien français, des « personnages historiques […], mythologiques […], allégoriques […], ou sociaux ».
74. *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2010*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2009, p. 1570, sous « Mémoire ».

problématiques (l'influence du milieu sur l'organisme humain, la dégénérescence, la décadence politique, la foi dans le progrès humain) largement développées tant par Zola que par les auteurs véristes italiens.

« Notre héros n'est plus le pur esprit, l'homme abstrait du XVIII^e siècle ; il est le sujet physiologique de notre science actuelle, un être qui est composé d'organes et qui trempe dans un milieu dont il est pénétré à chaque heure[75] », écrivait Zola dans *Les romanciers naturalistes*. Si cette assertion s'applique par principe à tout actant du répertoire naturaliste et vériste, elle recèle une importance singulière pour le personnage-mémoire, vu sa fonction essentielle dans les récits où il intervient. En témoignent les crachats noirs de Bonnemort, ce « charbon de la mine qu'il se tirait de la gorge[76] », qui rendent compte de la misère de plusieurs générations de Maheu, « engloutis » quotidiennement dans les souterrains du Voreux. Le soir du rendez-vous des mineurs de Montsou dans une clairière pendant la grève, Étienne, monté sur une souche pour convaincre les charbonniers de poursuivre le combat, « maintenait[77] » d'ailleurs à côté de lui le vieillard et « l'étalait *comme un drapeau de misère et de deuil*, criant vengeance[78] ». Dans *Mastro-don Gesualdo*, l'apparence peu soignée de Nunzio Motta, avec ses « gencives édentées[79] » et sa « figure terreuse et sale de poils gris[80] », tout comme les manières frustes de l'aïeul, qui mange avec les mains, suivant sa propre déclaration[81], attestent de la même façon les humbles origines de celui-ci.

Façonné par le milieu où il se développe, le corps révèle également, chez les protagonistes à l'étude, la dégénérescence biologique et/ou le déclin de la lignée familiale dont il constitue l'un des maillons. Exemple incontournable à ce chapitre, Adélaïde Fouque, qui représente, dans l'histoire des Rougon-Macquart, la « lésion nerveuse première[82] », affiche, dès son plus jeune âge, des « regards effarés[83] » qui font d'abord croire à « de la sauvagerie[84] ». Prise d'accès de convulsions sporadiques dès ses premières couches, tante Dide rejouera en son corps, après le décès de Macquart, la violence primordiale du meurtre de son amant[85]. De manière paradoxale, celle qui s'impose dès *La fortune des Rougon* comme une « vieille femme blême[86] » paraissant « n'avoir plus une goutte de sang[87] » s'avère à l'origine de la transmission héréditaire de la « fêlure » dans le cycle zolien. Au cœur de ce processus de diffusion

75. Émile Zola. *Les romanciers naturalistes*, *OC*, t. 11, p. 75.
76. Émile Zola. *Germinal*, *op. cit.*, p. 1559.
77. *Ibid.*
78. *Ibid.*, p. 1383. Nous soulignons.
79. *MDG2*, p. 86.
80. *Ibid.*, p. 250.
81. Voir *ibid.*, p. 85 et 233.
82. Émile Zola. *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1009.
83. Émile Zola. *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 41.
84. *Ibid.*
85. Entre autres, peu après la mort de Silvère, dans *La fortune des Rougon*, où la vieille femme murmure : « Le gendarme était mort, […] et je l'ai vu, il est revenu… Ça ne meurt jamais, ces gredins ! » (*Ibid.*, p. 300) ; et dans *Le docteur Pascal*, quelques instants après le décès du petit Charles, alors que la centenaire s'écrie : « Le gendarme ! le gendarme ! » (*Op. cit.*, p. 1105.)
86. Émile Zola. *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 135.
87. *Ibid.*

intergénérationnelle de la tare intervient l'idée de « mémoire organique », qui pose l'individu comme une « histoire vivante[88] » modelée par la somme des expériences passées de ses ancêtres. Dérivée de la théorie lamarckienne des caractères acquis, cette vision du processus évolutif, inspirée à Zola par un célèbre traité de Bénédict Morel sur la dégénérescence[89], sous-entend la nature double de celle-ci, à la fois progressive et cumulative.

Si l'intrigue des *Rougon-Macquart* s'appuie sur certaines théories scientifiques plus ou moins contemporaines à l'écriture de la série – en particulier, sur cette notion de « mémoire organique » formulée en 1870 par le physiologiste Ewald Hering[90] –, c'est moins par tentation « expérimentale » que par souci d'efficacité dramatique. Dans l'essai intitulé *Organic Memory* (1994), Laura Otis constate d'ailleurs à ce chapitre que le romancier français se distingue de la plupart des auteurs et des savants de son époque par la puissance d'évocation des métaphores et des analogies qu'il emploie : « Chez lui, la mémoire organique est devenue une tragédie, une mythologie, une force biomécanique incontrôlable propulsant [« driving »] la narration[91]. » Rendant visible l'hérédité et suggérant un lien quasi naturel entre celle-ci et la maladie[92], la dégénérescence mise en scène par l'auteur de *Nana* comporte une valeur symbolique indéniable, en ce qu'elle relaie une vision personnelle du Second Empire et de la modernité par le recours à un certain nombre d'images chargées de sens. Des récits comme *La curée*, aussi bien que des chroniques telles « La fin de l'orgie[93] » ou « Les épaules de la marquise », qui exploitent le thème de la mascarade et où s'observe un renversement transgressif des pôles masculin et féminin, confirment cet aspect essentiel du cycle de Zola.

À l'intérieur de ce même ensemble romanesque, le rayonnement symbolique de personnages et d'éléments descriptifs permet de rapprocher, contrairement à ce qu'affirmait Marco Arnaudo dans un article[94], la dégénérescence telle qu'elle se déploie dans *Les Rougon-Macquart* de celle qui se manifeste dans *I Viceré* de De Roberto. L'une et l'autre œuvres, et non pas uniquement la première, recèlent en effet « un mécanisme de signification qui transpose au niveau biologique une déchéance

88. Laura Christine Otis. « The Memory of the Race : Organic Memory in the Works of Émile Zola, Thomas Mann, Miguel de Unamuno, Sigmund Freud and Thomas Hardy », *Dissertation Abstracts International*, vol. 52, nº 8 (février 1992), p. 2917A. Nous traduisons ici librement l'expression anglaise « living history text ».
89. Il s'agit du *Traité des dégénérescences* de Morel, paru en 1857. Voir à ce propos Laura Otis. *Organic Memory. History and the Body in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Lincoln, Presses de l'Université du Nebraska, coll. « Texts and contexts », 1994, p. 50, où l'auteure rapporte : « Morel présentait l'individu comme la synthèse des péchés de ses pères. » (Nous traduisons.)
90. Voir *ibid.*, p. ix.
91. *Ibid.*, p. 53. Nous traduisons.
92. Voir à ce sujet *ibid.*, p. 53 et 60.
93. Émile Zola. « La fin de l'orgie », *OC*, t. 13, p. 259-262.
94. Voir Marco Arnaudo. « Decadenza familiare e "impoverimento del sangue" da De Roberto a García Márquez », dans *Quaderni di Synapsis I. Atti della Scuola Europea di Studi Comparati* (Pontignano, 24 au 30 septembre 2000), sous la dir. de Marina Polacco, Florence, Le Monnier, 2002, p. 172-181.

[…] de portée intergénérationnelle[95] ». Il n'en paraît toutefois pas moins nécessaire d'effectuer une distinction entre la fêlure héréditaire transmise par Dide à sa progéniture et l'abâtardissement physique graduel des princes de Francalanza.

Chez ceux-ci, tout comme dans quelques familles secondaires imaginées par Verga ou par Zola, le déclin en question s'avère de type socioéconomique. Les personnages-mémoire de donna Ferdinanda (*I Viceré*), de don Diego et de don Ferdinando (*Mastro-don Gesualdo*) ainsi que de Bourras, des Baudu (*Au bonheur des dames*) et des Beauvilliers (*L'argent*) mettent de fait en évidence, au sein des narrations où ils interviennent, la chute de la lignée qu'ils représentent. Passant par la fin de leurs privilèges ou par un écroulement commercial, la douloureuse mutation de statut à laquelle leur famille et eux-mêmes sont confrontés se trouve généralement inscrite à même leur description physique. Par suite de la perte de « la noblesse et [de la] […] pureté[96] » de sa race, donna Ferdinanda ressemble ainsi davantage à une « vieille fileuse[97] » qu'à une grande dame. Don Diego et don Ferdinando, en dépit de leurs origines aristocratiques, ne paraissent plus, de leur côté, que l'ombre de leurs illustres prédécesseurs : sales, malades et vêtus de hardes, ils s'apparentent tour à tour, avec leurs yeux « éperdus[98] » [« stralunati[99] »], à des « fantôme[s][100] », des « ecce homo[101] », des « Lazare[s] ressuscité[s][102] », des « momie[s][103] ». Par ailleurs, Geneviève Baudu, cette « chair pauvre[104] », décolorée à l'instar de sa mère, trouvera la mort peu avant celle-ci, alors que la disparition du Vieil Elbeuf est imminente et que son promis l'a abandonnée. L'on remarque enfin qu'Alice de Beauvilliers, dont émanait « le charme pitoyable d'une fin de grande race[105] », apparaît tel un enfant « saignant et couvert de boue[106] » après l'abjection du viol final qu'elle subit, sa mère la comtesse ne ressemblant dès lors plus qu'à « une pauvre vieille femme détruite[107] ».

Quelques personnages-mémoire, qui échappent plus ou moins totalement au phénomène de dégénérescence, consignent néanmoins eux aussi, par le truchement des fluides qui coulent en eux, l'histoire d'une nation ou celle, triple, d'une œuvre de fiction, de ses *a priori* scientifiques et du clan romanesque qu'elle met en scène. Ainsi, Mauro Mortara, vieux garibaldien au service des Laurentano, trouvera une mort symbolique à Favara lorsque, en voulant s'« uni[r] aux soldats d'Italie […] contre les nouveaux ennemis de la Patrie[108] », il sera tué par les fils mêmes de ceux avec qui

95. *Ibid.*, p. 174. Nous traduisons.
96. *PF*, p. 432.
97. *Ibid.*
98. *MDG2*, p. 14.
99. *MDG*, p. 53.
100. *MDG2*, p. 106.
101. *Ibid.*, p. 109.
102. *Ibid.*, p. 169.
103. *Ibid.*, p. 172.
104. Émile Zola. *Au bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 396.
105. Émile Zola. *L'argent*, *op. cit.*, p. 68.
106. *Ibid.*, p. 372.
107. *Ibid.*
108. *VJ*, p. 396.

il s'était battu pour l'indépendance et l'unité du peuple italien. La « poitrine ensanglantée[109] » de l'ancien combattant qui, dans la mort, exhibe toujours ses médailles[110] exprime du coup la profonde crise de valeurs à laquelle se voit confronté le pays au tournant du XX^e^ siècle. Au sein des *Rougon-Macquart*, le docteur Pascal, l'un des seuls exemples d'« innéité[111] » du cycle, représente, pour sa part, à la fois un double narratif de Zola, qui jette un regard rétrospectif sur son œuvre, et le savant qui « classe les tares et les maux[112] » ayant affecté ses consanguins. Vecteur d'une réflexion philosophique sur l'évolution et la condition humaines, il ranime, au crépuscule de sa vie, l'espérance d'une rédemption : l'« enfant inconnu[113] » est celui dont on peut tout attendre, sur le visage duquel ne se lit encore aucune ressemblance précise avec ses « terribles ascendants[114] ». Alors que c'est par la voie du sang ou par le langage du corps que les personnages-mémoire renvoient habituellement à une antériorité sociale ou historique, il faut souligner l'importance du motif de la semence génitrice en lien avec la figure de Pascal. Bien qu'elle ne soit pas directement évoquée, l'image est sous-entendue chaque fois que le docteur et Clotilde rêvent à une éventuelle postérité ou que l'homme de science doute de sa capacité à procréer. Elle s'inscrit toutefois plus concrètement dans la narration sous la forme du collier de perles offert à Clotilde par son oncle : constituée d'« étoiles laiteuses[115] », cette parure rappelle étrangement « de la semence solidifiée[116] », tel que noté par Claudie Bernard dans un article. Proche de la symbolique du sang, qui jette un pont entre le contexte de narration et le passé dont celui-ci garde la trace, le fluide germinatif s'en distingue néanmoins en ce qu'il ouvre sur l'horizon, positif en soi, du renouvellement générationnel et de la continuation de l'espèce.

C) *Attributs narratifs : modes de transmission d'un héritage culturel*

Intervenant dans les œuvres naturalistes et véristes à la façon de livres ouverts, qui conservent le souvenir d'une époque à même leur enveloppe charnelle ou l'encre des liquides qui les traversent, les personnages-mémoire se voient parallèlement associés à divers modes concrets de transmission culturelle. Qu'elles soient orales, écrites ou qu'elles s'ancrent dans des symboles matériels, ces formes de la remémoration s'imposent dans *Les Rougon-Macquart* et dans les écrits véristes envisagés comme autant d'attributs fondamentaux ou de prolongements des actants du type qui nous intéresse. C'est, bien souvent, à des lieux ayant valeur de sanctuaires que se trouvent rattachées les figures romanesques à l'étude, suivant un intéressant processus de territorialisation

109. *Ibid.*, p. 397.
110. Voir *ibid.*
111. Voir Émile Zola. « L'Ébauche », *Le docteur Pascal, op. cit.*, p. 1568: « Pascal Rougon. […] (Loi : Innéité, aucune ressemblance avec ses parents). Médecin. En dehors complètement des siens. L'homme digne et équilibré de l'œuvre. »
112. *Ibid.*, p. 1580.
113. Émile Zola. *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1219.
114. *Ibid.*, p. 1218.
115. *Ibid.*, p. 1217.
116. Claudie Bernard. « Cercle familial et cycle romanesque dans *Le docteur Pascal* », *Les Cahiers naturalistes*, nº 67 (1993), p. 128.

du personnage-mémoire. Gardant les traces de l'évolution d'un clan et de la société en général, ces espaces symboliques se doublent toutefois, dans l'univers fictionnel, d'un certain nombre d'objets ou de procédés de communication qui permettent la diffusion d'un héritage familial et collectif.

Pensons d'emblée au motif de l'arbre généalogique, profondément « naturaliste » en ce qu'il témoigne de l'intérêt scientifique et de la fascination pour l'hérédité des écrivains représentatifs de ce mouvement. Détenant une importance de premier plan dans *Les Rougon-Macquart*, où il est lié au personnage de Pascal et à l'organisation d'ensemble du cycle, il apparaît également dans *Mastro-don Gesualdo* de Verga, au sein duquel il participe entre autres de la caractérisation de don Diego et de don Ferdinando. Dès le premier chapitre du roman, alors qu'un incendie ravage le palais des Trao, il est ainsi fait allusion aux « papiers de famille[117] » des aristocrates déchus, mais aussi aux « papiers du procès[118] » grâce auxquels ceux-ci espèrent un jour obtenir, de l'Espagne, une « belle somme[119] » : « six cents ans d'intérêts[120] » ! Au chapitre VI de la première partie de l'œuvre se voient par ailleurs décrits les « monceaux » de registres et de « parchemins[121] » que don Diego, grimpé sur une chaise, sort d'une petite armoire, à l'instar du docteur Pascal dans le vingtième roman des *Rougon-Macquart*[122]. L'évocation du « grand arbre généalogique[123] », déployé « comme un drap[124] » sur le lit du vieil homme malade, donne en outre lieu à un commentaire sur les armoiries de la famille, « qui trempait ses racines dans le sang d'un roi libertin[125] », et sur sa devise, « "*Virtutem a sanguine traho*"[126] », soit, en français, « je tire noblesse du sang[127] ». Étrangement, cette formule, qui « glorifiait la faute de la mère fondatrice[128] », suggère que, par une sorte de répétition de l'histoire et suivant un processus narratif de mise en abyme, l'égarement juvénile de Bianca Trao, qui sera aussi celui de sa fille Isabella, eut un illustre précédent à l'origine de la lignée dans laquelle elle s'inscrit. Réactivant la vision inquiétante – présente dans *Les Rougon-Macquart* et *I Viceré* – de la sexualité féminine, elle souligne, ici encore, l'alliance étroite entre les humeurs vitales et le personnage-mémoire.

117. *MDG2*, p. 15.
118. *Ibid.*
119. *Ibid.*, p. 111.
120. *Ibid.* Remarquons que ce même schéma de l'attente d'une fortune censée régler une dette séculaire se retrouve dans *La curée* (1872) de Zola, où Sidonie Rougon attend avec impatience la restitution, par l'Angleterre, d'une somme empruntée à la France du temps des Stuarts et « dont le chiffre, avec les intérêts composés, montait à près de trois milliards » (*op. cit.*, p. 371).
121. *MDG2*, p. 110.
122. Voir Émile Zola. *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 917 : « Debout devant l'armoire, en face des fenêtres, le docteur Pascal cherchait une note, qu'il y était venu prendre » ; et p. 919 : « Lorsque Pascal, monté sur la chaise, eut trouvé le dossier qu'il cherchait, une des chemises les plus bourrées, où était inscrit le nom de "Saccard" […]. »
123. *MDG2*, p. 110.
124. *Ibid.*
125. *Ibid.*, p. 110-111.
126. *MDG*, p. 111.
127. *Ibid.*
128. *Ibid.*

Aristocrate, à l'instar des frères Trao, donna Ferdinanda exposera pour sa part à son neveu Consalvo l'histoire de la lignée des Uzeda en se basant sur un célèbre traité d'héraldique, le *Teatro genologico di Sicilia* [*Théâtre généalogique de Sicile*] de Mugnòs. Rédigé en « une prose hispano-sicilienne du XVI^e^ siècle emphatique, boursouflée[129] », cet ouvrage, dont le narrateur des *Viceré* se plaît à reproduire des extraits conformes à la typographie originale[130], demeure l'attribut principal de la vieille fille, qui ressasse avec orgueil la chronique glorieuse de ses ancêtres. Bien que le jaunissement des feuillets du volume, son « odeur de moisi[131] » tout autant que l'« orthographe baroque[132] » par laquelle il se distingue d'emblée suggèrent l'obsolescence de son contenu, donna Ferdinanda y reste fortement attachée. Pour la sœur de feu le prince Consalvo VII, l'œuvre de Mugnòs demeure une « lecture de prédilection, l'unique pâture de son imagination, son roman, l'évangile qui lui permettait de discerner les élus d'entre la tourbe, les véritables aristocrates dans la plèbe des "ignobles", et dans l'"ivraie" des faux nobles[133] ». Gardienne de l'héritage aristocratique familial, qu'elle aurait désiré voir préservé de tout abâtardissement par suite d'alliances « impropres » – comme dans le cas de l'union de Raimondo avec Maltilde Palmi ou de Lucrezia avec Giulente –, Ferdinanda se réjouit de transmettre au successeur en titre de Giacomo son savoir privilégié sur la noblesse sicilienne.

Quoique ce soit dans des traités d'économie politique, de droit constitutionnel et d'administration que le jeune Consalvo ira puiser les connaissances nécessaires à la réalisation de ses ambitions politiques, certains passages incisifs des *Viceré* attestent la fidélité du brillant homme public à l'esprit du traité de Mugnòs. Habité par le sentiment de l'excellence de ses origines, le nouveau député du royaume d'Italie nourrit ainsi un « ardent besoin de commander au vil troupeau humain, tel que l'avaient fait ses aïeux[134] ». Les leçons de donna Ferdinanda ne seront donc pas restées lettre morte puisque, à la fin du roman, le nouveau chef du clan Uzeda donne à entendre, par l'invention burlesque d'une suite moderne au *Teatro genologico*, que si l'oncle Gaspare et lui-même se sont adaptés au nouveau régime gouvernemental, ils ont ainsi contribué à perpétuer la domination de leur « race ». En témoigne cette ultime adresse du prince à sa grand-tante :

> – *« Si rammenta Vostra Eccellenza le letture del Mugnòs?… »* […]. *« Orbene, imaginiamo che quello storico* […] *voglia mettere a giorno il suo Teatro genologico al capitolo : Della Famiglia Uzeda. Che cosa direbbe ? Direbbe press'a poco : "Don Gafpare Vzeda" egli pronunciò f la s e v la u "fu promosso ai maggiori carichi, in quel travolgimento del nostro Regno che passò dal re don*

129. *PF*, p. 91.
130. Voir par exemple *VIC*, p. 513 : « Chiaramente per tvtti gli Hifpani genologifti fi fcorge, coi fvoi felici fvcceffi e con le occafioni debbite, qvale vna delle più antiche e fvblimi famiglie delli regni di Ualenza e d'Aragona la famiglia Vzeda […]. »
131. *PF*, p. 91.
132. *Ibid.*
133. *Ibid.*
134. *Ibid.*, p. 470.

Francesco II di Borbone al re don Vittorio Emanuele II di Savoia. Fu egli deputato al Nazional Parlamento […] *et ultimamente* […] *have stato sublimato* […] *al carico di Senatore. Don Consalvo de Uzeda, VIII prencipe di Francalanza, tenne poter di Sindaco della sua città nativa, indi Deputato al Parlamento di Roma*[135] […]*". »*

– Votre Excellence se rappelle-t-elle nos lectures de Mugnos ? poursuivait Consalvo. Eh bien ! imaginons que cet historien […] veuille mettre à jour son *Théâtre généalogique* au chapitre « De la famille Uzeda ». Que dirait-il ? À peu près ceci : « Don Gaspare Uzeda accéda aux plus hautes charges, dans le bouleversement de notre Royaume, qui passa du roi François II de Bourbon au roi Victor-Emmanuel II de Savoie. Il fut élu député au Parlement national […] et en dernier lieu […] élevé […] à la charge de sénateur. Don Consalvo de Uzeda, VIII[e] prince de Francalanza eut en ses mains le pouvoir de maire dans la ville qui lui donna naissance, puis celui de député au Parlement de Rome[136] […]. »

Remarquons qu'à la différence de don Eugenio, qui en viendra à d'amples accommodements avec la bourgeoisie en lui consacrant plusieurs pages de son *Nuovo Araldo* [*Héraut nouveau*], donna Ferdinanda ne reconnaîtra d'autre noblesse que celle évoquée par Mugnòs dans son étude. Un actant secondaire des *Viceré* partagera toutefois la vénération de l'aristocrate pour le clan Uzeda : il s'agit de Frà Carmelo, qui entreprendra, à l'instar de la tante âgée de Consalvo, de transmettre à celui-ci des rudiments d'histoire familiale[137]. Outre le relevé des nobles gens réunis à San Nicola[138], c'est la chronique des événements sociopolitiques venus troubler la quiétude du monastère que dévoilera l'ecclésiastique au futur prince. Pour avoir passé plus de cinquante ans entre les murs de l'établissement bénédictin, dont il entretient une vision idéalisée, Frà Carmelo en est devenu la mémoire vivante. Au petit Consalvo, dont il pardonne volontiers toutes les polissonneries, il relate ainsi, à temps perdu, les « histoires d'antan[139] » : « le fameux vol des cierges la nuit du Saint-Clou, la Révolution de 1848, lorsque Mierolawski avait installé son quartier général à Saint-Nicolas ou bien la visite du roi Ferdinand et de la Reine en 1834[140] ». Plus que tout autre, le récit de la fondation du couvent le rend « intarissable[141] ». Le destin personnel du frère paraît, du reste, se confondre étroitement avec celui des corporations religieuses en Italie au temps de l'Unité : leur dissolution, consommée par une loi supprimant les

135. *VIC*, p. 1101-1102.
136. *PF*, p. 603.
137. Voir *VIC*, p. 575 : « egli [Frà Carmelo], narrandogli [a Consalvo] il noviziato degli zii don Lodovico e don Blasco ». Cette portion textuelle, supprimée dans *Les princes de Francalanza*, pourrait être traduite comme suit : « [Frà Carmelo], tout en lui racontant [à Consalvo] le noviciat de don Lodovico et de don Blasco ».
138. Voir *PF*, p. 159 : « Pour entrer au Noviciat et devenir moine, il fallait être noble. Le Frère Carmelo, aussi entiché de ces choses que donna Ferdinanda, vantait à qui voulait l'entendre l'aristocratie réunie à Saint-Nicolas. »
139. *Ibid.*, p. 156.
140. *Ibid.*, p. 156-157.
141. *Ibid.*, p. 157.

couvents et procédant à la vente des biens de l'Église, trouvera son expression symbolique tout comme sa conséquence narrative dans le développement et l'affirmation de la folie du vieil homme.

D'une importance capitale au sein des milieux aristocratiques, la connaissance du passé familial, attribut de quelques personnages-mémoire du corpus analysé, recèle également une indéniable centralité chez certains prolétaires des romans italiens à l'étude. Ainsi, dans *Mastro-don Gesualdo*, Nunzio Motta rappelle à son fils aîné, alors que celui-ci lui rend visite avec Isabella, jeune demoiselle fraîchement sortie du collège, l'humble prénom de celle qui le porta en son sein : Rosaria[142]. Bien qu'il n'évoque pas directement ses ascendants, padron 'Ntoni, aïeul des Malavoglia, s'inscrit toutefois, pour sa part, dans une évidente filiation idéologique par le truchement des proverbes qu'il énonce. Héritage de la sagesse populaire et de la pensée sociale d'Ancien Régime, les *motti* [« maximes »] dont fait usage l'ancien pêcheur relèvent en effet d'un code culturel qui engage à l'abnégation et à l'immobilisme. Détail significatif, le passage de la société traditionnelle au monde capitaliste, qui fera triompher l'individualisme au détriment de l'esprit grégaire, s'accompagne, dans *I Malavoglia*, d'une difficulté croissante à comprendre dans un mouvement empathique le sens des adages employés par le vieil homme. Quand le narrateur envisage ainsi d'un œil favorable, en début de récit, les « sentences judicieuses[143] » que padron 'Ntoni « tenait des *anciens*[144] », il critique sans vergogne, au quinzième chapitre, les proverbes auxquels a recours le vieillard en perte de lucidité pour exprimer son désespoir. En témoigne cet extrait, où l'hostilité de la voix narrative s'explique dans une certaine mesure par le recours à la technique du *straniamento*[145] :

> *Padron 'Ntoni adesso era diventato del tutto un uccellaccio di camposanto, e non faceva altro che andare intorno, rotto in due, e con quella faccia di pipa, a dir proverbi senza capo e senza coda : « Ad albero caduto accetta ! accetta ! » – « Chi cade nell'acqua è forza che si bagni » – « A cavallo magro, mosche*[146] *».*
>
> À présent, padron 'Ntoni, cassé en deux et l'air d'une tête de pipe, ne faisait que rôder comme un oiseau de cimetière, en débitant des proverbes sans rime ni raison : « L'arbre abattu s'achève à la hachette ! » – « Qui tombe à l'eau se mouille forcément » – « Au cheval maigre vont les mouches[147]. »

142. Voir *MDG*, p. 259.
143. *LM*, p. 27.
144. *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.
145. Théorisé par les formalistes russes des années 1920, ce procédé consiste en l'adoption, au sein de passages narratifs ou descriptifs, d'un point de vue complètement étranger à l'objet. Voir Guido Baldi. « La tecnica dello straniamento », dans Giovanni Verga, *I Malavoglia*, notes et préface de Tommaso Di Salvo, *op. cit.*, p. XL-XLI.
146. *IM*, p. 275.
147. *LM*, p. 345.

De la même façon que le traité de Mugnòs, dont la langue désuète et la vision sociale élitiste paraissent fort mal s'accorder à l'Italie postrévolutionnaire[148], les dictons de padron 'Ntoni ne semblent plus répondre aux impératifs de l'ère moderne. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le doyen des Malavoglia est pris d'hébétude et d'une certaine torpeur après l'arrestation de 'Ntoni et le départ de Lia, soit au moment où paraît largement fragmenté le clan principal de l'œuvre. Chantre de « l'idéal de l'huître[149] » selon lequel, pour Verga, les plus humbles gagnent à demeurer solidaires et « ancrés » à leur terre natale, le patriarche des Malavoglia se retrouvera lui-même dans le camp des vaincus de l'histoire pour n'avoir pas su, à l'instar du jeune prince de Francalanza, adapter son discours au « fleuve du progrès[150] ».

Apparaissant tantôt dans ses variantes matérielles (document à caractère scientifique ou légal, représentation d'armoiries), tantôt sur le plan discursif, alors que s'affirme la compétence mémorielle de certains actants, l'arbre généalogique ne constitue toutefois pas l'unique élément narratif auquel est associé le personnage-mémoire. *I vecchi e i giovani* de Luigi Pirandello met notamment en scène divers objets qui participent de la sauvegarde d'un savoir sur le passé de l'Italie et/ou qui renvoient aux annales du clan Laurentano – nation et famille se confondant bien souvent en une trame unique.

On se souviendra, tout d'abord, du *Musée* de don Ippolito qui, au rez-de-chaussée de sa villa, a réuni « des antiquités d'une inestimable valeur : des statues, des sarcophages, des vases, des inscriptions, découvertes à Colimbétra[151] ». Auteur d'un premier ouvrage intitulé *Mémoires d'Akragas*, dans lequel il décrit les vestiges de l'époque hellénique retrouvés sur ses terres, le prince aspire à retracer, dans un second volume, la situation géographique de l'ancienne cité grecque qui s'élevait non loin de sa résidence. C'est « en se fondant sur de longues et minutieuses recherches[152] » que le fils aîné de Gerlando Laurentano, qui – détail intéressant à souligner – « composait presque toujours de mémoire[153] » le texte de ses traités, s'efforce de contribuer à l'avancement du savoir historique sur sa région natale. Engageant à la remémoration et au souvenir, la propriété où Ippolito a choisi de se retirer pour marquer son opposition au nouveau régime unitaire se présente d'ailleurs comme un îlot artificiellement préservé du courant de l'évolution nationale sicilienne. À la manière des galeries d'animaux empaillés conçues par des amateurs de chasse tel Mauro Mortara[154], le domaine de l'aristocrate vieillissant abrite de fait, outre des reliquats de la Grande Grèce, un risible corps de garde légitimiste et des tableaux à l'huile de Francesco II

148. Dans un pastiche magistral du *Teatro genologico di Sicilia*, le jeune Consalvo Uzeda démontrera à l'inverse que si elles acceptent de s'adapter au nouveau régime politique, les familles aristocratiques pourront continuer d'exercer leur domination au sein du royaume d'Italie.
149. Giovanni Verga. « Fantasticheria », *Novelle*, introd. de Vincenzo Consolo, notes et commentaires de Francesco Spera, Milan, Feltrinelli, 2002, p. 108. Nous traduisons.
150. Giovanni Verga. « Préface de l'auteur à la première édition des *Malavoglia* », *LM*, p. 377.
151. *VJ*, p. 85.
152. *Ibid.*, p. 86.
153. *Ibid.*
154. Voir *VG*, p. 143 et *VJ*, p. 121-122.

et du tristement célèbre « Re Bomba[155] ». S'y trouvent également d'anciens portraits de la famille principale du roman, telle une miniature de la garibaldienne Caterina, et les deux lettres rédigées par celle-ci du temps de sa jeunesse militante.

Empli de crainte face à la certitude de la mort, sans doute à la fois parce qu'il refuse l'évolution politique de sa nation et parce qu'il cumule les rôles d'historien, de collectionneur et de gardien d'une partie des archives familiales, don Ippolito baigne dans une atmosphère empreinte de silence et d'immobilisme. On ne s'étonnera pas, dès lors, qu'à la pétulance et à la candeur de sa deuxième femme, pour laquelle il éprouvera bien vite de la répulsion, le monarchiste ait préféré la lecture d'ouvrages anciens ou érudits, comme les *Histoires* de Polybe, le légendaire de sainte Agrippine ou encore les essais de topographes allemands[156].

Plutôt qu'intellectuelle et savante, ainsi qu'elle se manifeste dans une large mesure chez don Ippolito, la connaissance de l'histoire italienne démontrée par Mauro Mortara dans *I vecchi e i giovani* apparaît avant tout sentimentale, largement modelée par l'idéologie risorgimentale tout comme par l'expérience révolutionnaire. Artisan de l'unité de la Grande Botte pour avoir pris part, entre autres, à la bataille de Milazzo (20 juin 1860), qui se solda par la victoire définitive des garibaldiens sur les troupes bourboniennes, celui qui, dès les premières pages du roman de Pirandello, est qualifié de « vieil énergumène[157] » nourrit une vision romantique et stéréotypée des événements ayant mené à la formation du royaume d'Italie. Pourfendeur invétéré des Sanfédistes[158] et des prêtres, qui, croit-il, usent de subtils expédients pour tenter de démembrer l'Italie, Mauro condamne la révolte des mineurs d'Aragona, dont il ne réussit pas à cerner les véritables motivations. S'il accuse des opinions très tranchées et laisse libre cours, en certaines circonstances, à un « verbiage patriotique[159] » où affluent les lieux communs du discours libéral préunitaire, il semble lui-même tout droit issu d'un roman picaresque ou d'un récit d'aventures de la première moitié du XIX^e^ siècle. En témoignent les péripéties toutes plus fantastiques les unes que les autres qui marquèrent son existence. « Ma vie ? Elle ne semblerait pas croyable si quelqu'un voulait la raconter[160] », confie Mauro à la jeune Dianella Salvo, qui s'est prise d'amitié pour le coloré personnage. Né à Valsanìa, le serviteur des Laurentano fut, à l'âge de trente-trois ans, emporté, ainsi qu'un « tronc d'arbre[161] », dans la « tempête[162] » nationaliste. Son cheminement mouvementé l'amena à coiffer tour à tour le chapeau de « berger, paysan, domestique, mousse sur un navire, débardeur,

155. Il s'agit de Ferdinand II de Bourbon qui, en réaction aux soulèvements de 1848, bombarda violemment Messine. Voir Catherine Brice. *Histoire de l'Italie*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, p. 314.
156. Voir *VG*, p. 94-101 et p. 453-454.
157. *VJ*, p. 23.
158. Sous la Restauration et durant le *Risorgimento*, le terme de « Sanfédistes » [« Sanfedisti »] réfère aux « partisans du trône et de l'autel, avec une connotation d'infamie et de mépris, en souvenir des massacres de 1799 ». (Voir Anna Nozzoli. « Note », *VG*, p. 523, note 25. Nous traduisons.)
159. *VJ*, p. 120.
160. *Ibid.*, p. 124.
161. *Ibid.*
162. *Ibid.*

arrimeur, chauffeur, cuisinier, maître baigneur, chasseur de bêtes féroces, puis volontaire garibaldien, ordonnance de Bixio ; puis, après la Révolution, gardien-chef de prison[163] ». Les médailles obtenues au terme de l'Unité par Mortara, de même que la lettre de l'aïeul Gerlando, « écrite en minuscules caractères sur une petite feuille d'un bleu clair passé[164] » et pieusement conservée « dans un cadre[165] », restent liées à la figure du truculent bonhomme. La valeur idéologique que leur prête celui-ci sera toutefois contredite par la réalité des faits, puisqu'en définitive, ce n'est pas l'établissement d'une confédération italienne qu'appelait de ses vœux le patriarche du clan Laurentano, mais bien la création d'une monarchie toute sicilienne. Par ailleurs, le dénouement de *I vecchi e i giovani*, qui relate la fin de Mauro Mortara, tué avec ses décorations lors d'un soulèvement populaire à Favara, exprime le fossé profond entre la vision idéalisée de la dynamique nationale entretenue par le vieux serviteur et la situation politique de l'Italie au tournant du XX^e^ siècle.

D) *Aveuglement ou hyperlucidité*

Au sujet de la capacité du personnage-mémoire d'évaluer avec mesure et pénétration les tenants et aboutissants d'une situation historique, il nous faut remarquer, au passage, le double cas de figure qui ressort des romans naturalistes et véristes examinés. D'une part, comme en témoigne le décès de Mortara, tombé pour avoir voulu prêter main-forte aux soldats chargés de réprimer la révolte d'un *Fascio* sicilien[166], l'on constate l'inaptitude – ou le refus obstiné – de la majorité des actants qui nous intéressent à comprendre et à accepter les enjeux de la modernité. Qu'on songe, au sein des univers romanesques envisagés, à la faillite commerciale de Baudu et de Bourras, qui refuseront trop longtemps d'admettre la menace présentée par les grands magasins. Souvenons-nous également des allégeances politiques d'arrière-garde de donna Ferdinanda et de don Ippolito ainsi que de la vision sociale périmée d'aristocrates (les Beauvilliers, les frères Trao), d'ouvriers (padron 'Ntoni, Nunzio Motta) ou encore d'ecclésiastiques (Frà Carmelo).

D'autre part, nous aurons observé que deux protagonistes des *Rougon-Macquart*, soit Adélaïde Fouque et Pascal, accusent inversement une faculté de double vue leur permettant de saisir l'essence profonde de la dynamique de leur clan, et même d'anticiper l'évolution de celui-ci. Lors même que l'étrange aïeule, dans *La fortune des Rougon*, déplore « n'a[voir] fait que des loups… toute une famille, toute une portée de loups[167] », le docteur, dans le même roman, « cr[oit] entrevoir un instant […] l'avenir des Rougon-Macquart, une meute d'appétits lâchés et assouvis, dans un flamboiement d'or et de sang[168] ». Le dernier volume du cycle zolien, en expliquant d'un point de vue

163. *Ibid.*
164. *Ibid.*, p. 122.
165. *Ibid.*
166. Voir *ibid.*, p. 396 : « [I]l sentit vraiment, à ce moment, qu'il était la Sicile, la vieille Sicile qui s'unissait aux soldats d'Italie pour se défendre avec eux contre les nouveaux ennemis de la Patrie. »
167. Émile Zola. *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 301.
168. *Ibid.*

scientifique ces intuitions premières du médecin, ce « clairvoyant[169] », atteste la vision surplombante des rapports héréditaires que détient celui-ci à l'intérieur de l'univers romanesque. De prime abord, il semble que les accès d'hyperlucidité de tante Dide et de son petit-fils, qui se manifestent chez ceux-ci par une compréhension globale et spontanée de la dynamique familiale, découlent, chez la première, d'une structure névrotique et qu'elle procède, chez le second, d'une minutieuse observation du monde et d'une connaissance intime de la nature humaine. Comme on le verra bientôt, des causes proprement narratives justifient également que l'un et l'autre actants aient été postés à l'orée et au terme du cycle des *Rougon-Macquart*.

Avant de poursuivre, notons cependant que le personnage de don Cosmo dans *I vecchi e i giovani*, qui présente une certaine parenté typologique avec le personnage-mémoire, apparaît doté de cette même hyperlucidité que nous avons reconnue à Pascal. C'est, en effet, l'essence philosophique de la fiction pirandellienne que donne à lire le vieil homme, ancien séminariste ayant perdu la foi et qui habite « en reclus[170] » dans le domaine de Valsanìa, où se trouve le *camerone* de Gerlando Laurentano, et où réside l'ex-garibaldien Mauro Mortara. « Vi[vant] dans les nuages[171] », toujours plongé dans ses livres, le personnage de don Cosmo, qui fait entendre dans la narration la voix de son créateur, apparaît comme la conscience du récit. Au fait des véritables opinions politiques de son père, tant révéré par Mortara, le frère d'Ippolito et de Caterina sait surtout qu'« [i]l faut vivre, c'est-à-dire se leurrer[172] ». Cet esprit sagace ne peut toutefois pas s'empêcher de faire crouler au passage « tout l'édifice de[s] suppositions[173] » de donna Sara Alàimo, qui se croit investie d'une certaine sagesse domestique. C'est en raison de son statut particulier dans l'intrigue que nous avons préféré ne pas envisager au nombre des personnages-mémoire la figure de don Cosmo, qui se révèle être, bien davantage que l'héritier d'une connaissance privilégiée sur une temporalité narrative passée, le gardien de la vision pirandellienne de l'existence.

2.1.2 Distribution différentielle

Outre la qualification différentielle du personnage-mémoire, c'est la distribution particulière de celui-ci dans l'ensemble des romans français et italiens considérés que nous mettrons au jour à ce point, afin de mieux saisir son mode d'intervention dans l'intrigue, soit le moment et la manière dont il se manifeste dans le récit. Il ressort que généralement, le personnage-mémoire se manifeste en début et/ou en fin de récit ou de série. Alors que, dans les premières pages des romans du corpus, il déploie ses « qualifications » particulières en faisant l'étalage de son savoir et de sa vision du monde, le dénouement des fictions analysées le confronte à une mutation

169. Voir Émile Zola. « L'Ébauche », *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1580 : « Il faudrait donc que le docteur Pascal fût un clairvoyant, qu'il vît tout le mal, puisqu'il classe les tares et les maux […]. »
170. *VJ*, p. 23.
171. *Ibid.*, p. 52.
172. *Ibid.*, p. 393.
173. *Ibid.*, p. 51.

inéluctable de l'univers sociopolitique ou au terme de sa propre existence. En outre, l'actant relevant de cette catégorie se manifeste toujours à des moments-clés de la narration et il revêt une importance fondamentale dans l'interprétation idéologique des œuvres naturalistes et véristes.

Survenant peu après l'incipit des romans considérés, l'évocation du personnage-mémoire ouvre la voie au récit des origines du clan mis en scène. L'introduction prompte de cet actant dans la narration permet en effet de caractériser le milieu où se déroulera l'intrigue et de faire connaître au lecteur les antécédents physiologiques et « historiques[174] » de la famille représentée. Les exemples de tante Dide et de Baudu, tout comme de Bonnemort et de donna Ferdinanda illustrent clairement les motivations narratives ayant conduit à l'intégration d'actants de ce type dans les romans envisagés. C'est au second chapitre de *La fortune des Rougon*, quand a été mise en place l'idylle entre Sylvère et Miette et que les différents quartiers de Plassans ont été décrits, que le narrateur expose les racines paysannes des *Rougon-Macquart* au travers de la biographie synthétique d'Adélaïde Fouque. Immédiatement après l'arrivée de Denise à Paris dans *Au bonheur des dames*, Baudu s'emploie, de la même façon, à retracer pour le bénéfice de la jeune héroïne – et du destinataire du roman – l'évolution commerciale et l'organisation interne du Vieil Elbeuf depuis sa fondation par le sieur Finet. Lorsque, par ailleurs, Étienne Macquart, dans *Germinal*, fait halte de nuit à la fosse du Voreux, un ancien ouvrier usé par le travail, Bonnemort, le renseigne sur l'activité industrielle effectuée dans la mine en brossant un tableau misérable des conditions de vie de ses ascendants et de ses proches. Au troisième chapitre des *Viceré*, après l'affaire de la succession de Teresa Uzeda, qui amorce le roman, la voix narrative présente enfin tour à tour les membres de la famille Uzeda en rendant compte, par le biais de donna Ferdinanda, des souches du noble lignage.

Contribuant, par son expérience de vie ou par le savoir qu'il détient sur un passé familial ou national, à délimiter le cadre social et temporel d'un roman, le personnage-mémoire s'impose, outre au commencement, à la fin du récit, soit au moment où émerge la valeur morale et philosophique de l'œuvre. Le « destin » narratif qui lui est réservé apparaît d'ailleurs symptomatique de la manière dont l'auteur de la fiction naturaliste ou vériste interprète le passage à l'époque moderne, l'évolution politique de son pays d'origine et la mutation des structures et des rapports familiaux. La mort des dames Baudu et la faillite commerciale du successeur de Hauchecorne, le viol d'Alice de Beauvilliers et l'effondrement de sa mère, obligée de vivre en location « chez les autres[175] », tout comme le décès du vieux Mortara expriment par le recours au tragique la modification radicale du contexte sociohistorique.

À l'occasion, la réapparition du personnage-mémoire en conclusion de roman échappe toutefois au drame et au pathos : il conduit alors à un exposé ou à un commentaire incisif sur l'évolution des temps. Témoin l'entrevue finale de Consalvo

174. Cet adjectif renvoie, ici encore, tant à l'intrigue romanesque qu'à l'histoire sociale et nationale.
175. Émile Zola. *L'argent*, *op. cit.*, p. 342.

avec donna Ferdinanda, qui amène la formulation de la thèse-choc suivant laquelle « [l]'histoire se répète avec monotonie[176] », puisque « [l]es hommes ont toujours été et seront toujours les mêmes[177] » et que seules « les conditions extérieures […] changent[178] ». Par ailleurs, le dernier paragraphe de *La curée* rapporte de manière faussement anodine que « lorsque Renée mourut d'une méningite aiguë, ce fut son père qui paya ses dettes[179] ». N'est-il pas significatif que les dépenses excessives de celle qui, pour Zola, incarne la « vie à outrance[180] » du Second Empire aient été épongées par M. Béraud Du Châtel, fidèle républicain déplorant, selon toute apparence, les manœuvres corrompues d'investisseurs tel son gendre Saccard[181] ?

Ainsi qu'on a pu le constater, deux personnages-mémoire, soit tante Dide et le docteur Pascal, inaugurent et concluent le cycle des *Rougon-Macquart*, au sein duquel ils jouissent d'une importance de premier plan. D'emblée peut-on observer que l'un et l'autre actants résument à eux seuls la visée scientifique de l'œuvre zolienne. Si, de fait, l'ancêtre porte en son sein la tare qu'elle disséminera par voie héréditaire dans le groupe de ses descendants, le médecin, projection de Zola dans l'œuvre, comme l'a souligné Henri Mitterand[182], est doté, pour sa part, des facultés nécessaires à l'examen méthodique de la transmission de cette même fêlure chez ses consanguins. Quand Adélaïde étire l'horizon temporel de la série zolienne jusqu'à sa limite inférieure, soit la fin du XVIII^e^ siècle, alors que « [l]es Fouque étaient les plus riches maraîchers du pays[183] », son petit-fils engage à une réflexion sur l'avenir des *Rougon-Macquart* et, plus largement, de l'humanité « travaillant au perpétuel devenir[184] ». Il semble ainsi que la nécessité de conférer à son œuvre une structure similaire à celle de « l'anneau du serpent qui se mord la queue[185] » ait amené Émile Zola à imaginer, au seuil et au terme de celle-ci, deux figures essentielles à la compréhension du « mécanisme intérieur qui […] fait agir[186] » une famille.

En dehors des portions textuelles correspondant aux situations initiale et finale des romans français et italiens examinés, le personnage-mémoire annonce, en cours d'intrigue, certains tournants narratifs cruciaux susceptibles d'entraîner une inversion de tendances dramatiques ou l'amorce d'une période historique nouvelle. Entre autres, le décès de Nunzio Motta dans *Mastro-don Gesualdo* marque le début d'une courbe descendante dans l'existence du protagoniste, voué à n'expérimenter, après ce douloureux épisode, que tristesse, deuil et solitude. Dans *I Viceré*, la perte de lucidité

176. *PF*, p. 602.
177. *Ibid.*
178. *Ibid.*
179. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 599.
180. Émile Zola. « Préface de *La curée* », *ibid.*, p. 1583.
181. Voir Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 502 : « "Veux-tu savoir la vérité ? Ton père est furieux contre vous, parce que vous allez aux Tuileries." Mais le vieillard haussa les épaules, comme pour dire que son mécontentement avait des causes beaucoup plus graves. »
182. Henri Mitterand. « Étude », dans Émile Zola, *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1570.
183. Émile Zola. *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 41.
184. Émile Zola. *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1210.
185. Émile Zola. Cité dans Henri Mitterand, « Étude », dans *ibid.*, p. 1569.
186. Émile Zola. « Différences entre Balzac et moi », *RM*, t. 5, p. 1737.

et le développement de la folie chez Frà Carmelo, conséquences de la dissolution des corporations religieuses et de la vente des biens de l'Église par le gouvernement de Vittorio Emanuele II, se dévoilent, en outre, le jour de la prise de Rome. C'est au cours d'une marche patriotique libérale que le clerc, visiblement ahuri et ayant perdu son équilibre mental, apparaît aux yeux de don Blasco – nouveau champion de la cause nationale – comme « un autre Uzeda devenu fou, le bâtard qui en dépit de son extrait de baptême se révélait lui aussi de la famille[187] ».

L'ensemble des exemples précités suggèrent en somme que le personnage-mémoire fonctionne à la manière d'un ancrage narratif, d'une borne romanesque soulignant dans le récit les transitions ou les ruptures historiques ou sociales d'envergure. Au moment des funérailles de Geneviève Baudu, le vieux Bourras remarque, à propos de la défunte : « Cette petite, c'est le quartier qu'on enterre[188]… » Symbolisme qui trouve sa confirmation dans le fait que le corps de la jeune fille sera promené, « comme la première victime tombée sous les balles, en temps de révolution[189] », « autour du grand magasin[190] » du *Bonheur des dames*, à la porte duquel « des flanelles *rouges* claquaient au vent *ainsi que des drapeaux*[191] » et où « un étalage de tapis éclatait en *une floraison saignante* d'énormes roses[192] ». Par ailleurs, dans *Germinal*, le discours prononcé par Bonnemort lors de la réunion des charbonniers dans la clairière du Plan-des-Dames décidera de la poursuite de la grève des mineurs de Montsou et constitue un tournant narratif capital. Plus largement, la relation conflictuelle de Nunzio Motta avec le héros éponyme de *Mastro-don Gesualdo* met en relief le bouleversement des hiérarchies sociales à l'époque moderne et, notamment, la transformation des rapports avec l'autorité paternelle. Au sein des *Rougon-Macquart*, tante Dide et le docteur Pascal n'engagent-ils pas, de leur côté, à une triple mémoire : celles de l'« impulsion[193] » des « basses classes en marche à travers le corps social[194] », de l'affirmation de la pensée positiviste durant la seconde moitié du XIX^e^ siècle en France et de la création du cycle zolien ?

2.1.3 Autonomie différentielle

Permettant déjà d'entrevoir la fonction narrative attribuée, en régime naturaliste et vériste, au type d'actant qui nous intéresse, l'étude de la distribution du personnage-mémoire à l'intérieur des fictions examinées gagne à être complétée par l'analyse de son autonomie différentielle. Dans l'article intitulé « Pour un statut sémiologique

187. *PF*, p. 416.
188. Émile Zola. *Au bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 745.
189. *Ibid.*, p. 742.
190. *Ibid.*
191. *Ibid.* Nous soulignons.
192. *Ibid.* Nous soulignons.
193. Émile Zola. « Préface », *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 3.
194. *Ibid.*

du personnage[195] », Philippe Hamon note qu'à la différence du héros, le personnage secondaire, « voué au *dialogue*[196] », jouit d'une « latitude associative[197] » et d'une « mobilité topologique[198] » réduites par rapport au protagoniste. L'examen de ces deux paramètres dans le groupe des actants considérés nous amènera à dégager certaines similarités ou constantes liées à la « compétence sociale » de ceux-ci et à la question de leur « territorialisation », concept que nous développerons en seconde partie de chapitre.

Précisons d'emblée qu'étant donné le rôle narratif essentiel du personnage-mémoire, qui signale les passages « historiques » (au sens large) d'une œuvre, l'on ne peut que rarement lui attribuer le qualificatif de « secondaire ». Si l'épithète conviendrait sans doute à M. Béraud Du Châtel, à Bourras (dont le sort commercial rejoint celui de Baudu, oncle de Denise) ou encore aux Beauvilliers, il faut reconnaître l'« amplitude » et la centralité fictionnelles d'actants tels Adélaïde Fouque, padron 'Ntoni, Nunzio Motta, donna Ferdinanda et Mauro Mortara. Rappelons, par ailleurs, que *I Viceré* de Federico De Roberto et *I vecchi e i giovani* de Luigi Pirandello mettent en scène une pluralité d'acteurs et font entendre un nombre impressionnant de voix du lot desquelles il semble impossible d'identifier une dominante[199].

Quelle que soit, néanmoins, leur importance relative au sein de la narration, la majorité des personnages-mémoire de notre corpus démontrent une faible latitude associative, étant généralement représentés en compagnie du même cercle d'actants, soit le groupe restreint de leurs parents proches. Tel est le cas, en particulier, pour M. Béraud Du Châtel, que le lecteur découvre en compagnie de la tante Élisabeth alors que Renée lui rend visite ; pour les dames de Beauvilliers, qui ne fréquentent qu'occasionnellement des gens de leur entourage (M^me^ Caroline, Saccard ou le personnel et les bénéficiaires de l'Œuvre du Travail) ; et pour donna Ferdinanda, toujours en présence de consanguins ou de familiers tels don Blasco, Consalvo ou Giulente. Il est du reste peu fréquent de voir le personnage-mémoire, forcé par le cours des choses ou poussé par une nécessité intime, sortir de la communauté étroite de ceux qui partagent son quotidien pour échanger avec des individus n'appartenant pas à son propre clan. L'un des dictons employés par padron 'Ntoni dans *I Malavoglia*, « *'Ntroi 'ntroi, ciascuno coi pari suoi*[200] » [« Veille l'abeille ! Chacun avec ses pareils[201] ! »], semble d'ailleurs exprimer avec justesse cette tendance à préférer le

195. Philippe Hamon. « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser *et al.*, *Poétique du récit*, *op. cit.*, p. 115-180.
196. *Ibid.*, p. 155.
197. *Ibid.*
198. *Ibid.*
199. Dans son *Profilo storico della letteratura italiana* (t. 2, Milan, Einaudi scuola, 1992), Giulio Ferroni souligne qu'au sein des *Viceré*, « il n'y a pas de personnages et de points de vue dominants, mais une foule variée et querelleuse de voix et de présences […] » (p. 805, nous traduisons). Le spécialiste reconnaît en outre que « tout comme dans *I Viceré*, il manque ici [dans *I vecchi e i giovani*] un vrai héros central » (p. 927, nous traduisons).
200. *IM*, p. 23.
201. *LM*, p. 43.

semblable à l'Autre. D'imprévisibles et de graves circonstances amèneront seules le patriarche de la *casa del nespolo* [*maison du néflier*] à consulter l'avocat Scipioni et à travailler comme journalier pour le compte de padron Fortunato Cipolla. C'est, de la même façon, une crainte viscérale de la mort qui incitera don Ippolito à convoler en justes noces avec donna Adelaide et à s'allier, partant, à l'industriel Flaminio Salvo.

Bien que peu enclins à tisser de nouveaux réseaux de connaissances – exception faite du docteur Pascal, dont la profession implique des contacts renouvelés avec l'extérieur –, les personnages-mémoire analysés entretiennent toutefois des relations capitales avec le ou les protagonistes des récits où ils s'inscrivent. Relevons, à ce chapitre : le lien particulier unissant donna Ferdinanda et Consalvo Uzeda, qui tâchera de perpétuer l'antique domination des princes de Francalanza dans le royaume d'Italie ; la portée narrative fondamentale du dialogue entre Bonnemort et Étienne Macquart au début de *Germinal* ; les rapports cruciaux de Gesualdo Motta et de 'Ntoni Malavoglia avec leurs père et aïeul respectifs ; la position cardinale de tante Dide dans la généalogie de ses descendants ; et enfin, la valeur contrastante des familles Beauvilliers et Trao face à la bourgeoisie montante incarnée, dans *L'argent*, par Aristide Saccard et, dans *Mastro-don Gesualdo*, par le héros éponyme.

S'ils ne jouissent pas du premier rôle au sein des romans à l'étude, les personnages qui nous occupent n'échappent cependant pas à la réflexion et au monologue. Leur propension à la solitude favorise au contraire le déploiement, en leur for intérieur, de la rêverie et de la pensée, comme l'attestent certains passages de *I vecchi e i giovani*, et tout d'abord cet extrait, dans lequel le recours à l'indirect libre met au jour les questionnements internes de don Ippolito à la suite de son union désastreuse avec donna Adelaide :

> *Come più riprendere il discorso, adesso? E, d'altra parte, come rimaner così in silenzio, lasciar lì discosta nel terrazzo quella donna che ora gli apparteneva per sempre e che s'era affidata alla sua cortesia, in quella solitudine per lei nuova e certo non gradita? Bisognava farsi forza, vincere la ripugnanza e riaccostarsi*[202].
>
> Comment reprendre la conversation, maintenant ? Et, d'autre part, comment garder ainsi le silence, abandonner sur la terrasse cette femme qui, maintenant, lui appartenait pour toujours, et qui avait fait confiance à son honneur de gentilhomme, dans cette solitude, nouvelle pour elle, et que probablement elle n'appréciait guère ? Il fallait faire un effort, vaincre sa répugnance et se rapprocher d'elle[203].

Un second paragraphe du roman de Pirandello rend compte de l'emploi du monologue par le personnage-mémoire et, plus spécialement, par Mauro Mortara à la fin de sa traversée romanesque. Aux dires du narrateur de *I vecchi e i giovani*, l'envolée patriotique reproduite ci-après constitue, en effet, une façon de combler le

202. *VG*, p. 434-435.
203. *VJ*, p. 337.

« vide[204] » généré, dans l'âme du garibaldien d'antan, par son départ de Valsanìa. À l'origine de cette résolution farouche, l'inflexibilité idéologique du vieillard qui, outre de réprouver le séjour de jeunes socialistes dans l'ancienne villa de Gerlando Laurentano, croit de son devoir d'aller délivrer la Sicile des « nouveaux ennemis de la patrie[205] » en se battant contre les membres révoltés des *Fasci* de l'île :

> *La Sicilia si mosse e disse all'Italia : eccomi qua ! vengo a te ! Muoviti tu dal Piemonte col tuo Re, io vengo di qua con Garibaldi, e tutti e due ci uniremo a Roma !* […] *E ora quattro canaglie hanno voluto disonorarla… Ma la Sicilia è qua, qua, qua con me… la Sicilia, che non si lascia disonorare, è qua con me*[206] *!*
>
> La Sicile s'est dressée et a dit à l'Italie : me voici ! je viens à toi ! Toi, pars du Piémont avec ton Roi, moi j'arrive de l'autre côté avec Garibaldi, et nous nous rencontrerons à Rome ! […] Et maintenant, une poignée de canailles a voulu la déshonorer… Mais la Sicile est là, là, avec moi… la Sicile qui ne se laisse pas déshonorer, elle est ici avec moi[207] !

Remarquons que bien souvent, les discours intérieurs du personnage-mémoire s'expriment lors de scènes d'épanchements ou de confidences. C'est, habituellement, aux héros ou à l'un des protagonistes des œuvres à l'étude que l'actant fait part de ses sentiments et de ses impressions, étant donné la relation privilégiée qui unit les deux catégories de « fonctionnaires » de l'énonciation romanesque. À preuve, cet extrait d'*Au bonheur des dames*, dans lequel Bourras, conformément au schéma de l'« abandon volubile[208] » mis en évidence par Philippe Hamon, retrace, en présence de Denise, la chronique attestant la décadence des petites boutiques, écrasées par la concurrence des grands magasins :

> Bourras continua, les yeux vagues, comme s'il eût maintenant rêvé tout haut. Il ne comprenait toujours pas le triomphe du *Bonheur des Dames*, mais il avouait la défaite de l'ancien commerce.
>
> – Ce pauvre Robineau est fichu, il a une figure d'homme qui se noie… Et les Bédoré, et les Vanpouille, ça ne tient plus debout, c'est comme moi, les jambes cassées. […] D'ailleurs, il paraît que le nettoyage va continuer. Les coquins créent des rayons de fleurs, de modes, de parfumerie, de cordonnerie, que sais-je encore ? […] Le choléra souffle jusqu'à la rue Sainte-Anne, où Lacassagne, qui tient les plumes et les fleurs, et Mme Chadeuil, dont les chapeaux sont pourtant connus, seront balayés avant deux ans… Après ceux-là, d'autres, et toujours

204. *Ibid.*, p. 395.
205. *Ibid.*, p. 380.
206. *VG*, p. 513.
207. *VJ*, p. 395.
208. Philippe Hamon. *Le personnel du roman : le système des personnages dans « Les Rougon-Macquart » d'Émile Zola*, *op. cit.*, p. 81.

> d'autres ! Tous les commerces du quartier y passeront. Quand des calicots se mettent à vendre des savons et des galoches, ils peuvent bien avoir l'ambition de vendre des pommes de terre frites. Ma parole, la terre se détraque[209] !

À la fois vecteur de remémoration et témoignage d'une configuration socio-historique antérieure, le personnage-mémoire, qui limite ses contacts avec le monde extérieur, évolue dans des espaces ordinairement clos ou en désuétude, plus ou moins en marge de la communauté et de l'évolution nationale. Sa mobilité topologique restreinte explique d'ailleurs qu'on l'associe à certains lieux de souvenir pour lesquels il démontre un fort attachement et qui disent la tradition culturelle et les valeurs qu'il incarne. Les figures de tante Dide, de Béraud Du Châtel, de Bonnemort, de donna Ferdinanda et de don Ippolito s'avèrent ainsi inéluctablement liées, dans la géographie fictionnelle des œuvres correspondantes, à la masure de l'impasse Saint-Mittre et à l'asile des Tulettes, à l'hôtel de l'île Saint-Louis, au coron de Montsou et au Voreux, à la résidence seigneuriale des Francalanza et, enfin, à la villa de Colimbètra. Le personnage du docteur Pascal, à qui il revient d'exposer la conclusion philosophique et scientifique des *Rougon-Macquart* et qui peut être envisagé comme un double narratif de Zola[210], se trouve, de son côté, étroitement rattaché au domaine de la Souleiade, situé « aux portes de la ville[211] » de Plassans, à l'écart de l'activité urbaine.

Il est primordial de constater que le sort narratif des commerces et des édifices rattachés au personnage-mémoire semble, en vertu d'un processus de correspondance symbolique, se refléter sur la santé et la vigueur mêmes de celui-ci[212]. *Les Rougon-Macquart* de Zola offrent, à ce sujet, de nombreux exemples pertinents. Alors que le décès de Geneviève Baudu « était comme le craquement suprême qui allait faire se rompre les vieilles poutres mangées d'humidité[213] » du commerce en déclin de son père, le narrateur de *L'argent* souligne qu'après le viol d'Alice et la mort sans gloire de Ferdinand, « la maison [des Beauvilliers] s'était lézardée[214] ». D'un point de vue plus abstrait, la paralysie de Bonnemort, qu'on a « achevé de […] démolir[215] », suivant l'expression employée par la Maheude, fait pendant à l'échec de la grève des mineurs du Voreux et à l'inondation de celui-ci, qui coûtera la vie à de nombreux ouvriers. Il n'est finalement pas surprenant que le docteur Pascal, double romanesque de Zola dans *Les Rougon-Macquart*, s'éteigne à la fin du vingtième tome, en complétant par

209. Émile Zola. *Au bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 743.
210. Voir à ce sujet Henri Mitterand, « Étude », dans Émile Zola, *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1570.
211. Émile Zola. *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 940.
212. Sur les rapports entre espace et sujet dans le roman, voir l'ouvrage de Denis Bertrand intitulé *L'espace et le sens. « Germinal » d'Émile Zola*, préf. d'Henri Mitterand, Paris, Hadès, coll. « Actes sémiotiques », 1985, p. 78 : « [L]es figures de l'espace ne sont pas déposées isolément, laissées à leur seule capacité de référenciation, elles entrent dans le projet cognitif du sujet qui les produit et les délimite en fonction de sa disposition perceptive […] ; et inversement, les figures de l'espace – éléments exclusifs de la description – sont saisies dans un système de valorisations qui désignent le sujet et en dessinent le contour axiologique […]. »
213. *Ibid.*, p. 745.
214. Émile Zola. *L'argent*, *op. cit.*, p. 366.
215. Émile Zola. *Germinal*, *op. cit.*, p. 1516.

là même à la fois l'arbre généalogique familial, évoqué dès *La fortune des Rougon*[216], et l'architecture du cycle. Du côté vériste, rappelons qu'immédiatement après avoir amené padron 'Ntoni à l'hôpital, Alfio Mosca adresse cette remarque à Alessi : « Que voulez-vous ? Maintenant la maison des Malavoglia est détruite, et c'est à vous de la reconstruire[217]. » Dans *Mastro-don Gesualdo*, la piètre condition physique de don Ferdinando et de don Diego, qui rendra l'âme au troisième chapitre de la seconde partie du récit, répond, de manière évidente, à la décrépitude de la maison Trao, « une vraie bicoque[218] » accusant la décadence sociale de la noble lignée. Si la fermeture du couvent de San Nicola dans *I Viceré* entraînera la perte de l'équilibre mental de Frà Carmelo, l'intrusion de Lando et de ses jeunes amis socialistes dans l'ancienne résidence et le *camerone* de Gerlando Laurentano conduira, dans *I vecchi e i giovani*, au départ précipité de Mauro Mortara et, indirectement, à sa mort sous les tirs des soldats italiens.

Dans sa « Lettre à la jeunesse » de 1879, Émile Zola ne nous éclaire-t-il pas lui-même sur le rôle fictionnel du personnage-mémoire lorsque, reprenant le thème de la détérioration et du pourrissement, il écrit, au sujet de la nature du travail qu'il effectue de concert avec les écrivains relevant du « filon » naturaliste : « [N]ous sommes les actifs ouvriers qui sondons l'édifice, indiquant les poutres pourries, les crevasses intérieures, les pierres descellées, tous ces dégâts qu'on ne voit pas du dehors et qui peuvent entraîner la ruine du monument entier[219] » ?

2.1.4 Fonctionnalité différentielle

Au terme de notre analyse du personnage-mémoire, étudié sous l'angle des différents critères établis par Philippe Hamon pour l'étude sémiologique du « héros », il semble nécessaire de reprendre le parallèle, esquissé un peu plus tôt, entre l'icône et la catégorie d'actants dont nous avons voulu dégager le profil romanesque. Par-delà les similitudes extérieures qui rapprochent les deux types de figures (dominance monochrome du teint, aspect raide et solennel, marginalité), leur fonctionnalité respective permet certaines comparaisons fécondes. Bien que ne constituant pas en elle-même un symbole, d'après Olivier Clément[220], l'icône religieuse, qui utilise toutefois le symbolisme[221], se caractérise avant tout par la structure relationnelle singulière qu'elle met en branle. Suivant la conception des théologiens iconodoules des VIII^{e} et IX^{e} siècles, l'image sacrée reflète le prototype (sans en être consubstantielle), véhicule l'énergie divine et fait surgir une « présence personnelle ». Il s'agit

216. Voir Émile Zola. *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 301 : « il [Pascal] étudiait cette mère [Adélaïde] et ses fils, avec l'attention d'un naturaliste surprenant les métamorphoses d'un insecte. Et il songeait à ces poussées d'une famille, d'une souche qui jette des branches diverses, et dont la sève âcre charrie les mêmes germes dans les tiges les plus lointaines, différemment tordues, selon les milieux d'ombre et de soleil. »
217. *LM*, p. 362.
218. *MDG2*, p. 14.
219. Émile Zola. *Lettre à la jeunesse*, *OC*, t. 10, p. 1229.
220. Voir Olivier Clément. « Icône », dans *Encyclopaedia Universalis*, t. 11, 2002, p. 776.
221. Voir *ibid.*

donc d'un moyen visant, plutôt que la vénération d'un « double magique » de Dieu, l'adoration et la connaissance de celui-ci par la Beauté[222]. L'examen du groupe des personnages-mémoire relevant des fictions naturalistes et véristes de notre corpus a par ailleurs laissé deviner le rôle narratif fondamental de ceux-ci. De même que l'icône, qui constitue tout à la fois le témoignage et le canal d'une force transcendante, ils renvoient à une antériorité dépassant le cadre strictement romanesque pour rejoindre une réalité historique, sociale ou culturelle. C'est, plus précisément, à la mutation du paysage social, commercial ou politique de la France et de l'Italie durant la seconde moitié du XIX^e^ siècle ainsi qu'au contexte proche de création des œuvres analysées que font référence les actants de ce type.

Le discours prononcé par Bonnemort lors du rassemblement des mineurs de Montsou au Plan-des-Dames apparaît particulièrement symptomatique du rôle narratif de cette sorte d'icône du roman naturaliste et vériste que constitue le personnage-mémoire. « [D]'une pâleur de spectre sous la lune[223] », le vieillard s'adressant à la foule des charbonniers, qui l'écoutent dans « [u]n grand silence[224] », cède, ce soir-là, « à une de ces crises soudaines de bavardage, qui, parfois, remuaient en lui le passé, si violemment, que *des souvenirs remontaient et coulaient de ses lèvres*, pendant des heures[225] ». Évoquant sa jeunesse, il renvoie son auditoire à une réunion tenue, plusieurs années auparavant, dans la même forêt ; un contexte sociopolitique différent voyait alors les prémisses du combat de mineurs contre l'exploitation économique, ainsi qu'en témoigne cet extrait :

> Ainsi, dans la forêt, ils s'étaient réunis cinq cents, parce que le roi ne voulait pas diminuer les heures de travail ; mais il resta court, il commença le récit d'une autre grève : il en avait tant vu ! Toutes aboutissaient sous ces arbres, ici au Plan-des-Dames, là-bas à la Charbonnerie, plus loin encore vers le Saut-du-Loup. Des fois, il gelait, des fois il faisait chaud. Un soir, il avait plu si fort, qu'on était rentré sans avoir rien pu se dire. Et les soldats du roi arrivaient, et ça finissait par des coups de fusil[226].

Il est aisé de comprendre l'utilité du personnage-mémoire pour les écrivains naturalistes et véristes, qui ambitionneront de peindre un tableau vivant de la modernité émergente et qui revendiqueront le titre de « raconteurs du présent[227] », suivant le mot des frères Goncourt. Exposant la transformation des milieux et des familles sous l'action des mutations politiques et économiques, et vice versa, Zola et les écrivains véristes auront recours au personnage-mémoire pour condenser, en une figure narrative unique, une temporalité passée ou une configuration historique appelée à

222. Voir *ibid.*
223. Émile Zola. *Germinal*, *op. cit.*, p. 1382.
224. *Ibid.*
225. *Ibid.* Nous soulignons.
226. *Ibid.*
227. Edmond et Jules de Goncourt. *Journal : mémoires de la vie littéraire*, t. 2 : 1864-1878, avant-propos de l'Académie Goncourt, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Paris, Fasquelle et Flammarion, 1956, p. 96.

disparaître. Par son corps marqué, cet actant exprime d'ailleurs la nature exclusive ou obsolète de l'héritage (familial, biologique, social ou politique) qu'il porte en lui. D'où la singularité de son apparence : étant donné un phénomène d'innéité, le docteur Pascal « ne paraissait pas appartenir à la famille[228] » des Rougon-Macquart ; Mauro Mortara, surnommé *il monaco*[229] [« le moine[230] »], se promenait, de son côté, avec « une peau de chèvre sur la tête[,] armé jusqu'aux dents[231] ».

Territorialisé dans un espace clos étant donné une coupure, souvent volontaire, avec l'activité mondaine ou avec le flux de l'évolution, le personnage-mémoire se voit du reste généralement associé à un lieu de souvenir en contraste flagrant avec le présent du récit. Comme nous l'observerons en seconde partie de chapitre, ce n'est ainsi pas sans raisons narratives qu'au début de *Mastro-don Gesualdo*, la maison du protagoniste éponyme, qui représente la nouvelle bourgeoisie possédante, jouxte le *palazzo* à l'abandon des nobles Trao. Si, chez Zola et les véristes, pour lesquels l'analyse du milieu reste capitale, l'univers de la fiction apparaît bien souvent « "compartimenté", "découpé", "cadastré", "grillé"[232] », ainsi que dans *Les Rougon-Macquart* de Zola, la mise en scène du personnage-mémoire demeure un judicieux artifice textuel. Elle permet en effet d'instiller subtilement à la narration une portée idéologique, et notamment une vision particulière – souvent critique – du progrès, en y intégrant une figure qui, par ses qualifications, son savoir et ses attributs distinctifs, incarne le « récit des origines » d'une famille, d'une classe, d'une nation ou d'une œuvre.

Le personnage-mémoire tient, en définitive, du symbole en ce que, tout comme celui-ci, il « comporte une part de *signe brisé*[233] » et que son sens naît de la rupture tout autant que de l'union de ses termes séparés[234]. Indice d'une scission ou d'un passage « historique » d'envergure, il entraîne, dans l'univers du roman, l'émergence d'une dialectique plus ou moins voilée entre le moment de l'intrigue et le passé qu'il incarne. Alors qu'à l'époque archaïque (VII^e^-VI^e^ siècles av. J.-C.), une « logique de l'ambivalence[235] » envisageait les opposés « en termes de tension, de complémentarité et de dynamique[236] », l'actant qui nous occupe évoque donc, simultanément, la fin et le renouveau, la déchéance et l'ascension, le crépuscule des Pères et le réveil de la jeunesse. Voilà pourquoi, bien que se signalant d'emblée par son étrangeté et par sa

228. Émile Zola. *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 66.
229. *VG*, p. 227.
230. *VJ*, p. 184.
231. *Ibid.* Tel que souligné en début de roman, Mauro Mortara arbore « un énorme bonnet à poil sur la tête, qu'il s'[est] fait avec une peau d'agneau » et, à la ceinture, « deux gros pistolets » qu'il garde « même la nuit, […] pour dormir » (*Ibid.*, p. 24).
232. Philippe Hamon. *Le personnel du roman : le système des personnages dans « Les Rougon-Macquart » d'Émile Zola*, *op. cit.*, p. 206.
233. Jean Chevalier. « Introduction », dans Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. rev. et augm., Paris, Robert Laffont et Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, p. XIII. C'est l'auteur qui souligne.
234. Voir *ibid.*
235. Baudouin Decharneux et Luc Nefontaine, *op. cit.*, p. 19.
236. *Ibid.*

vaine obstination, il inspire fréquemment, sous la plume des écrivains de notre corpus d'analyse, un sentiment de pitié et de culpabilité plus ou moins consciente pour le bouleversement de l'ordre social dont il témoigne.

2.2 LIEUX SYMBOLIQUES

Indissociables de la figure du personnage-mémoire, dont ils constituent une sorte de prolongement expressionniste, certains vestiges ou lieux de souvenir – reliquats d'une époque achevée ou témoignages matériels d'une évolution d'ordre familial, social et/ou national – hantent les univers romanesques naturalistes et véristes. « Rythm[ant] l'espace[237] », suivant l'expression d'Olivier Lumbroso, ces ruines ou enclos topographiques conservent à même leurs pierres descellées et leurs façades décrépites l'empreinte des siècles et la chronique d'une famille. Au sein du théâtre fictionnel, ils délimitent un périmètre qui, à la modernité triomphante, oppose les résidus d'une antériorité à la fois historique et intratextuelle. L'établissement d'un contrepoint significatif entre d'anciennes structures et de nouveaux édifices laisse ainsi souvent percer, chez Zola et les écrivains véristes, une interprétation personnelle du contexte sociohistorique de l'intrigue et, plus largement, une vision du « progrès » de l'humanité. Si le chef de file du naturalisme, illustre « écrivain-dessinateur[238] », « pens[ait] visuellement[239] », d'après le témoignage du docteur Toulouse, Giovanni Verga, premier représentant du vérisme, apparaît, aux yeux de Vittorio Roda, comme un « grand physionomiste de l'intérieur[240] ». Tant la critique zolienne que les spécialistes de l'esthétique vériste ont par ailleurs montré que le souci ethnographique de Zola et du premier représentant du naturalisme italien n'entrava jamais le travail de l'imagination. De l'aveu du créateur des *Rougon-Macquart* lui-même, « l'observation exacte[241] » n'aurait ainsi été qu'« un tremplin[242] » aboutissant au « saut dans les étoiles[243] », à « l'hypertrophie du détail vrai[244] ». Dans une lettre adressée en mars 1879 à son ami Luigi Capuana, Verga

237. Olivier Lumbroso. *L'invention des lieux*, vol. 3 de *Les manuscrits et les dessins de Zola*, Paris, Textuel, 2002, p. 315.
238. *Ibid.*, p. 310.
239. Dr. Édouard Toulouse. *Enquête médico-physiologique sur la supériorité intellectuelle*, Paris, Flammarion, 1896, p. 246.
240. Vittorio Roda. *Verga e le patologie della casa*, Bologne, CLUEB [Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna], coll. « Lexis II », 2002, p. 77. Nous traduisons cette formule empruntée par Roda à Walter Benjamin.
241. Émile Zola. Lettre du 22 mars 1885, dans *Correspondance*, sous la dir. de Bard H. Bakker, t. 5, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1985, p. 249.
242. *Ibid.*
243. *Ibid.* Voir, sur ce point précis, l'ouvrage de Colette Becker intitulé *Zola. Le saut dans les étoiles*, préf. de Philippe Hamon, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 103-110.
244. Émile Zola. Lettre du 22 mars 1885, dans *Correspondances*, *op. cit.*, t. 5, p. 249.

reconnaît pour sa part ne réussir à être « franchement et efficacement vra[i][245] » que lorsqu'il procède à « un travail de reconstruction intellectuelle[246] » et qu'il « substitu[e] l'esprit aux yeux[247] ».

Cette seconde portion de chapitre interrogera dès lors un groupe de motifs ou d'images symboliques auxquels Zola et les véristes eurent recours pour marquer le sens d'une évolution sociopolitique et économique. Nous insisterons d'abord sur la vision du monde et la conception de l'évolution historique relayée par la description de divers édifices en ruine. Nous examinerons ensuite la conjonction étroite entre personnages-mémoire et sanctuaires du passé telle qu'elle se présente dans certaines scènes des œuvres retenues pour étude. Nous nous intéresserons par ailleurs à un objet textuel inscrit dans la quasi-totalité des fictions au programme : soit la propriété aristocratique révélant les stigmates de transformations multiples et séculaires (étant donné la perte de sa centralité géographique et économique, le changement de sa vocation, sa dégradation, certains remaniements architecturaux, etc.). En fin de chapitre, nous aborderons la question du changement de domicile comme révélateur de la trajectoire narrative d'un personnage ou d'un groupe social, avant de mettre en évidence l'étanchéité défaillante de certains logis, qui ne semblent plus répondre au mythe dix-neuviémiste de la « maison-coquille ».

2.2.1 Vestiges et sanctuaires du passé

Avant d'observer de quelle manière les littératures naturaliste et vériste mirent en scène les vestiges d'époques anciennes et les traces matérielles du passé, reportons-nous *a priori* au texte de l'une des entrevues accordées par Zola quelques mois après son voyage en terre italienne (1894). À un rédacteur du *Gaulois* qui l'interroge sur sa prochaine œuvre littéraire, *Rome* (1896), incluse dans le cycle des *Trois villes*, l'écrivain français précise, au sujet de l'œuvre projetée :

> C'est naturellement *par l'évocation* que je traiterai de la Rome antique, *car l'action de mon roman est toute moderne*. Quoique l'impression que j'ai ressentie en visitant certaines ruines de la ville primitive *ne soit pas celle que les descriptions de Chateaubriand m'avaient fait espérer*, je n'ai pas moins pris un plaisir extrême à établir cette partie de mon livre. On se replonge toujours avec délices dans l'antiquité [*sic*]. Mais *que de recherches cette étude n'a-t-elle pas nécessitées*[248] !

245. Giovanni Verga. « A Luigi Capuana, 14 marzo 1879 ». Lettre nº 13, dans Enrico Ghidetti, *Verga. Guida storico-letteraria*, Rome, Editori Riuniti, 1979, p. 56. Nous traduisons.
246. *Ibid*. Nous traduisons.
247. *Ibid*. Nous traduisons.
248. Émile Zola, « *Rome* de M. Émile Zola », *Le Gaulois*, 6 mars 1895, dans Dorothy E. Speirs et Dolorès A. Signori (dir.), *Entretiens avec Zola*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 150. Nous soulignons.

Ce commentaire appelle quelques remarques préalables à l'analyse des romans de notre corpus. En premier lieu, il atteste la volonté zolienne d'ancrer la fiction de *Rome* dans un contexte actuel afin d'élaborer une intrigue « toute moderne ». Puisque l'écrivain naturaliste ne peut découvrir son « coin de vérité[249] » qu'à la condition de « simplifi[er] l'affabulation[250] » en privilégiant, notamment, des sujets d'étude contemporains, la représentation des reliquats du passé accuse, sous sa plume, une tout autre couleur que chez les auteurs romantiques. « [L]es ruines naturalistes ne font plus rêver aux temples ni aux cathédrales, et ne sont aucunement des fragments d'idéal[251] », souligne à ce propos Véronique Cnockaert. Aux relations de voyage de Chateaubriand, qui lui avaient fait espérer une impression plus grandiose des vestiges antiques, Zola répond donc par des recherches multipliées, visant à établir un portrait à ses yeux plus conforme à la physionomie de la ville ancienne. Force est toutefois de rappeler que l'« évocation », ce mode par lequel l'auteur français dit vouloir inscrire dans la narration les lieux de mémoire antiques, demeure un terreau propice à l'expansion du symbolisme[252]. Chantal Bertrand-Jennings note que si l'espace jouit d'une importance capitale en régime naturaliste puisque l'esthétique s'y présente comme une poétique de la représentation, les lieux décrits ne constituent pas uniquement des décors, mais signifient, possèdent leur « langage[253] » propre.

A) *Ruines et vision historique*

Nous avons constaté que plusieurs ruines à caractère historique jonchent les rues en démolition et les terrains vagues des univers imaginés par Zola, Verga, De Roberto et Pirandello. Qu'on songe aux « petites maisons[254] » du temps de Louis XV révélées par les travaux d'Haussmann dans *La curée* ou aux temples de l'antique cité grecque d'Akragas qui s'élèvent non loin de la villa de don Ippolito dans *I vecchi e i giovani*. Ces constructions partiellement effondrées, qui représentent davantage que de simples témoignages anthropologiques, laissent souvent entrevoir, par-delà leur structure dégradée ou le mouvement de réorganisation urbaine ayant conduit à leur démantèlement, la pensée historique des auteurs qui les ont imaginées. Mettant à nu les retraites que certains gentilshommes de l'Ancien Régime destinaient à leurs « parties fines[255] », la « trouée[256] » ouverte dans Paris après le début des grands travaux de restructuration urbaniste suggère ainsi de plus larges déchirures. À la représentation des « hautes bâtisses éventrées, montrant leurs entrailles blafardes, […] leurs cages

249. Émile Zola. *Lettre à la jeunesse*, OC, t. 10, p. 1225.
250. Émile Zola. *Deux définitions du roman*, *OC*, t. 10, p. 281.
251. Véronique Cnockaert. *Émile Zola. Les inachevés. Une poétique de l'adolescence*, Montréal/Paris, XYZ/Presses universitaires de Vincennes, 2003, p. 35.
252. Voir Baudouin Decharneux et Luc Nefontaine, *op. cit.*, p. 114 : « Le symbole semble doté de nombreux pouvoirs, à commencer par celui d'évoquer quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir, selon la classique définition philosophique. »
253. Chantal Bertrand-Jennings. *Espaces romanesques : Zola*, Sherbrooke (Québec), Naaman, 1987, p. 12.
254. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 585.
255. *Ibid.*
256. *Ibid.*, p. 580.

d'escalier vides, leurs chambres béantes[257] » semble en effet répondre, outre le coup d'État de décembre 1851, qui aboutira au désastre de Sedan et à l'« amputation » de la France[258], le bouleversement de la hiérarchie sociale après la Révolution de 1789. Si Aristide, heureux qu'on jette à terre de « vieilles cambuses[259] » pour « mettre à leur place de belles maisons de pierres de taille[260] », se réjouit du spectacle offert par le creusement du boulevard du Prince-Eugène, Zola y voit sans doute lui-même l'expression de la marche irréversible des nations dans le sens du progrès. Nonobstant sa critique acerbe du Second Empire, l'écrivain nourrit, du reste, une sympathie à peine voilée pour le personnage de l'homme d'affaires, l'un de ces audacieux « bâtisseurs d'un monde meilleur[261] » qui peuplent le cycle des *Rougon-Macquart*.

C'est une tout autre compréhension de la dynamique historique qu'inspire néanmoins au personnage de don Ippolito l'observation des temples grecs avoisinant son domaine de Colimbètra. Énoncée à la fin de *I vecchi e i giovani* par don Cosmo, qu'on tient généralement pour un double romanesque de Pirandello, la vision du monde qui sous-tend le récit familial et politique sicilien émerge en particulier des nombreuses méditations du vieil aristocrate sur la précarité de la vie et des constructions humaines. À preuve cet extrait du roman, où le prince considère avec une douloureuse mélancolie les vestiges qui bordent son domaine, réminiscences d'une civilisation morte sur laquelle la nature a repris ses droits :

> *Don Ippolito guardò i Tempii che si raccoglievano austeri e solenni nell'ombra, e sentì una pena indefinita per quei superstiti d'un altro mondo e d'un'altra vita. Tra tanti insigni monumenti della città scomparsa solo ad essi era toccato in sorte di veder quegli anni lontani : vivi essi soli già, tra la rovina spaventevole della città ; morti ora essi soli in mezzo a tanta vita d'alberi palpitanti, nel silenzio, di foglie e d'ali. Dal prossimo poggio di Tamburello pareva che movesse al tempio di Hera Lacinia, sospeso lassù, quasi a precipizio sul burrone dell'Akragas, una lunga e folta teoria d'antichi chiomati olivi ; e uno era là, innanzi a tutti, curvo sul tronco ginocchiuto, come sopraffatto dalla maestà imminente delle sacre colonne ; e forse pregava pace per quei clivi abbandonati, pace da quei Tempii, spettri d'un altro mondo e di ben altra vita*[262].

257. *Ibid.*, p. 581.
258. Par le traité de Francfort (10 mai 1871), la France devra céder l'Alsace et la Lorraine à la Prusse et lui verser une indemnité de 5 milliards de francs. Voir Alain Plessis. *De la fête impériale au mur des fédérés, 1852-1871*, t. 9 de *Nouvelle histoire de la France contemporaine*, éd. revue et mise à jour, Paris, Seuil, coll. « Points-Histoire », 1979, p. 224.
259. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 584.
260. *Ibid.*
261. Chantal Bertrand-Jennings. *Espaces romanesques : Zola*, *op. cit.*, p. 103 : « Étrange glorification tout de même que celle de ces hommes, le ministre, le financier, l'homme d'affaires, tous artisans, soutiens et profiteurs d'un régime dont le cycle des *Rougon-Macquart* semblait vouloir dénoncer la corruption et la décadence, et qui se métamorphosent en bâtisseurs d'un monde meilleur, en bienfaiteurs de l'humanité ! »
262. *VG*, p. 119-120.

> Don Ippolito regarda les temples qui, dans l'ombre, semblaient se recueillir, austères et solennels, et il éprouva une peine indéfinissable à l'égard de ces vestiges d'un autre monde et d'une autre vie. Parmi tant d'illustres monuments de la cité disparue, ils étaient les seuls auxquels le sort avait donné de voir ces lointaines années : seuls, déjà, ils avaient survécu à l'épouvantable destruction de la ville ; morts maintenant, ils étaient encore seuls au milieu de cette vie intense d'arbres palpitant dans le silence, de froissements de feuilles et de battements d'ailes. De la proche colline de Tamburello semblait monter vers le temple de Hera Lacinia, suspendu là-haut, comme au bord d'un précipice, au-dessus du ravin de l'Akragas, une longue file serrée de vieux oliviers aux abondants feuillages ; l'un d'eux s'inclinait devant tous les autres, courbé sur son tronc noueux, comme vaincu par la majesté imminente des colonnes sacrées ; et peut-être implorait-il, pour ces pentes abandonnées, la paix des temples, ces spectres d'un autre monde et d'une tout autre vie[263].

Opposant leurs structures inanimées et obsolètes à la flore environnante, où s'épanouissent des oliviers chargés d'un luxuriant feuillage, les temples qu'observe don Ippolito depuis la terrasse de sa résidence paraissent conférer à l'ensemble du panorama rustique un sens d'infinie solitude et de déréliction tragique. Jouxtant le ravin de l'Akragas, le temple de Hera Lacinia s'élève d'ailleurs au rang de symbole en ce qu'il offre une image puissante de la fragilité de l'existence et de la nature éphémère des divers types d'organisation sociale. « [S]pectres d'un autre monde » pour le noble spécialiste d'histoire antique, qui relaie lui-même, au sein de la fiction de *I vecchi e i giovani*, la mémoire de la Sicile bourbonienne préunitaire, les ruines de la *Valle dei Templi* [« Vallée des Temples »] éclairent ainsi avant la lettre l'enseignement philosophique du roman pirandellien. Appliquée au statut ontologique de l'être humain en général et à la sphère politique en particulier, le constat final suivant lequel « [i]l faut vivre, c'est-à-dire se leurrer[264] » sous-entend en effet, d'une part, l'absurdité d'un monde où le sens ne peut être forgé qu'*a posteriori* et où toute vérité est nécessairement relative et partielle. D'autre part, elle désamorce tout idéal de gestion de la vie collective en mettant en relief, outre le fossé irrémédiable entre subjectivité individuelle (ou sensibilité de classe) et doctrine socioéconomique, l'historicité des croyances et des opinions défendues dans l'intimité du foyer et sur la scène publique[265].

263. *VJ*, p. 104.
264. *Ibid.*, p. 393.
265. Alors que, pour Zola, qui envisage l'œuvre d'art comme « un coin de la création vu à travers un tempérament » (*OC*, t. 10, p. 154), l'écran réaliste offre « des images aussi fidèles qu'un écran peut en donner » (« Lettre à A. Valabrègue », 18 août 1864, dans *Correspondance*, *op. cit.*, t. 1, p. 379), Pirandello considère que la « lanterne » de tout être humain est composée de « verres colorés » ouvrant nécessairement sur l'illusion (*Feu Mathias Pascal*, éd. rev. et corr., Paris, Calmann-Lévy, coll. « Le Livre de Poche », 1965, p. 202). M. Anselme, l'un des personnages de *Il fu Mattia Pascal*, explique par ailleurs, au sujet de l'évolution morale de l'humanité et, à plus petite échelle, de l'individu : « il me semble qu'à certaines époques, de même qu'à certaines saisons de la vie de l'individu, il devrait être possible de déterminer la domination d'une couleur ou l'autre […]. En effet, à chaque âge, on a accoutumé d'établir entre les hommes quelque accord de sentiments qui donne lumière et couleur aux grosses lampes que sont les termes abstraits – *vérité, vertu,*

B) *Personnages-mémoire et antres du souvenir*

Comme dans le cas de don Ippolito, la majorité des personnages-mémoire identifiés en première partie de chapitre voient leurs destins narratifs liés à des espaces ou à des « monuments » fictionnels qui, sous « le ciel de papier[266] » du microcosme romanesque, fixent dans le présent de la narration le souvenir d'une époque achevée. Au sein de l'œuvre littéraire, les antres et les sanctuaires du passé conservent plus précisément la marque d'une antériorité sociale, politique ou génétique renvoyant à un passé historique inscrit « matériellement » dans un territoire de l'univers fictionnel. Plusieurs de ces lieux fictionnels, qui tout à la fois participent de la caractérisation d'un milieu et offrent une image personnelle et synthétique de l'évolution nationale, illustrent les mutations socioéconomiques qui se produisirent au XIX^e^ siècle, notamment par suite de la diffusion du capitalisme industriel. Ainsi, la description des boutiques sombres, humides et décrépites de Baudu et de Bourras, sises rue de la Michodière, à quelques pas du vaste et éclatant Bonheur des Dames, cèle dès l'incipit l'avenir désastreux du petit commerce. Avec son « déballage géant de foire[267] », le magasin de nouveautés, qui dès l'abord paraît, aux yeux de Denise, « crever et jeter son trop-plein à la rue[268] », supplante en effet les structures vétustes et mangées de rouille des deux établissements, écrasés et recroquevillés sur eux-mêmes. Le combat entre ceux-ci et le monstre de la place Gaillon prolonge du coup, au sein de l'espace fictionnel, l'antagonisme entre le jeune Octave Mouret, qui appartient au groupe de ceux qui ont « compris l'activité moderne[269] », et le savoir-faire des petits boutiquiers, représentants du type de l'« ancien commerce de Balzac[270] ». Comme en témoigne l'ébauche du onzième roman des *Rougon-Macquart*, dont nous reproduisons ici un extrait, Zola tâchera en somme de dramatiser le propos de son œuvre en traduisant par une confrontation brutale sur le terrain la lutte « vibrant[e][271] » entre deux modes de gestion commerciale bien distincts :

> [J]'ai mon idée première d'un grand magasin […] écrasant tout le petit commerce d'un quartier. […] Une boutique qui ira agonisant, absorbée par le grand magasin ; même, je puis mettre cette boutique dans le pâté de maisons et la faire absorber ; ce qui me donnerait le drame d'un immeuble longtemps convoité et enfin conquis : une histoire de bail, qui m'est absolument nécessaire, dans le développement de mon colosse[272].

beauté, honneur, que sais-je. N'avez-vous pas, par exemple, l'impression que la grosse lampe de la vertu païenne était rouge, et de couleur violette, fort déprimante, la grosse lampe de la vertu chrétienne qui lui a succédé ? » (*Ibid.*)

266. *Ibid.*, p. 180. Voir Luigi Pirandello. *Il fu Mattia Pascal*, introd. de Nino Borsellino, préf. et notes de Giorgio Patrizi, Milan, Garzanti, coll. « i grandi libri Garzanti », 2002, p. 141 : « uno strappo nel cielo di carta ».
267. Émile Zola. *Au bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 391.
268. *Ibid.*
269. Émile Zola. Cité dans « L'Ébauche », *Au bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 1679.
270. *Ibid.*, p. 1685.
271. *Ibid.*, p. 1681.
272. *Ibid.*, p. 1680-1681.

Si, tel qu'il a été démontré, un rapport de correspondance symbolique peut être observé entre la condition physique du personnage-mémoire et l'état des lieux dont il est le gardien, Bourras apparaît, de son côté, uni par un lien viscéral et quasi physique à la bâtisse où il tient son petit négoce de cannes et de parapluies. Le narrateur d'*Au bonheur des dames* rapporte au demeurant que, le jour de la démolition du fonds de commerce du vieil homme :

> [l]es marchandises étaient vendues, les chambres déménagées ; lui [Bourras], s'obstinait dans le coin où il couchait, et dont on n'osait le chasser, par une pitié dernière. Même les démolisseurs attaquèrent la toiture sur sa tête. On avait retiré les ardoises pourries, les plafonds s'effondraient, les murs craquaient, et il restait là, sous les vieilles charpentes à nu, au milieu des décombres[273].

Soulignons qu'une deuxième figure des *Rougon-Macquart* se trouve elle aussi liée charnellement à un espace commercial dont elle représente une sorte de déesse tutélaire : soit M^me^ Hédouin, patronne du Bonheur des Dames dans *Pot-Bouille*. Affichant plusieurs des caractéristiques du personnage-mémoire – tant du point de vue de sa qualification que de sa distribution et de son autonomie différentielles[274] –, la première épouse d'Octave Mouret se distingue toutefois du type actanciel que nous avons défini par sa fonction narrative singulière. Alors que la majorité des actants du type étudié interviennent dans la narration à la manière d'icônes en incarnant un contexte social, culturel ou politique révolu, Caroline Hédouin s'impose littéralement, dans *Au bonheur des dames*, sous la forme d'une image sacralisée. « [D]ans son cadre d'or, garda[nt] l'éternel sourire de ses lèvres peintes[275] », celle dont les « mains blanches[276] » et la gorge de « statue antique[277] » sont évoquées dans *Pot-Bouille* rappelle en effet les vierges byzantines auréolées de gloire qui paraissent figées dans une attitude méditative. « [S]eul ornement[278] » du bureau de Mouret, le portrait de M^me^ Hédouin, cette madone des débuts du grand commerce à qui Octave doit sa fortune, semble d'ailleurs avoir longtemps préservé le « grand prêtre[279] » du *Bonheur* de

273. Émile Zola. *Au bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 756-757.
274. Présentant de nombreuses similitudes physiques avec le modèle du personnage-mémoire, ainsi qu'on pourra le constater dans la suite de notre développement, M^me^ Hédouin se rapproche également du type défini en ce qu'elle recèle une importance fondamentale en début et en fin d'intrigue dans *Pot-Bouille* et *Au bonheur des dames*. Rappelons, en effet, que dès le chapitre initial du premier roman, Mouret rencontre Caroline Hédouin et est engagé par celle-ci au Bonheur des Dames, et que la conclusion du récit dévoile l'union des deux protagonistes. Alors que, par ailleurs, le début du second roman évoque la fin tragique de M^me^ Hédouin, l'heureux dénouement de la fiction se produit sous l'égide bienveillante du portrait de la défunte épouse. Autre point commun entre Caroline Hédouin et le personnage-mémoire : l'autonomie moyenne, à tendance plutôt restreinte, de la jeune femme qui, dans *Pot-Bouille*, est généralement représentée dans sa boutique ou en compagnie du cercle limité de ses connaissances, résidants de l'immeuble bourgeois de la rue de Choiseul.
275. Émile Zola. *Au bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 802.
276. Émile Zola. *Pot-Bouille*, *RM*, t. 3, p. 16.
277. *Ibid.*, p. 165.
278. Émile Zola. *Au bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 417.
279. Voir *ibid.*, p. 461 : « Sous la grâce même de sa galanterie, Mouret laissait ainsi passer la brutalité d'un Juif vendant la femme à la livre : il lui élevait un temple, la faisait encenser par une légion de commis, créait le rite d'un culte nouveau […]. » Au sujet de la religion émergente de la consommation de masse, savamment orchestrée par Octave, voir également ce passage (*ibid.*, p. 797-798) : « Et Mouret regardait toujours son

toute nouvelle alliance matrimoniale : « [c]'était, chez lui, […] une superstition, que le directeur d'une grande maison de nouveautés devait être célibataire[280] ». N'est-ce pas uniquement la « résurrection[281] » de M^me^ Hédouin qui déterminera l'homme d'affaires à convoler en justes noces avec Denise, en qui il retrouvera la sagesse et jusqu'à « la voix douce, avare de paroles inutiles[282] » de sa première femme ?

Élevée au rang de « patronne[283] » du commerce de masse dans *Au bonheur des dames*, Caroline Hédouin affichait déjà, dans *Pot-Bouille*, un enthousiasme croissant pour les projets d'Octave concernant l'agrandissement de son entreprise. À la différence de la majorité des personnages-mémoire envisagés dans le présent chapitre, la belle et sereine marchande, qu'on disait « femme de tête[284] », s'y montrait sensible aux idées nouvelles et, en particulier, aux « rêves de grands comptoirs modernes[285] » de son employé. Recelant une portée symbolique évidente, la chute de M^me^ Hédouin dans les fondations du Bonheur des Dames en réfection, tout comme la démolition de l'édifice où avait résidé Bourras, marque, par conséquent, un tournant historique décisif.

Répandu « sous les pierres de la maison[286] » de commerce et notamment, ainsi que le croit Denise, « dans le mortier rouge du sous-sol[287] » de la bâtisse, le sang de Caroline Hédouin « scelle[288] » l'amorce d'une ère en rupture profonde avec les modes traditionnels de vente et de consommation des Français. Plutôt qu'à un savoir-faire désuet, le souvenir de M^me^ Hédouin s'avère, de fait, associé aux prémisses d'une forme d'organisation commerciale répondant à « un siècle d'action et de conquête[289] ». Si c'est à l'autel de l'innovation et, plus prosaïquement, sur un chantier de construction que sera sacrifiée la propriétaire du Bonheur, ange bienfaiteur du grand magasin florissant, le vieux Bourras échappera *in extremis*, de son côté, à l'ensevelissement sous les murs de son propre logis, lorsque « le fumier du passé tomb[era][290] » finalement « à la borne[291] ». Outre les scènes évoquées, qui accusent la permanence du mythe de l'enterré vif chez Zola[292], maints autres épisodes des œuvres analysées signalent,

peuple de femmes, au milieu de ces flamboiements. […] Sa création apportait une religion nouvelle, les églises que désertait peu à peu la foi chancelante étaient remplacées par son bazar, dans les âmes inoccupées désormais. La femme venait passer chez lui les heures vides, les heures frissonnantes et inquiètes qu'elle vivait jadis au fond des chapelles : dépense nécessaire de passion nerveuse, lutte renaissante d'un dieu contre le mari, culte sans cesse renouvelé du corps, avec l'au-delà divin de la beauté. S'il avait fermé ses portes, il y aurait eu un soulèvement sur le pavé, le cri éperdu des dévotes auxquelles on supprimerait le confessionnal et l'autel. »

280. *Ibid.*, p. 773.
281. *Ibid.*, p. 724.
282. *Ibid.*, p. 725.
283. Alfred Kahanov. « Une icône dans l'œuvre de Zola : le portrait de M^me^ Hédouin dans *Au bonheur des dames* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 69, 1995, p. 133.
284. Émile Zola. *Pot-Bouille*, *op. cit.*, p. 15.
285. *Ibid.*, p. 165.
286. Émile Zola. *Au bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 408.
287. *Ibid.*
288. Voir *ibid.*, p. 442 : « cette M^me^ Hédouin, dont le sang avait scellé les pierres de la maison ».
289. Émile Zola. Cité dans « L'Ébauche », *Au bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 1679.
290. Émile Zola. *Au bonheur des dames, op. cit.*, p. 757.
291. *Ibid.*
292. Voir Chantal Bertrand-Jennings. *Espaces romanesques : Zola*, *op. cit.*, p. 39.

par la représentation de lieux à fonction mémorielle, les transformations sociales survenues en Europe au XIX^e siècle. Qu'on songe, en particulier, à la demeure de mastro Nunzio, que la jeune Isabella redécouvre au sortir du couvent dans *Mastro-don Gesualdo* de Verga.

Nées de « rêves romanesques[293] » et de « confidences imaginaires avec les amies du collège[294] », les « illusions[295] » bovarystes qui habitent la « petite tête bizarre[296] » de la demoiselle lorsqu'elle réintègre son village natal jettent un voile sombre et misérable sur la réalité des lieux côtoyés durant l'enfance. Témoignage matériel des origines du clan Motta, « la masure du grand-père […], coincée au fond de la ruelle[297] », rappelle à l'adolescente, élevée dans les meilleures écoles avec la fine fleur de la jeunesse palermitaine, le statut, vainement camouflé[298], de Gesualdo : un « enrichi de la veille[299] », un déclassé qui sera toujours perçu comme tel par les membres de sa parenté. Ce « taudis[300] » où Nunzio s'excuse avec une ironie cinglante de recevoir sa petite-fille demeure l'endroit où il dit vouloir mourir, conformément à la vision immobiliste de l'univers social qu'il entretient. Si la fiction de *Mastro-don Gesualdo* démontre l'inactualité des conceptions du vieillard en retraçant l'embourgeoisement de familles d'extraction ouvrière (celles de Gesualdo ou de la Rubiera, en particulier) et le déclin économique de nobles gens comme les Trao, une remarque de Nunzio Motta doit cependant retenir notre attention. À Isabella à qui il entend justifier la pauvreté de son domicile, l'aïeul explique : « Je n'ai pas voulu le quitter pour le palais où votre père prétendait m'enfermer. Je suis habitué à sortir dans la rue aussitôt levé. Non, non, il vaut mieux y penser d'abord. On reste comme on est né[301]. » Préfigurant la scène finale de l'œuvre, où Gesualdo, retiré dans la *foresteria*[302] [« *l'hostellerie*[303] »] du palais de son gendre, s'éteint, « enfermé entre quatre murs[304] », le commentaire du patriarche associe implicitement l'abandon du milieu et de l'espace natals, qui permettent un accès facile aux voies de communication, avec l'idée de réclusion et d'emprisonnement. La fin misérable du protagoniste chez le duc de Leyra prouve dès lors la toute-puissance de la loi du Père, qui d'emblée avait posé le risque intime suscité par le délaissement de l'environnement et de la classe d'origine, envisagés comme la base inaliénable de l'identité individuelle.

293. *MDG2*, p. 230.
294. *Ibid.*
295. *Ibid.*
296. *Ibid.*
297. *MDG2*, p. 231.
298. Rappelons que lorsqu'il rend visite à Isabella au collège de Palerme, mastro-don Gesualdo emploie, à la demande de celle-ci, le patronyme de sa femme pour se faire annoncer au parloir. (Voir *MDG*, p. 256.)
299. *MDG2*, p. 222.
300. *Ibid.*, p. 231.
301. *Ibid.*
302. *MDG*, p. 364. À noter que le substantif italien « forestiero », de la même famille que « foresteria », signifie « étranger » et désigne « celui qui vient d'ailleurs » [« chi proviene da fuori » – « fuori » ayant le sens de « dehors », d'« extérieur », et s'opposant à « dentro », à « l'intérieur »]. Voir Paul Robert et Augusto Arizzi. *Le Robert et Signorelli. Dictionnaire français-italien, italien-français*, Paris/Milan, Dictionnaires Le Robert/Carlo Signorelli, 1997, p. 1873.
303. *MDG2*, p. 341.
304. *Ibid.*, p. 344.

Portant en eux la réminiscence de structures commerciales ou sociales bouleversées ou sur le point d'être renversées par la mouvance du progrès, les lieux symboliques circonscrits dans les œuvres naturalistes et véristes étudiées mettent par ailleurs souvent en relief les dérives politiques qui éloignent les nations de leurs idéaux fondateurs. Ainsi, dans *La curée* de Zola, l'hôtel Béraud et, notamment, la « chambre des enfants[305] », occupée par Renée et par sa sœur Christine lorsqu'elles étaient petites, s'imposent dans le roman à la façon de sanctuaires du passé qui gardent la trace d'un « paradis[306] » perdu d'innocence virginale. Érigée sur l'île Saint-Louis qui, avec ses « brouillards glacés[307] », apparaît aux yeux de Saccard et de son épouse – « ces deux fièvres chaudes de l'argent et du plaisir[308] » – telle une « ville morte[309] », la demeure de M. Béraud du Châtel se révèle en parfaite symbiose avec le tempérament et la moralité de son propriétaire. Avec « son air vénérable, sa sévérité bourgeoise[310] » et sa « nudité austère[311] », la façade de l'édifice semble être le prolongement matériel du républicain digne et taciturne qui y habite[312]. Donnant l'impression d'être « à mille lieues de ce nouveau Paris où flambaient toutes les […] jouissances, dans le vacarme des millions[313] », la maison de celui-ci est un « cloître[314] » qui ne fait aucune concession à la frivolité et au laisser-aller moral du Second Empire. Si la rudesse des bahuts à linge de l'hôtel « [aurait] singulièrement comprom[is] la frêle existence des robes modernes[315] », il n'est ainsi pas étonnant de constater que la sévérité présumée du regard que M. Béraud porte sur la toilette de Renée conduise celle-ci à juger le grand couturier « Worms vraiment ridicule d'avoir imaginé de si grands volants[316] ».

Au sein de l'obscure demeure paternelle, qui ne comporte, du côté de la rue, ni jalousies ni persiennes, la chambre des enfants s'impose dès le second chapitre du roman comme un éden aérien et lumineux qui échappe à la lourdeur triste de la résidence. Situé sur le toit arrière de la maison, si près du ciel que l'azur, « avec tous ses rayons, tout son air, tout son bleu, semblait y entrer[317] », le « coin […] adorable[318] » où Renée et sa sœur jouaient étant petites se trouve dans une sorte de belvédère accessible par un lacis de corridors et d'escaliers. Un « véritable voyage[319] » permet seul d'atteindre ce lieu à valeur quasi mythique qui, dégradé à la fin du récit par l'effet du temps et du désespoir de la protagoniste, entraînera celle-ci sur le chemin de

305. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 401.
306. *Ibid.*
307. *Ibid.*, p. 399.
308. *Ibid.*
309. *Ibid.*
310. *Ibid.*, p. 400.
311. *Ibid.*
312. Voir *ibid.*, p. 500 et suivantes.
313. *Ibid.*, p. 400.
314. *Ibid.*
315. *Ibid.*
316. *Ibid.*, p. 501.
317. *Ibid.*, p. 401.
318. *Ibid.*, p. 401.
319. *Ibid.*

l'introspection et du constat de sa « chute[320] ». À ce propos, notons que l'ultime pèlerinage de Renée au sanctuaire de sa jeunesse, lors même qu'il révèle un fossé profond entre ses rêves d'adolescente et la réalité de son existence de femme, amorcée par un viol tragique et troublée par l'inceste, établit une dichotomie patente à l'intérieur de la géographie romanesque. À « la ville complice[321] », celle des boulevards, du Bois de Boulogne et des grands hôtels neufs, est de fait opposé, au travers du regard de l'épouse de Saccard, le « paisible horizon[322] » des premières années, soit le pan de « cité bourgeoise et ouvrière[323] » qui lui faisait à l'origine aspirer à une vie sereine. De la même façon que *La débâcle* posera deux France antagonistes par le biais des personnages de Jean et de Maurice[324], *La curée* présente en définitive l'espace parisien comme scindé sous le coup d'une violence originelle, cette défloration contrainte et brutale de Renée qui fut aussi celle de la nation qu'elle incarne sous Napoléon III. Divisé, le paysage de la capitale reflète ainsi, sur le plan macrocosmique, le dédoublement même du corps de l'héroïne qui, en certaines scènes, se découvre, tel que montré par Véronique Cnockaert dans une analyse ethnocritique de *La curée*, « virtuellement "coupée en deux"[325] ».

Si l'hôtel Béraud, dont l'architecture du XVII^e^ siècle tranche sur les constructions modernes du Paris haussmannien, s'avère le lieu d'une résistance aux tendances culturelles et politiques du temps de la narration, le *camerone* contribue pour sa part, dans *I vecchi e i giovani*, à mettre en relief la dérive des espérances risorgimentales. « Sanctuaire de la liberté[326] » pour Mauro Mortara, cette « Grande Chambre[327] », jalousement gardée par le serviteur des Laurentano à Valsanìa, génère de fait un contraste percutant entre « le drame affligeant [*tristissimo*] de la Sicile d'après 1870[328] » et le « vieux patriotisme[329] », dont les faits de 1893-1894 marquent la « banqueroute[330] ». Apparemment détaché de l'activité du monde, le *camerone* de Gerlando Laurentano, que le lecteur découvre avec Dianella Salvo au chapitre V de la première partie du roman, conserve en sa disposition d'origine le mobilier du Général. Dégradée par le temps et par les éléments – entre autres, à la suite d'infiltrations d'eau –, la pièce tient lieu de vaste écrin aux médailles du garibaldien Mauro et à la fameuse lettre du noble

320. Voir à ce sujet l'article de Véronique Cnockaert intitulé « L'Empire au miroir. Renée Saccard ou La Vieille de la Mi-Carême », dans Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, coll. « EthnocritiqueS. Anthropologie de la littérature et des arts », Nanay, Presses universitaires de Nancy, 2010, p. 17-31.
321. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 599.
322. *Ibid*.
323. *Ibid*.
324. Voir Émile Zola. *La débâcle*, *RM*, t. 5, p. 907, où le narrateur rapporte, lorsque Jean tue Maurice : « C'était la partie saine de la France, la raisonnable, la pondérée, la paysanne, celle qui était restée le plus près de la terre, qui supprimait la partie folle, exaspérée, gâtée par l'Empire, détraquée de rêveries et de jouissances […]. »
325. On renverra ici encore le lecteur à l'article de V. Cnockaert, « L'Empire au miroir. Renée Saccard ou la vieille de la Mi-Carême », dans J.-M. Privat et M. Scarpa (dir.), *op. cit.*, p. 17-31.
326. *VJ*, p. 121.
327. *Ibid*.
328. Luigi Pirandello. Lettre du 18 décembre 1908 à Ugo Ojetti. Cité dans Anna Nozzoli, « Introduzione », *VG*, p. XIII. Nous traduisons.
329. *Ibid*. Nous traduisons.
330. *Ibid*. Nous traduisons.

Gerlando, rédigée en exil à Burmula quelques heures avant son suicide. Insérée dans un cadre et fixée au mur par les bons soins de Mortara, la lettre du patriote de 1848, qui évoque le combat des nationalistes siciliens en insistant sur la tâche qui incombe aux « jeunes », mérite ici d'être partiellement reproduite :

> *Amici,*
>
> *Le notizie di Francia, il colpo di Stato di Luigi Napoleone recheranno certamente una grave e lunga sosta al movimento per la nostra santa causa* […].
>
> *Penso che non sarò più in grado di prestare il mio braccio alla Patria, quand'essa, meglio maturati gli eventi, ne avrà bisogno. Viene meno pertanto la ragione di trascinare così un'esistenza incresciosa a me, dannosa a' miei figli.*
>
> *Voi, più giovani, questa ragione avete ancora, epperò vivete per essa e ricordatevi qualche volta con affetto del vostro*
>
> *Gerlando Laurentano*[331].

> Mes amis,
>
> Les nouvelles de France, le coup d'État de Louis-Napoléon, auront certainement pour conséquence une grave et longue période d'interruption du mouvement que nous menons pour la sainte cause de notre Patrie […].
>
> Je pense que je ne serai plus en mesure de prêter mon bras à ma Patrie lorsque, les événements ayant mûri, elle en aura besoin. C'est pourquoi il est inutile que je continue à traîner ainsi une existence pénible pour moi et nuisible à mes enfants.
>
> Vous, qui êtes plus jeunes vous avez encore une raison de vivre, vivez pour cet idéal et souvenez-vous quelquefois avec affection de votre
>
> Gerlando Laurentano[332].

Document d'archives familiales renvoyant à une époque glorieuse de l'histoire italienne, la missive du Général permet de mesurer la diversité des « réalités » – ou, plutôt, des illusions – sur lesquelles se fonde l'action politique. Elle témoigne avant tout du fait que, contrairement à ce que s'imagine Mauro Mortara, le général Laurentano ne s'était jamais battu que pour la création d'un « royaume de Sicile[333] » [« un *chiuso* regno di Sicilia[334] »]. « C'est à cela qu'aspiraient alors tous les bons vieux Siciliens ; et si, les derniers temps, cette aspiration avait été poussée plus avant, elle n'avait jamais été au-delà d'une espèce de fédération, dans laquelle chaque État aurait conservé

331. *VG*, p. 144.
332. *VJ*, p. 122.
333. *Ibid.*, p. 42.
334. *VG*, p. 39. À noter la nuance apportée par l'épithète « chiuso » [« fermé »], qui paraît exclure d'emblée tout projet de confédération italienne.

son autonomie[335] », rapporte à ce sujet le narrateur du roman. Faisant entendre la pensée de don Cosmo, sorte de double romanesque de Pirandello, comme le suggère l'exposé philosophique à la fin de *I vecchi e i giovani*, cette explication découvre une méprise fondamentale au cœur même de l'engagement indépendantiste de Mortara. Le vieux garibaldien, qui s'émerveille des « fruits de la Révolution[336] » (le télégraphe, les chemins de fer et l'urbanisation, notamment), paraît en outre ignorer la réalité troublante de la Sicile postrisorgimentale évoquée par Corrado Selmi. N'ayant pu bénéficier du même traitement que les autres provinces italiennes depuis l'unification, l'île aurait entre autres été lésée, de l'avis du député palermitain, sur la question des biens ecclésiastiques et domaniaux. Quand la vente de ceux-ci aurait dû être effectuée « dans un but social, pour le bien-être des populations agricoles[337] », c'est plutôt à des fins « lucrati[ves] et financi[ères][338] » que, toujours d'après Selmi, l'opération aurait été complétée.

Si la compréhension de la dynamique sociopolitique sicilienne après l'Unité lui échappe, Mauro n'en viendra pas moins, au terme de son « pèlerinage[339] » dans la capitale italienne, à s'interroger, de son côté, sur la responsabilité de la jeunesse dans la poursuite de l'œuvre commune. L'arrestation de Roberto Auriti et le massacre d'Aurelio Costa et de Nicoletta Spoto par des mineurs l'amèneront plus précisément à déplorer que l'héritage révolutionnaire ait conduit à de telles atrocités. « [Q]ue vais-je bien pouvoir accrocher, maintenant, sous la lettre du Général dans la Grande Chambre ? Que vais-je bien pouvoir accrocher après tout ce que j'ai vu ?[340] », se demandera alors l'ancien combattant de Milazzo, en songeant à ses quatre médailles. Peu après son retour dans la villa retirée et décrépite de don Cosmo, l'antre où Mortara « évoquait ses souvenirs comme un dévot en prière à l'église[341] » se verra néanmoins lui-même « profané » par Lando et ses camarades socialistes, obligés de fuir après les événements d'Aragona et la dissolution des *Fasci* siciliens.

L'on notera par ailleurs, dans le « sanctuaire de la liberté[342] » obscur et vétuste que recèle l'univers domestique de *I vecchi e i giovani*, la présence d'un léopard empaillé, premier objet qui s'offre au regard de Dianella Salvo lorsqu'elle visite le « fameux cabinet du Général[343] ». Œuvre de Mauro, le félin révèle d'emblée à la jeune fille l'état de dégradation avancé auquel l'ont réduit le temps et l'humidité. Succédant à l'épisode où Mortara, réfugié dans le *camerone* après son retour de la capitale, décide d'empêcher la « destruction de la patrie[344] » en aidant à mater les insurrections populaires dans sa région d'origine, une remarque du narrateur s'avère, à

335. *VJ*, p. 42.
336. *Ibid.*, p. 128.
337. *Ibid.*, p. 163.
338. *Ibid.*
339. *Ibid.*, p. 377.
340. *Ibid.*, p. 329.
341. *Ibid.*, p. 121.
342. *Ibid.*
343. *Ibid.*, p. 120.
344. *Ibid.*, p. 379.

ce propos, révélatrice : « Dans l'obscurité, dans un coin de la chambre, le mélancolique léopard empaillé, privé d'un œil, n'avait pu lui montrer combien de toiles d'araignée l'attachaient au mur, combien de poussière était tombée sur son pelage à présent maculé, çà et là, de maintes croûtes de moisissure[345] ! » Annonce du développement final sur la vanité des constructions théoriques et des idéologies, la phrase citée met en évidence, par le recours à l'image d'un trophée de chasse en décomposition, le caractère temporel et éphémère des entreprises et des combats humains. L'importance de cet élément décoratif à valeur symbolique et de la lettre de Gerlando Laurentano dans la formulation de la pensée « antihistorique » pirandellienne émerge un peu plus loin dans le récit, alors que don Cosmo, en faisant allusion à ces deux reliquats du passé, déclare, dans une adresse aux jeunes militants socialistes :

> [*O*]*ra, cari miei,* [*il leopardo*] *è pieno di stoppa e non mangia più. E quella lettera di mio padre? L'avete letta? Un foglietto di carta sbiadito… E la scrisse una mano viva, come questa mia, guardate… Che cos'è ora? Quel povero pazzo l'ha messa in cornice… Luigi Napoleone… il colpo di Stato… gli avvenimenti della Francia…*
>
> *Raccolse le dita delle mani a pigna e le scosse in aria, come a dire : « Che ce n'è più ? che senso hanno ? »*
>
> *– Realtà d'un momento… minchionerie*[346] *…*
>
> [M]aintenant, mes chers amis, il [le léopard] est bourré d'étoupe et il ne mange plus. Et la lettre de mon père ? Vous l'avez lue ? Une petite feuille de papier jauni… Et c'est une main alerte comme la mienne qui l'a écrite, regardez… Qu'est-ce à présent ? Ce pauvre fou l'a encadrée… Louis-Napoléon… le coup d'État… les événements de France…
>
> Il réunit les doigts de sa main en forme de pomme de pin et il les secoua en l'air comme pour dire : « Qu'en reste-t-il ? Quel sens cela a-t-il ? »
>
> – La réalité d'un moment… des mesquineries[347] …

Au terme de l'intrigue romanesque pirandellienne est ainsi percée à jour la véritable nature du *camerone* : chambre des illusions plutôt que mémorial d'une ère glorieuse, elle dévoile la subjectivité des perceptions, qui fragmente l'idéal patriotique en une multiplicité d'interprétations individuelles. Par ailleurs, elle rend compte du vieillissement et de l'érosion inéluctable des passions ayant alimenté les luttes collectives, qui perdent graduellement leur sens premier à mesure que se transforme le contexte sociohistorique. Théâtre d'un double départ en exil, celui de l'aïeul et du petit-fils qui, à plus de cinquante ans de distance, se voient l'un et l'autre contraints de quitter la Sicile pour des raisons idéologiques, le cabinet du Général suggère enfin le caractère non progressif de l'histoire. Enregistrant le retour de situations

345. *Ibid.*
346. *VG*, p. 509.
347. *VJ*, p. 392.

analogues, l'espace du *camerone* illustre en somme clairement la proposition suivant laquelle « il est vain de chercher une conclusion[348] », énoncée par don Cosmo quelques pages avant le meurtre tragiquement ironique de Mauro Mortara par les soldats de l'armée italienne.

Alors que différents lieux fictionnels rattachés à la figure du personnage-mémoire relaient une vision personnelle des faits marquants de l'histoire des nations française et italienne au XIX^e^ siècle, d'autres conservent, à l'intérieur du microcosme romanesque, l'empreinte du travail créateur duquel ils procèdent. Dans *La fortune des Rougon* en particulier, la porte creusée dans la muraille séparant le terrain des Fouque de la masure du braconnier Macquart inscrit symboliquement dans l'univers matériel du roman l'union charnelle à l'origine du cycle zolien. À lui seul, le muret représente d'ailleurs, ainsi que l'a noté Olivier Lumbroso, « [u]ne frontière et bientôt un abîme entre les Gras et les Maigres[349] », entre la branche légitime et la lignée bâtarde de la famille mise en scène par Zola. On sait que dans le « roman des origines[350] », les résidences d'Adélaïde et de son amant jouxtent l'aire Saint-Mittre, cet ancien cimetière à la terre grasse qui semble être une image du renouvellement vital et de la condition humaine – on y aime et on y meurt, comme Silvère et Miette, et on ne fait qu'y passer, ainsi que les bohémiens qui fréquentent l'endroit[351]. À l'autre extrémité du cycle, le domaine de la Souleiade où vivent Clotilde et le docteur Pascal, héros du roman éponyme, « s'enracine[352] » également « dans la terre[353] ». « [P]alimpseste[354] » d'où émergent les vestiges d'une « ancienne propriété considérable[355] » – notamment, « une aire antique, pavée de cailloux ronds, comme au temps des Romains[356] » et les « bordures de buis[357] » d'un « jardin français[358] » –, il s'impose avant tout à l'imagination par le parc qu'il recèle. Avec son bouquet de platanes et sa source intarissable, la « retraite délicieuse[359] » de Pascal et de sa nièce apparaît comme une oasis idyllique qui, pour Chantal Bertrand-Jennings, se distingue du Paradou par le paganisme de sa dénomination, par son caractère serein tout autant que par ses dimensions humaines[360].

348. *Ibid.*, p. 393.
349. Olivier Lumbroso. *L'invention des lieux*, *op. cit.*, p. 324.
350. Henri Mitterand. « Étude », dans Émile Zola, *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 1533. Voir également Émile Zola. « Préface », *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 4 : « Et le premier épisode : *La fortune des Rougon*, doit s'appeler de son titre scientifique : *Les Origines.* »
351. Émile Zola. *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 8 et suivantes.
352. Olivier Lumbroso. *L'invention des lieux*, *op. cit.*, p. 526.
353. *Ibid.*
354. Chantal Bertrand-Jennings. *Espaces romanesques : Zola*, *op. cit.*, p. 83.
355. Émile Zola. *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 940.
356. *Ibid.*, p. 941.
357. *Ibid.*, p. 942.
358. *Ibid.*
359. *Ibid.*, p. 941.
360. Chantal Bertrand-Jennings. *Espaces romanesques : Zola*, *op. cit.*, p. 129.

Quand l'incipit des *Rougon-Macquart*, par lesquels Zola entendra « fouiller […] au vif même du drame humain[361] », plonge ainsi d'entrée de jeu dans la terre qui, tout à la fois, dégrade et féconde, c'est dans un espace ensoleillé, bercé par la musique cristalline d'une source, que se conclut l'ultime fiction de la série. Sise « sur un plateau qui domin[e] une plaine[362] », la demeure de Pascal permet une vue surplombante sur le « vaste horizon[363] » environnant. Si le personnage du docteur, cet exemple d'innéité, est davantage le fils spirituel de son créateur que le rejeton de ses propres parents, l'emplacement de la Souleiade, « aux portes de la ville[364] », suggère la tâche qu'entreprendra Zola au terme de son périple d'écriture, soit l'examen rétrospectif et synthétique de la série quasi achevée. Dans le premier plan de cycle romanesque présenté à l'éditeur Lacroix, Zola avait affirmé que les « descentes[365] » successives dans le détail de chaque épisode devaient « m[ettre] à nu[366] » « le cerveau et le cœur[367] » de chaque personnage en « montr[ant] les ressorts cachés […] qui font mouvoir le pantin humain[368] ». Visant principalement à rendre compte de l'organisation de la série dans une exposition cohérente, la fiction par laquelle se termine *Les Rougon-Macquart* « débrouill[e][369] » les fils unissant les personnages de l'œuvre et conduit au dévoilement de l'arbre généalogique, dont la souche avait été fichée dans la glèbe de *La fortune*. C'est, partant, la « mythique » biologique ayant présidé à l'édification de la série qu'éclaire la Souleiade qui, comme son nom l'indique, élève un hymne au soleil, à la vie et à la science rédemptrice, vouée à « diminue[r] le champ du mensonge[370] » et à « laisse[r] une place de plus en plus restreinte à l'ignorance humaine[371] ».

2.2.2 Maisons en transformation

Élément incontournable de l'étude des rapports entre l'histoire et la vie privée dans les littératures naturaliste et vériste, la maison en tant que construction architecturale et propriété immobilière mérite d'être observée de plus près en ce qu'elle constitue, plutôt que le simple reliquat d'une époque passée, le produit d'une évolution. Au premier chapitre de la présente étude, nous avons montré de quelle façon les relations intergénérationnelles rejouent, dans l'espace familial, les tendances ou les événements marquants de la scène nationale suivant un lien de type métaphorique. Complémentaire à cette démarche initiale, l'analyse que nous amorçons maintenant cherchera

361. Émile Zola. « 1er plan remis à Lacroix », *RM*, t. 5, p. 1755.
362. Émile Zola. *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 940.
363. *Ibid.*, p. 941.
364. *Ibid.*, p. 940.
365. Voir Émile Zola. « 1er plan remis à Lacroix », *RM*, t. 5, p. 1757 : « Ne voulant donner ici que les grandes lignes de l'idée générale, je ne *descends* pas dans les détails de chaque épisode. » (Nous soulignons.)
366. *Ibid.*, p. 1756.
367. *Ibid.*
368. *Ibid.*
369. Voir *ibid.* : « Par l'observation, par les nouvelles méthodes scientifiques, j'arrive à débrouiller le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre. »
370. Émile Zola. *Lettre à la jeunesse*, *OC*, t. 10, p. 1221.
371. *Ibid.*

à dégager, au sein du domaine patrimonial ou à même l'« ossature » de la résidence familiale, la marque symbolique des transformations expérimentées par le groupe familial au cours des siècles. Suggérant l'histoire particulière d'une lignée de génération en génération, l'état matériel de la résidence dévoile, en effet, la trajectoire plus large d'une classe sociale et les bouleversements politiques ayant façonné le devenir d'un clan.

Dans son *Livre des passages*, resté inachevé, le critique et philosophe Walter Benjamin note, au sujet de la conception dix-neuviémiste du logis :

> Le XIX^e^ siècle a cherché plus que tout autre l'habitation. Il a considéré l'appartement comme *un étui pour l'homme* ; il a si profondément encastré celui-ci dans l'appartement, avec tous ses accessoires, que l'on croirait voir l'intérieur d'une boîte à compas dans laquelle l'instrument est logé avec toutes ses pièces enfoncées dans de profondes cavités de velours[372] […].

Telle une coquille ou une « toile d'araignée serrée, qu'on au[rait] filée et tissée[373] », la demeure familiale au temps de Zola et de Verga fait profondément corps avec ses habitants. Ainsi que l'a remarqué Michelle Perrot dans un chapitre du tome IV de l'*Histoire de la vie privée*, la maison scelle alors matériellement l'existence d'une famille et représente la pierre angulaire de l'ordre social, qu'elle contribue, pense-t-on, à sauvegarder du péril révolutionnaire[374]. À la fois « moyen et […] marque de l'autonomie[375] », elle résume d'ailleurs pour une grande part le rêve de bonheur de Gervaise qui, dans *L'assommoir*, confie à Coupeau son idéal : celui d'« avoir un trou un peu propre pour dormir, […] un lit, une table et deux chaises, pas davantage[376] ». L'on rapprochera avec intérêt cette conception historiquement marquée – bien que toujours en partie actuelle – du domicile familial de la valeur psychanalytique du symbole de la maison qui, pour Gaston Bachelard et Gilbert Durand, représente « un doublet microcosmique du corps matériel comme du corpus mental[377] ». À mi-chemin entre l'être et le cosmos, la résidence natale s'affirme plus précisément dans l'imaginaire collectif à la façon d'un espace paradisiaque rappelant un bien-être intra-utérin, tel que le suggère l'auteur de *La poétique de l'espace* dans cet extrait :

372. Walter Benjamin. « Exposé de 1935 », *Paris, capitale du XIX^e^ siècle. Le livre des passages*, trad. par Jean Lacoste d'après l'éd. originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1989, p. 239. Nous soulignons.
373. *Ibid.*, p. 234.
374. Voir Michelle Perrot. « Manières d'habiter », dans *id.* (dir.), *De la Révolution à la Grande Guerre*, t. 4 de Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1987, p. 307-309.
375. *Ibid.*, p. 309.
376. Émile Zola. *L'assommoir*, *RM*, t. 2, p. 410.
377. Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, coll. « Études supérieures », 1969, p. 277. Voir également Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*, 4^e^ éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1964, p. 26 : « Elle [la maison] est corps et âme. »

> Avant d'être « jeté au monde » comme le professent les métaphysiques rapides, l'homme est déposé dans le berceau de la maison. Et toujours, en nos rêveries, la maison est un grand berceau. […] La vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison[378].

Symbole féminin et maternel représentant « un abri qui défend et protège[379] », le logis constitue en somme, au XIX^e^ siècle, une véritable « [f]orteresse de la *privacy* que protègent à la fois le seuil, les concierges, gardiens du temple, et la nuit, vrai temps de l'intime[380] ». Détenant une importance considérable dans les arts et la littérature de l'époque, qui investissent et cherchent à décrire avec minutie les intérieurs, le foyer où se rassemblent les membres de la famille laisse toutefois entrevoir, au sein des romans français et italiens envisagés, les assauts multiples, tant internes qu'externes, dont il est la proie. Par-delà son image idéale, il constitue, en effet, un terreau propice au développement de conflits chez ses occupants et un lieu d'affrontements entre public et privé et entre classes sociales, notamment au travers du jeu des alliances et des luttes de pouvoir.

Laissant temporairement de côté l'analyse de la dynamique intérieure du *home*[381] et l'examen des rapports de celui-ci avec le monde extérieur, nous tenterons à présent de saisir la manière dont l'influence conjuguée et souvent mêlée de la chronique familiale et de la grande histoire façonna quelques-unes des propriétés du corpus naturaliste et vériste considéré. Notons que l'ensemble des domaines et des édifices que nous envisagerons (l'hôtel Beauvilliers, la *casa* Trao, la demeure des Rubiera ainsi que le *palazzo* Francalanza) relèvent du patrimoine de lignées aristocratiques. C'est avant tout parce qu'elle implique – contrairement au logement ouvrier ou aux chaumières paysannes – une moins grande mobilité de la part de ses occupants et une transmission sur plusieurs générations par voie de legs que la résidence noble fera l'objet de notre étude. Abordant la question des espaces privés dans l'aristocratie, Roger-Henri Guerrand remarque :

> Sous l'Ancien Régime, l'élévation sociale finit toujours par se concrétiser dans la possession d'un hôtel particulier. De nombreux nobles logent en appartement, mais les principales familles du royaume se font construire des demeures par les architectes les plus renommés, et les roturiers enrichis s'empressent de les imiter. Ainsi se constitue, depuis le Moyen Âge, un patrimoine bâti, à chaque siècle représentatif d'un style traduisant les besoins et les aspirations contemporaines de la classe dominante[382].

378. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 26.
379. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 190. Voir la rubrique « Maison » du *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 604.
380. Michelle Perrot. « Manières d'habiter », dans *id.* (dir.), *De la Révolution à la Grande Guerre*, t. 4 de *Histoire de la vie privée*, *op. cit.*, p. 310.
381. Synonyme de « chez-soi », le terme « home » se répand autour de 1830. Voir *ibid.*, p. 309.
382. Roger-Henri Guerrand. « Espaces privés », dans *id.* (dir.), *De la Révolution à la Grande Guerre*, t. 4 de *Histoire de la vie privée*, *op. cit.*, p. 339.

Si l'évolution familiale se lit parfois à même la juxtaposition des styles architecturaux qui ornent la façade d'une résidence principale, c'est bien souvent l'émergence de déséquilibres ou de conflits spatiaux qui signale la déchéance graduelle des clans représentés. Dans *L'argent*, la crise financière que traversent les Beauvilliers se traduit par une sorte d'implosion géographique du domaine patrimonial tout comme par l'établissement, à l'intérieur de celui-ci, d'une dichotomie entre des périmètres à valeur antithétique : soit l'avant de l'hôtel, faussement cossu, et l'arrière, morne et dégradé. Autrefois propriétaires d'immenses domaines en Touraine et en Anjou et d'une résidence magnifique rue de Grenelle, à Paris, la noble famille ne possède plus, au début de *L'argent*, qu'une seule ferme, les Aublets, dont les revenus se trouvent mangés en grande partie par la demeure de la rue Saint-Lazare, grevée d'hypothèques. La dissolution des biens du clan, amorcée avec la Révolution de 1789 et complétée par les débauches de deux générations de Beauvilliers, aboutira à l'envahissement progressif du jardin par les demeures bourgeoises des environs[383]. Comprimée sous l'action étouffante des « constructions noires[384] » qui l'encerclent, la cour de l'« ancienne maison de plaisance[385] », dont les « arbres centenaires avaient vu tant de fêtes[386] », s'en voit, dès lors, réduite à un « coin de nature mis en prison[387] ». Portant la comtesse et la jeune Alice à ressasser « le deuil des vieilles choses mortes[388] », elle est empreinte d'une « paix humide de cave[389] » qui semble étrangement gruger à elle seule les marches du perron « émietté[390] », « fendu[391] » et « disjoint[392] ».

Bien que de plus en plus rétrécie, l'aire où déambulent quotidiennement les deux nobles femmes demeure l'espace de l'authenticité, où celles-ci déploient « toutes sortes de pratiques avaricieuses, infimes et touchantes[393] » afin de donner l'illusion d'une fortune dont il ne reste, toutefois, que des lambeaux. S'ouvrant sur la rue, la façade de l'hôtel s'impose dès lors comme un prolongement du salon, ce lieu de représentation par excellence des demeures prospères du XIX^e^ siècle, par lequel mère et fille tenteront de soutenir une vaine « comédie du luxe[394] ». Rappelons par ailleurs – détail significatif – que c'est M^me^ Caroline, la bonne amie de Saccard, qui, *du haut* de son propre salon, une « grande pièce […] transformée en cabinet de travail[395] », perce à jour la misère dans laquelle s'enlisent ses nobles voisines. Contigu à la demeure des Beauvilliers, l'hôtel d'Orviedo, qui abritera dans un premier temps les locaux de

383. Voir Émile Zola. *L'argent*, *op. cit.*, p. 69.
384. *Ibid.*, p. 68.
385. *Ibid.*
386. *Ibid.*, p. 69.
387. *Ibid.*, p. 68.
388. *Ibid.*, p. 69.
389. *Ibid.*, p. 68.
390. *Ibid.*
391. *Ibid.*
392. *Ibid.*
393. *Ibid.*, p. 69.
394. *Ibid.*, p. 72.
395. *Ibid.*, p. 60.

la Banque universelle, domine ainsi d'emblée l'antre de la vieille noblesse foncière, dont l'immobilisme sera vite mis en échec par l'activité moderne de spéculateurs tel Aristide, « poète du million[396] ».

Alors que quelques *palazzi* véristes témoignent, semblablement, des profondes difficultés d'adaptation expérimentées par l'élite noble face aux enjeux socio-économiques de la modernité, l'architecture de certaines villas révèle la dynamique interne de familles aristocratiques sur plusieurs générations. *Mastro-don Gesualdo*, second roman du cycle des *Vinti*, rend compte entre autres, dès la première scène, de la décrépitude de l'hôtel Trao, en proie aux flammes :

> [*N*]*essuno osava avventurarsi su per la scala che traballava. Una vera bicocca quella casa : i muri rotti, scalcinati, corrosi ; delle fenditure che scendevano dal cornicione sino a terra ; le finestre sgangherate e senza vetri ; lo stemma logoro, scantonato, appeso ad un uncino arrugginito, al di sopra della porta*[397].

> [P]ersonne n'osait s'aventurer sur l'escalier qui chancelait. Une vraie bicoque cette maison : des murs éboulés, décrépis, rongés ; lézardés de la corniche jusqu'à terre ; pas de vitres aux fenêtres dégondées ; le blason usé, écorné, suspendu au-dessus de la porte à un crochet rouillé [398].

Affichant eux-mêmes une condition physique des plus précaires, Ferdinando et Diego Trao relèvent d'une catégorie d'actants proche de celle des Beauvilliers. Alors que ces dames tenteront *in extremis* l'aventure de la spéculation, malheureusement destinée à précipiter leur déchéance, les deux frères refuseront toujours d'ajuster leur mode de gestion financière aux exigences nouvelles du capitalisme industriel. Au premier chapitre du récit, zia Cirmena déplore, du reste, que les Trao, « [f]ous à lier, tous les deux[399] », aient toujours refusé de gagner leur vie, en dépit des efforts déployés par la famille élargie pour leur trouver une occupation rentable. « D'aumônes, ça oui, ils peuvent en vivre[400] ! », déclare-t-elle à ce propos, consciente que seuls les dons alimentaires de la parenté les soutiennent. Caractéristique de cette attitude passive, la réaction de don Ferdinando quand Bianca, charitable, offre à l'épouse du sacristain quelques poignées de fèves : « Tante ne nous en enverra pas d'autres avant Noël[401] ! », reproche-t-il dans l'intimité à sa sœur, en s'employant à ramasser l'excédent tombé par terre.

Le choix obstiné des frères Trao d'ignorer la dynamique du progrès, qu'atteste l'état pitoyable de leur résidence, pourrait d'ailleurs être symbolisé par un détail rapporté au premier chapitre de la troisième partie du roman. Alors qu'un vent de choléra souffle sur la Sicile, Bianca découvre don Ferdinando « [p]erché sur une

396. *Ibid.*, p. 219.
397. *MDG*, p. 53.
398. *MDG2*, p. 14.
399. *Ibid.*, p. 18.
400. *Ibid.*
401. *Ibid.*, p. 106.

échelle, […] très occupé à coller des bandes de papier sur toutes les fentes des volets, un petit pot pendu à son cou[402] ». Ce geste du vieil homme qui, aux dires de zia Cirmena et de don Luca, n'a pas toute sa tête[403], offre une image frappante de la volonté des Trao de se préserver des influences néfastes issues de l'extérieur, en rejetant, notamment, toute intégration aux structures économiques mises en place par la société bourgeoise. Lorsque, en dehors des périodes d'épidémies, les deux hommes sortent, à heure fixe, sur le balcon de leur hôtel, le narrateur du roman n'a aucun scrupule à les comparer – suivant une analogie ici encore fort révélatrice – à des « escargots[404] ». « [P]ass[ant] l'un après l'autre le bout de leur nez à la fenêtre[405] », ils « jet[tent] un coup d'œil prudent à droite un autre à gauche[406] » avant de franchir le seuil de la galerie, « [a]près quelques minutes[407] », « dans l'hésitation et les grincements[408] ». Derrière « la grille de la balustrade[409] », bien protégés du contact avec la masse, ils observent, du haut de leur perchoir[410], l'activité environnante, dont ils préféreront se tenir à distance, bien que les intrusions du dehors ne pourront être constamment réprimées.

Une analyse spatiale de *Mastro-don Gesualdo* ne peut toutefois manquer de souligner la contiguïté géographique de l'hôtel de don Diego et de don Ferdinando avec la demeure de mastro-don Gesualdo, type de l'ouvrier enrichi appelé à supplanter l'ancienne noblesse. Paolo Mario Sipala a mis en relief l'opposition inscrite, dès les premières pages de l'œuvre, entre les deux résidences. Il a en outre montré de quelle façon la « barrière naturaliste de la race[411] » qui, irrémédiablement, sépare l'une et l'autre maisons refait surface au terme du récit, alors qu'est évoquée « la ride obstinée des Trao entre les sourcils[412] » d'Isabella et que le constat de l'impossible communication entre le père et la fille, qui ne sont pas de la même « pâte[413] », est réitéré. Comme dans *Les Rougon-Macquart*, où « les grands conflits […] se trouvent le plus souvent transposés en luttes spatiales[414] », *Mastro-don Gesualdo* ancre ainsi d'emblée, au sein de l'univers romanesque, l'antagonisme de classe se lisant jusque sur le faciès de la duchesse de Leyra, héritière du protagoniste.

402. *Ibid.*, p. 223.
403. Voir *MDG2*, p. 18, quand zia Cirmena reconnaît : « Don Ferdinando a toujours été un crétin. » Voir également *ibid.*, p. 99, où don Luca s'exclame : « Je ne parle pas de don Ferdinando, pire qu'un enfant, le pauvre ! »
404. *Ibid.*, p. 168.
405. *Ibid.*
406. *Ibid.*
407. *Ibid.*
408. *Ibid.*
409. *Ibid.*
410. Voir p. 168 : « ils s'accoudaient au rebord et comme deux poules perchées sur le même barreau, ils tournaient la tête ici et là […] ».
411. Paolo Mario Sipala. « Casa Motta e casa Trao nel *Mastro-don Gesualdo* », dans Norberto Cacciaglia, Ada Neiger et Renzo Pavese (dir.), *Famiglia e società nell'opera di G. Verga. Atti del convegno nazionale* (Université pour les étrangers de Pérouse, 25, 26 et 27 octobre 1989), Florence, Olschki, p. 146. Nous traduisons.
412. *MDG2*, p. 355.
413. *Ibid.*
414. Chantal Bertrand-Jennings. *Espaces romanesques : Zola*, *op. cit.*, p. 58.

Au chapitre II de la première partie du même roman, la maison de la baronne Rubiera recèle également un intérêt certain en ce qu'elle constitue le témoignage matériel d'un bouleversement historique se traduisant par l'affirmation économique de clans d'origine roturière et par l'émergence de nouvelles valeurs. De fait, la résidence résulte de l'annexion d'un groupe de masures au bâtiment principal :

> *La casa della baronessa era vastissima, messa insieme a pezzi e bocconi, a misura che i genitori di lei andavano stanando ad uno ad uno i diversi proprietari, sino a cacciarsi poi colla figliuola nel palazzetto dei Rubiera e porre ogni cosa in comune : tetti alti e bassi ; finestre d'ogni grandezza, qua e là, come capitava ; il portone signorile incastrato in mezzo a facciate da catapecchie. Il fabbricato occupava quasi tutta la lunghezza del vicoletto*[415].

> Pièces et morceaux, la maison de la baronne était énorme. Au fur et à mesure, ses parents avaient délogé un à un les divers propriétaires, jusqu'à se glisser enfin avec leur fille dans la petite demeure des Rubiera et réunir le tout : des toitures de toutes hauteurs ; des fenêtres grandes et petites çà et là ; la porte noble enchâssée dans des façades de masures. Les bâtiments bordaient presque toute la ruelle[416].

Fille de « gens de la campagne[417] » ayant la « défiance hargneuse des paysans qui lui avaient légué ce sang dans les veines et cette maison, réunie pièce à pièce de leurs propres mains[418] », la baronne considère que seul le labeur acharné des siens et d'elle-même a assuré la prospérité des Rubiera. Preuve flagrante de la transformation des principes directeurs de la lignée sous sa rigide tutelle, le changement de vocation de l'ancien théâtre de la demeure s'impose comme le symbole d'une conception modernisée du pouvoir. Là où, « du temps de la splendeur des Rubiera[419] », la noblesse oisive venait se divertir sont désormais remisés le blé et divers instruments de travail, comme le rapporte cette description de l'endroit, sur lequel jette un regard distrait l'un des courtiers de la baronne :

> *Pirtuso* […] *guarda*[*va*] *sbadatamente qua e là le cose strane che c'erano nel magazzino vasto quanto una chiesa.* […] *Si vedeva tuttora l'arco dipinto a donne nude e a colonnati come una cappella ; il gran palco della famiglia di contro, con dei brandelli di stoffa che spenzolavano dal parapetto ; un lettone di legno scolpito e sgangherato in un angolo ; dei seggioloni di cuoio, sventrati per farne scarpe ; una sella di velluto polverosa, a cavalcioni sul subbio di un telaio ; vagli di tutte le grandezze appesi in giro ; mucchi di pale e di scope ; una portantina ficcata sotto la scala che saliva al palco, con lo stemma dei Rubiera allo sportello*[420] […].

415. *MDG*, p. 67.
416. *MDG2*, p. 28.
417. *Ibid.*, p. 27.
418. *Ibid.*, p. 31.
419. *Ibid.*, p. 23.
420. *MDG*, p. 62. Nous soulignons.

> Pirtuso […] laissait flotter […] son regard sur les objets bizarres accumulés dans ce dépôt vaste comme une église. […] On voyait encore la voûte décorée de femmes nues avec des colonnes, comme une chapelle ; en face, la grande loge de la famille dont l'étoffe en loques pendillait du parapet ; un large lit de bois sculpté tout branlant dans un coin ; des fauteuils en cuir, *éventrés pour en tirer des chaussures ;* une selle de velours poussiéreuse, *posée sur l'ensouple d'un métier à tisser ; des cribles de tailles diverses suspendus tout autour ; des tas de pelles et de balais ;* fourrée sous l'escalier de la loge, une chaise à porteurs aux armes des Rubiera[421] […].

Successivement comparé à une église (du point de vue de ses dimensions) et à une chapelle (sur le plan de son ornementation), le théâtre de jadis a fait place à un espace à fonction pratique et utilitaire. L'apparente désacralisation de l'endroit, sacrifié à une éthique de l'enrichissement par l'effort, est toutefois niée par la baronne, qui évoque toutes les « bénédictions de Dieu[422] » [« la grazia di Dio[423] »] qu'abrite l'entrepôt à blé. L'une des remarques formulées par la Rubiera en présence de don Diego révèle d'ailleurs clairement sa vision particulière de la noblesse, qui implique un dur travail quotidien et d'astucieux stratagèmes pour conserver et accroître la *roba*. Alors qu'elle évoque les écarts de conduite de son fils, qui entretient une relation secrète avec Bianca, jeune fille de sang bleu vivant dans l'indigence, l'ancienne paysanne n'hésite pas, en effet, à déclarer : « Je veux que mon fils épouse une belle dot. *J'ai fait de lui un baron et c'est moi qui commande. Ce n'est pas lui qui a accumulé ce bien*[424] *!* » [« Voglio che mio figlio sposi una bella dote. *La padrona son io, quella che l'ha fatto barone. Non l'ha fatta lui la roba*[425] *!* »] Le trait que tire la baronne sur les anciennes valeurs de l'aristocratie se reflète d'ailleurs à même la peau du visage de l'énergique douairière, qui affiche, comme Isabella, « une ride au beau milieu du front[426] ». Quand le pli obtus sur la face de la duchesse exprime l'impossible dialogue entre deux maisons et deux « races », la ligne creusée, sous l'effet d'un constant labeur, dans la chair de la baronne marque toutefois une frontière entre le statisme de la société préindustrielle et le monde moderne. De fait signale-t-elle avant tout la formation d'une élite montante, constituée par l'ensemble de ces « gens qui ont pris l'eau et le soleil pour gagner, ou défendre, leur bien[427] ».

Si la demeure des Rubiera résulte de l'adjonction, au corps de logis principal, d'un amalgame de bâtiments réunis par les parents de la baronne, le *palazzo* Francalanza et la villa Belvedere frappent d'emblée l'imaginaire du lecteur par l'architecture composite qui les caractérise. Alors que l'hôtel de Catane semble formé

421. *MDG2*, p. 23-24. Nous soulignons.
422. *Ibid.*, p. 27.
423. *MDG*, p. 66.
424. *MDG2*, p. 34. Nous soulignons.
425. *MDG*, p. 73. Nous soulignons.
426. *MDG2*, p. 31.
427. *Ibid.*

de « quatre ou cinq constructions diverses, accotées les unes aux autres[428] », la villa rurale donne, pareillement, l'impression d'être constituée de « multiples bâtisses hétéroclites et adossées à la diable[429] ». L'architecture baroque – carnavalesque, dira Gianni Grana[430] – des deux résidences ne s'explique toutefois pas, contrairement au logis des Rubiera, par un processus d'expansion matérielle, mais bien par la « folie » des Uzeda, qui « avaient l'un après l'autre construit ou détruit à leur aise[431] ». Ainsi, « chacun des ancêtres s'éta[it] ingénié à fermer des fenêtres, par exemple, pour ouvrir un peu plus loin des baies sur des balcons, à rehausser des étages pour les niveler de l'autre, à changer la couleur du crépissage par endroits ou le dessin de la corniche[432] ». La distribution intérieure des pièces de l'une et l'autre maisons s'avère, parallèlement, des plus chaotiques. Aussi peut-on y observer « des portes murées, des escaliers qui ne menaient nulle part, des pièces coupées en deux par de faux-plafonds ou des murs abattus pour en faire de plus vastes[433] ».

Dans son essai, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*[434], Pierluigi Pellini constate, à ce propos, que la rébellion des jeunes Uzeda face à leurs aînés, réactivée de génération en génération, finit par « se nie[r] dans la continuité au moment même où elle semble sur le point d'exploser dans toute sa violence[435] ». Ce paradoxe, illustré au lendemain du décès de la princesse Teresa, alors que Giacomo s'emploie – à l'instar de ses ascendants – à renverser les dernières volontés de la matriarche, a été qualifié par Pellini de « contrainte de Malpelo[436] » [« coazione di Malpelo[437] »], par référence à la nouvelle de Verga où figure le protagoniste éponyme[438]. Renvoyant à une « constellation textuelle, historiquement circonscrite[439] », cette formule, qui recouvre le schéma narratif suivant lequel le fils, lors même qu'il renie l'héritage idéologique du père (ou du représentant de l'autorité), reproduit l'existence de celui-ci[440], porte à conclure, selon le même critique, à l'« immobilité[441] » de la race des Uzeda. Quoique ceux-ci soient condamnés à répéter les mêmes comportements, l'on ne peut toutefois ignorer que les mutations sociopolitiques qui interviennent dans le récit (la chute du système féodal, la suppression des couvents et l'instauration d'un régime démocratique, notamment) aient eu des répercussions majeures et irréversibles sur l'existence des membres de la famille aristocratique. Bien que celle-ci soit en réalité,

428. *PF*, p. 82.
429. *Ibid.*, p. 130.
430. Voir Gianni Grana. *« I Viceré » e la patologia del reale : discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Milan, Marzorati, coll. « Sintesi », 1982, p. 213.
431. *PF*, p. 82.
432. *Ibid.*
433. *Ibid.*, p. 82.
434. Pierluigi Pellini. *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, *op. cit.*, 264 p.
435. *Ibid.*, p. 231. Nous traduisons.
436. *Ibid.*, p. 212. Nous traduisons.
437. *Ibid.*
438. Voir Giovanni Verga. « Rosso Malpelo », *Novelle*, introd. de Vincenzo Consolo, notes et commentaires de Francesco Spera, Milan, Feltrinelli, 2002, p. 134-145.
439. Pierluigi Pellini. *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, *op. cit.*, p. 215. Nous traduisons.
440. Voir *ibid.*, p. 215.
441. *Ibid.*, p. 228. Nous traduisons.

comme le soutient Consalvo au terme du roman, « toujours la même[442] », Pierluigi Pellini a souligné la valeur symbolique des destinées de Baldassarre, maître d'hôtel devenu conseiller démocrate de Consalvo, et de Frà Carmelo, moine bénédictin rendu fou par la suppression des biens ecclésiastiques. Au-delà de l'idée de temps cyclique induite par la description des habitations citadine et champêtre des vice-rois, l'un et l'autre personnages rendent compte, en effet, par leur cheminement narratif propre, de l'ampleur des transformations expérimentées par la Sicile au terme du *Risorgimento*.

2.2.3 Logis mouvants et infiltrés

Puisque, comme l'a écrit Bachelard, « [la maison], même reproduite dans son aspect extérieur, […] dit une intimité[443] », l'analyse du motif de la résidence familiale sous l'angle de sa structure matérielle et de sa situation physique révèle à la fois une condition économique, une relation au monde et une dynamique interne. Dans les espaces privés des romans naturalistes et véristes du corpus, l'évolution historique se manifeste néanmoins également au travers de nombreuses luttes de territoires donnant lieu à des changements de résidences et à des invasions de domiciles significatifs. À ce sujet, Philippe Hamon constate dans *Le personnel du roman*[444] qu'au sein des *Rougon-Macquart*, « [l]es lieux sont, à la fois, les balises d'itinéraires, et des foyers de pulsions ou de répulsions, des lieux centrifuges ou des lieux centripètes[445] ». Si les conflits s'y traduisent le plus souvent par des affrontements spatiaux, à l'issue desquels une aire rivale se substitue fréquemment à une autre[446], c'est avant tout parce que « [l]'être du personnage, chez Zola, […] est d'abord un avoir, […] une possession quantifiable qui se fait et se défait[447] ». Plusieurs critiques italiens, notamment Vittorio Roda, auteur de l'essai intitulé *Verga e le patologie della casa*[448], et d'autres spécialistes tels Giorgio Bárberi Squarotti et Paolo Mario Sipala ont également mis en relief la valeur symbolique de la topographie dans *I Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo* et *I Viceré*. En mettant à profit leurs travaux et ceux de critiques qui, tout comme Hamon, ont étudié le cycle zolien dans sa dimension spatiale (Henri Mitterand, Jean-Pierre Leduc-Adine et Denis Bertrand, entre autres), nous retracerons, dans cette section, les « trajectoires résidentielles » de différentes familles. Marquant souvent un changement de situation sociale, ces itinéraires nous amèneront à dégager la nature « trouée », infiltrée, de maintes habitations romanesques qui, tels ces foyers aristocratiques envisagés précédemment, révèlent une perméabilité grandissante au monde externe.

442. *PF*, p. 604.
443. Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 77.
444. Philippe Hamon. *Le personnel du roman : le système des personnages dans « Les Rougon-Macquart » d'Émile Zola,* Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1983, 325 p.
445. *Ibid.*, p. 217.
446. Voir Chantal Bertrand-Jennings. *Espaces romanesques : Zola*, *op. cit.*, p. 58.
447. Philippe Hamon. *Le personnel du roman : le système des personnages dans « Les Rougon-Macquart » d'Émile Zola, op. cit.,* p. 235.
448. Vittorio Roda, *op. cit.*, 221 p.

A) *Trajectoires résidentielles et invasions de domiciles*

Dès *La fortune des Rougon*, un exemple éclairant de la manière dont l'accession à un nouveau domicile illustre, en certains cas, le mouvement de l'histoire nationale est donné par le projet d'installation de Félicité et de Pierre dans la maison du receveur particulier. À l'aube de la révolution de 1848, le couple retraité avait loué à Plassans « un logement rue de la Banne, la rue qui sépare le vieux quartier du quartier neuf[449] ». Après avoir présenté les différents secteurs résidentiels de la localité, le narrateur remarque, à propos de l'emplacement du logis : « Leur demeure se trouvant dans la rangée de maisons qui bordent le vieux quartier, ils habitaient bien encore la ville de la canaille ; seulement ils voyaient de leurs fenêtres, à quelques pas, la ville des gens riches ; ils étaient sur le seuil de la terre promise[450]. » Attestant une « misère mal dissimulée[451] », le foyer des Rougon, avec son salon jaune aux teintes passées, ne peut rivaliser avec l'hôtel de biais, dont les fenêtres ouvertes découvrent des « échappées de luxe[452] » attisant chez Félicité des « envies de femme grosse[453] ». Avec l'aide de son fils Eugène, agent secret pour le compte de Louis-Napoléon Bonaparte, et la complicité de Macquart, qui participera à l'élaboration du guet-apens lors duquel M. Peirotte, le receveur particulier, sera entre autres exécuté, Pierre réussira à se tailler une place enviable au sein de la communauté de Plassans. Récipiendaire de la Légion d'honneur, en voie de devenir le nouveau receveur particulier de la ville, il projettera, à la fin du récit, de louer temporairement la maison tant convoitée par Félicité qui, avant même de rentrer dans « ses Tuileries, à elle[454] », y « distribu[era] déjà[455] », en imagination, « son mobilier futur[456] ».

« [R]oman des demeures successives de Gervaise[457] », pour Jacques Dubois, *L'assommoir* apparaît comme l'un des récits des *Rougon-Macquart* où la problématique spatiale jouit d'une importance majeure et dans lesquels s'affirme l'incapacité grandissante du logis romanesque à empêcher les intrusions du dehors. Tel que remarqué par Jean-Pierre Leduc-Adine, l'espace, dans cette œuvre, « marque encore mieux que d'autres éléments le déterminisme social qui conduit l'ouvrière à la déchéance terminale[458] ». La courbe ascendante qui mènera Gervaise de la pauvre chambre garnie de l'hôtel Boncœur à la boutique de l'immeuble situé rue de la Goutte d'Or atteindra son apogée lors du festin organisé pour l'anniversaire de la blanchisseuse au chapitre VII. Marqué par le retour de Lantier, ferment de désorganisation à l'intérieur de la cellule

449. Émile Zola. *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 69.
450. *Ibid.*
451. *Ibid.*, p. 70.
452. *Ibid.*
453. *Ibid.*
454. *Ibid.*, p. 99.
455. *Ibid.*, p. 306.
456. *Ibid.*
457. Jacques Dubois. *« L'assommoir » de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Belin, coll. « Lettres-Sup. », 1993, p. 38.
458. Jean-Pierre Leduc-Adine. « Espaces, seuils et marges. À propos de *L'assommoir* », *Études françaises*, vol. 39, nº 2, 2003, p. 32.

familiale des Coupeau, l'épisode voit, du reste, la rue en entier « s'introduire » dans le commerce de la jeune femme. De fait, « par la porte grande ouverte, le quartier regardait et était de la noce[459] » et « [u]ne fraternité s'établissait avec la rue[460] ». Rappelons toutefois, à la suite de Jean Borie, qu'au sein de l'imaginaire dix-neuviémiste, la rue apparaît très fortement associée à l'idée de vice et de crime[461]. À l'origine de cette conception, qui associe la maison à la sécurité et à la famille et rattache l'espace extérieur à l'altérité et au danger[462], il faut relever, d'après A. Daumard, la terreur générée par les soulèvements populaires chez les bourgeois (notamment parisiens) de l'époque.

On sait que l'inquiétante confusion des sphères privée et publique observée durant le repas de fête débouchera sur des promiscuités encore plus délétères : soit sur la relation extraconjugale de Gervaise avec Lantier, mais aussi sur l'envahissement de la boutique par la crasse, ce « nid chaud où [la blanchisseuse] […] jouissait de s'accroupir[463] ». La déchéance finale de l'héroïne, tombée dans l'alcoolisme, et sa tentative désespérée de prostitution impliquent d'ailleurs un « effacement des seuils[464] » – pour reprendre l'expression de Leduc-Adine – profondément menaçant pour la sauvegarde de l'intégrité individuelle. Plutôt que « dans [s]on lit[465] », comme elle l'aurait souhaité, c'est dans la niche du père Bru, sous un petit escalier, que Gervaise finira ainsi ses jours, après une « dégringolade lente[466] » qui, paradoxalement, l'aura fait emménager aux étages supérieurs de l'immeuble ouvrier, réservés au menu fretin et aux « pouilleux[467] ».

Pas davantage que Gervaise Macquart dans *L'assommoir*, padron 'Ntoni ne pourra, dans *I Malavoglia*, conformément à ce qu'il aurait espéré, mourir chez lui, près « des pierres qui [l]e connaiss[aient][468] ». À la suite du naufrage de la *Provvidenza*, de la perte des lupins achetés à crédit et des décès successifs de Bastianazzo et de Luca, la famille Toscano *alias* Malavoglia quittera, en effet, la maison du néflier, qui « fai[sait] eau de toute part, comme une chaussure percée[469] », pour aller s'installer dans une petite demeure en location du village. Le rachat, par Alessi et la Nunziata, de la résidence patrimoniale surviendra toutefois quelques jours avant la mort de l'aïeul, auquel sera refusée la joie profonde de « dormir dans [s]on lit[470] » et de voir à nouveau le soleil entrer « par [s]a fenêtre[471] ». Giorgio Bárberi Squarotti a montré de

459. Émile Zola. *L'assommoir*, *op. cit.*, p. 580.
460. *Ibid.*, p. 581.
461. Voir Jean Borie. *Zola et les mythes : ou de la nausée au salut*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1971, p. 156-157.
462. Voir à ce propos l'ouvrage de A. Daumard. *La bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, Paris, SEVPN, 1963, 662 p.
463. Émile Zola. *L'assommoir*, *op. cit.*, p. 644.
464. Jean-Pierre Leduc-Adine. « Espaces, seuils et marges. À propos de *L'assommoir* », *loc. cit.*, p. 28.
465. Émile Zola. *L'assommoir*, *op. cit.*, p. 411.
466. *Ibid.*, p. 644.
467. *Ibid.*, p. 685.
468. *LM*, p. 247.
469. *Ibid.*, p. 181.
470. *Ibid.*, p. 247.
471. *Ibid.*

quelle façon le logis des Malavoglia constitue, dans la pensée de ceux-ci, « un "point fixe"[472] », un symbole extérieur plutôt qu'un idéal de vie, comme dans *I promessi sposi* d'Alessandro Manzoni. « En aucune autre maison, il n'est possible[473] », pour eux, « de vivre en famille[474] », note à cet effet le chercheur, qui reconnaît cependant que la *casa del nespolo* reste un lieu « infiniment précaire[475] », dont les Malavoglia seront facilement dépossédés et que 'Ntoni devra quitter à la fin du roman. C'est son rôle sacré ou semi-sacré qui confère aux violations dont elle est sujette un rôle essentiel, aux yeux de Vittorio Roda. Celui-ci croit d'ailleurs pouvoir lire, dans le premier roman du cycle des *Vinti*, « le douloureux contre-chant d'une religion de la maison aussi profonde qu'objectivement fragile, piégée, exposée aux inéluctables attaques de la loi du profit, irrespectueuse de tout sacré qui ne soit pas celui de l'intérêt matériel[476] ».

De l'avis du critique italien, deux principales scènes d'invasion se déroulent à l'intérieur du logis des Malavoglia. La première survient au moment où les habitants d'Aci Trezza se rendent, suivant l'usage, à la maison du néflier après le décès de Bastianazzo ; la seconde a lieu quand se concrétise l'expropriation des membres de la famille. Au chapitre IV, les personnes venues rendre un dernier hommage au pêcheur forment une cohorte envahissante, qui monopolise les discussions en laissant dans l'ombre les Malavoglia, silencieux et passifs durant l'épisode. Du statut de sujets du discours, ceux-ci passent alors, de manière évidente, à celui d'objets, comme en témoignent ces réflexions de visiteurs qui n'ont aucun scrupule à évaluer la condition pécuniaire de la famille endeuillée :

> *Né la casa né la barca si possono vendere perché ci è su la dote di Maruzza, diceva qualchedun altro, e la gente si scaldava tanto che potevano udirli dalla camera dove stavano a piangere il morto. – Sicuro! lasciò andare alfine don Silvestro come una bomba ; c'è l'ipoteca dotale*[477].

> Ils ne peuvent vendre ni la maison ni la barque, parce que Maruzza est dotée là-dessus, disait quelqu'un d'autre, et les gens s'échauffaient tellement qu'on pouvait les entendre de la chambre où on était en train de pleurer le mort. – Pour sûr ! finit par laisser tomber don Silvestro, comme une bombe. Il y a l'hypothèque de la dot[478].

Pour Vittorio Roda, la violence la plus insidieuse qui s'exerce sur la cellule familiale de padron 'Ntoni durant la réunion funèbre est cependant à imputer à zio Crocifisso, qui apparaît, pour plusieurs, comme le *vero disgraziato*[479] [« vrai

472. Giorgio Bárberi Squarotti. « *I Malavoglia :* la famiglia e la casa », dans Norberto Cacciaglia, Ada Neiger et Renzo Pavese (dir.), *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*, *op. cit.*, p. 90. Nous traduisons.
473. *Ibid.* Nous traduisons.
474. *Ibid.* Nous traduisons.
475. *Ibid.* Nous traduisons.
476. Vittorio Roda, *op. cit.*, p. 71. Nous traduisons.
477. *IM*, p. 58.
478. *LM*, p. 78.
479. *IM*, p. 59.

malheureux[480] »] de l'affaire des lupins. Laissant présager la seconde invasion de la demeure patrimoniale, l'attitude adoptée par Campana di legno lors de l'assemblée mortuaire suggère en effet la posture de « l'huissier qui fait sa saisie[481] », comme le rapporte le narrateur : « Il demeurait silencieux dans un coin, la bouche ouverte et le nez en l'air, comme s'il s'était mis à compter les tuiles et les soliveaux du toit, dans l'intention d'estimer la maison[482]. »

C'est au chapitre IX que la maison du néflier, vidée de ses meubles, est finalement prise d'assaut par zio Crocifisso, Tino Piedipapera et leur suite. « [S]e promena[nt] en maîtres[483] » dans la demeure transformée en « place publique[484] », où leurs voix résonnent « comme s'ils étaient dans une église[485] », ceux-ci ébauchent alors divers projets de réaménagement devant les anciens propriétaires, confinés, pour leur part, au silence. La mainmise du logis par l'usurier d'Aci Trezza passera cependant par une réelle « agression » corporelle du chef de famille des Malavoglia, soit par une accolade de Piedipapera que padron 'Ntoni « ne p[ourra] pas supporter[486] ». Il importe enfin de rappeler l'anecdote symbolique lors de laquelle l'oncle Crocifisso jette un morceau du chapeau de Bastianazzo « dans le jardin, où il [allait] servi[r] d'engrais[487] ». En reliant la seconde invasion à la première, ce détail rend compte du manque total d'empathie de Campana di legno, qui s'enrichira sans vergogne des infortunes subies par le clan de « bonnes et braves gens de mer[488] ».

Théâtre de nombreux changements de domicile et d'infiltrations répétées du logis familial, *Mastro-don Gesualdo* trace, plus que jamais, les contours d'un foyer « ouvert, indéfendu et indéfendable[489] », qui s'impose comme « une terre de tous et de personne où le seuil fait défaut à son rôle d'interdiction[490] ». L'évocation des demeures successives de Gesualdo, qui reflètent une trajectoire sociale entre autres marquée par une fulgurante ascension initiale, l'atteste au premier chef, en mettant au jour l'impuissance du héros à contrôler l'accès à son espace privé et à goûter le bonheur sans mélange que laissait miroiter l'idéal du *sweet home*. De la demeure jouxtant le *palazzo* Trao à l'hôtel des La Gurna et de la propriété de Mangalavite à la résidence du duc de Leyra, le protagoniste cherche vainement un « nid » confortable et étanche, qui puisse résister aux déferlements indésirables du monde externe. Lors même que, dès l'incipit, la résidence de Gesualdo se trouve ainsi menacée par les flammes qui s'échappent d'un édifice voisin (« La maison brûle, vous comprenez ? […] La mienne est à côté, bon Dieu[491] ! »), l'ancien hôtel particulier des La Gurna

480. *LM*, p. 79.
481. *Ibid.*
482. *Ibid.*
483. *Ibid.*, p. 186.
484. *Ibid.*
485. *Ibid.*
486. *Ibid.*
487. *Ibid.*
488. *Ibid.*, p. 25.
489. Vittorio Roda, *op. cit.*, p. 86. Nous traduisons.
490. *Ibid.* Nous traduisons.
491. *MDG2*, p. 13.

apparaît inhospitalier et « subtilement hostil[e][492] » au nouvel époux de Bianca. Luxueusement meublé en vue des noces de celui-ci, il contribue d'emblée au malaise du fils de Nunzio, « bien embarrassé […] devant ces miroirs où il se voyait en pied dans des habits neufs, réduit à regarder comment faisaient les autres dès qu'il avait envie de se moucher[493] ». On sait par ailleurs qu'un important groupe de notables évitera de s'y présenter le jour du mariage, étant donné « une sorte de polémique anti-invasion[494] » – pour reprendre la formule de Roda – qui amènera plusieurs invités à se réunir à l'extérieur du lieu de réjouissances plutôt qu'à l'intérieur. Dès lors, le sacristain pourra-t-il confier à Gesualdo : « Tout le pays est ici ! En bas, dans la rue, en train de regarder ! Le baron Zacco, les Margarone, la femme de Mèndola aussi, toutes les grandes familles du pays[495] ! »

Si, tel que rapporté par le marquis Limòli, le baptême de Corradino sera prétexte à l'une des dernières fêtes célébrées dans l'hôtel patrimonial des La Gurna, la cour pressante adressée par le même fils d'aristocrates à Isabella lors du séjour à Mangalavite peut être envisagée comme l'effet d'un mécanisme de *contrappasso*[496]. Obligés de fuir leur petite ville de province en raison d'une épidémie de choléra, Gesualdo, son épouse et sa fille trouveront refuge, on s'en souvient, au Cabanon, ce « grand bâtiment niché au fond d['un] vallon[497] », sur l'une des terres qu'ils possèdent. D'abord heureux comme « un pape parmi ses troupeaux, ses champs, ses paysans, ses affaires[498] », le maître des lieux verra néanmoins très tôt son existence bouleversée par l'idylle de sa fille avec le protégé de zia Cirmena, ce Corradino orphelin et chanteur de pomme qui rôdera dans les environs de la demeure de campagne[499]. L'épisode, qui aboutira à une courte fugue des tourtereaux et au mariage précipité d'Isabella – déjà grosse des œuvres de son séducteur –, laisse poindre, une fois encore, la difficulté, pour Gesualdo Motta, de gérer et d'orienter selon ses vœux la dynamique interne de la résidence dont il constitue la figure d'autorité principale[500].

Ouvrant sur l'évocation de l'union malheureuse d'Isabella avec le duc de Leyra, la quatrième partie du roman révèle, du reste, clairement une multiplication des fissures au sein de la *domus*, qui ne répond plus à sa fonction de protection et qui se trouve livrée à différents types d'envahisseurs. Ainsi, la maladie de Bianca, atteinte

492. Vittorio Roda, *op. cit.*, p. 98. Nous traduisons.
493. *MDG2*, p. 117-118.
494. Vittorio Roda, *op. cit.*, p. 98. Nous traduisons.
495. *MDG2*, p. 123.
496. Dans l'*Enfer* de Dante, la notion de *contrappasso* renvoie à « une correspondance ou une opposition entre la nature de la peine et celle du péché » des damnés qui s'y trouvent (Giulio Ferroni. *Profilo storico della letteratura italiana*, vol. 1, Milan, Einaudi scuola, 1992, p. 119, nous traduisons).
497. *MDG2*, p. 236.
498. *Ibid.*, p. 237.
499. Voir *ibid.*, p. 243 : « le jeune homme [Corradino] dont on voyait le chapeau de paille pointer au-dessus de la haie ou du muret, rôdait autour du Cabanon ou se cachait parmi les herbes […] ».
500. Voir à ce sujet Michelle Perrot. « La figure du père », dans *id.* (dir.), *De la Révolution à la Grande Guerre*, t. 4 de *Histoire de la vie privée*, *op. cit.*, p. 121-132, en particulier p. 124 : « Mais les pouvoirs du père sont aussi domestiques. Ils s'exercent sur cette sphère privée dont on aurait tort de penser qu'elle est confiée aux femmes sans partage, même si leur rôle effectif y grandit. […] Les décisions fondamentales reviennent au père. »

d'une phtisie galopante, introduira dans la cellule familiale de Gesualdo Motta son lot de vautours, déterminés à retirer des bénéfices de la situation : les Zacco, qui aspirent à ce que l'aînée de leurs filles, Lavinia, succède à l'épouse sur le point de trépasser ; les Rubiera, nourrissant l'espoir d'un allégement de leur dette et d'une alliance avec mastro-don Gesualdo pour l'affaire des terres communales ; et Nanni l'Aveugle, qui « mang[e] et b[oit], v[ient] tous les jours s'emplir la panse[501] ». Fait à relever, l'agonie de Bianca Trao, contemporaine des événements de 1848[502], « révolutionnera » la maison de son mari, « devenue un vrai taudis[503] » depuis que « [t]ous prenaient le large, les servantes elles-mêmes craigna[nt] la contagion[504] ». Tombé malade sous le coup des déboires subis, Gesualdo ira par la suite jusqu'à traverser une période d'errance, alors qu'obligé de fuir la « tempête[505] » des masses se ruant sur ses entrepôts et sur sa demeure, il sera contraint de chercher refuge chez plus d'un membre de sa famille. On sait de quelle façon, après avoir été pris en charge par sa sœur et s'être fait impunément voler par ses neveux, Gesualdo ira finir son existence dans la résidence palermitaine de son gendre, fort peu accueillante pour le vieil homme, bien que celui-ci ait paradoxalement fourni au duc une large part de sa fortune[506]. Là-bas, « enfermé entre quatre murs[507] », rongé par une tumeur et tenaillé par de sombres idées, le père d'Isabella rendra l'âme dans l'indifférence de la domesticité, sans avoir pu modifier son testament en vue de léguer une part de son bien à Diodata et à ses fils naturels, comme il en avait eu le dessein.

Le protagoniste éponyme de *Mastro-don Gesualdo* n'est toutefois pas le seul personnage du roman à se voir progressivement dépossédé de son espace intime. Les frères Trao, dont la demeure incendiée est matériellement agressée par les gens du village dès l'incipit, et les Rubiera, devenus créditeurs du protagoniste par suite des frasques de Ninì, comptent, en effet, également au nombre des propriétaires de résidences investies par divers types d'intrus. Il est capital de noter que dans tous les cas de figure évoqués, l'invasion plus ou moins métaphorique de la sphère privée se reflète sur le corps même des personnages qui en sont victimes. Pensons, outre au cancer de Gesualdo, ce « chien, […] dans son ventre, [qui] lui dévorait le foie, le chien enragé de saint Vito martyr qui le martyrisait[508] », à la phtisie galopante de don Ferdinando et de don Diego, qui tuera ce dernier, et à la paralysie de la baronne Rubiera. Survenue après la découverte de l'important prêt accordé par Gesualdo à son

501. *MDG2*, p. 299.
502. Au sujet de la révolution de 1848, prélude à l'unification, Catherine Brice constate, dans son *Histoire de l'Italie* : « [P]our la première fois, on avait vu l'idée nationale faire l'objet d'un réel consensus dépassant les seules élites dirigeantes. » (*Op. cit.*, p. 314.)
503. *MDG2*, p. 284.
504. *Ibid.*
505. *Ibid.*, p. 321.
506. Voir *ibid.*, p. 342-343 : « 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'Alìa et sur Donninga, les belles terres qu'il avait couvées des yeux si longtemps du matin au soir et la nuit […] et qu'il avait acquises palme après palme, jour après jour, en s'ôtant le pain de la bouche […]. »
507. *Ibid.*, p. 344.
508. *Ibid.*, p. 330.

fils (« Mastro-don Gesualdo ! … sí ! … *Lui se lo mangia il fatto mio*[509] *!* » [« Mastro-don Gesualdo ! oui ! C'est lui qui va prendre tout ce que j'ai[510] ! »], l'attaque d'apoplexie qui foudroiera cette dernière paraît en outre répondre à son emprisonnement par Ninì dans la villa patrimoniale. Rappelons que pour avoir menacé son garçon d'abroger ses dispositions testamentaires, la Rubiera sera enfermée dans sa propre maison quand celui-ci « verrouiller[a] à double tour la porte cochère[511] » et « m[ettra] la clé dans sa poche[512] ». Cloîtrée peu après dans sa chair « comme un bœuf assommé[513] », ayant littéralement perdu ses moyens, elle ne pourra exposer ses nouvelles résolutions au notaire, à l'instar de la vieille M^me^ Raquin dans le célèbre roman de Zola, inapte à dévoiler le nom des assassins de son enfant[514]. Ici encore, l'on pourrait voir dans le mal terrible ayant frappé la baronne l'effet d'un impitoyable *contrappasso*, qui impose à celle dont la famille avait délogé plusieurs petits propriétaires dans un but d'expansion domaniale une maison réduite : soit sa propre enveloppe charnelle figée sous l'effet d'un violent coup de sang.

Fait à souligner, l'agression physique parallèle à l'invasion de la résidence familiale s'exerce fréquemment dans les songes mêmes de certains personnages de *Mastro-don Gesualdo*. Ainsi, don Ferdinando, ce malingre asthmatique issu d'une famille noble tout près d'être écrasée par la bourgeoisie montante, rêve que « le chien noir des voisins Motta s'était roulé en boule sur sa poitrine et ne voulait pas s'en aller, malgré ses cris et ses efforts pour s'en libérer[515] ». Don Ninì, confronté à de graves problèmes financiers et que sa mère affirme vouloir déshériter, fait, quant à lui, « de nombreux cauchemars […] : mastro-don Gesualdo, la dette, une masse de gens qui le serraient de toutes parts et emplissaient sa maison, une grande foule[516] » annonciatrice du groupe de voisins accourus à la suite de l'accident de la baronne. Deux visions tourmenteront par ailleurs Gesualdo. L'une et l'autre reprennent le schéma du « défilé funèbre[517] », typique de la narration chez Verga et qui, pour Vittorio Roda, objective le « bilan existentiel[518] » d'un protagoniste peu avant sa mort. La première hallucination se produit alors que Gesualdo, réfugié chez son beau-frère en 1848, entrevoit, dans un accès de fièvre, « Bianca, Diodata, mastro Nunzio, d'autres encore et lui-même qui […] trimait au soleil et au vent, tandis que tous, hargneux, lui crachaient au visage : – Idiot ! idiot ! Qu'as-tu fait ? Bien fait pour toi[519] ! » Le deuxième songe du

509. *MDG*, p. 245. Nous soulignons.
510. *MDG2*, p. 213.
511. *Ibid.*
512. *Ibid.*
513. *Ibid.*
514. L'on comparera avec intérêt le chapitre XXVII de *Thérèse Raquin* (1867), dans lequel la vieille dame impotente essaie en vain de dénoncer les meurtriers de son fils, avec les réflexions du narrateur de *Mastro-don Gesualdo* (1889) qui, au chapitre V de la deuxième partie, rapporte : « [don Ninì] blêmissait chaque fois que sa mère tentait de libérer sa langue devant les étrangers. L'idée que la pauvre paralytique ne pouvait bouger ni parler pour lui ravir son bien, comme elle l'en avait menacé, lui allait au cœur. » (*Ibid.*, p. 214.)
515. *Ibid.*, p. 172.
516. *Ibid.*, p. 213.
517. Vittorio Roda, *op. cit.*, p. 122. Nous traduisons l'expression, au pluriel dans l'essai.
518. *Ibid.*, p. 122. Nous traduisons.
519. *MDG2*, p. 328.

malade, logé à Palerme, fait réapparaître une succession d'actants presque semblable : la femme et l'amante du travailleur sicilien et « d'autres encore, qui ne l'auraient pas laissé mourir sans le secourir[520] ». À l'évidence, les scènes venues hanter mastro-don Gesualdo à la fin de ses jours traduisent le refoulé du protagoniste, que l'aspiration à la prospérité et la volonté d'ascension sociale éloigneront du monde des affections et des gens de sa famille, envieuse de son succès.

Au sein des fictions de Giovanni Verga, l'on constate de surcroît que la dégradation physique parallèle à l'infiltration du logis et à la dissolution de l'unité familiale entraîne l'usage récurrent de métaphores animales[521]. Si padron 'Ntoni, peu avant d'être transporté à l'hôpital d'Aci Trezza, est comparé à un « oiseau de cimetière[522] », le narrateur de *Mastro-don Gesualdo* a recours à un intéressant bestiaire lorsqu'il évoque la gravité des maux endurés par Gesualdo, tout comme par Ferdinando et par la baronne Rubiera. Un phénomène semblable se produit chez Zola, au terme de *L'assommoir* notamment, lorsque Coupeau, pris d'un accès de *delirium tremens*, « [a] le cri d'une bête dont on a écrasé la patte[523] » et que Gervaise, dans la « niche[524] » du père Bru, « claqu[e] du bec, le ventre vide[525] ». Le jour des funérailles de Geneviève Baudu, qui marquent symboliquement la décadence du petit commerce dans *Au bonheur des dames*, les boutiquiers qui suivent le cortège funèbre ont par ailleurs « le piétinement d'un troupeau conduit à l'abattoir[526] ». Nous pouvons supposer que ce type d'analogies, en suggérant de quelle façon la maladie, l'alcoolisme, la misère et la mort (d'un individu représentant un groupe socioéconomique) contribuent à rappeler le substrat biologique de l'humanité pensante et raisonnante, montre ce qui se produit lorsque la maison, prise d'assaut, exhibe ses fondations.

B) *Maisons trouées*

Bien qu'on n'y observe pas, comme dans les romans véristes et naturalistes précités, de changements de domicile particulièrement symboliques, *I Viceré* de De Roberto comporte lui aussi un intéressant épisode d'infiltration de la résidence familiale. Au moment où le narrateur du récit expose les stratégies électorales de Consalvo Uzeda est ainsi évoquée la décision du jeune prince d'ouvrir au public la partie la plus majestueuse et la plus sacrée du *palazzo* de ses ancêtres : soit les appartements de gala, les salles jaune et rouge, le salon des glaces et la galerie des portraits. Contrairement à son oncle le duc, qui avait préféré rencontrer ses alliés dans les pièces exiguës et obscures de l'administration, l'héritier des vice-rois mettra en veilleuse sa répugnance des contacts physiques et cherchera à s'attirer les faveurs populaires en accordant au grand

520. *Ibid.*, p. 350.
521. Au sujet des métaphores animales chez Verga, on consultera l'ouvrage intitulé *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, sous la dir. de Gianni Oliva, Rome, Bulzoni, 1999, 450 p.
522. *LM*, p. 345.
523. Émile Zola. *L'assommoir*, *op. cit.*, p. 782.
524. *Ibid.*, p. 796.
525. *Ibid.*
526. Émile Zola. *Au bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 743.

nombre le privilège d'intégrer son univers privé. Cette brillante tactique donnera vite ses fruits, tel qu'il est rapporté dans le passage suivant, qui décrit la réaction des gens du commun lorsqu'ils découvrent les intérieurs de la résidence :

> *Tutti erano animati dal più vivo entusiasmo ; la gente minuta che veniva per la prima volta a palazzo, che sedeva sulle poltrone di raso sotto gli sguardi immobili dei Viceré, si sarebbe fatta tagliare a pezzi per quel candidato che prometteva mari e monti, il bene generale e quello particolare d'ogni singolo votante*[527].
>
> Tout ce monde était animé du plus vif enthousiasme ; le menu peuple qui entrait pour la première fois au palais, qui s'asseyait dans les fauteuils de satin sous les regards immobiles des vice-rois, se serait fait couper en morceaux pour ce candidat qui promettait monts et merveilles, le bien-être général et celui de chaque électeur, en particulier[528].

Une sorte d'invasion renversée se déploie, par conséquent, dans *I Viceré* de Federico De Roberto : les masses investissant le palais citadin apparaissent non pas comme les véritables assiégeants de la demeure, mais bien comme les victimes des filets tendus par les nobles « démocrates » qui y résident. Scandalisant donna Ferdinanda[529], la libre entrée de ceux que, dans son for intérieur, Consalvo Uzeda envisage lui-même comme un « vil troupeau[530] » permettra, en effet, aux descendants des vice-rois de Francalanza de perpétuer leur domination après l'unification de l'Italie. Le jeune député du royaume fera d'ailleurs remarquer à sa grand-tante à la fin de l'œuvre : « Jadis, notre famille tenait sa puissance du Roi, maintenant elle la tient du peuple… C'est plus une différence de mots qu'une différence de faits[531]. »

Ruse nécessaire à la perpétuation d'une domination séculaire dans *I Viceré*, l'infiltration de la maison patrimoniale s'impose également, dans *I vecchi e i giovani* de Luigi Pirandello, comme un processus d'ouverture exigé par la modernité industrielle et capitaliste. Retirés tous trois dans leurs demeures respectives par suite d'expériences de désillusion politique ou métaphysique, soit la chute du royaume des Bourbons (don Ippolito), le constat de la situation dramatique de l'Italie méridionale postunitaire (donna Caterina) et la perte de la foi en tout absolu (don Cosmo), les enfants du patriote Gerlando Laurentano chercheront à se soustraire à la turbulence de l'histoire et du progrès. Cette aspiration, à l'origine d'une solitude plus difficile à supporter pour certains que pour d'autres – témoin, le mariage raté du prince avec donna Adelaide – les condamnera inéluctablement à une mort sociale se traduisant par une sorte d'ensevelissement avant terme.

527. *VIC*, p. 1063.
528. *PF*, p. 567.
529. Voir *ibid.*, p. 599 : « Elle [donna Ferdinanda] avait appris les dernières abominations de son neveu, […] le palais Francalanza envahi par la crapule […]. »
530. *Ibid.*, p. 568.
531. *Ibid.*, p. 601.

Alors que le propriétaire de Colimbètra vit entouré de reliquats du passé, donna Caterina habite avec sa fille Anna dans la résidence « vieille et triste[532] » de feu son gendre Michele Del Re. Ce logis, auquel on accède « par d'étroites ruelles glissantes, en gradins, mal pavées, souvent sales, où s'exhal[ent] toutes sortes de mauvaises odeurs[533] », semble humide et obscur à l'instar des « boutiques sombres comme des antres[534] » et des « taudis[535] » qui l'environnent. Jouxtée par une abbaye avec laquelle elle rivalise d'austérité, la demeure des deux femmes baigne dans une atmosphère de deuil où la « [s]eule nouveauté, de temps en temps[536] », s'avère être le passage du viatique qu'un prêtre mène à ses ouailles à l'agonie. Rejoignant la description de la lugubre résidence, certains traits physiques de donna Caterina redisent, par un intéressant processus de correspondance entre microcosme et macrocosme romanesques, sa position de « vaincue » de l'histoire nationale, pour reprendre la métaphore donnant son titre au cycle de Verga. D'une part, le visage de l'aïeule, creusé par les épreuves et que le narrateur qualifie de « ruine[537] », répond tant à la mélancolie des lieux où elle réside qu'au contexte socioéconomique sicilien tel qu'elle l'envisage. D'après la veuve de Stefano Auriti, l'annexion de l'île au royaume de Vittorio Emanuele II ne s'est en effet soldée que par l'« écroulement[538] » [« rovinìo[539] »] des illusions de tout un peuple, envahi par les *Continentaux* qui avaient usé de brutalité au sein du territoire nouvellement « conquis[540] ». La paralysie finale de donna Caterina, qui achève le processus de claustration volontairement amorcée par celle-ci, transforme, d'autre part, son corps réifié en une allégorie potentielle de la Sicile au temps du récit, assiégée par l'armée italienne[541] et longtemps caractérisée par « l'immobilisme[542] » de ses campagnes et par sa faible croissance industrielle[543]. N'est-il pas symptomatique que l'ancienne révolutionnaire se révèle incapable, peu avant son décès, contemporain de l'affaire de la Banca Romana et de l'arrestation de son fils, d'adresser la parole à Mauro, type du *carbonaro* au nationalisme candide, qui se heurtera lui-même aux dérives de l'unification[544] ?

Résidant à Valsanìa, ce domaine appartenant au prince de Laurentano, don Cosmo choisira, de la même façon que sa sœur Caterina et que son frère Ippolito, d'évoluer en retrait de l'activité du siècle après avoir pris acte de la vanité de toute chose. Ayant perdu la foi de sa jeunesse, le vieil érudit « avait constamment à l'esprit

532. *VJ*, p. 74.
533. *Ibid.*
534. *Ibid.*
535. *Ibid.*
536. *Ibid.*, p. 75.
537. Voir *ibid.*, p. 75 : « Mais ses yeux surtout, sous ses épais sourcils noirs, attestaient la ruine de ce visage […]. »
538. *Ibid.*, p. 78.
539. *VG*, p. 85.
540. *VJ*, p. 78 : « Pauvre Sicile, traitée comme un pays conquis ! »
541. Au moment du soulèvement des *Fasci* de mineurs siciliens en 1893-1894.
542. Catherine Brice, *op. cit.*, p. 335.
543. Voir à ce propos Piero Bevilacqua. *Breve storia dell'Italia meridionale dall'Ottocento a oggi*, Rome, Donzelli, coll. « Universale », 1997, p. 106 et suivantes.
544. Voir *VJ*, p. 333-334.

le sentiment de sa fragilité, dans les lieux où il habitait[545] ». Ce constat du narrateur de *I vecchi e i giovani* nous permet d'entrevoir un certain rapport symbolique entre le discours existentiel de don Cosmo et l'état de la maison où il demeure avec Mortara et donna Sara Alàimo. L'intellectuel, on s'en souviendra, occupe un logis rustique et vétuste dont « les briques du carrelage affaissé étaient rongées, les murs et les plafonds noircis ; les volets et les meubles, déteints et délabrés[546] ». Comportant une grille en décrépitude et une route « en friche[547] », le domaine semble être le reflet matériel du « froid, profond et obscur désespoir[548] » du fils de Gerlando Laurentano après l'extinction de ses croyances religieuses. Il est intéressant d'observer que l'image de la bulle de savon, qui accompagne la représentation fictionnelle initiale de don Cosmo, en train de procéder à ses ablutions quotidiennes dans la salle de bain de la villa[549], évoque à elle seule l'inconsistance et la précarité des constructions humaines tant déplorées par le personnage. Employée à deux autres reprises dans le récit sous forme métaphorique, soit au moment où il est fait allusion aux fausses promesses qui, dans bien des cas, engagent à l'activisme politique[550], elle convient au tempérament méditatif de l'ermite de Valsanìa, pour qui les systèmes et les théories ne sont que des « églises […], de styles divers, bâties en l'air[551] ». Témoin cette déclaration de don Cosmo, qui affirmera au sujet de ceux-ci : « Soufflez dessus, tout s'écroule ; parce qu'il n'y a rien dedans : le vide, d'autant plus opprimant que l'édifice est plus élevé et plus solennel[552]. »

Que ce soit par volonté de contestation politique, par suite d'un profond désenchantement face à l'évolution historique nationale ou par besoin de méditer sur la nature tragique de la condition humaine, les descendants directs de Gerlando Laurentano choisiront en somme de se retrancher dans leurs quartiers respectifs. Leur isolement, relativement bien préservé des irruptions externes et qui s'impose dans la fiction comme une sorte d'inhumation prématurée, comme le suggère la représentation de leurs logis, sera néanmoins traversé à quelques reprises par diverses invasions. Pensons, outre à la pénible cohabitation d'Ippolito avec donna Adelaide,

545. *Ibid.*, p. 58.
546. *Ibid.*, p. 40.
547. *Ibid.*, p. 50.
548. *Ibid.*, p. 175.
549. Voir *ibid.*, p. 40, où Mauro Mortara, qui apporte une lettre à don Cosmo, découvre celui-ci la « tête toute luisante de bulles de savon ». À la même page, le narrateur précise que le « seul plaisir » du philosophe était de « se lav[er] ainsi des pieds à la tête, tous les matins, même l'hiver, à l'eau glacée ».
550. Voir p. 214, où donna Caterina déclare : « En 60, mon cher Roberto, sais-tu ce que nous avons fait ici ? Nous avons fait dissoudre dans autant de petites tasses nos petites âmes comme de petits morceaux de savon ; le gouvernement nous a fait cadeau d'un chalumeau à chacun, et nous, pauvres imbéciles, nous nous sommes tous mis à souffler dans notre eau savonneuse, et quelles bulles ! quelles bulles ! Toutes plus belles et plus colorées les unes que les autres ! Puis le peuple a commencé à bâiller parce qu'il avait faim, et en bâillant, adieu ! il a fait éclater une à une toutes ces magnifiques bulles qui ont fini […] en autant de crachats… »
Voir également en p. 259 les réflexions du député Spiridione Covazza, qui se montre critique face à l'organisation des forces prolétaires en Sicile : « Illusions : des bulles de savon, qui peuvent brusquement devenir des balles de plomb. Ils en savaient quelque chose, ces malheureux paysans massacrés à Caltavutùro. »
551. *Ibid.*, p. 53.
552. *Ibid.*, p. 53-54.

au séjour des Salvo à Valsanìa, auquel s'opposera Mauro Mortara et qui obligera à une réorganisation de l'espace interne de la villa en prévision de l'accueil des hôtes. Au chapitre des envahissements domestiques, l'incursion de Lando et de ses camarades socialistes dans la maison de don Cosmo à la fin de *I vecchi e i giovani* constitue toutefois l'épisode le plus fondamental à la compréhension de la vision antihistorique de l'œuvre. À l'origine de la fuite du vieux Mauro, cette irruption des jeunes gens conduira en effet à la « profanation » du *camerone* ainsi qu'à une répétition significative : celle du départ en exil à Malte, où Lando, plus de quarante ans après son grand-père, devra trouver refuge avec ses compagnons à la suite du massacre d'Aragona et de la dissolution des *Fasci* siciliens.

Si, en dehors des trajectoires résidentielles examinées plus tôt, les romans véristes envisagés comportent de nombreux cas de violations de la sphère privée, il va sans dire que le même phénomène peut être observé dans *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola. Jean Borie a montré de quelle façon « souvent chez Zola la maison est cette forteresse minérale que tenteront d'investir les assauts insidieux ou brutaux de la végétation, du limon et de la boue : de l'extérieur, par force ; de l'intérieur, par traîtrise[553] ». De fait, l'évolution dramatique de chaque roman du cycle met en branle une dynamique territoriale particulière, dans le cadre de laquelle « toute victoire […] est occupation d'un lieu désiré précis, et toute défaite est souvent expulsion vers un ailleurs, ou mise en réclusion dans un lieu imposé[554] ». On se souviendra, d'ailleurs, du mot d'Henri Mitterand, qui déclare, au sujet de l'économie spatiale chez Zola : « Il y a quelque chose de Machiavel […] dans cet art zolien de l'espace narratif[555]. » Exemple type à cet égard, *La conquête de Plassans*, deuxième roman de la série, rend compte d'une terrible affaire de parasitisme, dont l'« engrenage à la Balzac[556] » conduira une famille à se faire peu à peu éjecter de son foyer, avant le resurgissement final du maître de maison délogé, qui se fera lui-même vengeance. Citons encore le lent étouffement de la boutique de Bourras par le grand magasin de Mouret, ce Bonheur des Dames qui, lentement, grugera les murailles le séparant du commerce de parapluies[557], et la lutte acharnée de Lise et de Françoise pour la possession de la maison patrimoniale dans *La terre*. Empreint d'une charge symbolique particulière, l'assaut donné à la résidence de Weiss dans *La débâcle*, qui résume l'échec politique d'une nation tout en annonçant l'incendie de la capitale française durant la Commune, illustre enfin la violence des agressions souvent portées contre le logis dans l'œuvre zolienne. L'épisode, lors duquel la maison de l'Alsacien sera « [t]rouée, déchiquetée[558] » par une intense fusillade avant

553. Jean Borie. *Zola et les mythes : ou de la nausée au salut*, *op. cit.*, p. 127.
554. Philippe Hamon. *Le personnel du roman : le système des personnages dans « Les Rougon-Macquart » d'Émile Zola*, *op. cit.*, p. 229.
555. Henri Mitterand. *Zola : l'histoire et la fiction*, *op. cit.*, p. 210.
556. Hippolyte Taine. « Lettre à Zola du 20 avril 1875 ». Cité dans Alain Pagès et Owen Morgan, *Guide Émile Zola*, Paris, Ellipses, 2002, p. 242.
557. Voir les propos de Bourras au sujet du magasin d'Octave Mouret en p. 580 du *Bonheur des dames* (*Op. cit.*, p. 580) : « Hein ! les entendez-vous ? criait-il. Si l'on ne dirait pas qu'ils mangent les murailles ! Et, dans ma cave, dans mon grenier, partout, c'est le même bruit de scie mordant le plâtre… »
558. Émile Zola. *La débâcle*, *op. cit.*, p. 635.

d'être violée par l'entrée brutale des militaires bavarois, reste d'ailleurs fortement représentatif de l'usage du symbole chez Zola et chez les écrivains véristes, qui disent l'histoire nationale et socioéconomique par le truchement du privé et de l'intime.

C) *Changements de décor*

Résultant fréquemment, dans *Les Rougon-Macquart*, de l'opposition entre deux ou trois noyaux topographiques[559], le caractère infiltré d'un domicile se manifeste parfois, à l'intérieur du cycle zolien tout comme dans les récits véristes analysés, par une transformation du style décoratif ou de la fonctionnalité interne du logis. Symptomatiques d'une mutation à plus vaste échelle, les changements observés, généralement exposés au terme d'une œuvre et qui font pendant à une configuration initiale donnée en ouverture, témoignent d'un cheminement social ou d'une évolution politique marquée par le contraste et par la rupture.

Dans *Nana*, on observe que l'épanouissement des tendances lascives et des amours extraconjugales de Sabine, épouse du comte Muffat, se lit au travers de la métamorphose du salon de la résidence familiale, où l'apparente multiplication du fauteuil moelleux et capitonné de la comtesse finira par effacer toute trace de l'ancien mobilier d'acajou massif[560]. Il faut se souvenir à cet effet que le Second Empire, caractérisé, pour Émile Zola, par l'affluence de ses filles galantes et de ses épouses adultères[561], inaugure, de l'avis de l'écrivain, « le règne des belles épaules[562] », durant lequel les jolies marquises et les dames accortes, qui « font la loi[563] », échancrent leurs corsages et exhibent leurs « chairs tendres[564] ».

Alors que la transfiguration du salon des Muffat s'avère empreinte de la vision zolienne du contexte social français sous le gouvernement de Louis-Napoléon Bonaparte, le changement de vocation du monastère de San Nicola dans *I Viceré* de De Roberto atteste le bouleversement de valeurs engendré par la révolution italienne. Au dernier chapitre du roman, le discours électoral de Consalvo Uzeda, prononcé dans le second cloître du couvent, est prétexte à l'exposition des modifications de taille apportées à l'organisation interne de l'édifice après l'entrée en vigueur de la loi prévoyant la suppression des ordres et des corporations religieuses (1866-1867). Dirigeant, quelques jours avant l'allocution, l'équipe de tapissiers affectée à la décoration du gymnase où celle-ci se déploiera, le jeune Francalanza éprouve « un sentiment de stupeur[565] » lorsque « emporté un instant dans ses souvenirs d'enfance[566] », il observe l'état des lieux où il avait fait ses études :

559. Voir Chantal Bertrand-Jennings. *Espaces romanesques : Zola*, *op. cit.*, p. 58.
560. Voir Émile Zola. *Nana*, *RM*, t. 2, p. 1419-1420.
561. Voir Émile Zola. « La fin de l'orgie », *OC*, t. 13, p. 261.
562. Émile Zola. « Les épaules de la marquise », *OC*, t. 13, p. 265.
563. *Ibid.*, p. 266.
564. *Ibid.*
565. *PF*, p. 580.
566. *Ibid.*

L'enorme e nobile monastero, la signorile dimora dei Padri gaudenti, l'aristocratico collegio della gioventù era irriconoscibile. Scomparsi i corridoi che s'allungavano a perdita d'occhio, chiusi da muri e da cancelli, convertiti in sale o gabinetti scolastici ; il refettorio trasformato in salone di disegno dell'Istituto Tecnico, ingombro di cavalletti, ornato di stampe e di gessi ; il Coro di notte pieno d'attrezzi nautici ; al posto dei grandi quadri, sugli usci delle camere, cartelli con l'iscrizione : Prima classe, Direzione, Presidenza. Giù, nel cortile, i magazzini trasformati in caserme[567].

L'énorme et noble monastère, la demeure seigneuriale des Pères bons vivants et jouisseurs, le collège aristocratique de sa jeunesse était méconnaissable. Disparus, les corridors qui s'allongeaient à perte de vue et qui, tronçonnés par des murs et des grilles, étaient convertis en salles et en classes ; le réfectoire était une salle de dessin de l'Institut technique, encombrée de chevalets, ornée d'estampes et de plâtres ; la chapelle de nuit était pleine d'instruments nautiques ; à la place des grands tableaux, au-dessus des portes, des écriteaux portant des inscriptions telles que « Première classe, Direction, Présidence ». En bas, dans la cour, les magasins étaient devenus des casernes[568].

À l'origine du cloisonnement spatial et de la perte de grandeur (au sens métaphorique, mais aussi littéral) de la citadelle religieuse d'antan, où s'épanouit désormais la Science et la Technique[569], la réforme de San Nicola y fera pénétrer la société civile, la bureaucratie et la force politique. Une dégradation flagrante des structures du bâtiment, envahi par la masse des étudiants et des militaires, atteste d'ailleurs la « corruption » de l'antique chasse gardée du clergé et de l'aristocratie sicilienne, désormais régie par des principes démocratiques :

Le generazioni di soldati e di studenti succedutesi dal Sessantasei avevano devastato i chiostri, rotto i sedili, infrante le balaustrate ; i muri erano pieni di figure e di motti osceni, e i calamai lanciati come fionde pel corruccio delle bocciature o per la gioia delle promozioni avevano stampato da per tutto larghe chiazze d'inchiostro[570].

Les générations de soldats et d'étudiants qui s'étaient succédé depuis 1866 avaient dévasté les cloîtres, brisé les sièges, enfoncé les balustrades ; les murs étaient recouverts de dessins et de propos obscènes ; les encriers dont on s'était servi en guise de frondes dans la violence d'un ressentiment, à la suite d'échecs ou dans la joie des promotions, avaient laissé un peu partout de larges coulées noires[571].

567. *VIC*, p. 1076.
568. *PF*, p. 580.
569. Autre manifestation de l'infiltration de la pensée scientifique dans le couvent bénédictin, la transformation apparente de l'ancienne chambre de Consalvo, dans le Noviciat, en cabinet de physique (voir *VIC*, p. 1077).
570. *Ibid.*, p. 1076.
571. *PF*, p. 580.

Ainsi qu'on pouvait s'y attendre, le rayonnement dont jouissaient l'aristocratie et l'élite fortunée avant le *Risorgimento* ne s'éteindra pas dans les décennies suivant l'unification italienne. En témoignent les commentaires du gardien accompagnant le prince dans sa redécouverte de l'école. « [D]éplora[nt] les ruines qui les entour[ent][572] », le guide improvisé ira d'ailleurs jusqu'à faire remarquer à l'héritier des vice-rois, au sujet de l'institution : « – Ici, [résidaient] les novices, enfants des premiers barons : belle époque ! Maintenant, il y a des enfants de cireurs de bottes[573] ! » Ayant jadis adhéré ouvertement, entre « les mêmes murs[574] », au groupe des *sorci*[575] [« souris[576] »], soit au cercle des bourboniens, Consalvo n'embrassera cependant jamais, au fond de son être, l'idéal d'égalité sociale « contre lequel protestaient tout son sang, toute son éducation[577] ». La violence que le jeune homme exerce, par conséquent, sur lui-même afin de cacher ses opinions réelles et de simuler une foi absolue dans les valeurs émergentes de l'Italie moderne et unifiée paraît, dès lors, suggérée par les coups de marteau provenant du gymnase où les préparatifs en vue du discours vont bon train. Rappelant au futur député « la nécessité de […] jouer le rôle qu'il s'[est] fixé[578] », ceux-ci, à l'instar des trois coups de brigadier frappés au début d'une représentation théâtrale, donnent la mesure du vaste simulacre par lequel la nation sicilienne sera amenée à croire en un profond renversement des anciennes structures sociales.

Suggérant extérieurement un fossé profond entre l'Ancien Régime et les valeurs de l'Italie postunitaire, le couvent de San Nicola révèle, en définitive, au travers des méditations de son ancien pupille, sa fonction véritable dans le contexte électoral représenté. Scène de spectacle donnant l'illusion d'un renouveau, il constitue, sous le vernis des palabres glorieux célébrant Garibaldi et appelant « l'établissement de la souveraineté politique et le bien-être des classes laborieuses[579] », un piège tendu au plus grand nombre. Tout enclin à penser que les convictions affirmées par le jeune Uzeda remontent, tel qu'il le prétend, à « l'aube de [sa] vie[580] », le peuple de Sicile ignorera, en somme, qu'il est le jouet d'une mise en scène. Et que si Baldassarre, passé du statut de « domestique stipendié[581] » à l'état de « citoyen libre[582] », œuvre désormais bénévolement afin de soutenir la candidature du prince, l'ancien majordome des vice-rois continue, ce faisant, à se démener « comme il y avait vingt ans, lorsqu'il réglait le cérémonial aristocratique des funérailles de la vieille princesse[583] ».

572. *Ibid.*, p. 581.
573. *Ibid.*
574. *PF*, p. 581.
575. *VIC*, p. 1077.
576. *PF*, p. 581.
577. *Ibid.*, p. 580.
578. *Ibid.*, p. 581.
579. *Ibid.*, p. 590.
580. *Ibid.*, p. 586.
581. *Ibid.*, p. 582.
582. *Ibid.*
583. *Ibid.*

CONCLUSION

Dans l'article intitulé « La chair et les mots », paru dans le *Magazine littéraire* en octobre 2002, Jean-Louis Cabanès remarquait, au sujet des représentations corporelles dans le cycle des *Rougon-Macquart* : « Le corps zolien ne cesse en fait de se prolonger au-delà de lui-même parce qu'il est socialisé. L'essentiel n'est pas qu'il se "tienne" bien ou mal, mais bien qu'il trouve dans les objets son complément métonymique et analogique[584]. » De l'étude du personnage-mémoire et des lieux symboliques dans les œuvres naturalistes et véristes considérées, il ressort qu'un lien étroit unit chez Zola, mais aussi chez les auteurs italiens du corpus, la description du privé et de l'intime, ainsi que la représentation de la dynamique sociohistorique durant la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Les deux principaux objets d'investigation de ce chapitre ont ainsi permis de mettre en lumière le système de résonance symbolique par lequel les vicissitudes biologiques et charnelles d'une figure rejoignent souvent les destinées romanesques d'une demeure, d'une classe ou d'une nation. Aussi a-t-on pu observer que dans plusieurs récits à l'examen, l'agression physique, la maladie, la dégénérescence et la mort font pendant à l'invasion du domicile familial – à l'origine de déplacements répétés et de périodes d'errance – tout comme aux mutations sociales et aux bouleversements politiques. L'analyse a également révélé que la transformation, au fil des ans, de la structure d'une bâtisse ou de l'ornementation d'une pièce d'habitation rend souvent compte de sa dynamique interne et de son degré de porosité au monde externe.

L'on comprend aisément pourquoi l'identification des caractéristiques descriptives et fonctionnelles du personnage-mémoire, cette vivante icône reliant la modernité d'une famille à une antériorité historique, devait naturellement ouvrir sur une analyse spatiale des fictions considérées. D'une part, le type d'actant défini accuse une faible mobilité topologique et se trouve associé, au sein de l'univers du récit, à certains antres ou vestiges empreints du souvenir d'une époque révolue. D'autre part, le sort narratif du personnage-mémoire et celui des lieux dont il constitue le gardien se révèlent habituellement de même nature et laissent transparaître la vision de l'évolution sociohistorique entretenue par l'auteur. Condamné d'entrée de jeu à être « submerg[é][585] » par l'« immense courant de l'activité humaine[586] », le protagoniste relevant de la catégorie circonscrite s'étiole parallèlement à la destruction des sanctuaires auxquels il se rattache.

Dénués de l'idéalisme des ruines romantiques, quoique pourvus d'un irréfutable potentiel expressionniste, les antres du passé s'imposent dès lors à la façon de mémoriaux qui, chez Zola, vont jusqu'à témoigner de la genèse du cycle romanesque édifié. Tranchant sur ces zones narratives de la réminiscence, qui portent en elles le souvenir d'une origine ou qui témoignent d'anciens modes d'organisation de la vie collective, la maison reste, de son côté, l'observatoire par excellence des effets du progrès sur

584. Jean-Louis Cabanès. « La chair et les mots », *Magazine littéraire*, n° 413, octobre 2002, p. 44.
585. Giovanni Verga. « Préface de l'auteur à la première édition des *Malavoglia* », *LM*, p. 379.
586. *Ibid.*, p. 378.

le corps social. Du point de vue de sa situation géographique tout comme de son architecture et des forces internes qui la traversent, elle exprime tant une dynamique intergénérationnelle qu'une condition sociale résultant de visions du monde et de stratégies de gestion de l'avoir parfois fort contrastantes. Présent dans de nombreux romans du corpus, le motif du changement de domicile trahit généralement, dans ce contexte, une ascension ou une chute. De fait marque-t-il soit la consécration des « vainqueurs d'aujourd'hui, pressés d'arriver, avides[587] » ou l'échec de ceux qui, « épuisés[588] », « courbent la tête sous le pied brutal des nouveaux arrivants[589] », pour reprendre la métaphore employée par Verga dans sa préface aux *Malavoglia*. Si l'une et l'autre configurations, inextricablement liées, se retrouvent dans les fictions retenues pour analyse, c'est sous l'angle des défaits de l'histoire – ou des faux perdants, comme chez De Roberto – que Zola et les véristes considérés élaboreront leurs fictions et leurs cycles respectifs. Sans doute peut-on supposer à cet effet, à l'instar de Pierluigi Pellini, que « le pessimisme, explicite ou implicite dans toutes les œuvres naturalistes[590] » s'avérerait « une nécessité structurale en plus d'être un choix idéologique[591] ». Les poétiques définies par Zola et par Verga n'excluent-elles pas, en effet, qu'il y ait « une correspondance entre positivité syntagmatique (la réussite narrative, la victoire d'un personnage) et positivité axiologique (la validité éthique de ses idéaux[592]) », le lecteur ne devant pouvoir s'identifier ni aux champions ni aux vaincus de l'ère moderne ?

À l'origine de déménagements multiples et de transformations d'intérieurs significatives, l'infiltration du logis par divers types d'envahisseurs (huissiers, individus parasites, incendies, révolutions, corruption, alcoolisme, etc.) appelle toutefois quelques remarques cruciales. Au sujet de la corrélation entre la vigueur d'un protagoniste et l'état matériel de sa demeure, rappelons, tout d'abord, que la progressive dépossession de l'actant finit par dévoiler, tant au sein des *Rougon-Macquart* d'Émile Zola que dans *I Malavoglia* et *Mastro-don Gesualdo* de Giovanni Verga, la bête cachée dans l'homme sous le poli de l'humanité et de la civilisation. Le recours au lexique animalier parallèlement à l'évocation de la pauvreté, de l'errance et de la perte de repères (et de « repaire ») atteste d'ailleurs la centralité de la valeur « maison » pour la société bourgeoise du XIX^e^ siècle. Si, d'après Kant, « l'identité de l'homme est […] domiciliaire[593] » et que « l'homme de nulle part est un criminel en puissance[594] », c'est que le philosophe allemand considère, note Bernard Edelman, que :

> [l]a maison, le domicile, est le seul rempart contre l'horreur du néant, de la nuit et de l'origine obscure ; elle enclôt dans ses murs tout ce que l'humanité a patiemment recueilli dans les siècles des siècles ; elle s'oppose à l'évasion, à

587. *Ibid.*, p. 379.
588. *Ibid.*
589. *Ibid.*
590. Pierluigi Pellini. *Naturalismo e verismo*, Florence, La Nuova Italia, coll. « Biblioteca/Letteratura », 1998, p. 75. Nous traduisons.
591. *Ibid.* Nous traduisons.
592. *Ibid.* Nous traduisons.
593. Bernard Edelman. *La maison de Kant*, Paris, Payot, 1984, p. 26.
594. *Ibid.*

> la perte, à l'absence, car elle organise son ordre interne, sa civilité, sa passion. Sa liberté s'épanouit dans le stable, le renfermé, et non point dans l'ouvert et dans l'infini[595].

Par-delà la crainte des insurrections populaires susceptibles de porter atteinte à la propriété privée, c'est vraisemblablement la peur d'une régression et d'un retour à l'état de nature, motivée par le contexte scientifique du temps, qui semble avoir nourri l'idéal du logis comme bastion inexpugnable. Outre la diffusion des théories darwiniennes sur l'évolution (*De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle*, 1859), l'on ne peut ainsi ignorer l'influence, sur les mentalités de l'époque, des théories sur la dégénérescence, telles celles formulées par Bénédict Morel (*Traité des dégénérescences*, 1857) ou par Cesare Lombroso (*L'Homme criminel*, 1885). Il importe, enfin, de souligner le bouleversement induit dans les consciences, au début du XX^e^ siècle, par la doctrine freudienne, qui mettra en évidence le caractère déterminant tout autant que la fragilité des assises psychiques sur lesquelles se fonde la personnalité individuelle.

À la fois « morale et politique[596] », la maison au XIX^e^ siècle, que la bourgeoisie du temps juge garante d'humanité et de civilité, ne paraît toutefois pas investie de la même fonction narrative dans l'œuvre zolienne et dans les romans italiens du corpus. Alors que, chez Zola, l'habitation s'impose généralement comme l'indice matériel d'un statut socioéconomique, comme le reflet de l'état d'âme de ses occupants[597] ou comme un microcosme de la nation française, le logis s'avère plutôt, chez les auteurs véristes étudiés, le symbole d'un clan envisagé dans son évolution historique. Ainsi, les trajectoires résidentielles de Pierre et de Félicité dans *La conquête de Plassans*, de Gervaise dans *L'assommoir* et de l'héroïne éponyme de *Nana* retracent divers cheminements sociaux et financiers. De même, l'hôtel du parc Monceau dans *La curée*, les appartements de l'immeuble bourgeois dans *Pot-Bouille* ainsi que les logis des mineurs et des propriétaires du Voreux dans *Germinal* expriment à la fois une situation pécuniaire et un statut au sein de la collectivité. Dans son essai sur la création des lieux chez Zola, Olivier Lumbroso a mis en évidence la nature expressionniste de certaines résidences du cycle zolien : notamment, la maison des Chanteau dans *La joie de vivre*, cet « espace […] de la psyché, […] du souvenir, du remords et de l'absence[598] », à l'image de « la psychologie ondulante de Lazare[599] » ; et l'appartement d'Hélène Mouret dans *Une page d'amour* qui, suivant l'état mental et émotionnel de la jeune veuve, se révèle tour à tour « le refuge, la prison et l'enfer domestiques[600] » de celle-ci. Enfin, un dernier groupe d'habitations, auquel appartient la résidence

595. *Ibid.*, p. 25-26.
596. Michelle Perrot. « Manières d'habiter », dans *id.* (dir.), *De la Révolution à la Grande Guerre*, t. 4 de *Histoire de la vie privée*, *op. cit.*, p. 308.
597. Voir Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 77 : « La maison, plus encore que le paysage, est "un état d'âme". »
598. Olivier Lumbroso. *L'invention des lieux*, *op. cit.*, p. 446.
599. *Ibid.*
600. *Ibid.*, p. 392.

de Marthe et de François dans *La Conquête* et la maison de Weiss dans *La débâcle*, peuvent être envisagées comme des représentations métaphoriques de la France du coup d'État (1851) et de la guerre franco-prussienne (1870).

Contrairement à ce que l'on observe la plupart du temps chez Zola – sauf peut-être dans le cas de la demeure patrimoniale des Fouan dans *La terre*[601] –, la maison, au sein des œuvres véristes examinées, vaut pour elle-même en tant que représentation synthétique d'une lignée familiale sur plusieurs générations. À ce titre, elle paraît empreinte d'une forte charge émotive pour les membres du clan dont elle atteste matériellement l'évolution et le statut social à l'époque moderne. Alors que, dans *La fortune des Rougon*, la masure de l'aire Saint-Mittre, qui semble habitée essentiellement par le souvenir des amours de Macquart et de tante Dide, ne semble générer qu'une relative indifférence dans l'âme des descendants de celle-ci, c'est un tout autre tableau qu'offre l'évocation des maisons véristes du corpus. De fait, la *casa del nespolo* aussi bien que le *palazzo* Trao, la villa Rubiera, les résidences des Francalanza et les domaines de Valsanìa et de Colimbètra s'avèrent, pour les représentants de chacune des familles qui y demeurent, un point d'ancrage dont il paraît extrêmement ardu de se détacher entièrement. Objet de la « reconquête » des Malavoglia, la maison du néflier fera ainsi dire à Giorgio Bárberi Squarotti que « [l]'idéal n'a pas, pour Verga, d'existence en dehors de l'objet sensible, matériel[602] ». Lors même que, dans *Mastro-don Gesualdo*, le protagoniste changera à plusieurs reprises de logis, bon nombre de personnages secondaires de l'œuvre resteront attachés à leur maison natale à la façon de ces « huîtres[603] » évoquées par Verga dans la nouvelle *Fantasticheria*. Citons mastro Nunzio, qui refusera de quitter sa demeure natale pour aller vivre chez son fils, ainsi que les frères Trao et la baronne Rubiera, qui démontrent un attachement viscéral à la maison de leurs ascendants. Théâtre de l'intrigue des *Viceré*, le *palazzo* Francalanza et la villa Belvedere, où se rassemblent ponctuellement les Uzeda, constituent l'enjeu principal des deux héritages dont il est question dans le roman. Enfin, les propriétés de Colimbètra et de Valsanìa dans *I vecchi e i giovani* recèlent également une centralité indéniable dans la fiction, étant donné que la première correspond à la retraite du bourbonien don Ippolito et que la seconde, avec son « sanctuaire de la liberté » et son coloré patriote Mauro Mortara, garde encore des traces sensibles du *Risorgimento*.

601. Au sujet de la maison des Fouan, le narrateur de *La terre* souligne : « Tout cela était très ancien, ce toit patrimonial qui avait abrité le travail et la misère de trois siècles ; si bien que quelque chose de grave traînait là, comme dans l'ombre des vieilles églises du village. » (Émile Zola. *La terre*, *op. cit.*, p. 707.) Ajoutons que Françoise refusera, sur son lit de mort, de tester en faveur de Jean : « La terre, la maison n'étaient pas à cet homme, qui venait de traverser son existence par hasard, comme un passant. Elle ne lui devait rien, l'enfant partait avec elle. À quel titre le bien serait-il sorti de la famille ? » (*Ibid.*, p. 754.) Pour Lise et Françoise, l'affirmation de la puissance socioéconomique semble donc passer nécessairement par la possession de la maison des ancêtres.

602. Giorgio Bárberi Squarotti. « *I Malavoglia* : la famiglia e la casa », dans Norberto Cacciaglia, Ada Neiger et Renzo Pavese (dir.), *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*, *op. cit.*, p. 90. Nous traduisons.

603. Voir Giovanni Verga. « Fantasticheria », *Novelle*, introd. de Vincenzo Consolo, notes et commentaires de Francesco Spera, Milan, Feltrinelli, 2002, p. 108.

Si la maison chez Zola n'est pas, comme chez Verga, De Roberto et Pirandello, ce relais quasi mythique d'un passé familial plus ou moins éloigné du temps du récit, l'on observe par ailleurs que, tel qu'il a été établi au premier chapitre, les relations intergénérationnelles s'y trouvent moins développées que dans les œuvres véristes. L'un et l'autre constats, étroitement liés, s'expliquent assurément, outre par les raisons déjà invoquées – organisation interne des *Rougon-Macquart* (principe de rotation des héros, importance fondamentale conférée à l'étude des milieux, cycle limité au Second Empire), spécificité de l'objet d'analyse vériste (conséquences, à court et moyen termes, de l'unification sur l'Italie méridionale) –, par certaines particularités ayant trait à la culture et à la situation économique de la Sicile et de la France au XIX^e^ siècle. Il faut toutefois souligner que la nature particulière du projet romanesque des écrivains envisagés livre *a priori* de précieuses indications sur le rôle joué par la maison dans leurs œuvres.

Quand ainsi, sans verser dans le cliché, on ne peut faire abstraction de l'influence de l'Église sur l'Italie postrisorgimentale et, notamment, sur la conception de la famille et sur la législation sociale – l'adoption fort tardive de la loi sur le divorce en témoigne –, il faut se souvenir de la ruralité prédominante du Sud à l'époque[604]. Ce n'est ainsi pas un hasard si les familles principales de notre corpus sicilien d'étude relèvent, outre d'un clan de pêcheurs, du groupe des grands propriétaires terriens. Dans ses *Lettere meridionali* (1875), six ans avant la publication des *Malavoglia*, Pasquale Villari reprochait déjà à ces derniers, formant les classes dirigeantes locales du *Mezzogiorno*, de représenter, plutôt que les intérêts supérieurs de la nation, leurs propres ambitions familiales[605]. Fait à souligner, Verga et De Roberto étaient d'ailleurs eux-mêmes issus de la noblesse sicilienne, le père de Luigi Pirandello administrant, pour sa part, une mine de soufre dans les environs d'Agrigento. L'on comprend mieux, du coup, l'épaisseur narrative des maisons véristes qui, en tant que centres de l'activité économique familiale, s'imposent comme autant de ruches au sein desquelles évoluent consanguins et domestiques et autour desquelles gravitent parents et métayers. Le caractère féodal[606] des rapports entre paysans et propriétaires fonciers, mis en évidence à la fois par les auteurs véristes examinés et par des chercheurs « méridionalistes[607] » tels Leopoldo Franchetti et Sidney Sonnino[608], renforce d'ailleurs cette envergure singulière du *palazzo* romanesque des propriétaires fonciers du corpus.

Le contexte urbain dans lequel s'ancre la moitié des romans du cycle des *Rougon-Macquart* et l'apparition en France des « couches nouvelles[609] » évoquées par Gambetta au début des années 1870 contribuent, au demeurant, à expliquer la fonctionnalité

604. Voir Catherine Brice, *op. cit.*, p. 334 et suivantes.
605. Voir Piero Bevilacqua, *op. cit.*, p. 72.
606. Voir *ibid.*, p. 74-75.
607. Qui se sont intéressés à la « question méridionale », soit aux problèmes socioéconomiques du *Mezzogiorno*.
608. Auteurs de l'enquête intitulée *La Sicilia nel 1876* [« *La Sicile en 1876* »]. Voir Piero Bevilacqua, *op. cit.*, p. 73.
609. Léon Gambetta, cité par Fabrice Grenard dans l'ouvrage intitulé *Histoire économique et sociale de la France. 1850 à nos jours*, Paris, Ellipses, coll. « Optimum », 2003, p. 51.

distincte des résidences zoliennes envisagées dans notre analyse. Alors que le milieu citadin engendre souvent une mobilité accrue de la part des individus et des familles qui y résident, la naissance d'une strate sociale regroupant les fonctionnaires et les membres des professions libérales justifie la fonction de représentation sociale assumée par plusieurs résidences zoliennes. Soulignons que Pasquale Villari déplorera du reste la non-émergence, dans le midi de l'Italie, de cette même classe moyenne susceptible de faire valoir les principes fondateurs du royaume nouvellement créé.

Il apparaît toutefois essentiel, afin de mieux saisir la spécificité des maisons zoliennes par rapport aux demeures véristes, de revenir aux déclarations d'intention à la base de l'écriture des romans considérés. À travers l'histoire d'une famille, Zola, rappelons-le, entendit peindre dans *Les Rougon-Macquart* « le *large soulèvement*[610] » du Second Empire en retraçant « cette *impulsion* essentiellement moderne que reçoivent les basses classes *en marche* à travers le corps social[611] ». Au sein des deux premiers romans du cycle *Vinti*, Giovanni Verga tâcha, pour sa part, de mettre en scène la « recherche du mieux-être[612] » « chez les plus humbles[613] » et dans la bourgeoisie. Quand *I Malavoglia* devait narrer le drame d'« une bonne petite famille[614] » [« una famigliuola[615] »] traversée par le « vague attrait de l'inconnu[616] », *Mastro-don Gesualdo* allait peindre la quête de prospérité d'« un type bourgeois[617] ». Dans une lettre du 16 octobre 1891 à Ferdinando Di Giorgi, De Roberto déclara de son côté avoir aspiré à raconter dans *I Viceré* « l'histoire d'une famille de nobles autoritaires et extravagants[618] ». L'élaboration du roman *I vecchi e i giovani*, telle que le concevait Pirandello, visait enfin à brosser « le drame douloureux de l'Italie méridionale, et notamment de la Sicile après 1870[619] » en opposant « deux générations, deux idéaux, deux mondes[620] ». D'emblée, l'appareil métatextuel des œuvres du corpus laisse percer l'orientation particulière du cycle de Zola par rapport aux romans italiens analysés. Alors que les véristes choisirent presque toujours – le cas de *Mastro-don Gesualdo* faisant exception – d'inscrire la *cellule* familiale au centre de leurs trames narratives, Zola vit plutôt, par la représentation sérielle d'une famille élargie comptant plusieurs générations, à faire ressortir un mouvement ascensionnel : soit celui du peuple qui « mont[e] à toutes les situations[621] » du temps de Napoléon III. Ce ne sont donc pas les conséquences du progrès (ou de l'immobilisme de l'histoire) sur *un* organisme familial simple que chercha à mettre en lumière le chef de file du naturalisme, mais

610. Émile Zola. « Préface », *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 3. Nous soulignons.
611. *Ibid.* Nous soulignons.
612. Giovanni Verga. « Préface de l'auteur à la première édition des *Malavoglia* », *LM*, p. 377.
613. *Ibid.*
614. *Ibid.*
615. *IM*, p. 3.
616. Giovanni Verga. « Préface de l'auteur à la première édition des *Malavoglia* », *LM*, p. 377.
617. *Ibid.*
618. Federico De Roberto. « Lettere a Ferdinando Di Giorgi », *Romanzi novelle e saggi*, introd. et notes de Carlo A. Madrignani, Milan, Mondadori, 1998, p. 1734. Nous traduisons.
619. Luigi Pirandello. « Introduzione », *VG*, p. XVII. Nous traduisons.
620. *Ibid.* Nous traduisons.
621. Émile Zola. « Préface », *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 3.

bien l'efflorescence, dans différents milieux, d'une famille *élargie* caractéristique de la ruée aux jouissances de l'époque. La densité romanesque incontestable de la maison vériste, qui prolonge matériellement un clan, aussi bien que la fonction de représentativité de l'habitation zolienne, expression d'un statut social, d'un état mental ou d'une configuration nationale, procède aussi de la nature même des projets narratifs à la base des récits du corpus. Occupant une position mitoyenne sous l'angle de la valeur des résidences décrites, *Mastro-don Gesualdo*, qui privilégia « le cadre encore restreint d'une petite ville de province[622] », dépeint certaines habitations nobles (celles des Trao et des Rubiera, entre autres) qui résument l'évolution d'une lignée. Les « couleurs[623] » y étant toutefois « plus vives et le dessin plus ample et plus varié[624] » que dans *I Malavoglia*, le roman rend compte simultanément, par la trajectoire résidentielle du héros, d'un cheminement socioéconomique marqué par l'« avidité de richesses[625] » symptomatique de l'homme moderne.

Au moment de clore notre analyse du personnage-mémoire et de la représentation de la maison dans les œuvres du corpus, il importe de revenir un instant, par-delà les différences observées entre les logis zoliens et véristes, sur la question de la perte d'étanchéité de la maison chez Zola, Verga, De Roberto et Pirandello. Nous avons remarqué la multiplication des demeures romanesques investies par divers types d'assaillants venus de l'extérieur. Forcées à répétition, les parois de la maison, censée réfréner les ardeurs de ceux qui tenteraient d'en violer l'intimité, semblent étrangement faillir, tant chez Zola que chez Verga, De Roberto et Pirandello, au rôle idéal que lui avait fixé le XIX^e^ siècle. En lieu et place du « coin à soi » douillet tant rêvé par Gervaise et louangé par padron 'Ntoni, c'est une habitation agressée et présentant d'insidieuses béances que découvre le lecteur des narrations étudiées. Nous avons par ailleurs observé le singulier phénomène de contamination métonymique par lequel l'infiltration de la résidence se déploie bien souvent, dans les romans étudiés, parallèlement à la détérioration de la condition physique de l'actant qui y est domicilié. Jean-Louis Cabanès compare ainsi le corps zolien, « essentiellement troué[626] », à un « édifice de roman noir[627] ». Si l'auteur des *Malavoglia* déclare lui-même que le grotesque faciès des vaincus du progrès reflète « la physionomie historique[628] », les nombreuses brèches percées dans la traditionnelle place forte de la sphère privée, qui entaillent la quiétude et jusqu'à l'intégrité physique des personnages qui y résident, traduisent d'importantes fractures. Annonçant, sur le plan littéraire, la maison-cauchemar du XX^e^ siècle, lieu moins de familiarité que de dépaysement et

622. Giovanni Verga. « Préface de l'auteur à la première édition des *Malavoglia* », *LM*, p. 377.
623. *Ibid.*
624. *Ibid.*
625. *Ibid.*
626. Jean-Louis Cabanès. « La chair et les mots », *loc. cit.*, p. 44.
627. *Ibid.*
628. Giovanni Verga. « Due prefazioni a *I Malavoglia* », dans Enrico Ghidetti, *Verga. Guida storico-letteraria*, *op. cit.*, p. 75. L'extrait que nous traduisons est issu de la seconde ébauche de préface esquissée par Verga pour *I Malavoglia*.

d'aliénation, pour Vittorio Roda[629], elles témoignent avant tout de l'amorce d'une ère de soupçon et de relativité, durant laquelle la fin des absolus entraîne, au niveau esthétique, l'ouverture du cocon familial. Sur cette métamorphose réelle du logis, miroir de la transformation des mentalités, Walter Benjamin pourra aussi consigner, dans son *Livre des passages* : « Le XX^e^ siècle, avec son goût pour la porosité, la transparence, la pleine lumière et l'air libre, a mis fin à l'ancienne façon d'habiter. […] Le *modern style* a ébranlé au plus profond d'elle-même la notion de boîtier[630]. »

629. Voir Vittorio Roda, *op. cit.*, p. 96-97.
630. Walter Benjamin. « Exposé de 1935 », *Paris, capitale du XIX^e^ siècle. Le livre des passages*, *op. cit.*, p. 239.

CHAPITRE 3

DANS LES COULISSES DE L'HISTOIRE

« Voyez-vous, […] *je vous l'ai dit souvent*, *vous avez tort de mépriser les femmes.* […] *Vous êtes très fort*, *mon cher. Mais dites-vous bien une chose : une femme vous roulera toujours*, *quand elle voudra en prendre la peine. »*

Rougon, *un peu pâle*, *souriait :*

« Oui, *vous avez raison peut-être* […]. *J'avais ma seule force*, *vous aviez…*

– J'avais autre chose, *parbleu ! »*

Clorinde dans
Son Excellence Eugène Rougon[1] *(1876)*

Dans un essai sur *La condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*, Anna Krakowski observe qu'au sein des *Rougon-Macquart*, qui visent notamment à retracer l'histoire sociale d'une famille sous le règne de Napoléon III, « [l]a vie privée se dissocie difficilement de la vie collective sans pourtant être reléguée au second plan[2] ». À ce propos, la critique remarque que « [l]e génie de Zola se prête spontanément aux études de "microsociologie" ayant pour fin d'explorer l'image véridique des maux sociaux et d'indiquer la direction des transformations à envisager[3] ». Si c'est bien souvent sous l'angle du foyer domestique que les écrivains naturalistes et véristes ont témoigné des mutations de la scène sociopolitique et de la dynamique économique de leur temps, il importe néanmoins de rappeler ce constat aujourd'hui largement admis par les spécialistes : les œuvres du répertoire considéré ne peuvent être réduites aux simples déclarations d'intention de leurs auteurs. Envisageant les récits du cycle

1. Émile Zola. *Son Excellence Eugène Rougon*, *RM*, t. 2, p. 342.
2. Anna Krakowski. *La condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*, préf. d'Henri Mitterand, Paris, Nizet, 1974, p. 32.
3. *Ibid.*

zolien au travers du prisme du métatexte auctorial[4], Krakowski paraît en effet éluder les soubassements fantasmatiques de l'ensemble romanesque, dont l'architecture avait été explicitement guidée par des exigences scientifiques et documentaires. Comme l'a montré Chantal Bertrand-Jennings, auteure d'un ouvrage sur *L'éros et la femme chez Zola*[5], l'importance de ces structures inconscientes dans les narrations zoliennes, modelées par une esthétique où la « vision[6] » du créateur et son « plaisir de raconter[7] » l'« emportent toujours en définitive[8] », reste cependant indubitable.

Au confluent des démarches de l'une et l'autre critiques, ce troisième chapitre visera à mesurer l'incidence des bouleversements sociopolitiques contemporains de la genèse des œuvres considérées sur la représentation littéraire des femmes et sur certaines descriptions physiques. Respectivement associées à la sphère privée et aux espaces et rituels de la vie intime, la gent féminine et la « mécanique » biologique humaines paraissent de fait révélatrices, dans les récits envisagés, des angoisses engendrées par le progrès étant donné le fort potentiel d'*impressionnabilité* que leur reconnaissait la société de l'époque. « [S]'identifi[ant] à un "pâtir[9]" » qui, note Jean-Louis Cabanès, « prédispose […] les femmes à la passion comme aux maladies nerveuses[10] » et explique la théorie de l'imprégnation, cette caractéristique s'avère en outre fondamentale à la compréhension plus générale du concept de « mémoire organique[11] », elle-même à la base du discours scientifique et littéraire dix-neuviémiste sur l'hérédité pathologique et sur la dégénérescence.

Parce qu'ils témoignent, en un siècle profondément misogyne, du rôle passif ou actif joué par les épouses dans l'ascension sociale de leurs maris aussi bien que de l'autorité, de la séduction et du dynamisme du « beau sexe », de plus en plus influent en dehors des murs de la *domus*, les divers types de rapports entre femmes et pouvoir seront dégagés en première partie de chapitre. Nous examinerons toutefois plus longuement la figure de la dame ou de la demoiselle qui, outrepassant l'assignation à résidence que lui avait imposée le style de vie bourgeois, s'affirme dans le domaine du commerce, des affaires ou dans le champ politique. Ce faisant, nous déterminerons les isotopies que relaie la mise en scène des « créatures » émancipées du corpus afin de circonscrire les effets, sur l'imaginaire masculin, du vacillement toujours plus

4. Préfacier de *La condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola* (1974), Henri Mitterand reconnaît : « M^me^ Krakowski s'en tient pour l'essentiel aux propos apparents, conscients. Elle exploite les déclarations extra-romanesques de Zola, et les grands traits des situations qu'il a construites. Cela lui suffit pour discerner l'évolution des idées de Zola sur la femme, à la fois comme être biologique et comme être social, ainsi que sur l'attitude de la société masculine à l'égard de la femme. » (*Ibid.*, p. II.)
5. Chantal Bertrand-Jennings. *L'éros et la femme chez Zola. De la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck, coll. « Femmes en littérature », 1977, 131 p.
6. Colette Becker. *Zola. Le saut dans les étoiles*, préf. de Philippe Hamon, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 229.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. Jean-Louis Cabanès. *Le corps et la maladie dans les récits réalistes : 1856-1893*, t. 1, Paris, Klincksieck, 1991, p. 347.
10. *Ibid.*
11. Voir Laura Otis. *Organic Memory. History and the Body in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Lincoln, Presses de l'Université du Nebraska, coll. « Texts and contexts », 1994, p. 42.

marqué des structures patriarcales, déjà suggéré au premier chapitre par l'analyse des relations intergénérationnelles. Par la suite, on investira une fois encore l'espace sacré de la résidence pour y surprendre le déroulement de quelques rituels de la vie sociale qui, d'une part, prennent la forme de rencontres amicales et familiales (salons, réceptions, funérailles, etc.), et qui, d'autre part, impliquent le rapprochement ainsi que le dévoilement des corps (mariages, accouchements, maladies et agonies). Cette ultime incursion dans l'univers privé d'actants du corpus permettra, tout d'abord, d'observer la manière dont les relations entre convives, voisins, familiers ou membres d'un clan reflètent l'actualité française et italienne de la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle mettra par ailleurs en lumière la fonction symbolique d'un certain nombre d'affections physiologiques, de transitions et de « passages » biologiques et sociaux majeurs au cours desquels l'enveloppe corporelle des protagonistes s'exhibe et frémit au rythme des convulsions historiques de la scène nationale.

3.1 FEMMES ET POUVOIR

Au sujet de la condition féminine de la Révolution à la Grande Guerre, Geneviève Fraisse et Michelle Perrot soulignent d'emblée, dans le tome 4 de l'*Histoire des femmes en Occident*:

> L'image d'un XIX^e siècle sombre et triste, austère et contraignant pour les femmes, est une représentation spontanée. […]. On aurait tort de croire cependant que cette époque est seulement le temps d'une longue domination, d'une absolue soumission des femmes. Car ce siècle signe la naissance du féminisme, mot emblématique qui désigne aussi bien des changements structurels importants […] que l'apparition collective des femmes sur la scène politique. *Ainsi faudrait-il dire plutôt que ce siècle est le moment historique où la vie des femmes change : temps de la modernité où est rendue possible une position de sujet, individu à part entière et actrice politique, future citoyenne*[12].

Un article tiré du même ouvrage, signé Michelle Perrot et intitulé « Sortir » – titre incisif qui recouvre, sur le plan littéral tout autant que métaphorique, l'ambition première des féministes du temps de Zola –, montre de quelle manière l'émancipation féminine sous-entendit le franchissement physique et moral du seuil de la demeure conjugale. C'est, note Perrot, dans le but « d'endiguer la puissance montante des femmes, si fortement ressentie à l'ère des Lumières et dans les Révolutions[13] », que les hommes du XIX^e siècle avaient tâché d'orienter les activités quotidiennes de leurs compagnes « vers le domestique revalorisé, voire vers le social domestiqué[14] ». Établissant l'incapacité civile de la femme mariée et révélant une double justice – en

12. Geneviève Fraisse et Michelle Perrot. « Ordres et libertés », dans *id.* (dir.), *Le XIX^e siècle*, t. 4 de Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, p. 11. Nous soulignons.
13. Michelle Perrot. « Sortir », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Le XIX^e siècle, op. cit.*, p. 539.
14. *Ibid.*

matière, notamment, d'instruction, de travail salarié et d'élection –, le droit allait longtemps conforter le mâle dans sa suprématie en vertu d'une inégalité jugée, depuis Aristote, « naturelle[15] ». Cette configuration légale, reposant sur la croyance en l'« infériorité physique et [la] faiblesse de raisonnement[16] » de la gent féminine, n'empêcha cependant jamais celle-ci d'exercer, dans la sphère d'évolution où la société l'avait confinée, un puissant ascendant sur son entourage et sur les destinées des siens. « Des espaces qui leur étaient laissés […], des femmes ont su s'emparer pour développer leur influence jusqu'aux portes du pouvoir[17] », confirme à cet effet Michelle Perrot.

Dévoilant l'ascendant souvent considérable des mères, des épouses et – dans le cas de Pirandello, cadet des écrivains étudiés – de certaines jeunes filles à l'intérieur (et déjà au-delà) des frontières de la maison et de la communauté villageoise, la littérature naturaliste et vériste atteste également une autre conception de la femme, basée sur sa « valeur marchande ». Faisant entre autres du mariage une affaire où les sentiments sont devenus « l'amour positif qu'on bâcle, comme un marché en Bourse[18] », cette vision réifiante de l'Autre féminin, envisagé à la lumière de ses « équivalences » socio-économiques, ne constitue pas un motif nouveau au sein de la tradition romanesque. Ses prolongements dramatiques font toutefois émerger à l'intérieur des œuvres du corpus des préoccupations toutes dix-neuviémistes, telles la question de l'éducation des filles, au cœur des réflexions sociales de Zola, ou celle de l'« avidité de richesses[19] » qui, après les révolutions française et industrielle, bouleversa le corps social en transformant son organisation interne. C'est le personnage de la femme conçue comme *moyen* d'enrichissement, de satisfaction charnelle, de procréation et de réussite sociale qui nous intéressera ainsi en premier lieu, avant que ne soit envisagé le mode d'inscription des Françaises et des Italiennes détentrices d'un certain pouvoir à l'intérieur des trames romanesques à l'étude. De simple « instrument » à véritable sujet d'action sociale et politique, la représentante du « sexe faible » sera en somme appréhendée au travers de l'échelle de statuts qui, dans les fictions naturalistes et véristes retenues pour analyse, marque son influence et son autonomie croissantes à l'intérieur de la cité.

3.1.1 Femmes-objets

Se proposant respectivement d'étudier la « poussée générale[20] » d'une famille d'origine roturière « mont[ant] à toutes les situations[21] » ainsi que la « recherche du mieux-être[22] » à l'époque moderne, *Les Rougon-Macquart* de Zola et *I Vinti* de Verga – davantage

15. Voir à ce propos l'article de Nicole Arnaud-Duc intitulé « Les contradictions du droit », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Le XIXe siècle, op. cit.*, p. 101-139.
16. *Ibid.*, p. 101.
17. Michelle Perrot. « Sortir », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Le XIXe siècle, op. cit.*, p. 539.
18. Émile Zola. *Comment on se marie*, *OC*, t. 9, p. 965.
19. Giovanni Verga. « Préface de l'auteur à la première édition des *Malavoglia* », *LM*, p. 377.
20. Émile Zola. « Préface », *La fortune des Rougon*, *RM*, t. 1, p. 3.
21. *Ibid.*
22. Giovanni Verga. « Préface de l'auteur à la première édition des *Malavoglia* », *LM*, p. 377.

que les fictions derobertienne et pirandellienne, qui retracent la dynamique interne de familles nobles – mettent au jour le potentiel utilitaire de la femme dans la course aux jouissances.

Ce sont ainsi l'exploitation économique et sexuelle de la femme tout comme son enfermement dans des rôles sociaux préétablis que dévoilent bon nombre de romans naturalistes consacrés au monde ouvrier et aux espaces ruraux. À ce sujet, Robert J. Niess constate que si Balzac a introduit le motif de la travailleuse dans la littérature française, l'auteur de *Germinal* « a le premier exploré l'état moral et psychique de ce personnage[23] » en le représentant dans une forme « modern[e][24] » et « authentiqu[e][25] ». De l'ensemble des figures se rapportant à cette catégorie chez Zola, citons, en premier lieu, la vieille Rose Fouan, écrasée sous le poids d'une double aliénation : l'activité quotidienne harassante et l'entière soumission au mari, soit « plus d'un demi-siècle d'obéissance et de travail[26] ». « [R]éduite dans le ménage à un rôle de bête docile et laborieuse[27] », elle s'était dépensée, de son propre aveu, « plus qu'un homme[28] » : « Pour n'en être pas crevée il fallait qu'elle fût solide[29]. » En dehors de l'enceinte de la propriété familiale, de nombreuses ouvrières, souvent payées la moitié du salaire masculin, s'esquinteront pareillement afin de tenter de subvenir aux besoins des leurs. Qu'on songe à la Maheude qui, au terme de *Germinal*, doit retourner travailler à la mine où, « [p]endant dix heures, les reins cassés, elle tournait sa roue, […] la chair cuite par quarante degrés de chaleur. Elle gagnait trente sous[30]. »

Peu ou pas rémunérée pour le labeur auquel elle s'astreint journellement – son salaire, si elle œuvre en dehors de la résidence familiale, étant d'ordinaire tenu pour un revenu d'appoint –, la femme du peuple se retrouve par ailleurs fréquemment victime, surtout lorsqu'elle remplit les fonctions de servante, d'agressions sexuelles de la part de ses maîtres. Ainsi, la « résignation de bête de somme[31] » d'Adèle, la bonne des Josserand dans *Pot-Bouille*, « lui avait fait accepter sa grossesse comme une corvée de plus[32] ». Les femmes des mineurs du Voreux souhaitant obtenir des denrées à crédit chez l'épicier Maigrat dans *Germinal* se plieront longtemps, de leur côté, aux exigences particulières du commerçant, cet être violent qui profite de la misère dans laquelle s'enfoncent ses clientes pour assouvir ses pulsions. Davantage que pour répondre aux sollicitations d'Éros, les membres de la haute société réquisitionnent cependant quelquefois des domestiques stipendiées afin de bénéficier de leur fonction matricielle. *I Viceré* de Federico De Roberto offre un exemple intéressant de ce recours

23. Robert J. Niess. « Émile Zola : la femme au travail », *Les Cahiers naturalistes*, nº 50, 1976, p. 41.
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*
26. Émile Zola. *La terre*, *RM*, t. 4, p. 383.
27. *Ibid.*, p. 381.
28. *Ibid.*, p. 434.
29. *Ibid.*
30. Émile Zola. *Germinal*, *RM*, t. 3, p. 1584. Voir la remarque de Chantal Bertrand-Jennings à ce propos : « [D]ans les mines aussi le gain des femmes est inférieur de moitié à celui des hommes. » (« Zola féministe ? », *Les Cahiers naturalistes*, nº 44, 1972, p. 178.)
31. Émile Zola. *Pot-Bouille*, *RM*, t. 3, p. 368.
32. *Ibid.*

spécifique aux potentialités du « corps » domestique. Incapable de donner naissance à un enfant sain et viable et ne souffrant plus d'être touchée par son mari, Chiara Uzeda, sous couvert de vouloir éviter que celui-ci « fa[sse] carême toute l'année[33] », « pouss[era][34] » dans son lit « des femmes de chambre affriolantes, plus jolies l'une que l'autre [*sic*][35] ». Rosa Schirano, jeune femme au service de la noble lignée – « un beau brin de fille, fraîche comme une pomme[36] » – se retrouvera ainsi, à sa grande terreur, « enceinte des œuvres du marquis[37] ». Aussi, quelle surprise pour la future mère de constater que « [l]oin de la mettre à la porte[38] », la descendante des vice-rois de Francalanza « ne se sentait pas de joie[39] » et « entour[ait] de soins celle que Federico avait fécondée et dont elle enviait le sort[40] ».

Tour à tour envisagées comme instruments d'enrichissement, objets de plaisir ou machines à enfanter, les femmes se découvrent également figées par la norme en un éventail de rôles sociaux prédéterminés. Au début des *Malavoglia*, le narrateur populaire de l'œuvre déclare ainsi la femme de Bastianazzo conforme à l'idéal maternel prévalant à Aci Trezza : « Quant à la Grande [« la Longa[41] » en italien], c'était un petit bout de femme qui passait sa vie à tisser, saler les anchois et faire des enfants, *en bonne ménagère*[42]. » En fin d'intrigue, l'évocation du sort final de Mena, qui refuse l'offre de mariage d'Alfio en raison de son âge « avancé » – vingt-six ans –, et par suite du déshonneur dans lequel est tombée la famille Malavoglia après l'arrestation de 'Ntoni et la fuite de Lia dévoile également la condition peu reluisante des « vieilles filles » en milieu traditionnel. « [M]ontée dans le grenier de la maison du néflier *comme les vieilles casseroles*[43] », la fille aînée de Maruzza, cette « Sainte-Agathe[44] » tant louée pour sa vaillance et son profond sens du devoir, n'aspirera désormais plus qu'à jouer les mères avec la progéniture de son frère Alessi et de la Nunziata.

Si le projet d'union entre Mena et Brasi Cipolla était resté lettre morte en raison des déboires financiers essuyés par le clan de padron 'Ntoni, et si le prospère Flaminio Salvo, dans *I vecchi e i giovani*, s'était montré de la même façon réticent à offrir la main de sa fille à Aurelio Costa, d'origine plébéienne[45], on sait le foisonnement d'alliances contractées à des fins d'avancement social et matériel dans les œuvres du corpus. Pensons uniquement au mariage de Saccard avec Renée dans *La curée* ou aux noces de Bianca Trao et du protagoniste éponyme de *Mastro-don Gesualdo*.

33. *PF*, p. 336.
34. *Ibid.*
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, p. 340.
37. *Ibid.*
38. *Ibid.*
39. *Ibid.*
40. *Ibid.*
41. *IM*, p. 8.
42. *LM*, p. 26. Nous soulignons.
43. *LM*, p. 366. Nous soulignons.
44. *Ibid.*, p. 26.
45. Voir *VJ*, p. 314, où Flaminio Salvo déclare : « Messieurs, je pouvais bien, pour ma fille, aspirer à autre chose… »

Négocié par la tante Élisabeth trois mois après le viol de sa nièce, le projet d'alliance matrimoniale de Renée Béraud du Châtel avec le troisième fils des Rougon constitue *a priori* une « bonne affaire[46] » à la fois pour la jeune femme enceinte qui doit sauver son honneur et pour l'aventurier cherchant à faire fortune par le biais de la spéculation. C'est d'ailleurs presque sur le lit de mort de sa première épouse qu'Aristide s'engagera à demander la main de la riche héritière, par laquelle il accédera à une situation pécuniaire enviable, marquée par un symbolique changement de patronyme : le troc du « nom de Rougon contre ce nom de Saccard, dont les deux syllabes sèches[47] » suggèrent à l'ambitieux protagoniste « la brutalité de deux râteaux ramassant de l'or[48] ». Dans le second roman du cycle des *Vinti*, le mariage de Bianca Trao, issue d'une lignée familiale d'antique noblesse, et de Gesualdo Motta, travailleur enrichi, apparaîtra bien vite, de son côté, comme une « mauvaise affaire[49] » qui n'« apport[era] rien[50] » au nouveau bourgeois : « [n]i dot, ni garçon, ni l'aide de la famille, même pas ce qu'autrefois lui donnait Diodata : un moment de plaisir, […] le verre de vin au malheureux qui a travaillé tout le jour[51] ».

De mémorables opérations de charme entreprises par certains actants masculins répondent au surplus, dans les récits envisagés, au conseil adressé à l'abbé Faujas de *La conquête* par Félicité Rougon : « [P]laisez aux femmes, si vous voulez que Plassans soit à vous[52]. » Qu'on pense, outre à la séduction commerciale mise en œuvre par le propriétaire du Bonheur des Dames, inventeur d'une brillante « mécanique à manger les femmes[53] », à la scène finale des *Viceré*, que Pierluigi Pellini interprète comme une tentative, par Consalvo Uzeda, de « rentrer dans les bonnes grâces de sa grand-tante[54] » malade « afin de lui soutirer son héritage[55] ». Comment oublier par surcroît, dans *Pot-Bouille*, la campagne ambitieuse menée par Octave, ce provincial « [t]rès malin[56] » qui, dès son arrivée à Paris rue de Choiseul, entend déjà dominer la capitale en « fai[sant] son chemin par les femmes[57] » ? Si Mouret, ce « petit-fils de paysan arrivé par l'éducation, et grâce à 89[58] », mettra à profit son sens instinctif de la féminité pour se tailler la part du lion dans la société de son temps[59], Berthe Josserand

46. Voir la remarque de Saccard à la tante Élisabeth dans *La curée* (*RM*, t. 1, p. 383) : « En épousant votre nièce, je fais une bonne affaire pour tout le monde. »
47. Émile Zola. *La curée*, *RM*, t. 1, p. 334.
48. *Ibid.*
49. *MDG2*, p. 219.
50. *Ibid.*
51. *Ibid.*
52. Émile Zola. *La conquête de Plassans*, *RM*, t. 1, p. 961.
53. Émile Zola. *Au bonheur des dames*, *RM*, t. 3, p. 461. Voir également, à la même page, cette remarque d'Octave au baron Hartmann : « Ayez donc les femmes […], vous vendrez le monde ! »
54. Pierluigi Pellini. « De Roberto e la coazione di Malpelo. Narrazioni familiari dal verismo al modernismo », *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Florence, Le Monnier Università, coll. « Lingue e Letterature », 2004, p. 227. Nous traduisons.
55. *Ibid.* Nous traduisons.
56. Émile Zola. « L'Ébauche », *Pot-Bouille*, *op. cit.*, p. 1610.
57. *Ibid.*
58. *Ibid.*
59. Voir *ibid.*, p. 12 : « Avec ses larges épaules, il [Octave] était femme, il avait un sens des femmes qui, tout de suite, le mettait dans leur cœur. »

tâchera, pour sa part, d'attirer à elle un mari en appliquant les techniques éprouvées par sa mère pour « faire » les hommes. Traitée par celle-ci comme une « poupée de carton[60] » qui, à vingt et un ans, ne doit aspirer qu'à « pêcher » un riche époux[61], la jeune femme incarne, au sein du roman, le produit d'une éducation accordant à l'argent et aux apparences une importance cruciale. Faisant littéralement de la quête du mari une « chasse à l'homme », ce type de culture familiale sera décrié par Zola en de nombreux articles, qui lient la question du mariage et de l'adultère à la façon dont on élève les demoiselles à son époque. Le narrateur des *Malavoglia* fera lui-même ressortir les diverses tactiques élaborées par les mères et par les « vieilles filles » pour tenter d'emberlificoter les bons partis et de fourvoyer les courtisans indésirables. En témoignent les figures de la Zuppidda et de la Vespa : alors que la première découragera sa fille Barbara d'épouser 'Ntoni à la suite des nombreux malheurs – et des déboires financiers – qui s'abattront sur la famille de celui-ci[62], la seconde tâchera par tous les moyens de se faire épouser par son oncle Crocifisso, prospère usurier d'Aci Trezza, qui tombera dans les filets de la harpie[63].

Soulignons qu'afin d'éviter entre autres que certaines adolescentes ne se transforment, sous l'influence maternelle, en cocottes n'ayant aucun scrupule à saigner financièrement leurs conjoints avant de « prendre » un amant fortuné, l'auteur des *Rougon-Macquart* appuiera la création des lycées de filles, en progression constante, quoique modérée, à partir de 1880 (loi Camille Sée[64]). C'est en faisant la promotion de la « mission » des femmes – « être la collaboratrice de l'homme dans l'œuvre commune, la compagne fidèle, […] l'égale conciliante et dévouée[65] » – que l'on pourra en outre, d'après Émile Zola, lecteur de Michelet (*L'amour*, 1858 et *La femme*, 1859), contrer l'adultère féminin, par lequel les épouses deviennent « un ferment de corruption dans la société[66] ». Si, tel que déclaré par l'écrivain français (« De la moralité dans la littérature »), l'instruction donnée aux filles devrait être pensée *en fonction* du rôle qui leur est biologiquement dévolu au sein de la collectivité et du mieux-être de leurs futurs maris[67], il reste primordial, selon lui, de libérer l'intelligence de la femme, son cœur et, notamment, son corps[68].

60. *Ibid.*, p. 37.
61. Voir *ibid.*, p. 36 : « On est aimable, on a des yeux tendres, on oublie sa main, on permet les enfantillages, sans en avoir l'air ; enfin, on pêche un mari… »
62. Voir *LM*, p. 193 : « 'Ntoni était donc retourné ensuite en tapinois se planter sous la fenêtre, pour faire la paix, alors que gnà Venera avait envie de lui envoyer la soupe de fèves à la tête, une fois ou l'autre, et la fille elle-même levait les épaules, maintenant que les Malavoglia n'avaient plus ni roi ni règne. »
63. Voir *ibid.*, p. 187 et 294.
64. On consultera à ce propos l'article de Françoise Mayeur. « L'éducation des filles : le modèle laïque », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Le XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 301.
65. Émile Zola. Commentaire sur *La Mère* d'Eugène Pelletan, *Le Salut public de Lyon*, 7 juillet 1865.
66. Émile Zola. « L'adultère dans la bourgeoisie », *Le Figaro*, 28 février 1881, dans *OC*, t. 14, p. 537.
67. On se souviendra, en effet, de ce passage cité au premier chapitre du présent ouvrage : « Eh ! instruisez nos filles, faites-les pour nous et pour la vie qu'elles doivent mener […]. » (Émile Zola. « De la moralité dans la littérature », *OC*, t. 12, p. 510.)
68. Dans son commentaire sur *La Mère* d'Eugène Pelletan (*loc. cit.*), Émile Zola affirme : « Il faut donc, avant tout, libérer la femme, libérer son corps, libérer son cœur, libérer son intelligence. »

Au sujet de ce dernier niveau d'émancipation, l'on note que le personnage féminin, souvent conçu par les figures viriles des romans naturalistes et véristes analysés comme un tremplin vers une plus grande aisance matérielle, apparaît en maints endroits comme l'étendard de chiffons du statut économique marital. De fait, l'écriture de la parure et du vêtement féminins en régime naturaliste participe de la circulation d'images de la femme comme « objet passif et valeur d'échange[69] » ; ainsi, dans les *Rougon-Macquart*, les toilettes et atours de certaines dames de la haute société et du demi-monde recèlent une portée socialement signifiante[70]. Cette plus-value de l'habillement et des bijoux féminins au XIX^e siècle est soulignée par Yvonne Knibiehler, qui observe que « [d]epuis la Révolution, le recul des privilèges impose au costume masculin une austère sobriété. C'est sur le corps des femmes, épouses ou maîtresses, à travers leur prestance et leur parure, que s'affichent la réussite ou la prétention des ambitieux[71]. » En témoigne, dans le roman *L'argent* de Zola, la relation de Saccard avec M^me de Jeumont, particulièrement caractéristique de la représentation de la femme comme « trophée ». Au faîte de sa gloire et du rayonnement de la Banque universelle, Aristide décide, en effet, de « s'[…]acheter une [femme] très cher, pour l'avoir devant tout Paris, comme il se serait fait un cadeau d'un très gros brillant, simplement vaniteux de le piquer à sa cravate[72] ». Aussi justifie-t-il son caprice en ces termes : « [N]'était-ce pas là une excellente publicité ? un homme capable de mettre beaucoup d'argent à une femme, n'a-t-il pas dès lors une fortune cotée ? […] Et Saccard, qu'excitait particulièrement l'envie de mordre à ce morceau d'empereur, alla jusqu'à deux cent mille francs[73] ».

Ornement profondément désirable, Louis-Napoléon Bonaparte lui-même ayant payé cher pour l'avoir dans son lit, M^me de Jeumont constitue en somme, dans la fiction zolienne consacrée à l'univers de la Bourse, une récompense de chair que s'offre Aristide pour célébrer l'expansion de l'établissement bancaire dont il est directeur. En tant qu'attribut du succès matériel de l'arriviste, le type de la femme-trophée s'impose dans les œuvres qui retracent l'ascension fulgurante – et, bien souvent, la chute dramatique – de protagonistes d'origine plébéienne. Aussi, le mariage de Bianca Trao et de mastro-don Gesualdo donne lieu à une transformation notable de l'allure extérieure de la jeune femme. Se distinguant *a priori*, « au milieu de toute sa famille en tenue de gala[74] », par la « pauvre laine[75] » qui l'habille et révèle la déchéance économique des Trao, la sœur de don Ferdinando et de don Diego apparaît, le jour de ses noces, « rajeunie et plus gracieuse dans cette robe blanche mousseuse qui découvrait ses bras

69. *Ibid.*
70. Voir à ce propos l'ouvrage de Danielle Kent Bishop. « Jewellery in the *Rougon-Macquart*: A Glittering Revelation », dans Anna Gural-Migdal (dir.), *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste/ Writing the Feminine in Zola and Naturalist Fiction*, Berne (Suisse), Peter Lang, 2003, p. 109-119.
71. Yvonne Knibiehler. « Corps et cœurs », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Le XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 394.
72. Émile Zola. *L'argent*, *RM*, t. 5, p. 256.
73. *Ibid.*
74. *MDG2*, p. 38.
75. *Ibid.*

et un peu de poitrine[76] ». Le narrateur évoque d'ailleurs à ce propos les « nudités » de la jeune femme « qui rougissaient de se montrer pour la première fois sous tous ces yeux et toutes ces lumières[77] ». La métamorphose apparente de Bianca qui, de vilain petit canard, deviendra fin cygne blanc en choisissant d'unir sa fluette personne de noble miséreuse au solide et prospère Gesualdo donne la mesure de l'importance recelée par le personnage féminin comme indicateur du capital détenu par le ou les hommes dont elle dépend.

Attestant la réussite économique de l'arriviste, la parure et la tenue vestimentaire de l'épouse ou de la maîtresse contribuent bien évidemment à augmenter le crédit de celui-ci et de sa famille. L'exemple le plus frappant est donné par la scène du bal du ministère auquel prend part Renée dans *La curée*. C'est en engageant sa femme à porter, à cette occasion, l'aigrette et la rivière achetées à Laure d'Aurigny par suite d'un traité d'alliance secret qu'Aristide, qui avait été aux prises avec d'importantes difficultés financières, verra s'affermir son autorité dans les milieux d'affaires. Décrivant l'admiration béate du « tout Paris officiel[78] » devant la robe à la fois élégante et affriolante de Renée, dont les jolies épaules constituent en réalité « les fermes colonnes de l'Empire[79] », le narrateur de *La curée* constate la satisfaction d'Eugène Rougon face au « coup d'audace[80] » de sa belle-sœur, qui avait « échancré son corsage de deux doigts de plus[81] ». Il remarque en outre avec une subtile ironie les prévisions enthousiastes de l'homme d'État, qui se réjouit d'avance des bénéfices indirects engendrés par la spectaculaire apparition : « [À] la façon dont les députés regardaient la jeune femme, le ministre se promettait un beau succès, le lendemain, dans la question délicate des emprunts de la Ville de Paris[82]. » De la même façon que la marquise emblématique dépeinte par Zola dans une chronique, Renée s'impose en somme comme l'« enseigne vivante des plaisirs[83] » du règne de Napoléon III. On sait l'insistance polémique de l'auteur français sur le rôle joué par les jolies femmes et les joies sensuelles qui leur sont associées dans le maintien de l'équilibre précaire du Second Empire. Comme le déclare dans un élan sarcastique l'écrivain au sujet du gouvernement du neveu de Bonaparte : « Lorsqu'on ne se sent pas de force à conquérir l'Europe par l'épée, on la contraint à l'admiration en décolletant les dames[84]. »

Échelon permettant l'accession à un rang socioéconomique supérieur, bannière vivante du succès (ou de la déchéance) d'un clan ou d'un individu et même instrument de stabilité politique, la femme-objet intervient finalement dans les œuvres étudiées en tant que symbole de l'Éros ou des angoisses masculines générées par l'évolution

76. *Ibid.*, p. 116.
77. *MDG2*, p. 116.
78. *Ibid.*
79. *Ibid.*
80. *Ibid.*
81. *Ibid.*
82. *Ibid.*
83. Émile Zola. « Les épaules de la marquise », *La Cloche*, 21 février 1870, dans *OC*, t. 13, p. 264.
84. *Ibid.*, p. 265.

sociale et nationale. « [*P*]*oème des désirs du mâle*[85] », le roman *Nana* fait de son héroïne « une idole, aux pieds de laquelle se vautrent les hommes[86] ». « Tourn[ant] au mythe sans cesser d'être une femme[87] », suivant le mot de Gustave Flaubert, la « reine Vénus[88] », dont la popularité se confond, lors du Grand Prix, avec celle d'une fringante pouliche[89], est ainsi comparée à plusieurs reprises à une divinité inquiétante qui, avec son « sourire aigu[90] », se plaît à croquer les hommes. Le lit monumental de la fille galante s'avère en outre conçu à la façon d'« un autel, où Paris viendrait adorer sa nudité souveraine[91] », l'une des pattes du vaste meuble baroque affichant les traits de la jeune « biche de haute volée[92] ». Ainsi que nous le constaterons un peu plus loin, ce processus de chosification investit Nana d'un singulier pouvoir[93].

Pour l'heure, on relèvera toutefois une autre image puissante de la femme-objet dans *Les Rougon-Macquart*: soit celle du mannequin. Évoquant des rangées de soldats décapités, « avec le petit manche de bois pareil au manche d'un poignard, enfoncé dans le molleton rouge, qui saignait à la section fraîche du cou[94] », la foule des androïdes à la « gorg[e] de poupé[e] aplati[e] sous la soie[95] » qui peuplent le Bonheur des Dames se trouve associée, par un jeu de subtils renvois narratifs, aux hordes de clientes en quête d'aubaines. Le jour de l'inauguration des nouveaux locaux du magasin, Denise et M^me^ Desforges croisent ainsi tour à tour, alors qu'elles montent l'escalier interne du commerce, « le flot [des clientes] qui descendait[96] » et le « défilé triomphal[97] » des mannequins. Si, pour Leslie Ann Minot, la description de ceux-ci exprime la misogynie zolienne qu'alimentèrent le trauma de la Commune et la réminiscence de figures telle celle de la « pétroleuse », l'on doit aussi y voir, juge-t-elle[98], l'inscription des effets angoissants de la révolution industrielle et de la production de masse sur l'imaginaire de l'auteur. Dans *La curée*, roman brossant un portrait de la « vie à outrance[99] » des classes favorisées durant le Second Empire,

85. Émile Zola. « L'Ébauche », *Nana*, *RM*, t. 2, p. 1669. C'est l'auteur qui souligne.
86. *Ibid.*
87. Gustave Flaubert. Cité dans Henri Mitterand. « Étude », *Nana*, *op. cit.*, p. 1671.
88. Voir Émile Zola. *Nana*, *op. cit.*, p. 1405.
89. *Ibid.*
90. *Ibid.*, p. 1118.
91. *Ibid.*, p. 1434.
92. Émile Zola. « Étude », *Nana*, *op. cit.*, p. 1657.
93. Voir à ce sujet Leslie Ann Minot. « Women and the Commune: Zola's Revisions », dans Anna Gural-Migdal (dir.), *op. cit.*, p. 276.
94. Émile Zola. *Au bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 631.
95. *Ibid.*, p. 780.
96. *Ibid.*, p. 630.
97. *Ibid.*, p. 631.
98. Voir Leslie Ann Minot. « Women and the Commune: Zola's Revisions », dans Anna Gural-Migdal (dir.), *op. cit.*, p. 278, où l'auteure met en relation la peur de la sexualité féminine chez Zola dans le contexte d'une écriture opposée idéologiquement à la Commune avec des « anxiétés plus générales concernant la matérialité, la culture matérielle, la notion de propriété et le rapport de la vie humaine avec les objets qu'elle crée » (nous traduisons).
99. Émile Zola. « Préface », *La curée*, *op. cit.*, p. 1583.

l'on observe semblablement que Renée, type de la « Parisienne affolée[100] » se jetant quotidiennement dans le « fleuve d'or[101] » entretenu par les tractations financières de son conjoint, se trouve assimilée, au terme du roman, à une poupée dont « le son avait coulé par un trou[102] ».

Apparemment inoffensive lorsqu'elle s'affirme comme outil de promotion sociale et financière ou qu'elle se limite à un rôle de représentation, la femme-objet dans le récit naturaliste ne semble réellement menacer le Moi viril que lorsqu'elle s'impose comme une machine détraquée, incapable de remplir les fonctions pour lesquelles elle a été socialement « programmée ». Les cas de Nana et de Renée, dont la première se découvre semblable à une « bête en folie[103] » étant donné le « détraquement nerveux de son sexe[104] » et la deuxième suggère, vers la fin du récit, une « adorable et étonnante machine qui se cassait[105] », montrent le péril incarné pour la collectivité par l'actant féminin pris de désordres nerveux et sensuels et qui échappe, par conséquent, aux normes socioculturelles établies. Si la métaphore du corps-machine déréglé s'applique surtout, dans *Les Rougon-Macquart*, aux personnages féminins, ainsi que l'a souligné Jacques Noiray[106], c'est que la nature biologique et, notamment, le psychisme du « beau sexe » demeurent, suivant la mythologie médicale dix-neuviémiste, des plus fragiles. « Éternelle malade[107] », victime de « blessures[108] » physiologiques répétées durant son existence (menstrues, grossesses, accouchements, ménopause), la femme se voit gratifiée, par la pensée scientifique et littéraire du temps, d'une raison accusant d'insidieuses béances. Assurément, le motif d'angoisse principal à l'origine de maintes réifications dans les œuvres analysées demeure la peur de l'Éros féminin, à laquelle se trouve liée la crainte, par l'homme contemporain, des premières organisations de défense des droits des femmes[109], de ne plus être en mesure de « gérer » le corps et les biens de celles-ci. À ce propos, on constate que Bianca Trao elle-même, qui devait apporter à mastro-don Gesualdo l'appui des « gros bonnets du pays[110] », contribuera involontairement au malheur de l'ancien ouvrier en lui donnant une enfant « d'une autre pâte[111] », incapable d'entrer en relation avec son géniteur d'origine prolétaire.

100. Émile Zola. Lettre nº 143 à Louis Ulbach, 6 novembre 1871, dans *Correspondance*, sous la dir. de Bard H. Bakker, t. 2, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980, p. 304.
101. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 437.
102. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 598.
103. Émile Zola. *Nana*, *op. cit.*, p. 1119.
104. *Ibid.*, p. 1270.
105. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 514.
106. Voir Jacques Noiray. *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, Paris, Corti, 1981, p. 391-401.
107. Yvonne Knibiehler. « Corps et cœurs », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Le XIXe siècle, op. cit.*, p. 401.
108. Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, t. 1, p. 308 : « [L]a femme, dans la littérature de la deuxième moitié du [XIXe] siècle, apparaît bien souvent comme un être blessé. »
109. Voir Geneviève Fraisse et Michelle Perrot. « Ordres et liberté », dans *id.* (dir.), *Le XIXe siècle, op. cit.*, p. 13 : « On trouve des gestes ou des écrits féministes antérieurement à ce siècle [le XIXe], mais le féminisme qu'on aperçoit en filigrane dans la pratique révolutionnaire de 1789 surgit après 1830. »
110. *MDG2*, p. 78.
111. *Ibid.*, p. 355.

3.1.2 Femmes-sujets

Au cœur du mystère – et du danger – du féminin réside cette puissance formidable de l'enfantement et du renouvellement générationnel, qui explique la tendance, chez les écrivains étudiés, à marquer au fer rouge les héroïnes ou les figures secondaires donnant libre cours à leurs pulsions sexuelles et aux formes dérivées de celles-ci : notamment, le culte de la beauté, la passion pour la mode et la folie de la dépense. L'analyse de quatre types de « femmes-sujets » recensés dans les œuvres naturalistes et véristes à l'étude mettra du reste en évidence le sentiment d'inquiétude qui accompagne le récit de l'usurpation, par quelques femmes « de tête », des lieux et symboles de l'autorité masculine. Si le type de la matrone véhicule dans bien des cas une appréhension anhistorique liée au complexe de castration, la « troublante » présence d'actants féminins sur la scène politique et économique des œuvres analysées semble pouvoir être mise en relation avec le contexte socioculturel particulier de la genèse de celles-ci. Écrites durant le dernier quart du XIX^e^ siècle et la première décennie du XX^e^, à une époque où le mouvement d'émancipation des femmes conduira entre autres à la fondation d'instituts d'enseignement laïques et à l'admission des filles à l'université[112], les fictions analysées comptent, au nombre de leur personnel romanesque, un groupe de dames et de demoiselles échappant au cadre étroit de la *domus* et de la sphère privée. Qu'elles soient érudites, diplômées des écoles techniques pour garçons, activistes, intrigantes politiques, spéculatrices, propriétaires de commerces ou « marchandes à la toilette », ces figures féminines se distinguent généralement par leur tempérament volontaire et indomptable. Alors que certaines d'entre elles, fantasques et énigmatiques, affichent une sensualité exacerbée, d'autres se démarquent, au contraire, par leur nature réfléchie et rationnelle, qui en fait des modèles de tempérance et, souvent, des êtres froids et calculateurs, dénués d'empathie et de sensibilité.

Avant de circonscrire le profil de ces conquérantes de la cité moderne, reportons-nous toutefois *a priori* au groupe de mères qui, dans le corpus d'analyse, « portent la culotte » et dirigent avec une volonté de fer et un esprit souvent quelque peu tordu les destinées de leur famille et de leur progéniture.

A) *Mères autoritaires et castratrices*

La baronne Rubiera (*Mastro-don Gesualdo*), Marianne Péchard *alias* la Grande (*La terre*), Félicité Rougon (*Les Rougon-Macquart*), Teresa Uzeda (*I Viceré*), Lisa Quenu (*Le ventre de Paris*) et Éléonore Josserand (*Pot-Bouille*) : autant d'exemples mémorables de personnages féminins qui, étant donné leur position cardinale au sein des familles romanesques auxquelles ils appartiennent, constituent de puissants moteurs dramatiques. Si la mère de don Niní Rubiera et la Grande, aïeule de Palmyre et d'Hilarion, peuvent sembler investies d'une ampleur narrative moindre, il faut se souvenir, tout

112. Voir à ce propos Françoise Mayeur. « L'éducation des filles : le modèle laïque », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Le XIX^e^ siècle, op. cit.*, p. 301 ; Michela De Giorgio. *Le Italiane dall'Unità a oggi : modelli culturali e comportamenti sociali*, Rome-Bari, Laterza, coll. « Storia e memoria », 1992, p. 8 et p. 463.

d'abord, que le refus de la baronne d'unir son garçon avec la descendante des Trao s'avère à l'origine du mariage de celle-ci avec Gesualdo Motta. On n'ignore pas, au surplus, que la sœur du vieux Fouan contribuera, par goût naturel de la discorde, à semer la zizanie entre ses consanguins et, notamment, entre Lise et Françoise, protagonistes de la lutte ouverte exposée dès la fin de la quatrième partie de *La terre*. De fait, n'« a[yant] pas de plus gros amusement que de voir la famille se manger », la veuve Péchard « ne se préoccupait de sa mort que pour laisser à ses héritiers, avec sa fortune, le tracas de procès sans fin : […] une idée à elle, puisqu'elle ne pouvait emporter ses biens, de s'en aller au moins avec la consolation qu'ils empoisonneraient les autres[113] ».

Force est, par ailleurs, de constater la centralité narrative de Félicité Rougon, à l'origine de l'ascension fulgurante de son clan, et de la matriarche des Uzeda di Francalanza, qui redressera les finances de la maison de son mari et entendra imposer fermement ses volontés aux membres de son entourage, quitte à rompre avec la tradition[114]. Alors que Lisa Quenu, figure imposante de « maîtresse femme », décidera du sort politique de Florent, arrêté pour insurrection au terme du *Ventre de Paris*, Élisabeth Josserand n'aura aucun scrupule, dans *Pot-Bouille*, à bafouer l'autorité maritale et à mettre en œuvre les plus infimes ressources familiales pour tenter de « caser » ses deux jeunes filles.

Pierre angulaire de maints récits naturalistes et véristes, le type de la mère despotique affiche certains traits descriptifs révélateurs dans le corpus romanesque examiné. Dépourvue de tout relent de féminité, la Grande transpire la dureté et l'avarice et rappelle l'oiseau de proie[115] ; l'énergique et rusée Félicité Puech, « [m]aigre, la gorge plate, les épaules pointues[116] », se voit, pour sa part, comparée d'emblée à une « cigal[e] brun[e], sèch[e], strident[e], aux vols brusques[117] ». Laide, quoique d'« une grâce à elle, qui la ren[d] séduisante[118] », la reine sans âge du salon jaune arbore « le masque vivant de l'intrigue, de l'ambition active et envieuse[119] ». Si l'égoïsme de la paysanne et l'arrivisme de la bourgeoise semblent expliquer la perte symbolique, par celles-ci, des attributs caractéristiques de leur sexe, l'amour du commandement manifesté par Teresa Uzeda paraît, de la même façon, justifier l'absence de toute description physique du personnage dans *I Viceré*.

De fait est-ce la personnalité tyrannique de la fille du baron Risà di Niscemi qui est surtout mise en évidence dans le roman derobertien, notamment lorsque sont relatées les noces de la jeune aristocrate avec Consalvo VII. À l'épouse fortunée

113. Émile Zola. *La terre*, *op. cit.*, p. 688.
114. Contrairement à l'usage, la princesse Teresa Uzeda fera de son troisième garçon légitime, le comte Raimondo, le cohéritier universel de sa fortune. Voir *VIC*, p. 463.
115. Voir Émile Zola. *La terre*, *op. cit.*, p. 393 : « Encore très droite, très haute, maigre et dure, avec de gros os, elle avait la tête décharnée d'un oiseau de proie, sur un long cou flétri, couleur de sang. Le nez de la famille, chez elle, se recourbait en bec terrible ; des yeux ronds et fixes, plus un cheveu, sous le foulard qu'elle portait, et au contraire toutes ses dents, des mâchoires à vivre de cailloux. »
116. Émile Zola. *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 55.
117. *Ibid.*
118. *Ibid.*, p. 56.
119. *Ibid.*

qui redonnera lustre et vigueur au clan Uzeda, « l'immense fortune paternelle et le pouvoir quasi féodal que son père exerçait dans son pays […] avaient inspiré une soif d'autorité et de suprématie qu'elle tint à satisfaire dès qu'elle entra dans sa nouvelle demeure[120] ». La lecture des dispositions funéraires et du testament de la princesse-mère aux premier et troisième chapitres des *Viceré* amplifie l'effet de « désincarnation » narrative par lequel la doyenne des Uzeda di Francalanza, ce « *cerveau* qui les guidait tous[121] », se confond avec la Loi familiale de la noble maison[122]. Pour s'être accaparé la gestion du patrimoine des vice-rois, Teresa, bien que femme et assimilée, à ce titre, au corps et au principe naturel dans la pensée dix-neuviémiste, s'impose telle une conscience souveraine davantage que comme un être de chair dans la fiction derobertienne[123]. Elle révèle néanmoins l'héritage obscur de son sexe lorsque la bizarrerie de ses décisions et son esprit buté, indissociables de la folie des Uzeda[124], font jour au sein de l'intrigue. Défaisant avec un malin plaisir l'écheveau des ambitions de sa progéniture, faisant fi de la coutume de son milieu social afin d'ériger en diktat ses aspirations propres, la représentante de la lignée des vice-rois laisse émerger, dans la fiction, cette angoisse de la castration qui, pour Freud, constitue « le plus grand traumatisme de la vie de l'enfant[125] ».

L'appropriation symbolique du phallus par la mère, dont la Brûlé offre, dans *Germinal*, une allégorie terrifiante[126], est également le fait de génitrices qui, par leurs amples courbes, rappellent davantage les déesses primitives de la fécondité que les silhouettes androgynes. Lisa Quenu, ambassadrice par excellence du camp des Gras, et Éléonore Josserand, Méduse qui « anéanti[t][127] » son mari avec sa « gorge de géante[128] » et sa férocité de « lionne lâchée[129] », jouissent ainsi, l'une et l'autre, d'une santé plantureuse et d'une apparente honnêteté bourgeoise. Dans *Le ventre de Paris*,

120. *PF*, p. 62.
121. *PF*, p. 17. Nous soulignons.
122. Voir l'extrait du testament de Consalvo VII dans *PF*, p. 51 : « Sur le point de rendre mon âme à Dieu et n'ayant rien à laisser à mes enfants parce que, comme ils l'apprendront, notre patrimoine ancestral a été réduit à néant à la suite de malheurs de famille, je leur laisse un conseil des plus précieux, celui d'obéir en toutes circonstances à leur mère, mon épouse chérie Teresa Uzeda, princesse de Francalanza, laquelle continuera, comme elle l'a toujours fait, à se consacrer à notre maison et n'aura d'autre dessein que d'assurer l'avenir de nos enfants bien-aimés, tout en rendant son lustre à notre famille. »
123. Voir Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, t. 1, p. 325 : « [L]a femme est plus proche que l'homme de la nature. Elle en constitue le miroir, son corps en est la métaphore. »
124. Rappelons que De Roberto aspirait à représenter « une famille de nobles autoritaires et extravagants ». Voir la lettre du 16 octobre 1891 à Ferdinando Di Giorgi, dans Federico De Roberto, *Romanzi novelle e saggi*, introd. et notes de Carlo A. Madrignani, Milan, Mondadori, 1998, p. 1734. Nous traduisons.
125. Sigmund Freud. *Les théories sexuelles infantiles*, 1908. Cité dans Roland Chemama (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Larousse, coll. « Références », 1995, p. 44, sous « Castration (complexe de) ».
126. Voir l'épisode de l'émasculation de Maigrat dans *Germinal*, *op. cit.*, p. 1453 : « Et la Brûlé, de ses mains sèches de vieille, écarta les cuisses nues, empoigna cette virilité morte. Elle tenait tout, arrachant, dans un effort qui tendait sa maigre échine et faisait craquer ses grands bras. Les peaux molles résistaient, elle dut s'y reprendre, elle finit par emporter le lambeau, un paquet de chair velue et sanglante, qu'elle agita, avec un rire de triomphe […]. »
127. Émile Zola. *Pot-Bouille*, *op. cit.*, p. 24.
128. *Ibid.*
129. *Ibid.*, p. 33.

les chairs généreuses de la commerçante, dont la peau rosée et les cheveux « lissés[130] » suggèrent, par un processus de contamination métonymique, « les graisses et les viandes crues[131] » qui peuplent son espace de travail, menacent néanmoins d'étouffement la virilité de Maigres tels Marjolin et Florent. Alors que le premier aura le crâne fendu par la belle charcutière pour avoir tenté de la prendre de force, le second sera livré aux autorités par sa belle-sœur lorsque son implication politique dans un cercle révolutionnaire laissera craindre de fâcheuses conséquences pour la famille Quenu. Dans *Pot-Bouille*, la « nudité terrifiante[132] » de M^me^ Josserand, qui affirme que son mari n'est « pas même un père[133] » pour ses filles, accable le père de Berthe et d'Hortense. Par ailleurs, dans *Mastro-don Gesualdo*, la baronne Rubiera, dont le despotisme, étrangement, ne fera que croître après sa brutale paralysie[134], présente une « grosse figure d'apoplectique[135] », qui la fait ressembler à un « bœuf assommé[136] » après son attaque. Ici encore, la plénitude volumineuse du corps maternel est source d'angoisse en ce qu'elle expose le Moi viril à un risque de suffocation et d'extinction dans le foyer domestique et qu'elle convoque la crainte d'un « enlisement[137] » dans la femme-matière.

Tant le danger de l'indifférenciation sexuelle que la peur du mystère de l'Autre, empreint d'une « irréductible étrangeté[138] », percent à jour, en somme, dans les fictions naturalistes et véristes étudiées, qui illustrent divers cas de détournements du modèle familial idéal prôné par le XIX^e^ siècle. À une époque où, en raison de « préjugés[139] » sociaux tenaces, la femme occidentale est conçue, à la fois moralement et physiquement, comme inférieure à l'homme, des catégories de mères plus autonomes peuvent être circonscrites dans l'ensemble des romans envisagés : d'une part, les veuves, qui jouissent de la liberté juridique et qui, « [d]ans les milieux fortunés, […] atteignent à la puissance[140] » et « disposent librement de biens considérables[141] » ; d'autre part, les femmes ambitieuses, mariées à des individus ne possédant pas leur force de caractère ou leur vigueur d'esprit. Dans les œuvres examinées, ces dernières

130. Émile Zola. *Le ventre de Paris*, *RM*, t. 1, p. 637.
131. *Ibid.*
132. Émile Zola. *Pot-Bouille*, *op. cit.*, p. 24.
133. *Ibid.*, p. 32.
134. Voir *ibid.*, p. 225 : « [E]nterrée vive dans son fauteuil, sa mère [à Ninì Rubiera] ne le laissait pas maître d'une seule baïoque. Il fallait lui rendre compte de tout […]. Elle ne pouvait pas parler, elle ne pouvait pas bouger, mais elle se faisait obéir de ses gens mieux qu'auparavant. Attachée à son bien comme une huître à son rocher, elle s'obstinait à vivre pour ne pas léguer de quoi payer […]. »
135. *MDG2*, p. 32.
136. *Ibid.*, p. 213.
137. Chantal Bertrand-Jennings. *L'éros et la femme chez Zola. De la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck, coll. « Femmes en littérature », 1977, p. 46.
138. Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, t. 1, p. 329.
139. Voir cette déclaration d'Émile Zola parue dans le *Gil Blas* du 2 août 1896 : « Ni moralement ni physiquement, elle [la femme] ne peut prétendre à cette égalité et l'émancipation ne doit se faire que dans la mesure de nos mœurs, de nos usages, je dirais même des préjugés de notre édifice social. » (Dans Colette Becker, Gina Gourdin-Servenière et Véronique Lavielle. *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque. Suivi du Dictionnaire des « Rougon-Macquart »*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 152.)
140. Yvonne Knibiehler. « Corps et cœurs », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Le XIX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 438.
141. Voir *ibid.*

laissent entrevoir l'influence supérieure qu'elles exercent à l'intérieur, et déjà hors les murs de la demeure patrimoniale. Si, dans le premier roman du cycle zolien, Félicité déclare avec une ironie très subtile à Pierre, lourdement étendu sur le lit matrimonial, qu'elle n'« enten[d] rien à la politique[142] », on sait la portée fondamentale de ses manœuvres en vue de la répression du soulèvement républicain et de l'établissement du gouvernement impérial à Plassans. N'est-ce pas Félicité, en effet, qui, dans *La fortune des Rougon*, proposera à Macquart le guet-apens visant à faire triompher son mari[143] ? Apparemment « très lente et très calme[144] » à l'entrée de sa boutique lorsque Florent l'aperçoit au début du *Ventre de Paris*, Lisa Quenu, avec ses « yeux doux[145] », n'est-elle pas elle-même à l'origine de la dissolution de la cellule révolutionnaire dont relève le protagoniste du roman ?

Alors que le despotisme de certaines génitrices, artisanes secrètes de la grande histoire, s'exprime par une physionomie à la monumentalité castratrice, c'est Éros qui confère à de nombreuses femmes des *Rougon-Macquart* un ascendant jusque sur l'élite sociale et politique de leur époque.

B) *L'éros et la femme*

Relativement contenue à l'intérieur des structures familiales dix-neuviémistes, la puissance sexuelle troublante de l'actant féminin s'accroît dangereusement, dans les intrigues analysées, lorsque le lien conjugal disparaît ou que la coutume est bafouée. L'héroïne éponyme de *Nana* et Clorinde, protagoniste de *Son Excellence Eugène Rougon*, témoignent l'une et l'autre du péril incarné par celle qui échappe aussi bien à la tutelle masculine qu'au cadre de vie traditionnel et qui s'impose comme un fascinant « piège à mâles ». Recelant une importance majeure dans les narrations où il intervient, ce type de femme est quasi absent à l'avant-scène des récits italiens analysés. C'est surtout parmi les figures secondaires de ceux-ci qu'il faut en effet rechercher les épouses et les demoiselles bouleversant leur entourage immédiat par la gestion libre et transgressive de leur corps et de leur existence. Contrairement à ce que l'on observe dans les cas de Nana et de Clorinde, le pouvoir de séduction ou les « égarements » sexuels de ces personnages, qui comptent dans leur rang des filles perdues, des célibataires licencieuses et des conjointes infidèles, n'affectent d'ordinaire que la sphère privée et l'espace communautaire au sein desquels ils évoluent. Seuls les rapports extraconjugaux et prémaritaux évoqués dans la fiction pirandellienne rejoignent la grande histoire. Ainsi, la relation de Nicoletta Spoto avec Aurelio Costa se termine dans un bain de sang au moment de l'insurrection des *Fasci* siciliens en 1893 ; l'aventure de la femme du ministre D'Atri avec Corrado Selmi a partie liée avec l'arrestation de Roberto Auriti et le scandale de la Banca Romana au cours de la même année ; enfin, l'union de Caterina Laurentano avec le garibaldien Stefano

142. Émile Zola. *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 268.
143. *Ibid.*, p. 275.
144. Émile Zola. *Le ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 637.
145. *Ibid.*, p. 638.

Auriti se confond avec l'épopée révolutionnaire italienne. Comportant une valeur symbolique évidente, les épisodes passionnels relatés dans *I vecchi e i giovani* sont toutefois présentés, ainsi que chez Verga et chez De Roberto, sous l'angle de la rupture davantage que du point de vue de la force d'attraction et du mystère du « beau sexe », comme dans *Les Rougon-Macquart*.

À ce propos, rappelons que si Nana incarne « la *chair* centrale[146] » à l'origine de la « décomposition[147] » de la société et, notamment, de la déchéance du Second Empire, Clorinde s'impose, aux yeux de Rougon, comme une « énigme vivante[148] » en ce qu'elle lui semble être « la machine la plus compliquée qu'on pût imaginer[149] ». D'une certaine façon, tant la prostituée que l'intrigante politique se rattachent, au sein du corps social, à une sorte de *no man's land*, puisque la première appartient, selon Zola, à « un monde à part[150] » et que la deuxième s'impose telle une « fleur étrangère[151] » dont l'histoire familiale et l'implication révolutionnaire demeurent obscures. Respectivement issus des marges ou d'un Ailleurs voilé de légende[152], les deux actants féminins organisent leur vie en dehors de tout contrôle masculin, qu'il soit d'ordre marital ou paternel. Alors que l'alcoolisme et la misère ont tué les parents de Nana, qui nourrit « le mépris avoué de l'homme[153] » et agit, à Paris, en « maîtresse toute-puissante[154] », la belle Clorinde, Italienne orpheline de père, laisse semblablement deviner dans ses conversations familières avec Rougon « une grande indifférence, presque un mépris pour les hommes[155] ». Quoique mariée, la fougueuse et excentrique créature détient l'autorité suprême dans son ménage, Delestang l'adorant et la sentant « peut-être […] vaguement supérieure, assez forte pour faire de lui ce qu'il lui plairait[156] ».

Au sein du corpus vériste, le pouvoir de séduction féminin, qui s'exerce à l'intérieur même des structures patriarcales traditionnelles, perce une brèche dans celles-ci en faisant obstacle aux ambitions du Père ainsi qu'en contrevenant aux mœurs en usage ou au devoir de fidélité conjugale. Dans *I Malavoglia*, c'est souvent « le désir de trouver un mari[157] » susceptible d'« apporter une sécurité sociale et financière[158] » qui amène les filles célibataires à déployer l'attirail de leurs charmes. Pour rendre fou d'amour le jeune Brasi, mille et une tactiques sont ainsi déployées par la Mangiaccarubbe, experte dans l'art de couler avec adresse des « œillades assassines qui volent le cœur[159] ». On

146. Émile Zola. « L'Ébauche », *Nana*, *op. cit.*, p. 1670.
147. *Ibid.*
148. Émile Zola. *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 61.
149. *Ibid.*
150. Émile Zola. « Documents et plans préparatoires », *RM*, t. 5, p. 1735.
151. Émile Zola. *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 60.
152. Voir *ibid.* : « il courait une légende très compliquée sur le ménage Balbi […] ».
153. Émile Zola. *Nana*, *op. cit.*, p. 1368.
154. *Ibid.*, p. 1347.
155. Émile Zola. *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 145.
156. *Ibid.*, p. 147.
157. Susan Amatangelo. *Figuring Women. A Thematic Study of Giovanni Verga's Female Characters*, Madison (É.-U.), Fairleigh Dickinson University Press, 2004, p. 162. Nous traduisons.
158. *Ibid.* Nous traduisons.
159. *LM*, p. 268.

sait le désespoir de padron Cipolla face aux perturbations générées par l'ambitieuse, qui aura tôt fait de subvertir les plans du riche propriétaire en tourneboulant les esprits du fils, ce que les villageois d'Aci Trezza interpréteront, après la dissolution du projet de mariage de Brasi avec Mena, comme un châtiment divin[160].

En entretenant des relations avec le fermier Filippo et le brigadier don Michele, la Santuzza, qui arbore la médaille des Filles de Marie sur sa « poitrine provocante[161] », a accès à du vin de contrebande, ce « vinaigre pour la salade[162] », aux dires de la Zuppidda, qu'elle sert aux clients de son auberge. Bien que violant l'éthique des comportements sexuels qui prévalent dans sa communauté, suor Mariangela ne se verra toutefois pas complètement stigmatisée par les commères du village, puisque l'intérêt qui guide en partie ses aventures amoureuses rejoint la morale utilitaire de celles-ci. Aussi, la Zuppidda sera-t-elle forcée de reconnaître qu'« [a]u jour d'aujourd'hui, pour réussir, il faut faire ce métier-là. Sinon, on avance à reculons comme les écrevisses, comme les Malavoglia[163] ». Les rapports ultérieurs de la Santuzza avec 'Ntoni, désœuvré et tirant le diable par la queue, se concluront d'ailleurs assez rapidement, sur les conseils de l'oncle Santoro, qui enjoindra à sa fille de cesser d'« engraisser comme un cochon[164] » ce « crève-la-faim[165] ».

Susceptible d'annihiler les espoirs des parents pour leur progéniture ou encore de troubler l'ordre social en rompant avec la morale, comme dans les cas de Lia (*I Malavoglia*), de Bianca, d'Isabella (*Mastro-don Gesualdo*) ou de donna Caterina (*I vecchi e i giovani*)[166], l'attraction féminine se manifeste souvent, par surcroît, au détriment de l'époux. Dans le premier roman du cycle des *Vinti*, la rusée Vespa parvient notamment à faire « tomber dans le panneau » du mariage le vieux Campana di legno, qui se repentira bien vite de sa faiblesse. C'est, partant, un rituel charivarique qui ouvre l'union matrimoniale de l'oncle et de la nièce, tel que rapporté dans l'extrait suivant :

> *Una volta inventarono di fare la serenata allo zio Crocifisso, la notte in cui s'era maritato colla Vespa, e condussero sotto le finestre di lui tutti coloro cui lo zio Crocifisso non voleva prestare più un soldo, coi cocci, e le pentole fesse, i campanacci del baccaio e gli zufoli di canna, a fare il baccano e un casa del diavolo sino a mezzanotte, talché la Vespa l'indomani s'alzò più verde del solito* […][167].

160. Voir à ce sujet *IM*, p. 214 et *LM*, p. 270.
161. *Ibid.*, p. 76.
162. *LM*, p. 91.
163. *Ibid.*, p. 91.
164. *Ibid.*, p. 308.
165. *Ibid.*
166. Rappelons que Lia quittera en secret la *casa del nespolo*, au grand désespoir de ses proches et, en particulier, de padron 'Ntoni, dont la raison sera ébranlée à la suite de l'épisode (voir *IM*, p. 271 et suivantes). Bianca et Isabella transgresseront elles aussi l'organisation patriarcale de leur communauté en entretenant des rapports amoureux et sexuels en dehors des liens du mariage. Enfin, Caterina Laurentano, dans sa jeunesse, avait apparemment « été la honte de sa famille : elle s'était enfuie de chez elle avec Stefano Auriti qui, devenu garibaldien, était mort en 60, à la bataille de Milazzo […] » (*VJ*, p. 25).
167. *IM*, p. 233.

> Une fois, ils inventèrent de donner la sérénade à l'oncle Crocifisso pendant sa nuit de noces avec la Guêpe et réunirent sous ses fenêtres tous ceux à qui l'oncle Crocifisso ne voulait plus prêter un sou, armés de pots cassés, de marmites hors d'usage, des sonnailles du boucher et de sifflets de roseau pour faire un chahut infernal jusqu'à minuit, un tel vacarme que la Guêpe se leva le lendemain plus verte que d'habitude […] [168].

Outre la différence d'âge considérable et l'étroite parenté entre les nouveaux mariés, dont la relation paraît à la limite de l'incestueux, l'avarice de l'usurier explique le traitement sonore dont le couple fera les frais, puisque le charivari prend également quelquefois les allures d'une « vindicte publique [169] ».

Tout autant que son conjoint, l'épouse du ladre et prospère Crocifisso mérite, du reste, elle aussi la « sérénade » administrée nuitamment par 'Ntoni et par les humbles du village. Si, comme le note Van Gennep, la pratique charivarique s'exerce dans le cas de « filles qui délaissent un amoureux estimé par ses compatriotes pour épouser un homme plus riche [170] » ou « trop âgé [171] », rappelons que la Vespa avait apparemment déclaré ne pas vouloir unir sa destinée à celle du brave Mosca parce que celui-ci « ne possédait rien d'autre qu'un âne et un chariot [172] ». Dès le second chapitre des *Malavoglia*, ce rejet indigne deux des figures féminines les plus positives du roman, soit Mena, surnommée sant'Agata par référence à la patronne de Catane, symbolisant les vertus domestiques [173], et Nunziata, abandonnée par son père et qui élève seule ses frères. L'une et l'autre déplorent en effet le mépris dont la « méchante Guêpe [174] » et d'autres habitants d'Aci Trezza « accabl[ent] compère Alfio pour cette seule raison qu'il [est] pauvre et qu'il n'[a] personne au monde [175] ». Fait intéressant à souligner, les jeunes filles s'émerveillent d'ailleurs de la polyvalence du charretier, capable, à l'instar des « personnes du sexe », de cuire des fèves, de coudre, de faire sa lessive et de raccommoder ses chemises. « [I]l ne [lui] manquait [176] » en somme « qu'une jupe […] pour être une femme [177] », remarque avec humour la Nunziata. Et Mena de renchérir par cette conclusion bouffonne : « quand il [Mosca] se mariera, sa femme ira se promener avec l'âne et son chariot, et lui restera à la maison pour élever les enfants [178] ». Si les compétences ménagères d'Alfio ajoutent au côté attachant du personnage, type de l'homme intègre et fidèle, le renversement des rôles sociaux

168. *LM*, p. 293.
169. Voir Jean-Marie Privat. *Bovary charivari. Essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS, coll. « CNRS littérature », 1994, p. 49 et suivantes. Sur la question du charivari, on consultera également l'ouvrage d'Arnold Van Gennep. *Du berceau à la tombe (fin), mariage-funérailles*, 2e partie du *Manuel de folklore contemporain*, t. I, Paris, Picard, 1946, p. 617.
170. *Ibid.*
171. *Ibid.*
172. *LM*, p. 49. C'est, du moins, ce qu'affirme la Zuppidda.
173. Voir Maurice Darmon. « Les personnages, leurs surnoms et diminutifs », *LM*, p. 380.
174. *LM*, p. 49.
175. *Ibid.*
176. *Ibid.*
177. *Ibid.*
178. *Ibid.*

évoqué dans cette boutade ne relève toutefois, au sein de la narration, que du domaine de l'utopie. Et contrairement à ce que l'on observe dans le cycle des *Rougon-Macquart*, où des garçons efféminés tel Maxime[179] donnent la mesure du relâchement des mœurs ayant cours sous le Second Empire et font craindre une sorte de dégénérescence de la virilité, c'est avec un certain détachement que le narrateur des *Malavoglia* rapporte une situation domestique qui reste exceptionnelle.

Pour avoir préféré épouser un homme cupide et fortuné plutôt qu'un citoyen dévoué et honnête, quoique peu argenté, « la Guêpe » pourrait ainsi être tenue partiellement responsable de la manifestation charivarique par laquelle débutera sa vie de femme. Possiblement, la relative frivolité de la jeune femme se trouve aussi à l'origine de l'explosion de bruits discordants qui accompagne son accession au statut matrimonial. À l'instar de ces jeunes filles évoquées par Van Gennep qui « mènent une vie déréglée[180] », la nièce de Crocifisso, « sorcière[181] » que « le diable […] démange sous la jupe[182] », aux dires de celui-ci, dérogera en effet aux codes de l'univers patriarcal en cherchant à conclure de manière autonome son propre mariage, tant par la mise en valeur de ses atouts physiques que par l'élaboration de tactiques ingénieuses. Son surnom, « la Guêpe », évoque d'ailleurs à merveille son âpreté à rechercher un conjoint-pourvoyeur, attitude tranchant avec celle de la modeste Nunziata qui, au deuxième chapitre des *Malavoglia*, confie à Mena, au sujet d'Alfio : « Je le prendrais, si j'étais grande et *si on me le donnait*[183]. »

Quand la séduction demeure un admirable expédient pour les femmes célibataires qui cherchent à « mettre dedans » un homme afin de s'assurer une situation intéressante, elle se découvre par ailleurs à l'origine de bouleversements conjugaux relayant de dramatiques conséquences dans les romans italiens à l'étude. Si les aventures amoureuses des bourgeoises de *Pot-Bouille*, bien que constituant « un ferment de corruption dans la société[184] », d'après Zola, paraissent assez fréquentes[185], les épisodes d'adultère dépeints dans *I Viceré* et *I vecchi e i giovani* se soldent bien souvent par la mort ou par une inquiétante rupture dans la filiation paternelle et dans l'histoire nationale. Ainsi, l'aventure d'Isabella Fersa avec Raimondo dans le roman derobertien ira jusqu'à entraîner l'annulation de leurs mariages respectifs et précipitera la fin de la douce et mélancolique donna Matilde. Cause d'une vive douleur pour Mario Fersa, la seconde union contractée par Isabella avec le jeune Uzeda ne garantira toutefois pas le bonheur des principaux intéressés. Si Raimondo, ainsi qu'il l'avait lui-même prévu,

179. Voir Émile Zola. Lettre nº 143 à Louis Ulbach, 6 novembre 1871, dans *Correspondance*, *op. cit.*, p. 304 : « mon Maxime, c'est le produit d'une société épuisée ». On se reportera aussi à la chronique intitulée « La fin de l'orgie », *OC*, t. 13, p. 261, où Zola écrit : « Vraiment, l'Empire a fait de nous une grande nation. Voilà que nos hommes deviennent des femmes. »
180. A. Van Gennep, *op. cit.*, p. 617.
181. *LM*, p. 232.
182. *Ibid.*
183. *Ibid.*, p. 49. Nous soulignons.
184. Émile Zola. « L'adultère dans la bourgeoisie », *Le Figaro*, 28 février 1881, dans *OC*, t. 14, p. 537.
185. Voir également *ibid.* : « L'adultère est la plaie de la bourgeoisie, comme la prostitution est celle du peuple. Si l'on pouvait établir une statistique, on verrait qu'il y a certainement autant de femmes coupables que de filles perdues. »

finira par se lasser plus rapidement encore de sa seconde femme que de sa première, Isabella, « [p]ay[ant] amèrement le mal qu'elle avait fait[186] », sera bien vite la proie de souffrances expiatoires[187] alors qu'elle devra subir les trahisons répétées de son époux.

Alors que la Fersa recevra la monnaie de sa pièce en vertu d'une inexorable loi de *contrappasso*[188], les rapports adultérins de Nicoletta Spoto avec Aurelio Costa dans *I vecchi e i giovani* trouveront un châtiment plus terrible encore quand les amants seront littéralement emportés par la tourmente historique. Quand, dans *L'enfer* dantesque, Paolo et Francesca, coupables d'avoir soumis leur raison à leurs appétits, seront violemment charriés par la tempête infernale, « qui n'a pas de repos, mène les ombres avec sa rage ; les tourne et les heurte et les harcèle[189] », c'est le flot des ouvriers des mines de soufre qui donnera sauvagement l'assaut à la voiture de l'ingénieur et qui massacrera et brûlera la fugitive et son amoureux.

Porteuse de mort et de désolation, la trahison conjugale n'apparaît jamais aussi déstabilisante que lorsqu'elle ébranle les fondements mêmes des sociétés patrilinéaires où elle se manifeste. En témoigne l'exemple de la Montalto, épouse du ministre Francesco D'Atri dans *I vecchi e i giovani* de Luigi Pirandello. Mariée à un homme beaucoup plus âgé qu'elle, Giannetta aura tôt fait d'amorcer une relation extra-conjugale avec Corrado Selmi, dont elle aura une fille, élevée par D'Atri comme son enfant légitime. Au début de la seconde partie du roman, le politicien réfléchit à la naissance de cette fillette qui n'est pas la sienne et aux anciens rapports de sa femme avec le député, qui risquent d'entacher à la fois sa réputation et celle de Roberto Auriti ; celui-ci s'avère, en effet, à l'origine de démarches ayant permis à Corrado d'obtenir de la Banca Romana les fonds nécessaires au règlement des dépenses exagérées de son amante.

S'inscrivant *a priori*, dans le récit de Pirandello, telle une sorte d'anti-Clotilde, Giannetta, mariée avec un vieil homme, à l'instar de l'héroïne du *Docteur Pascal*, brille d'entrée de jeu par son infidélité, sa légèreté et son peu de tendresse maternelle. Quand Francesco D'Atri aurait souhaité, tout comme le savant du Paradou, chérir « comme une faveur divine[190] » les « trésors[191] » de son épouse, l'attitude frivole et irresponsable de sa femme annihilera bien vite ses espérances. Fille d'une actrice piémontaise, Giannetta choisira de « profan[er][192] » sa jeunesse et sa beauté en se jetant dans l'adultère. Pour cette brebis égarée, coupable d'avoir trahi ses idéaux d'enfance, le seul rachat possible demeure la réintégration du rôle biologique des « personnes du sexe ». Au terme de l'évocation de la dynamique interne de la maison D'Atri, l'espoir

186. *PF*, p. 412.
187. *Ibid.* Le traducteur français des *Viceré* parle à ce propos de « douloureuse expiation ».
188. Voir la définition de ce terme au chapitre précédent.
189. Dante. *L'Enfer/Inferno*, t. 1 de *La Divine Comédie*, trad., introd. et notes de Jacqueline Risset, Paris, GF-Flammarion, coll. « Bilingue », 1992, p. 61.
190. *VJ*, p. 234.
191. *Ibid.*
192. *Ibid.*

resurgit par conséquent lorsque la Montalto s'ouvre à la « joie nouvelle[193] » de la maternité. Une scène touchante marque d'ailleurs l'éveil – physique aussi bien que sentimental – de la femme du ministre à l'amour de la créature malingre et vagissante qu'elle a mise au monde : « étonnée[194] », au sortir du sommeil, « de se retrouver là, avec le bébé sur les genoux[195] », donna Giannetta renaît à la vie et au bonheur au moment même où elle accepte d'assumer les fonctions qui lui ont été dévolues par nature.

Par-delà l'heureuse conversion de la jeune épouse à ses devoirs de mère, force est toutefois de constater que le roman *I vecchi e i giovani* pose, à l'origine de l'arrestation de Roberto Auriti, du suicide de Corrado Selmi et du bouleversement consécutif de la scène nationale italienne, les écarts de conduite d'une épouse « tombée de plus en plus bas… horriblement, oui… comme une femme ivre, comme une folle[196] ». Plutôt qu'un rapport causal historiquement avéré, c'est le *sens* du drame ayant secoué l'Italie en 1893-1894 que suggère le récit de Pirandello par l'établissement d'un réseau de correspondances significatives entre espace privé et sphère publique. La débauche extraconjugale et pécuniaire d'une dame de la haute bourgeoisie, qui « avait pataugé pendant un an dans le scandale[197] », fait ainsi pendant, au sein du microcosme romanesque, à cette « année terrible[198] » qui marqua, pour le royaume italien, « la chute scandaleuse de la Banca Romana et la banqueroute du vieux patriotisme[199] ». La désorganisation familiale conséquente à la violation, par Giannetta, des principes dix-neuviémistes régissant la vie matrimoniale, qui stipulent que la femme doit obéissance et fidélité à son mari[200], donne du coup la mesure, à échelle réduite, de la tragique confusion générée sur la scène politique de la Grande Botte par la transgression des idéaux fondateurs du *Risorgimento*.

Ainsi qu'on a pu le constater, la folie et la légèreté du beau sexe, qui tombe facilement à l'adultère et qui doit, partant, faire l'objet d'une étroite surveillance en contexte matrimonial[201], deviennent une image quasi allégorique, chez Pirandello ainsi que chez Zola, de la corruption gouvernementale et du laisser-aller moral de périodes historiques bien précises. Nous verrons sous peu de quelle façon l'implication des femmes dans le champ politique est elle-même présentée dans les œuvres à l'étude

193. *Ibid.*, p. 238.
194. *Ibid.*
195. *Ibid.*
196. *Ibid.*, p. 236.
197. *Ibid.*
198. Luigi Pirandello. « Lettre à Ugo Ojetti », 18 décembre 1908. Voir Anna Nozzoli. « Introduzione », *VG*, p. XIII. Nous traduisons.
199. *Ibid.* Nous traduisons.
200. Voir l'article de Nicole Arnaud-Duc intitulé « Les contradictions du droit », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Le XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 122 et suivantes. Notons que l'article 213 du Code civil français déclare que « [l]e mari doit protection à sa femme, la femme obéissance à son mari ». Le traitement juridique et les sanctions légales rattachés aux cas d'adultère varient par suite largement, au XIX^e siècle, en fonction du sexe du présumé coupable.
201. Voir *ibid.*, p. 123 : « Le mari est investi du noble devoir de surveiller la conduite de son épouse. »

comme une inquiétante subversion de l'ordre social, qui traduit, entre autres, une angoisse évidente face à la transformation des structures familiales et à l'émancipation lente, quoique progressive, du « sexe faible ».

C) *Femmes instruites*

Auparavant, il importe d'examiner toutefois brièvement la figure de la demoiselle ou de la dame jouissant, dans les fictions analysées, d'une instruction beaucoup plus vaste que la moyenne de ses consœurs. On sait la « croissance constante, mais modérée[202] », en France, des lycées de jeunes filles après l'adoption de la loi Camille Sée en décembre 1880. À ce propos, Anna Krakowski observe que, « [f]idèle à la réalité, Zola accordera à ses héroïnes à partir de *L'argent* (1891) des connaissances profondes dans différents domaines de la culture générale[203] ». On pense d'emblée à M^me^ Caroline, l'un des personnages principaux du roman consacré, dans le cycle des *Rougon-Macquart*, au monde de la Bourse et de la finance, et à Clotilde, nièce du héros éponyme du *Docteur Pascal* (1893). Quand la première « parlait quatre langues, […] avait lu les économistes, les philosophes, passionnée un instant pour les théories socialistes et évolutionnistes[204] » et avait notamment séjourné au Moyen-Orient, la seconde avait tout appris « de l'homme et de la femme[205] » en assistant son oncle dans ses recherches dans le domaine des sciences naturelles. Affichant un tempérament proche de celui de Caroline Hamelin, Pauline de *La joie de vivre* (1884), en plus de bénéficier des leçons de M^me^ Chanteau en matière de grammaire, d'arithmétique, d'histoire, de mythologie, de catéchisme, de piano et de « maintien[206] », s'instruira de son côté à même les traités scientifiques de son cousin Lazare[207].

Alors que, dans l'univers traditionnel des *Malavoglia*, ce sont les mères qui voient encore à l'essentiel de l'éducation de leurs filles, celles-ci devant avant tout savoir tenir maison et tisser, à l'instar de Mena Malavoglia[208], la représentation de la bourgeoisie et de l'aristocratie dans *Mastro-don Gesualdo* (1889) et *I Viceré* (1894) donne lieu à la description de collèges religieux destinés aux *bambine* et aux *giovanette*. Pendant et après le *Risorgimento*, ces établissements accusent une popularité montante au sein de l'élite italienne, au grand dam de personnages-mémoire telle donna Ferdinanda qui, dans *I Viceré*, « pest[e][209] » contre ces « nouveautés stupides[210] » dont fera les frais Teresina Uzeda. « De son temps[211] », se souvient-elle, « les jeunes

202. Françoise Mayeur. « L'éducation des filles : le modèle laïque », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Le XIX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 301.
203. Anna Krakowski, *op. cit.*, p. 25.
204. Émile Zola. *L'argent*, *RM*, t. 5, p. 60.
205. Émile Zola. *Le docteur Pascal*, *RM*, t. 5, p. 938.
206. Émile Zola. *La joie de vivre*, *RM*, t. 3, p. 847.
207. Voir *ibid.*, p. 854.
208. Voir *LM*, p. 26 : « Mena (Filomena) surnommée "Sainte-Agathe" […] se tenait toujours au métier. »
209. *Ibid.*, p. 346.
210. *Ibid.*
211. *Ibid.*

filles nobles apprenaient à filer la soie[212] » et n'étaient pas « gav[ées][213] » de « balivernes italiennes ou étrangères[214] ». Souhaitant qu'Isabella soit élevée « comme une fille de baron[215] », mastro-don Gesualdo choisira pour sa part d'envoyer son enfant au Collegio di Maria afin que celle-ci « apprenne les belles manières, […] sache lire et écrire, broder [216] » et « connaisse ses prières en latin[217] ».

Dans *I vecchi e i giovani* (1913), roman le plus récent du corpus vériste analysé, Luigi Pirandello ira quant à lui jusqu'à mettre en scène une jeune femme diplômée en comptabilité d'une école technique pour garçons. Celsina Pigna, à laquelle il a déjà été fait allusion au premier chapitre, est engagée, à l'instar de son père, dans la lutte socialiste et la défense des *Fasci* siciliens. Reflet de l'évolution historique, puisque les lycées et les universités italiennes commenceront à intégrer dans leur enceinte des étudiantes à partir de 1876[218], le cheminement professionnel de la brillante activiste, qui jouit d'une « gloriole de fille rebelle à tous les préjugés[219] », rejoint le constat d'Yvonne Knibiehler suivant lequel « la fille […], quand elle accède à une conscience politique, suit souvent la voie du père[220] ».

Il y a toutefois lieu de se demander si l'éducation privilégiée dont bénéficiera Celsina et le groupe de jeunes personnes évoquées précédemment favorisera réellement l'autonomie et la liberté d'action de celles-ci. L'on peut en effet douter que l'acquisition de savoirs et de connaissances relativement larges ait promu ces actants au rang de « femmes-sujets ». Pour plusieurs, le séjour au collège, qui permet d'exhiber un *standing* familial et d'affirmer l'appartenance à une certaine classe sociale, conduit inéluctablement à un mariage de convenance. Les cas d'Isabella Trao et de Teresa Uzeda di Francalanza en témoignent : respectivement issues de la nouvelle bourgeoisie et de l'aristocratie, elles fréquenteront toutes deux les meilleures écoles avant de contracter une union arrangée par leurs ascendants. Dans *Mastro-don Gesualdo*, l'instruction reçue par Isabella au couvent apparaît comme une influence largement opposée à la fois à l'origine sociale, à l'éthique, aux intérêts et à l'affectivité du héros principal, ancien manœuvre parvenu, à force de travail acharné et d'économies, à se constituer une fortune enviable par l'achat de terres agricoles. Aussi, d'entrée de jeu, à l'instar d'Emma Bovary, la fille de Bianca Trao s'intoxiquera par la lecture de romans et de

212. *Ibid.*
213. *Ibid.*
214. *Ibid.*
215. *MDG2*, p. 219.
216. *Ibid.*
217. *Ibid.*
218. Bien qu'autorisé en principe à partir de 1874, tel que noté par Valentina Piattelli dans l'article intitulé « Storia dell'emancipazione femminile in Italia », paru sur Internet à l'adresse http://www.storiaxxisecolo.it/larepubblica/repubblicadonne.htm (page consultée le 15 décembre 2010), l'accès des femmes aux lycées et aux universités ne sera effectif que deux ans plus tard, après la mise en place de nouveaux règlements universitaires par Bonghi et Coppino. Voir à ce propos Michela De Giorgio. « Storie di straordinaria emancipazione », *Le Italiane dall'Unità a oggi : modelli culturali e comportamenti sociali*, Rome-Bari, Laterza, coll. « Storia e memoria », 1992, p. 461.
219. *VJ*, p. 155.
220. Yvonne Knibiehler. « Corps et cœurs », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.). *Le XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 430.

poèmes[221] qui l'entraîneront irrésistiblement sur la voie de la faute et, notamment, des relations prémaritales. « Revenue du collège avec de belles idées plein la tête[222] », la demoiselle entamera en effet, à Mangalavite, au moment de l'épidémie de choléra de 1837, une idylle avec le noble orphelin sans le sou Corrado La Gurna, avec qui elle fuguera et concevra apparemment un enfant avant d'épouser le duc de Leyra. Synonyme de faiblesse pour Gesualdo, la sensibilité à la littérature et aux fleurs de rhétorique, qui contribuera, selon lui, à enfiévrer et à empoisonner Isabella durant son adolescence et sa vie de femme, éloignera celle-ci de son père, constitué d'une « pâte » beaucoup plus robuste que sa fille.

Détail à souligner, c'est avec la complicité de membres du personnel et de visiteurs de l'institution d'enseignement où Isabella accomplira ses études que celle-ci s'enfuira pour aller consommer son amour avec Corrado. Survenant ironiquement le 2 février, jour de la Purification de la Vierge Marie et de la Présentation de Jésus au temple[223] – fête religieuse aussi appelée *Hypapante*, terme grec qui signifie « rencontre[224] » –, la perte d'innocence de l'adolescente, vraie « fille de sa mère[225] », comme le constate zia Cirmena, se découvre étroitement liée, dans l'esprit de Gesualdo, au couvent où elle goûta pour la première fois aux plaisirs subversifs de l'écriture :

> *Il tradimento glielo fecero lì, al Collegio : dell'altra gente beneficata da lui, la sorella di Gerbido che faceva la portinaia, Giacalone che veniva a portare i regali della zia Cirmena e faceva passare i bigliettini dalla ruota* […]. *Un bel giorno infine, mentre le monache erano salite in coro, che c'erano le quarant'ore, la ragazza si fece aprir la porta dai suoi complici, e spiccò il volo*[226].

> C'est au Collège qu'on le trahit : encore des gens qu'il avait couverts de bienfaits, la sœur de Gerbido qui était tourière, Giacalone qui apportait les cadeaux de tante Cirmena et faisait passer les billets doux par le tour […]. Un beau jour enfin, pendant que les nonnes étaient au chœur pour les Quarante heures, les complices ouvrirent la porte à la jeune fille, et elle s'envola[227].

221. Voir *MDG2*, p. 240 : « Une sorte de demi-sommeil la terrassait, une sérénité qui lui venait des choses s'emparait d'elle et la figeait là, le livre sur les genoux […]. De jour en jour, des vers qu'elle lisait […] faisaient naître en elle une sensibilité nouvelle […]. »
222. *Ibid.*, p. 238.
223. Voir *ibid.*, p. 267 et *MDG*, p. 293.
224. Voir à ce propos l'article sur la « Présentation de Jésus au temple » à l'adresse <http://nominis.cef.fr/contenus/saint/549/Presentation-de-Jesus-au-Temple.html>, consulté le 16 décembre 2010. On y rapporte les différentes dénominations de même que les événements historiques que la tradition catholique associe à la fête du 2 février : « La Purification de la Vierge Marie eut lieu quarante jours après la Nativité du Seigneur. Cette fête a été nommée ordinairement de trois manières, la Purification, Hypapante ou rencontre, et la Chandeleur… Cette fête a reçu le nom d'Hypapante, ce qui est la même chose que Présentation, parce que Jésus a été présenté au temple : Hypapante veut encore dire rencontre, parce que Siméon et Anne se rencontrèrent avec le Seigneur, qu'on offrait dans le temple. »
225. *MDG2*, p. 277.
226. *MDG*, p. 292-293.
227. *MDG2*, p. 267.

La « chute » d'Isabella, effet d'un savoir acquis au collège, se manifeste en outre, aux yeux de Gesualdo, dans le domaine matériel et pécuniaire. De fait, l'apparente inconscience dont fera preuve la jeune duchesse de Leyra en autorisant l'hypothèque de plusieurs terres dotales afin d'éponger l'endettement de son mari consternera le vieux travailleur, artisan de la fortune de son gendre. Aussi, le narrateur de *Mastro-don Gesualdo* donne-t-il à lire, par le biais du discours indirect libre, les interrogations et les doléances du protagoniste : « Comment Isabella avait-elle pu serrer la plume dans ses doigts et signer toutes ces dettes ? Maudit soit le jour où il lui avait fait apprendre à écrire[228] ! »

Peu avant son décès, le héros du second roman des *Vinti* aura, certes, plus que jamais motif de se désespérer des « bonnes manières qu'il […] avait fait apprendre au collège[229] » à sa fille, puisque celles-ci alimenteront l'atmosphère froide et peu accueillante de la résidence des Leyra et tueront dans l'œuf toute tentative de communication et de rapprochement avec Isabella.

Source de malheurs bien davantage que de satisfaction pour Gesualdo Motta, l'éducation exemplaire donnée à la dernière représentante de la famille Trao ne constitue pas, en somme, dans *Mastro-don Gesualdo*, un instrument d'émancipation pour la jeune héritière, obligée de se plier aux normes sociales de son milieu et de réprimer ses affections véritables. Contribuant toutefois à attiser chez Isabella l'esprit de rébellion, elle perce d'insidieuses brèches dans le système patriarcal en laissant présager de plus graves déchirures.

Si l'instruction féminine révèle un certain pouvoir transgressif dans le roman de Verga sur la bourgeoisie, tel n'est pas le cas dans *I Viceré* de De Roberto, où les fréquentes visites de Teresa au couvent de San Placido, vécues comme autant de descentes aux enfers, et les études de l'adolescente au collège sont d'abord motivées par les intérêts particuliers de Giacomo. C'est ainsi, dans un premier temps, afin d'« apaiser les ressentiments[230] » de l'abbesse et de sœur Maria Crocifissa par suite du non-respect du testament de la princesse-mère que le premier représentant de la lignée des Uzeda se « serv[ira] de sa fille comme d'une sorte d'ambassadrice tacite[231] ». En mettant son enfant « dans le tour pour la faire passer à l'intérieur du couvent, au-delà du mur impénétrable qui reléguait les sœurs hors du monde[232] », le frère aîné de Raimondo cherchera par ailleurs « à mortifier [les] désirs [de Teresa] […] pour l'accoutumer à l'obéissance et à la discipline monastique[233] ». Quelques années plus tard, Giacomo et sa cousine, donna Graziella, verront à mettre la demoiselle au collège après que celle-ci les eût surpris « en un colloque un tantinet intime[234] ». Sensible, tout comme Isabella, à l'art poétique et aux œuvres romanesques, Teresa,

228. *Ibid.*, p. 282.
229. *Ibid.*, p. 346.
230. *PF*, p. 276.
231. *Ibid.*
232. *Ibid.*
233. *Ibid.*
234. *Ibid.*, p. 345.

qui s'adonne à la peinture et à la musique et « rêv[e] les yeux ouverts du matin au soir[235] », sera contrainte, à l'instar de la fille de Gesualdo, de réprimer son amour pour Giovannino Radalì pour épouser Michele, frère de celui-ci. En conformité avec les principes religieux qui lui avaient été inculqués durant son enfance, la jeune aristocrate laissera alors s'exprimer son « instinct de sacrifice[236] » de même que « les accès d'humilité, la soif de récompenses ineffables qui l'avaient hantée, enfant[237] » et se pliera, ainsi qu'« une cire molle[238] », à la décision de ses parents. Le coup porté à la sentimentalité de la fille de Margherita ne sera toutefois pas sans conséquence : chez elle, la folie proverbiale des Uzeda prendra la forme d'un « mysticisme hystérique[239] », pour reprendre les termes de Consalvo, dont le narrateur rapporte le jugement par voie de focalisation interne.

Alors que le mariage scellera les destins respectifs d'Isabella et de Teresa qui, sous l'influence de schémas romanesques, repousseront momentanément leur devoir d'obéissance au père et de soumission aux exigences familiales et de classe, c'est dans la maternité, l'assistance sociale et le don de soi que se réaliseront d'autres femmes instruites du corpus textuel examiné. Ainsi, dans *La joie de vivre*, Pauline, en plus de se dévouer pour les enfants miséreux de Bonneville, ira jusqu'à sacrifier son amour pour Lazare et à veiller sur le petit Paul, fils de son cousin et de Louise. Clotilde, pour sa part, trouvera sa pleine ampleur actantielle dans la fiction du *Docteur Pascal* en donnant naissance à l'héritier de la lignée mise en scène par Zola, un nourrisson dont on ne sait s'il sera « le rédempteur[240] » ou « l'Antéchrist, […] qui purgerait la terre de l'impureté devenue trop vaste[241] ». La transformation finale de la grande armoire de Pascal, dans laquelle les layettes ont remplacé les dossiers scientifiques, engage d'ailleurs à un retour philosophique aux lois naturelles. Si, au terme de son existence, le savant choisira de « s'en remettre[242] » à la vie « tout en continuant à apprendre[243] », le récit naturaliste suggère parallèlement que l'épanouissement tant physiologique que psychologique de la femme implique l'acceptation, par celle-ci, de sa fonction biologique principale, soit celle d'enfanter et de permettre la survie et la croissance de ses rejetons.

Catalysé dans l'union conjugale et dans la maternité, le pouvoir subversif de l'instruction féminine, qui pointe chez certaines des femmes les plus éduquées et les plus « libérées » des romans à l'examen, finira, même chez celles-ci, par être « dompté » – ou, mieux, « domestiqué ». Dans *L'argent*, M^me^ Caroline, séparée d'un mari alcoolique pour cause de violence conjugale, habite avec son frère Hamelin, ingénieur de

235. *Ibid.*, p. 458.
236. *Ibid.*, p. 496.
237. *Ibid.*
238. *Ibid.*, p. 500.
239. *Ibid.*, p. 576.
240. Émile Zola. *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1218.
241. *Ibid.*, p. 1219.
242. Émile Zola. « Étude », *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1601.
243. *Ibid.*

son état. « [É]ta[nt] un peu l'homme[244] » dans le ménage familial, elle réintégrera cependant bien vite les fonctions traditionnellement attribuées aux « personnes du sexe » en devenant, d'une part, l'intendante – et bientôt l'amante – de Saccard. « [E]lle la savante, la philosophe[245] », s'« amus[era][246] » ainsi à « n'être plus qu'une bonne femme de ménage, la gouvernante d'un prodigue, qu'elle se mettait à aimer, comme on aime les enfants mauvais sujets[247] ». Ayant espéré, en vain, épouser en secondes noces un ami de son frère, M^me^ Caroline comblera, d'autre part, son désir d'enfant en s'impliquant dans l'Œuvre du Travail et en s'occupant du terrible Victor, dont elle deviendra en quelque sorte « la mère de rencontre et d'adoption[248] ». Cette ancienne institutrice, qui lira le Code civil afin de mieux déterminer la légalité des actions entreprises par le directeur de la Banque universelle, s'impose d'emblée, au sein de la fiction zolienne, par sa profonde intelligence, d'autant plus remarquable en raison de la « simplicité[249] » qu'elle manifeste. Celle qui reconnaîtra à plus d'une reprise avoir « beaucoup trop lu pour une femme[250] » et avoir « perdu son temps […] à brûler de connaître le vaste monde[251] » se distingue en effet des « farceuses intellectuelles[252] » en ce qu'elle ne « s'épuis[e] » pas à tâcher d'expliquer « les mille causes complexes[253] » de ses élans sensuels et de ses affections sentimentales. Car « [p]our elle, dans ce dévidage du cœur et de la cervelle, dans cette analyse raffinée des cheveux coupés en quatre, il n'y avait qu'une distraction de mondaines inoccupées, sans ménage à tenir, sans enfant à aimer […][254] ». Il semble donc qu'en dépit de sa vaste science, M^me^ Caroline ait échappé, par sa nature active et par son bon sens, au danger consistant, pour une femme, à se « perdre » trop longuement dans la réflexion et à faire preuve d'un excès de cérébralité. Associée à la chair et à la matière davantage qu'à l'esprit[255], la femme, telle qu'envisagée par les discours médical, religieux et juridique du XIX^e^ siècle, risque en particulier de devenir incontrôlable si elle accède au pouvoir décisionnel[256]. On comprend dès lors pourquoi l'érudite, qui choisira de limiter son champ d'action quotidien aux soins ménagers et à l'activité philanthropique – domaine d'implication qui, tout en autorisant la gent féminine à sortir de la résidence familiale, canalise

244. Émile Zola. *L'argent*, *op. cit.*, p. 59.
245. *Ibid.*, p. 65.
246. *Ibid.*
247. *Ibid.*
248. *Ibid.*, p. 162.
249. *Ibid.*, p. 60.
250. *Ibid.*, p. 74.
251. *Ibid.*, p. 163.
252. *Ibid.*
253. *Ibid.*
254. *Ibid.*
255. Voir à ce sujet Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, t. 1, p. 325 ; Jeremy Wallace. « Baudelaire, Zola, et la femme-charogne », dans Anna Gural-Migdal (dir.), *op. cit.*, p. 364-365.
256. Voir Nicole Arnaud-Duc. « Les contradictions du droit », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Le XIX^e^ siècle, op. cit.*, p. 103 : « Le discours médical et religieux développe la crainte, que l'on retrouve dans les textes juridiques, que les femmes deviennent incontrôlables si elles accèdent au pouvoir de décision. »

l'énergie de ces dames en diminuant les risques qu'elles ne contreviennent à l'ordre social[257] – fera l'admiration de bien des commentateurs de *L'argent*. Ainsi, Albert Delpit observe dans *La République française* du 7 avril 1891 :

> Dans sa lutte obstinée, celui-ci [Saccard] a le bonheur d'être soutenu et consolé par une adorable créature, Caroline Hamelin. Certes, M. Émile Zola a tracé bien des types de femmes lumineux et charmants. Pas une n'est supérieure à Caroline, pas même Gervaise. Non parce qu'elle « parle quatre langues… parce qu'elle a lu les économistes et les philosophes… » Oh ! Toute cette science me la gâterait, au contraire. J'aime cette Caroline Hamelin parce qu'elle est humaine, vraie, sensible ; parce qu'il me suffit de fermer les yeux, pour la voir telle que l'a dessinée M. Émile Zola : grande, belle, gaie, amoureuse, « avec ses cheveux blancs envolés autour de son jeune visage[258] ».

Le portrait que brosse Zola de la relation entre le financier et sa bonne amie atteste d'ailleurs la vision idéale du couple qu'entretiennent le romancier et son époque : « [R]ien n'était […] plus naturel ni plus tranquille que leur liaison : […] lui heureux de l'avoir là, le soir, quand il ne sortait pas, elle presque maternelle, d'une affection calmante, avec sa vive intelligence et sa droiture[259]. » Si le contexte de rédaction de *L'argent* voit dans toute représentante du sexe féminin une mère en puissance et encourage l'instruction des jeunes filles dans le but de colmater la « fracture conjugale[260] » qui sépare souvent les époux, l'héroïne imaginée par Zola semble conforme à l'image que les poètes et artistes contemporains du naturalisme se font du « génie du foyer ». Ces deux strophes de « Mon rêve familier » (*Poèmes saturniens*, 1866) de Paul Verlaine n'expriment-elles pas, du reste, l'aspiration bourgeoise à la félicité intime du couple :

> Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
>
> D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime
>
> Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
>
> Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.
>
> Car elle me comprend, et mon cœur, transparent
>
> Pour elle seule, hélas ! cesse d'être un problème

257. Voir à ce propos Michelle Perrot. « Sortir », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *op. cit.*, p. 540 : « Des associations de plus en plus nombreuses, des ligues de toutes sortes – pour la tempérance, l'hygiène, la moralité… –, concurrentes parfois, sollicitent leurs efforts, en particulier ceux des femmes seules dont on redoute que l'oisiveté – et la stérilité – tournent à l'aigre. »
258. Albert Delpit. Commentaire sur *L'argent* d'Émile Zola. *La République française*, 7 avril 1891.
259. Émile Zola. *L'argent*, *op. cit.*, p. 163.
260. Agnès Walch. *Histoire du couple en France de la Renaissance à nos jours*, Rennes, Ouest-France, 2003, p. 168.

Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,

Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant[261].

Bien que ne vivant plus sous le même toit que son mari, qui s'éteint en début de roman, M^me^ Caroline, sans progéniture, ne pose en somme aucun péril pour l'ordre bourgeois en ce que l'auteur des *Rougon-Macquart* choisira de lui faire embrasser des tâches similaires à celles habituellement assumées par les épouses et par les génitrices. On ne peut s'en étonner puisque, de l'avis de Zola, « [l]e reste, tout ce dont on peut rêver [pour les femmes], ne saurait être qu'anormal, dangereux et d'une parfaite vanité[262] ».

Fougueuse lycéenne et militante de gauche, Celsina Pigna, dont on aurait pu espérer qu'elle fasse carrière ou s'engage à fond dans l'activisme politique, semble elle-même « rentrer dans le rang » au terme de *I vecchi e i giovani*. L'adolescente de dix-huit ans délaissera en effet la lutte socialiste après avoir été rabrouée par Lino Apes lors de la réunion tenue, à Rome, chez Lando Laurentano à la veille du Congrès de Reggio Emilia. Bien qu'ayant affirmé vouloir se trouver de l'emploi coûte que coûte afin de pouvoir se payer des leçons de chant, la brillante Sicilienne finira par s'acheminer vers le mariage plutôt que vers le marché du travail. Aussi, après avoir confié à Antonio Del Re sur le ton du badinage que « forcément, avant de devenir un soprano […] célèbre, […] elle devait se marier, étant donné l'affreux nom dont elle était affligée[263] », la fille du désargenté et idéaliste Nocio Pigna se montrera fort intéressée par Ciccino Vella, jeune homme issu d'une famille prospère. Quoique l'inclination supposée de Celsina pour le riche héritier soit uniquement évoquée par le narrateur sous l'angle de vision d'Antonio Del Re, qui n'accepte pas les manières libres déployées par celle qu'il aime, l'on peut ainsi croire que l'ardente *signorina*, qui s'impose *a priori* comme une pionnière dans le domaine académique et politique, choisira de « normaliser » sa situation en prenant époux. L'instruction supérieure de Celsina ne semble ainsi pas déboucher, au terme de *I vecchi e i giovani*, sur une amorce d'intégration de la gent féminine au-delà de la sphère intime et privée. Au contraire, l'intelligence maintes fois soulignée de la demoiselle ne contribuera apparemment qu'à développer le « flair » social de celle-ci en lui faisant prendre conscience des avantages non négligeables offerts à la femme ambitieuse par un « bon parti ».

D) *La femme dans la cité*

Si, en dépit de leur savoir étendu, ferment de transgression des structures et des espaces sociaux, les femmes instruites des romans considérés finissent généralement par être reconduites dans l'aire du privé et par embrasser les tâches assignées, par tradition,

261. Paul Verlaine. « Mon rêve familier », *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, éd. révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 63-64.
262. Émile Zola. Propos tenus en 1897 et cités dans l'ouvrage de Colette Becker, Gina Gourdin-Servenière et Véronique Lavielle, *op. cit.*, p. 152.
263. *VJ*, p. 278.

aux personnes de leur sexe, quelques exceptions fort révélatrices doivent être signalées. Clémence, notamment, dans *Le ventre de Paris*, discute d'actualité politique avec les habitués des tavernes et, en particulier, avec Charvet, son conjoint sur la base des principes « du mariage libre et de la fortune libre[264] ». Ayant étudié en pension durant sa jeunesse, la « grande brune[265] » à l'air sérieux remplira tour à tour les fonctions de tablettière dans une poissonnerie et de professeure privée de français, ce qui lui permettra, un temps, de gagner davantage que son conjoint – fait générateur d'un certain malaise chez celui-ci. Soulignée par la critique, l'ironie de Zola face à ce type « ridicule[266] » d'« indompté[e][267] », de « "révolutionnaire" qui se dit émancipée[268] » imprègne plusieurs passages du roman sur les Halles. « [É]criva[nt], les doigts très allongés, en demoiselle qui a reçu de l'instruction[269] », Clémence « se piqu[e] de littérature[270] » au sein du groupe de républicains qu'elle fréquente et « "riv[e] le clou" à Charvet[271] » dans les débats, tout en « cro[yant] certainement garder sa place de femme, en réservant son avis, en ne s'emportant pas contre les hommes[272] ». Fumant des cigarettes et buvant des grogs « en toute philosophie[273] », la jeune femme révèle, sous le regard incisif du narrateur, une attitude prétentieuse, doublée d'une lâcheté patente : quoique affectant un intérêt « professora[l][274] » pour les questions sociales abordées au café Lebigre, elle refusera de participer au complot contre le gouvernement impérial qu'entend diriger Florent.

Douée d'un esprit vif et critique, nourri d'amples connaissances dans le domaine sociopolitique, Clémence est qualifiée d'« homme[275] » au moins à deux reprises par ses compagnons de lutte socialiste. Cette transfuge, coupable d'avoir violé la frontière entre « les deux sphères[276] » et de s'être immiscée dans un lieu de sociabilité typiquement masculin, jette « une pointe d'odeur suspecte[277] » dans l'œuvre. Remarquons d'ailleurs que si « [l]e XIX^e^ siècle […] esquisse un mouvement de bascule[278] » lié en partie « aux agissements des femmes elles-mêmes, et à leur désir de sortir des limites imposées à leur sexe[279] », c'est par un renversement de type carnavalesque que se traduit, dans bien des cas, l'« infiltration » croissante des femmes sur la scène publique

264. Émile Zola. *Le ventre de Paris, op. cit.*, p. 749.
265. *Ibid.*, p. 846.
266. Anna Krakowski, *op. cit.*, p. 226 ; Chantal Bertrand-Jennings, *op. cit.*, p. 39.
267. *Ibid.*, p. 37.
268. Anna Krakowski, *op. cit.*, p. 226.
269. Émile Zola. *Le ventre de Paris, op. cit.*, p. 709.
270. *Ibid.*, p. 710.
271. *Ibid.*, p. 748.
272. *Ibid.*
273. *Ibid.*, p. 847.
274. *Ibid.*, p. 748.
275. Voir *ibid.*, p. 749 : « C'était un homme pour eux. » et p. 846 : « N'importe, disait-il en tapant sur les bras de Clémence, vous êtes un homme, vous ! »
276. Voir, au sujet de la théorie des « deux sphères » (privée et publique), Yvonne Knibiehler. « Corps et cœurs », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Le XIX^e^ siècle, op. cit.*, p. 423.
277. Émile Zola. *Le ventre de Paris, op. cit.*, p. 752.
278. Geneviève Fraisse et Michelle Perrot. « Modernités. Introduction », dans *id.* (dir.), *Le XIX^e^ siècle, op. cit.*, p. 535.
279. *Ibid.*

des récits investigués. En plus de transgresser une division de l'espace et des rôles sociaux entérinée par la coutume, Clémence, qui « a la plaisanterie très lourde[280] », s'adonnera ponctuellement à des divertissements quelque peu subversifs, dont la portée corrosive fera craindre des représailles de la part des représentants du pouvoir. Rappelons en particulier de quelle façon la jeune dame se « paiera la tête » des hauts personnages de la cour impériale, qui donneront, bien malgré eux, leur nom à des espèces variées de poissons :

> [E]lle s'était amusée, un jour, à mettre, sur les tablettes de vente, en face des limandes, des raies, des maquereaux adjugés, les noms des dames et des messieurs les plus connus de la cour. Ces surnoms de poissons donnés à de hauts dignitaires, ces adjudications de comtesses et de baronnes, vendues à trente sous pièce, avaient profondément effrayé monsieur Manoury. Gavard en riait encore[281].

C'est en démontant la rhétorique ampoulée des discours du trône que la femme de Charvet lèvera le voile, de la même façon, sur la lourdeur et l'incohérence de certains propos tenus par Napoléon III :

> Une phrase surtout les amusa énormément : « Nous avons la confiance, messieurs, qu'appuyé sur vos lumières et sur les sentiments conservateurs du pays, nous arriverons à augmenter de jour en jour la prospérité publique. »
>
> […]
>
> – Et puis, qu'est-ce que c'est que ça, un monsieur « appuyé sur des lumières » ? reprit Clémence […][282].

Pervertissant d'honorables patronymes ou se jouant des allocutions officielles du chef de la nation française, Clémence relaie un flagrant pouvoir de sédition. C'est pour avoir abandonné la condition sociale qui aurait dû être la sienne conformément aux « préjugés[283] » de son époque que l'intellectuelle à l'humour décapant verra d'ailleurs sa crédibilité d'activiste désamorcée par l'auteur du *Ventre de Paris*, qui la cantonnera dans le champ de la polémique sociale en lui faisant rejeter tout engagement politique compromettant.

L'on constate que bon nombre d'actants féminins du corpus œuvrant par-delà le champ de l'intime et du privé semblent investis d'une force susceptible de bouleverser l'ordre social, notamment par un inquiétant réveil du corps et des instincts. Largement réprimés par les mœurs bourgeoises autant que par l'Église catholique, les élans charnels furent très souvent associés, au temps du naturalisme et du vérisme, à la nature féminine, que les médecins et les écrivains d'alors croyaient pourvue d'une

280. Émile Zola. *Le ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 846.
281. *Ibid.*
282. *Ibid.*, p. 710.
283. Émile Zola. *Gil Blas*, 2 août 1896. Cité dans l'ouvrage de Colette Becker, Gina Gourdin-Servenière et Véronique Lavielle, *op. cit.*, p. 152.

« sensibilité étonnante[284] ». Alors que la littérature de la seconde moitié du XIX^e^ siècle déclare en maints endroits que le beau sexe « ne se laisse pas prendre aux rets de la raison[285] », Jean-Louis Cabanès remarque que dans ce contexte, « on pourrait dire que la femme et le fou sont nés "troués"[286] ». Cet intéressant rapprochement, auquel s'ajoute le constat d'une « équivalence[287] » fréquente, chez Zola, entre la femme et le peuple, nous amènent à entrevoir, dans plusieurs passages des œuvres du corpus, un rapport symbolique entre l'évocation des femmes-sujets actives dans la cité et le thème du carnaval. Michel Feuillet a rappelé dans un ouvrage la fonction cathartique de cette dernière manifestation culturelle, qui permet un « rejet des passions, des rancœurs, des souffrances accumulées et refoulées pendant toute l'année en une purgation salutaire[288] ». Si certains spécialistes voient dans l'étymologie du terme une référence au jeûne imminent du carême, d'autres font dériver le substantif de l'expression latine *carnis levamen*, soit « le soulagement de la chair[289] ». L'auteur explique à ce propos que :

> le mot *levamen* laisse imaginer indirectement une succession de souffrances passées ou futures ; est décrite une dialectique de libération qui suppose en dehors de la fête la domination de la chair par l'esprit en chacun des individus, et une mise au pas du corps social par une morale contraignante[290].

« [O]ccasion licite de toutes les revanches[291] » – en particulier, celles du corps sur l'esprit, de la laideur sur la beauté, de la petitesse sur la grandeur, du désordre sur l'ordre et de l'oppressé sur l'oppresseur[292] –, le carnaval autorisa historiquement, dans certaines régions européennes, l'inversion des rôles traditionnellement attribués à chaque sexe. Le jour du « lundi fou », durant lequel les femmes oubliaient leurs tâches domestiques et envahissaient l'espace de la *polis* en lieu et place des hommes, est ainsi décrit par Feuillet :

> En Alsace ou dans le Wurtemberg, les festivités du lundi gras – du *lundi fou* – étaient réservées aux femmes et permettaient ainsi un renversement salutaire de l'autorité : les hommes pour une journée abandonnaient leurs prérogatives et acceptaient les contraintes imposées le reste de l'année à la gent féminine. Les femmes s'emparaient en toute liberté de la ville, tandis que les hommes devaient rester cloîtrés à la maison pour se consacrer aux soins du ménage et des enfants. L'hôtel de ville était investi par les conquérantes. Le bourgmestre et ses conseillers – les seuls hommes admis – devaient leur servir de la bière et des saucisses. Quand, tard dans la nuit, les épouses rentraient ivres mortes après une journée de débauche, les attendaient des époux furibonds[293].

284. Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, t. 1, p. 331.
285. *Ibid.*, p. 330.
286. *Ibid.*, p. 101.
287. Chantal Bertrand-Jennings, *op. cit.*, p. 113.
288. Michel Feuillet. *Le carnaval*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Bref », n° 39, 1991, p. 99.
289. *Ibid.*, p. 13.
290. Voir *ibid.*
291. *Ibid.*, p. 101.
292. Voir *ibid.*, p. 100.
293. *Ibid.*

Par le recours à l'inversion et à la transgression, le carnaval permettait ainsi au féminin de se réapproprier, l'espace de quelques heures, l'importance cardinale qui avait été sienne à l'ère païenne, durant laquelle c'était non pas Dieu, mais la Grande Déesse qui était adorée. Dans l'ouvrage posthume intitulé *Tu es cela. La transformation de la métaphore religieuse* (2003), Joseph Campbell souligne cet abandon du culte de la Mère créatrice du monde, advenu parallèlement à l'organisation de structures sociales phallocrates :

> [L]a puissance représentée dans la plupart des régions du monde par l'image de la Grande Déesse est sans doute celle qui fut le plus réprimée. Dans la Bible (2e livre des Rois 23,13), elle est appelée « l'idole abominable ». Toutefois, les images de la Bible proviennent elles-mêmes d'un contexte mythologique antérieur, où la Grande Déesse était la puissance suprême. Une tradition patriarcale pure et dure, conçue pour les hommes, s'est appropriée les images de la Grande Déesse ainsi que celles de ses enfants, les déités de la nature, détournant de ce fait le sens de tous les symboles[294].

« [P]ermett[ant] aux conquérants patriarcaux d'établir leur domination sur leurs victimes matriarcales[295] », cette conception d'un dieu masculin sans épouse jette une lumière nouvelle sur le récit biblique de la création d'Ève, dont Campbell relève l'absurdité : « Qui a jamais entendu dire […] qu'un homme ait donné la vie à une femme, comme Adam le fit pour Ève[296] ? » Dans *La faute de l'abbé Mouret*, Serge ne se réfugiera-t-il pas, du reste, après la consommation de son amour avec Albine, dans l'adoration du Christ en croix, n'osant plus se confier à la Madone[297] ? Si Campbell se réjouit de la progression du culte marial[298], dont on sait qu'il connut une recrudescence dans les années 1850 et qu'il aboutira à la formulation du dogme de l'Assomption de la Vierge (1950), remarquons toutefois la persistance d'une différence abyssale entre celle qui porta Jésus en son sein et la déesse des sociétés agraires primitives. Quand cette dernière, qui symbolise le renouvellement vital et générationnel, s'assimile davantage à la jeune Désirée de la *Faute*, cette « grande bête[299] », pour reprendre l'expression du docteur Pascal, qui voit à la reproduction des animaux de basse-cour dont elle a soin, la pureté de Marie, qui engendra et fut engendrée sans « tache » suivant la doctrine catholique, implique une vision négative de l'acte sexuel. Alors que la sœur cadette du prêtre évoqué par Zola trouve « naturel[300] » que les mammifères qu'elle soigne copulent devant ses yeux, puisqu'« il faut bien que les mères

294. Joseph Campbell. *Tu es cela. La transformation de la métaphore religieuse*, Québec, A-1, 2003, p. 80.
295. *Ibid.*, p. 49.
296. *Ibid.*, p. 80.
297. Voir Émile Zola. *La faute de l'abbé Mouret*, *RM*, t. 1, p. 1448 : « Il s'était pris d'une dévotion extraordinaire pour la Croix, il avait remplacé dans sa chambre la statuette de l'Immaculée-Conception par un grand crucifix de bois noir, devant lequel il passait de longues heures d'adoration. »
298. Campbell (*Op. cit.*, p. 81) formule d'ailleurs ce souhait : « Le Mouvement pour la libération de la femme peut exercer une influence déterminante […] et même pénétrer la sphère du symbolisme religieux. »
299. Émile Zola. *La faute de l'abbé Mouret*, *op. cit.*, p. 1453.
300. *Ibid.*, p. 1429.

fassent des petits[301] », Alain Corbin a relevé l'exaltation, au temps de la rédaction des œuvres considérées, du type de la jeune fille pure, « ignorante de la concupiscence[302] » à l'instar du modèle virginal diffusé par l'Église catholique.

Parallèlement à la « fascination[303] » que les religieux, mais aussi les « [m]édecins, auteurs de littérature érotique[304] » et « spécialistes de théologie morale[305] » entretiennent alors pour la chasteté féminine, la pénétration du « beau sexe » dans la cité moderne place d'emblée celui-ci du côté de la Méduse et de la débauche païenne plutôt que de l'angélisme chrétien. Au moment même où le carnaval, « vidé de sa substance[306] », décline en ce qu'il ne constitue plus qu'« une distraction, un divertissement[307] », la critique sociale du Second Empire passe, chez Zola, par une attaque cinglante des nouveaux types de rapports hommes/femmes, qui réactualisent, dans l'imaginaire de l'écrivain, le rite populaire à fonction cathartique. Dans la chronique intitulée « La fin de l'orgie » (1870), le premier représentant du naturalisme, après avoir illustré, par quelques anecdotes, l'apparente perte de virilité des jeunes hommes de son temps, remarque à ce propos :

> Autrefois, le carnaval passait en calèche sur les boulevards. Aujourd'hui, le carnaval est mort, les gens comme il faut ne se hasardent plus avec un faux nez pendant les jours gras. Ils s'enferment, et, dans un salon dont l'air brûle, chargé de parfums, ils risquent une mascarade ordurière, ils jouent une scène qui se trouve quelque part dans Pétrone[308].

Bien qu'ayant « perdu sa signification magique et rituelle[309] », le carnaval semble ainsi resurgir dans les salons bourgeois et aristocrates du Second Empire – période de vaste « curée[310] » durant laquelle « l'histoire […] pataug[e] en pleine farce[311] » – lorsque les dérives politiques nationales tout à la fois se doublent et s'expriment par une confusion sexuelle sans précédent. Si les âges où « s'affiche[312] » le vice restent, pour Zola, annonciateurs de « quelque crise sociale[313] », le règne de Napoléon III laisse apparemment craindre à l'auteur des *Rougon-Macquart* le bouleversement imminent de la dynamique et de l'ordre collectifs. Avouant « ne pas sa[voir] ce qui suivra [son]

301. *Ibid.*
302. Alain Corbin. « L'emprise de la religion », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, *De la Révolution à la Grande Guerre*, t. 2 de *Histoire du corps*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2005, p. 61.
303. *Ibid.*, p. 63.
304. *Ibid.*
305. *Ibid.*
306. Suzanne Manot. *Carnaval… carême. Traditions, coutumes d'hier et d'aujourd'hui. Aunis – Angoumois – Saintonge – Poitou – Vendée,* illustrations de Philippe Manot, Dole (France), Éditions de la Colombe, coll. « Terroir », 1994, p. 29.
307. *Ibid.*
308. Émile Zola. « La fin de l'orgie », *OC*, t. 13, p. 262.
309. Suzanne Manot, *op. cit.*, p. 29.
310. Émile Zola. « La fin de l'orgie », *OC*, t. 13, p. 260.
311. Émile Zola. « Causerie », *La Tribune*, 6 décembre 1868, dans *OC*, t. 13, p. 207.
312. *Ibid.*
313. *Ibid.*

époque[314] », Émile Zola note ainsi, d'une part, l'« éréthisme nerveux[315] » de jeunes hommes n'ayant aucun scrupule à renverser les codes chevaleresques en « fais[ant] reines de misérables danseuses de corde qui gambadent sur les planches des théâtres comme des artistes de foire[316] ». « [F]ormés à l'école[317] » des cocottes, à l'instar de plus d'un membre du gouvernement de Louis-Napoléon Bonaparte, ils s'amusent à revêtir des tenues féminines et à imiter ce sénateur qui, dans Shakespeare, s'agenouille devant sa concubine et « fait le chien[318] » en implorant qu'on le « batt[e] un peu[319] », qu'on « lui crach[e] au visage[320] ». Outre par l'apothéose du rire et du burlesque[321], la renaissance contemporaine de l'« orgie antique[322] » s'affirme chez Zola par l'apparente permutation des qualités attribuées à chaque sexe. Quand, en effet, pour le chroniqueur de *La Cloche*, une sensibilité à fleur de peau caractérise le groupe des damoiseaux qui éprouvent un plaisir pervers à se soumettre aux femmes entretenues, celles-ci, qui finiront peut-être un jour par s'habiller en hommes, ainsi que le suppose l'écrivain[323], lâchent, lorsqu'elles ouvrent la bouche, de rares « perles[324] » : « Ce sont ces mots adorables et précieux : "Fiche-moi la paix !" ou encore : "As-tu vingt louis sur toi ?", que leurs adorateurs ne croient pouvoir récompenser dignement qu'en leur envoyant des chevaux de vingt-cinq mille francs la paire[325]. »

Dans le texte zolien intitulé « Les épaules de la marquise », les personnes du sexe, qui bafouent l'autorité de l'homme-pourvoyeur et affichent sans vergogne leurs appétits matérialistes, se révèlent, en outre, bien plus profondément liées aux institutions gouvernementales du Second Empire que ces messieurs follement épris de leurs charmes. Véritables piliers du régime instauré par le neveu de Napoléon I^er^ [326], les jolies dames ont longuement « combattu[327] » afin d'« ass[eoir] solidement la dynastie[328] » après le coup d'État. L'« ombre de femme, grandie, les épaules nues, le chignon haut, la taille cambrée[329] » qu'un pauvre diable entrevoit à la fenêtre d'une demeure prospère dans « La fin de l'orgie » donne ainsi la mesure du relâchement

314. *Ibid.*
315. *Ibid.*
316. *Ibid.*
317. *Ibid.*, p. 205.
318. *Ibid.*, p. 206.
319. *Ibid.*
320. *Ibid.*
321. Voir Émile Zola. « Causerie », *La Tribune*, 6 décembre 1868, dans *OC*, t. 13, p. 207 : « Nos gentilshommes, nos fils de famille vivent dans un rire idiot. » ; *id.*, « La fin de l'orgie », *OC*, t. 13, p. 260 : « parfois, sur ce rideau, se dessine une ombre de femme, […] la taille cambrée, comme secouée de rires ».
322. Émile Zola. « La fin de l'orgie », *OC*, t. 13, p. 261.
323. Voir *ibid.*, p. 262 : « Et que deviendront les femmes ? Elles s'habilleront en hommes, parbleu ! si elles s'ennuient, et peut-être alors notre jeunesse dorée leur reviendra-t-elle, attirée par le mensonge de leur costume. »
324. Émile Zola. « Causerie », *La Tribune*, 6 décembre 1868, dans *OC*, t. 13, p. 205.
325. *Ibid.*
326. Voir Émile Zola. « Les épaules de la marquise », *La Cloche*, 21 février 1870, dans *OC*, t. 13, p. 264.
327. *Ibid.*
328. *Ibid*, p. 265.
329. Émile Zola. « La fin de l'orgie », *OC*, t. 13, p. 260.

moral observé par Zola durant sa jeunesse et de la crainte générée, chez l'écrivain, par la nature féminine, dont le pouvoir de séduction laisse planer une menace de castration potentielle.

Évoquée dès le troisième chapitre de *Son Excellence Eugène Rougon*, alors qu'elle pose à demi nue en Diane chasseresse pour un ami peintre, Clorinde Balbi reste, à l'intérieur du groupe des femmes actives sur la scène publique des œuvres étudiées, l'une des figures les plus intéressantes. À la différence de Clémence, qui se distingue surtout par son savoir et par son sens de la répartie, c'est, d'emblée, par sa sensualité et par son magnétisme tout comme par ses manières libres et excentriques que « mademoiselle Machiavel[330] » s'impose à la subjectivité de Rougon venu lui rendre visite. Ainsi que le suggère la citation présentée en exergue du présent chapitre, la jeune Italienne attise le désir masculin par l'inquiétante puissance de son sexe : témoin l'épisode, fort célèbre, du « duel » dans l'écurie. Portant cravate et arborant « très crânement[331] » un chapeau d'homme sur ses cheveux roulés, Clorinde se rend chez Eugène, qu'elle entend décider au mariage avec son « bel aplomb de fille émancipée[332] ». Revêtant une « amazone, costume qui lui donn[e] une liberté de garçon[333] », la jeune femme doit toutefois bien vite se garder des appétits croissants de Rougon en administrant à celui-ci plus d'un coup de fouet. Nouvelle Ève, l'héritière de la comtesse Balbi possède heureusement « l'élasticité puissante d'un ressort d'acier[334] » et l'agilité d'un serpent[335]. Puissant symbole phallique, l'image du reptile envahit d'ailleurs spontanément l'esprit de l'homme politique au terme de son infructueuse cavalcade, alors qu'il repense à l'objet de ses désirs : « Ce qu'il retrouvait, à cette fenêtre, c'était la mince silhouette de Clorinde, qui se balançait, se nouait, se déroulait, avec la volupté molle d'une couleuvre bleuâtre[336]. »

Femme fatale refusant de se soumettre à la concupiscence masculine, Clorinde inquiète dès les premières articulations de l'œuvre en raison de ses origines pour le moins floues – sa paternité biologique demeurant incertaine, sa mère et son père ayant apparemment entretenu, chacun de leur côté, « une foule d'aventures[337] » et fait preuve de « débordements mutuels[338] ». Si, au XIX^e^ siècle, le « soupçon pèse sur les déplacements […] des femmes seules[339] », le voyage impliquant une « circulatio[n] hors de l'enclos[340] », il faut se rappeler que la comtesse Balbi et sa fille sont des migrantes qui, lorsque des « trous brusques[341] » se produisent dans leur fortune, « disparaiss[ent] tout

330. Émile Zola. *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 73.
331. *Ibid.*, p. 109.
332. *Ibid.*, p. 111.
333. *Ibid.*, p. 110.
334. *Ibid.*, p. 117.
335. Voir *ibid.*, p. 118.
336. *Ibid.*, p. 120.
337. *Ibid.*, p. 60.
338. *Ibid.*
339. Michelle Perrot. « Sortir », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Le XIX^e^ siècle, op. cit.*, p. 554.
340. Geneviève Fraisse et Michelle Perrot. « Modernités. Introduction », dans *id.* (dir.), *Le XIX^e^ siècle, op. cit.*, p. 535.
341. Émile Zola. *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 60.

d'un coup, pour reparaître bientôt avec une splendeur nouvelle[342] ». Fait à souligner, Clorinde rend d'ailleurs compte, un jour, à Rougon de l'espèce de transmutation générique à laquelle donna lieu sa grande mobilité : « Moi, je suis devenue un garçon parce que j'ai voyagé[343] . » Représentation de l'être intérieur[344], selon Bachelard, la résidence occupée par la gracieuse « fleur étrangère[345] », dont le parfum subtil déstabilisera un moment Eugène, reflète l'autonomie de l'actant, qui semble périlleuse pour l'édifice social. De fait, la porte extérieure de l'hôtel Balbi est « [t]oujours grande ouverte[346] » et celles des salons de l'immeuble « batt[ent][347] » sans cesse « à toute volée[348] », le petit escalier de la maison étant habituellement « plein d'un vacarme de visiteurs bruyants[349] ». C'est un branle-bas de combat journalier qui secoue par conséquent le logis des deux femmes : au « service débraillé de la maison[350] » répond le désordre généralisé des pièces qui la composent. « [D]onnant sur l'avenue par de larges baies vitrées[351] » – détail significatif, la transparence du verre faisant entrer la cité urbaine dans l'intimité du foyer –, la galerie où se tient généralement Clorinde recèle notamment « une étonnante débandade d'objets[352] » « dépareillés[353] », « culbutés les un[s] contre les autres[354] », « renversés[355] » ou « émiettés[356] ». L'on note que l'hôtel de la rue du Colisée où la Balbi s'installera après ses noces avec Delestang subira vite le même sort que la résidence de jeune fille de madame, portée à salir « abominablement[357] », à maculer de graisse et à encrasser son environnement immédiat.

Par un jeu de subtiles résonances thématiques et symboliques, l'ensemble des brèches percées dans l'étanchéité, l'ordre et la propreté des demeures successives de l'aventurière renvoient, au sein de la narration de *Son Excellence Eugène Rougon*, à l'espèce de folie lucide[358] manifestée par l'extravagante jeune femme. Lors même que les résidences de la Balbi « pèchent » par manque de « retenue », ce sont les paradigmes du trou et du détraquement que privilégie l'auteur des *Rougon-Macquart* pour rendre compte de l'anticonformisme et de l'esprit fantasque de Clorinde. Quand celle-ci,

342. *Ibid.*, p. 60.
343. *Ibid.*, p. 112.
344. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.). *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. rev. et augm., Paris, Robert Laffont et Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, p. 604, sous « Maison ».
345. Émile Zola. *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 60.
346. *Ibid.*, p. 61.
347. *Ibid.*, p. 59.
348. *Ibid.*
349. *Ibid.*
350. *Ibid.*, p. 62.
351. *Ibid.*, p. 59.
352. *Ibid.*, p. 62.
353. *Ibid.*
354. *Ibid.*
355. *Ibid.*
356. *Ibid.*
357. *Ibid.*, p. 146.
358. Voir *ibid.*, p. 147 : « Elle était très fine, d'ailleurs, de cette finesse des fous lucides qui se font raisonnables en présence des étrangers. »

qui – détail à souligner – ne peut s'empêcher de trouer ses chemises[359], commence à s'impliquer dans des affaires politiques « louches et compliquées[360] », le narrateur mentionne l'« agitation […] pleine de trous, sans but logique[361] » déployée par la jeune femme pour faire avancer les causes qu'elle défend. À l'origine de l'« imagination détraquée[362] » de la belle Italienne : toujours la croyance dix-neuviémiste en la « faiblesse constitutionnelle de la femme[363] », qui accuserait une « propension toute particulière[364] » aux dérèglements nerveux.

Parallèlement à l'influence du contexte scientifique et littéraire sur l'élaboration du personnage de Clorinde, l'on aura constaté que l'univers rocambolesque dans lequel celle-ci introduit le lecteur relève, de manière évidente, du registre carnavalesque. Observant à propos de l'intrigante, qui reçoit de hauts dignitaires dans un simple restaurant de boulevard : « [e]lle, très à l'aise, les faisait asseoir sur le divan défoncé par les dernières soupeuses du carnaval[365] », le narrateur de *Son Excellence Eugène Rougon* établit un réseau de liens narratifs étroits entre la Balbi et le rite populaire constituant l'« antécédent libertaire[366] » du carême. On se souviendra, en particulier, des danses aux accents faustiens que la riche épouse de Delestang exécute quelquefois avec la petite Antonia : « D'autres fois, elle fermait les persiennes à trois heures, allumait toutes les bougies, puis dansait avec sa bonne, l'une en face de l'autre, en riant si fort, que, lorsqu'il [Rougon] entrait, la bonne restait cinq grandes minutes à souffler contre la porte, avant de pouvoir s'en aller[367]. » Manifestation par excellence du joyeux chaos faisant voler en éclats « le bien et le mal, […] les droits et les devoirs[368] » lors du Carnaval, le rire accompagne, du reste, très fréquemment la représentation de la séduisante marginale (qui, de son propre aveu, « aurait adoré jouer la comédie[369] ») et de sa domestique au teint obscur. Le potentiel à la fois libérateur et subversif des accès d'hilarité, que déclenchent, notamment, les prestations parodiques de Clorinde imitant les interventions de Rougon à la Chambre, émerge par ailleurs de certains passages du roman, tel celui-ci, qui rapporte : « Antonia entra, tenant sur chacune de ses mains ouvertes une tartine de beurre. La servante les lui tendit, comme sur un plateau, avec son rire de bête qu'on chatouille, un rire qui fendait sa bouche rouge dans sa face noire[370]. » Rompant avec les convenances, le sérieux et la

359. Voir *ibid.*, p. 299 : « Dans l'intimité, c'était lui [Delestang], le matin, les jours où elle avait consenti à le tolérer chez elle, qui lui rendait au lever de petits services, […] remuait le linge d'une armoire avant de trouver une chemise sans trous. »
360. *Ibid.*
361. *Ibid.*, p. 296.
362. *Ibid.*, p. 297.
363. Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, t. 1, p. 316.
364. *Ibid.*, p. 315.
365. Émile Zola. *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 299.
366. Michel Feuillet. *Le carnaval*, *op. cit.*, p. 11.
367. Émile Zola. *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 146.
368. Michel Feuillet. *Le carnaval*, *op. cit.*, p. 99.
369. Émile Zola. *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 66.
370. *Ibid.*, p. 74.

morale en vigueur[371], le rire, dont François Rabelais souligne qu'il est le propre de l'homme[372], renvoie ici, de manière significative, à la « bête », soit au fond animal de l'être humain et à l'antithèse de l'intelligence et de l'esprit. Si le rouge et le noir employés pour dépeindre l'explosion de gaieté de la bonne soulignent le danger posé par les débordements féminins[373], le trou ou, mieux, la « fente » buccale d'Antonia, qu'élargissent des éclats de rire, ramène insensiblement à la crainte du sexe féminin, responsable des dérèglements psychiques héréditaires dans *Les Rougon-Macquart*[374]. N'est-ce pas la découverte des organes génitaux de la fille qui, selon Freud, participe de la naissance du complexe de castration[375] ? Relayant un double péril en ce qu'elle appartient au genre féminin et à la classe populaire, la figure d'Antonia, incluse dans le groupe des familiers de Clorinde, ajoute en somme, par un phénomène de contamination, à la singularité inquiétante de sa maîtresse qui, non contente d'être parvenue à contracter un mariage avantageux, outrepassera les frontières du privé pour investir l'espace politique.

Quel traitement narratif Zola réserva-t-il à l'exceptionnelle implication de la jeune aristocrate Clorinde dans le domaine des affaires internationales franco-italiennes ? D'emblée, on remarque le ton ironique avec lequel est évoquée l'activité politique de « mademoiselle Machiavel », dont la langue bien pendue laisse couler « les commérages de la diplomatie[376] » ainsi que les « cancans internationaux des capitales[377] ». Comparée à une enfant tenant entre ses mains « une boîte à joujoux[378] » dont elle disposerait « à son caprice les petites maisons de carton et les bonhommes de bois[379] », la rivale d'Eugène intervient également dans le champ des relations extérieures en femme du monde qui « remu[e] négligemment les royaumes du bout des ongles[380] ». Au-delà, toutefois, de la valeur des informations privilégiées qu'elle détient par diverses sources, Clorinde est consciente de posséder une arme d'une

371. Pour Mikaïl Bakhtine, le rire chez François Rabelais recèle un pouvoir de sédition manifeste en ce qu'il s'oppose à la culture officielle en participant de l'abolition des hiérarchies. Voir à ce propos *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.
372. Voir François Rabelais. *Gargantua*, trad. en français moderne, préf. et commentaires de Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Presses Pocket, 1992, p. 33 : « Mieulx est de ris que de larmes escrire,/Pource que rire est le propre de l'homme. »
373. Selon le *Dictionnaire des symboles* (*op. cit.*) de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, le rouge, « couleur de feu et de sang » (p. 831), évoque la poussée vers l'action et la libido tout comme la matrice et la vie. Il incarne « la fougue et l'ardeur de la jeunesse » (p. 832) et, dans certaines traditions culturelles, les combats et affrontements. Les auteurs notent qu'« avec cette symbolique guerrière, semble-t-il bien que perpétuellement, le rouge soit l'enjeu de la bataille – ou de la dialectique – entre ciel et enfer » (*ibid.*). Au sujet du noir, qui absorbe la lumière, les mêmes spécialistes remarquent qu'il « évoque, avant tout, le chaos, le néant, le ciel nocturne, les ténèbres terrestres de la nuit, le mal, l'angoisse, la tristesse, l'inconscience et la Mort » (p. 673).
374. Voir Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, t. 1, p. 307 : « c'est bien par la femme que le mal ou la maladie surviennent dans *Les Rougon-Macquart* ».
375. Voir Roland Chemama (dir.), *op. cit.*, p. 42, sous « Castration (complexe de) ».
376. Émile Zola. *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 297.
377. *Ibid.*
378. *Ibid.*
379. *Ibid.*
380. *Ibid.*

force incomparable : la puissance de la séduction qu'elle exerce sur son entourage. De fait, au terme de ses discussions avec des hommes d'affaires haut placés, elle « fai[t] claquer le pouce contre le médius, un geste qui lui [est] familier, voulant dire que tout cela ne va[ut] certainement pas le léger bruit de ses doigts[381] ». On sait de quelle façon la gracieuse « créature[382] » atteindra le summum de son pouvoir en devenant l'amante de l'Empereur et en réussissant à faire nommer son époux ministre en lieu et place de Rougon. L'importance croissante de la Balbi sur la scène publique est, du reste, toujours rapportée par le narrateur à une « promotion » relevant du domaine de l'intime. Ainsi,

> [s']il fallait en croire une histoire chuchotée d'oreille à oreille, elle avait eu pour premier lit, à quinze ans, la botte de paille où dormait un cocher, au fond d'une écurie. Plus tard, elle était montée dans d'autres couches, toujours plus haut, des couches de banquiers, de fonctionnaires, de ministres, élargissant sa fortune à chacune de ses nuits. Puis, […] comme apothéose, […] elle venait de poser sa belle tête froide sur l'oreiller impérial[383].

C'est, en outre, toujours dans des espaces privés ou semi-privés – « son cabinet de toilette, où traîn[ent] des cuvettes mal essuyées[384] » ou le « cabinet particulier[385] » d'un grand restaurant – que Clorinde, qui œuvre pour la cause de l'unité italienne et qui va apparemment jusqu'à conseiller Cavour lui-même[386], « centralis[e] […] la politique des cours de l'Europe[387] ».

L'on constate au surplus qu'à l'instar de la jeune Balbi dans *Son Excellence Eugène Rougon*, plus d'un personnage féminin occupé de finance ou de politique dans le cycle des *Rougon-Macquart* d'Émile Zola traîne dans ses pérégrinations urbaines un accessoire caractéristique : soit un sac de cuir informe, comme en témoigne l'évocation, outre de Clorinde, de Sidonie dans *La curée* et de la Méchain dans *L'argent*. La relation des mystérieuses allées et venues de mademoiselle Machiavel dans la capitale française donne ainsi lieu à la description du singulier porte-document :

> [C]'étaient des courses incompréhensibles aux quatre coins de Paris […]. Elle avait acheté une serviette de maroquin rouge, un portefeuille monumental à serrure d'acier, digne d'un ministre, dans lequel elle promenait un monde de dossiers. [P]artout où elle montait, elle l'emportait avec elle sous son bras, d'un geste familier […]. Bientôt le portefeuille se râpa, éclata aux coutures. Alors, elle le boucla avec des sangles[388].

381. *Ibid.*, p. 297.
382. *Ibid.*, p. 124.
383. *Ibid.*, p. 333.
384. *Ibid.*, p. 297.
385. *Ibid.*, p. 299.
386. Voir *ibid.*, p. 298.
387. *Ibid.*, p. 297.
388. *Ibid.*, p. 148.

À l'instar de l'aristocrate délurée qui, fagotée de « robes voyantes à longue traîne[389] », arpente les artères de la ville tel « quelque avocat véreux courant les justices de paix pour gagner cent sous[390] », Sidonie Rougon « trott[e][391] » elle-même « par les rues, tenant au bras un petit panier dont les anses étaient raccommodées avec des ficelles[392] ». Et le narrateur de préciser :

> Ce panier, qui ne la quittait jamais, était tout un monde. Quand elle l'entrouvrait, il en sortait des échantillons de toutes sortes, des agendas, des portefeuilles, et surtout des poignées de papiers timbrés, dont elle déchiffrait l'écriture illisible avec une dextérité particulière. […] Elle colportait ainsi des dossiers au fond de son panier pendant des semaines, se donnant un mal du diable, allant d'un bout de Paris à l'autre, […] sans jamais prendre une voiture[393].

Portant une robe noire « limée aux plis[394] » « qu'on eût dit taillée dans la toge d'un plaideur[395] » – image reprenant, à peu de choses près, la comparaison appliquée à Clorinde –, la sœur d'Eugène, qui « avait en elle du courtier et de l'huissier[396] », paraît de son côté avoir inspiré la création du personnage de la Méchain. Quoique dans l'Ébauche de *L'argent*, Zola ait expressément formulé son intention d'éviter que « la vieille femme au cabas[397] » ressemble à Sidonie, type de la « marchande à la toilette[398] », l'on découvre plusieurs similitudes entre les deux actants. Comment ne pas remarquer, entre autres, l'« antique sac de cuir noir, immense, aussi profond qu'une valise[399] » qui accompagne l'énorme propriétaire de la cité de Naples dans ses déambulations ? « [G]onflé[e], plein[e] à crever[400] », la besace de la misérable dame, joueuse « enragé[e][401] » promenant son ventre hydropique et ses hardes crottées dans le Paris des finances, constitue le « charnier des valeurs dépréciées, dans lequel passait tout le sale papier balayé de la Bourse[402] ». Figure de nécrophage, la Méchain se révèle être, de fait, « le corbeau qui sui[t] les armées en marche[403] », attendant, avec son fourre-tout, « des titres à ramasser pour rien dans la boue et le sang[404] ».

389. *Ibid.*
390. *Ibid.*
391. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 370.
392. *Ibid.*
393. *Ibid.*
394. *Ibid.*, p. 369.
395. *Ibid.*, p. 371.
396. *Ibid.*, p. 370.
397. Émile Zola. « L'Ébauche », *L'argent*, *op. cit.*, p. 1253.
398. Voir la note nº 1 de la page 372 de *La curée*. « Personnage familier des romans de mœurs du XIXe siècle », tel que souligné par Henri Mitterand, le type de la marchande à la toilette est ainsi dépeint dans le *Journal* des Goncourt : « un type qui vient de sortir des spéculations d'Haussmann, la courtière de terrains du bois de Boulogne, une femme à cabas, […] s'entremettant dans tous les marchés, demandant des primes de 3.000 frs, la Mme Angot de l'expropriation. » (Cité dans *ibid.*) Voir également, à ce propos, Yvonne Knibiehler. « Corps et cœurs », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Le XIXe siècle, op. cit.*, p. 394.
399. Émile Zola. *L'argent*, *op. cit.*, p. 25.
400. *Ibid.*
401. *Ibid.*, p. 24.
402. *Ibid.*, p. 25.
403. *Ibid.*
404. *Ibid.*

À la fois inquiétant par son ampleur et fantastique par sa capacité quasi infinie de dilatation, l'attribut romanesque des femmes que nous venons d'évoquer, cette sacoche trouée qui contient tout un univers en soi, s'impose comme un double matriciel dégradé. Dans l'essai intitulé *Sur le rêve* (1901), Sigmund Freud note qu'« un grand nombre de symboles souvent très surprenants[405] » peuvent être utilisés dans les songes pour figurer les parties génitales. Il ajoute que « [s]i des armes pointues, des objets longs et roides comme des troncs d'arbre ou des bâtons remplacent les organes génitaux mâles, des armoires, des coffrets, des voitures, des fourneaux remplacent le corps féminin[406] ». En gratifiant Clorinde, Sidonie et la Méchain d'une énorme besace aux formes larges et pleines, l'imagination créatrice à l'origine de la production des *Rougon-Macquart* tente ainsi de pallier le déséquilibre et la confusion suscités par les insidieuses échappées de ces dames hors de la sphère du privé. Occupées d'affaires généralement réservées à la gent masculine, les aventurières considérées se trouvent – constat significatif – dépourvues de progéniture[407], et ce, bien que Clorinde ait épousé Delestang et que Sidonie et la Méchain soient apparemment veuves[408]. Le fait que la Balbi « port[e] entre ses bras comme un poupon[409] » son « vaste portefeuille crevé[410] » n'est-il pas révélateur, au reste, d'une substitution jugée apparemment contre nature, les fissures observées sur le cuir du sac attestant une flétrissure symbolique de la fonction génitrice ? Pour celles qui dérogent aux fonctions sociales qui leur ont été prescrites à la naissance, le danger reste ainsi celui de la perte d'identité sexuelle, qu'exprime l'embrouillamini légal, diplomatique et financier dans lequel s'égarent les personnages féminins envisagés. Ainsi, Clorinde, qui a vidé le contenu de son portefeuille sur son lit, « s'enfon[ce] jusqu'aux coudes dans le tas de papiers, la tête perdue, pleurant de rage[411] » car « elle ne se reconna[ît] plus parmi cet éboulement de feuilles volantes[412] ». « [O]ubliant ses affaires pour celles des autres[413] », Sidonie, par un processus de contamination métonymique, devient elle-même un « répertoire

405. Sigmund Freud. *Sur le rêve*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, préf. de Didier Anzieu, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1988, p. 136.
406. *Ibid.*
407. Dans *La fortune des Rougon*, le personnage de Félicité Puech, autre femme active sur la scène publique à l'intérieur du cycle des *Rougon-Macquart* de Zola, a cinq enfants ; avec son air de « fillette de quinze ans » (*op. cit.*, p. 71), elle interviendra toutefois uniquement dans la vie politique de Plassans lorsque ceux-ci seront adultes.
408. Voir Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 368 : « Sidonie Rougon s'était mariée à un clerc d'avoué de Plassans qui était venu tenter avec elle, rue Saint-Honoré, le commerce des fruits du Midi. Quand son frère la retrouva, le mari avait disparu, et le magasin était mangé depuis longtemps. » La Méchain aurait elle aussi, de son propre aveu, déjà été mariée, bien que ce passage de *L'argent* (*op. cit.*, p. 35) permette d'en douter : « Elle se disait veuve, mais personne n'avait connu son mari. »
409. Émile Zola. *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 296.
410. *Ibid.*
411. *Ibid.*, p. 298.
412. *Ibid.*
413. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 371.

vivant d'offres et de demandes[414] ». Enfin, la Méchain, assise dans le fauteuil de Busch, paraît « submergée au milieu d'un tas de papiers qu'elle tir[e] par liasses énormes de son vieux sac de cuir[415] ».

Si elle laisse percer une vision temporellement marquée des rôles sociaux établis en fonction du sexe, la représentation des femmes-sujets à l'intérieur du corpus d'analyse laisse également apparaître certains rapports symboliques entre microcosme romanesque et macrocosme historique. Alors que Clorinde, ardente partisane de l'annexion de la Vénitie à l'Italie unitaire[416], arbore fièrement, après avoir couché avec Napoléon III, un collier de chien sur lequel se trouve inscrite la devise « J'appartiens à mon maître[417] », l'on note la formule que prononce Rougon à la Chambre au terme de *Son Excellence* : « Il me déplaît que […] Venise la superbe, la reine de l'Adriatique, soit devenue l'obscure vassale de Turin[418]. » Le don, par Louis-Napoléon Bonaparte, de la Vénitie au roi Vittorio Emanuele II en 1866 fait ainsi écho à un autre présent, de chair celui-là : soit la gracieuse nudité de Clorinde qui, en s'offrant au souverain, parviendra à « battre » Eugène, contraint d'abandonner à Delestang son poste de ministre de l'Intérieur. La harangue finale de Rougon, qui appuie les revendications du « groupe compact des députés cléricaux[419] », inquiets de la menace que l'unification italienne fait peser sur le Saint-Siège, laisse ainsi percer le désir de vengeance de l'homme politique, dont les propos réprobateurs visent, par-delà les champions du *Risorgimento* ou Napoléon III, la jeune amazone qui avait su déjouer ses manœuvres de taureau en rut.

Mais revenons au risque de subversion de l'ordre social que portent en elles les femmes-sujets des romans naturalistes et véristes étudiés. Lors même que Clémence et Clorinde sont animées d'idées révolutionnaires, que Sidonie s'entremet dans des affaires souvent immorales et que la Méchain se repaît de catastrophes financières privées ou collectives, le personnage de Denise, vendeuse au grand cœur d'*Au bonheur des dames*, n'est pas aussi univoque qu'il y paraît. Véronique Cnockaert a montré, en effet, que la vertu de l'ouvrière se révèle être « un paravent qui masque sa fonction symbolique : la destruction de l'ancien monde[420] ». En plus d'incarner la victoire des grands magasins, dont l'avènement précipite la décadence du petit commerce représenté par les personnages-mémoire de Bourras et de Baudu, Denise consomme la revanche de la gent féminine, dont l'intérêt pour le chiffon et la coquetterie avait été hautement exploité par le patron du *Bonheur*. Aussi, le baron Hartmann avait-il

414. *Ibid.*, p. 370.
415. Émile Zola. *L'argent*, *op. cit.*, p. 389.
416. Déclarant ouvertement à Rougon qu'elle « v[eut] Venise », Clorinde accueille chez elle des réfugiés vénitiens au début de *Son Excellence Eugène Rougon* (*op. cit.*, p. 298 et p. 63).
417. *Ibid.*, p. 333.
418. *Ibid.*, p. 368.
419. *Ibid.*
420. Véronique Cnockaert. « Denise ou la vertu attentatoire dans *Au bonheur des dames* », dans Anna Gural-Migdal (dir.), *op. cit.*, p. 447.

raison de mettre en garde Octave Mouret en lui prodiguant ce conseil ironique : « Tirez donc tout de la femme, exploitez-la comme une mine de houille, pour qu'elle vous exploite ensuite et vous fasse rendre gorge[421] !… »

Ayant appuyé le coup d'État de décembre 1851 et contribué à la mise en place du gouvernement du second Bonaparte en province, Félicité, l'épouse de Pierre Rougon, est également le canal d'une dangereuse force de renversement des structures politiques établies. Sa participation à l'instauration du règne de l'usurpateur, notamment par l'organisation d'un guet-apens, doit d'ailleurs être mise en parallèle avec le vaste leurre qu'elle opère en masquant, dans *Le docteur Pascal*, les origines véritables de sa belle-famille. Laissant périr Macquart par combustion spontanée et détruisant les études de son fils sur l'hérédité pour favoriser la respectabilité du clan auquel elle appartient, la vive « cigal[e][422] » à l'aspect de jeune fille réussira à obtenir, pour sa lignée, la gloire tant espérée quand, au terme du Second Empire, « l'Asile Rougon, le monument victorieux[423] » sera édifié et qu'un sous-préfet de la jeune République viendra saluer l'œuvre familiale.

En dépit de son conservatisme en politique, le personnage-mémoire de donna Ferdinanda constitue également une femme-sujet qui, par son avarice acharnée, parviendra à amasser une impressionnante fortune en allant jusqu'à déjouer le droit coutumier préunitaire. Si celui-ci ne prévoyait, pour les femmes et les cadets, que le maigre *piatto* [« plat »] quotidien, la vieille fille réussira toutefois, en économisant et en effectuant des prêts à usure, à faire l'acquisition d'une propriété dans le vieux quartier aristocratique de Catane. La grand-tante qui veillera à transmettre l'histoire du clan Uzeda à Consalvo n'avait, soulignons-le, « jamais rien eu de féminin, ni dans son corps, ni dans son âme[424] » : « Enfant, lorsque ses petites compagnes parlaient de robes, elle énumérait les fiefs de la maison Francalanza ; elle n'entendait rien aux étoffes […] mais […] savait sur le bout des doigts le système compliqué de mesure des solides et des liquides, sans parler des monnaies[425]. »

À l'instar de la baronne Rubiera dans *Mastro-don Gesualdo*, Ferdinanda, qui demeure en contact étroit avec des « avoué[s][426] », des « notaire[s][427] » et des « courtier[s][428] », conserve toutefois une évidente « stabilité » topographique dans l'espace du récit. Quand les Clorinde, les Sidonie et les Méchain de l'œuvre de Zola sillonnent la capitale pour faire progresser les affaires louches dans lesquelles elles trempent, les femmes-sujets de l'aristocratie mises en scène dans les œuvres véristes analysées évoluent en province dans un contexte social encore fortement marqué par la tradition et restent liées au domaine familial. De l'enceinte de la *domus*, elles veillent à

421. Émile Zola. *Au bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 690.
422. Émile Zola. *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 55.
423. Émile Zola. *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1213.
424. *PF*, p. 87.
425. *PF*, p. 88.
426. *Ibid.*, p. 89.
427. *Ibid.*
428. *Ibid.*

la bonne marche de leurs entreprises commerciales et financières, qui génèrent l'envie des membres de leur parenté, comme dans le cas de donna Ferdinanda, qui s'attirera la jalousie de la princesse-mère Teresa et les foudres de don Blasco. Leur action s'exerce par ailleurs aux dépens du pouvoir masculin, ainsi qu'en témoigne, d'une part, la gestion de *casa* Rubiera par la baronne, qui garde la main haute sur son avoir même après l'attaque d'apoplexie qui l'immobilise, et, d'autre part, l'acquisition de la maison du chevalier Calassaro par Ferdinanda. À ce sujet, rappelons que la *zitellona*[429] n'hésitera pas à dépouiller de son bien le noble créditeur, qui acceptera de vendre sa demeure pour que son fils, un révolutionnaire en exil, ne « manqu[e] de rien[430] ».

C'est dans *Germinal* que l'archétype de la femme castratrice surgit toutefois dans toute sa puissance sacrilège à l'intérieur de la trame romanesque. Correspondant au rituel du charivari, qui consiste à « capturer, torturer, castrer un chat avant de le tuer[431] », l'émasculation de Maigrat implique une double violation de l'organisation sociale. Le « galop de furies[432] » que les hommes du coron voient survenir avec la Brûlé en tête, portant au bout d'un pieu la « virilité morte[433] » de l'épicier – dégradée au point de ne plus ressembler qu'à « une peau de lapin[434] » ou à « un débris de porc[435] » – offre, d'une part, l'image terrifiante du déchaînement du peuple des femmes, dont le mécontentement conduira au déclenchement de la grève. S'exprimant, d'ordinaire, à l'intérieur des résidences privées au moment de la pause-café journalière, les doléances des femmes de mineurs enfleront en effet, après la modification du mode de paiement des travailleurs du Voreux, jusqu'à se manifester sur la place publique en un macabre défilé au moment de l'assaut et de la chute du commerçant lubrique, exploitant de misère humaine. D'autre part, le sort fait à ce même représentant des Gras et, notamment, l'agression de Cécile par le « flot[436] » des mères et des filles de Montsou s'inscrit au sein de la lutte des classes et de la défense, de plus en plus affirmée, des intérêts du prolétariat vers la fin du XIX^e^ siècle. Parvenu à arracher la fille des Grégoire des mains crochues de la Brûlé et de ses compagnes, Deneulin s'exclame ainsi : « Ah ! canailles, vous en êtes à fouetter nos filles[437] ! » Gênant la bourgeoisie en tant que femmes de la plèbe[438], les épouses et filles des houilleurs tenteront néanmoins de faire la démonstration claire de la vacuité des prétentions élitistes de certains par la mise à nu de Cécile, qui « [s]ans doute […] n'avait pas le derrière mieux fait qu'une autre[439] ». Renversant les préjugés habituels voulant que le peuple soit à l'origine de

429. *VIC*, p. 512. En français : « vieille fille » (*PF*, p. 90).
430. *Ibid.*
431. Anna Gural-Migdal. « L'écriture de la Mort dans *Germinal* », dans *id.* (dir.), *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, *op. cit*, p. 337.
432. Émile Zola. *Germinal*, *op. cit.*, p. 1454.
433. *Ibid.*, p. 1453.
434. *Ibid.*, p. 1454.
435. *Ibid.*
436. *Ibid.*, p. 1446.
437. *Ibid.*, p. 1448.
438. Voir Nicole Arnaud-Duc. « Les contradictions du droit », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Le XIX^e^ siècle, op. cit.*, p. 103.
439. Émile Zola. *Germinal*, *op. cit.*, p. 1447.

la corruption sociale, elles ne manqueront pas, en outre, de déclarer – réactivant en cela la morale ironique de *Pot-Bouille* (1882) – que « [p]lus d'une [fille de riche] était pourrie, sous ses fanfreluches[440] ». Associée au domaine du sensible et du charnel, la gent féminine de *Germinal* cherchera, en somme, à décrier l'injustice sociale et sexuelle en écrasant, par l'exhibition du corps, l'enflure narcissique ou phallique. Dans le passage suivant, fort éloquent à ce chapitre, Mouquette exprime à sa façon et avec les moyens qui lui sont accessibles, son dédain du bourgeois :

> Elle s'attardait, elle guettait les bourgeois, sur les portes de leurs jardins, aux fenêtres de leurs maisons ; et, quand elle en découvrait, ne pouvant leur cracher au nez, elle leur montrait ce qui était pour elle le comble de son mépris. Sans doute elle en aperçut un, car brusquement elle releva ses jupes, tendit les fesses, montra son derrière énorme, nu dans un dernier flamboiement de soleil. Il n'avait rien d'obscène, ce derrière, et ne faisait pas rire, farouche[441].

De façon similaire à ce que l'on observe dans *Germinal*, le thème révolutionnaire se trouve étroitement uni à l'explosion de la fureur des personnes du sexe dans la nouvelle « Libertà[442] » (1882) de Giovanni Verga : c'est un « carnaval furibond du mois de juillet[443] » qu'y mène la horde plébéienne, et en particulier, ces dames qui, « plus féroces encore » que les hommes, « agit[ent] leurs bras décharnés, en criant de colère avec des voix de fausset[444] ». Lors même que, dans le treizième roman des *Rougon-Macquart*, la Brûlé, harpie aux « mains sèches[445] » d'ancêtre, émascule la dépouille de Maigrat en entraînant dans une procession apocalyptique, sous une pluie de gouttes de sang, la « débandade hurlante[446] » des femmes du coron, c'est une « sorcière » aux « cheveux blancs hérissés, […] armée seulement de ses ongles[447] », qui, dans le texte italien, guide la foule vengeresse des « bonnets blancs[448] ». À l'origine du massacre de plusieurs innocents, la mer ondoyante des *popolani*[449] révoltés s'impose comme une force incoercible opposée aux représentants du pouvoir, de l'autorité et de l'ordre public. En témoigne le passage suivant, qui rend compte, par son expressionnisme oral et ses apostrophes violentes, de l'exaltation des insurgés :

440. *Ibid.*
441. *Ibid.*, p. 1437.
442. Giovanni Verga. «Libertà». Nouvelle publiée pour la première fois dans la revue *Domenica letteraria* le 12 mars 1882.
443. Giovanni Verga. « Libertà », *Novelle*, introd. de Vincenzo Consolo, notes et commentaires de Francesco Spera, Milan, Feltrinelli, 2002, p. 257. Nous traduisons.
444. *Ibid.*, p. 256. Nous traduisons.
445. Émile Zola. *Germinal*, *op. cit.*, p. 1453.
446. *Ibid.*
447. Giovanni Verga. « *Libertà*/Liberté », *Cavalleria rusticana ed altre novelle*/*Cavalleria rusticana et autres nouvelles*, trad. de l'italien, préfacé et annoté par Gérard Luciani, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », p. 171.
448. *Ibid.*
449. En français : gens du peuple.

– *A te prima, barone! che hai fatto nerbare la gente dai tuoi campieri!* […] *– A te, prete del diavolo! che ci hai succhiato l'anima! – A te, ricco epulone, che non puoi scappare nemmeno, tanto sei grasso del sangue del povero! – A te, sbirro! che hai fatto la giustizia solo per chi non aveva niente*[450] *!*

– « Tiens ! prends ça le premier, baron ! Toi qui as fait donner des coups de nerf de bœuf aux gens par tes gardes ! » […] « Prends ça, prêtre du diable ! Toi qui nous as sucé l'âme ! » « Prends ça, riche goinfre, toi qui ne peux même pas t'enfuir, tant tu t'es engraissé du sang des pauvres ! » « Prends ça, toi, le sbire ! Toi qui n'as rendu la justice que pour qui n'avait rien[451] ! »

À noter que dans *Mastro-don Gesualdo*, c'est encore une femme, la sœur même du protagoniste, qui, au moment des troubles insurrectionnels de 1848, crie vengeance contre les riches possédants, tel qu'il est précisé par le narrateur : « Sa propre sœur Speranza prêchait là-bas, devant le drapeau hissé sur l'Hôtel de Ville que le moment était enfin venu de restituer le bien mal acquis, de se faire justice soi-même[452]. »

L'on constate que chez Verga tout comme chez Zola, la mouvance révolutionnaire se trouve ainsi associée à une sorte d'immense décharge nerveuse des pulsions vitales féminines et à l'écrasement, dans une purge sanglante, d'exploiteurs s'étant littéralement engraissés du labeur des miséreux. C'est par les « personnes du sexe », liées au corps et au peuple, que s'expriment, de fait, les transformations politiques et sociales contemporaines à la genèse des récits considérés (notamment, l'affirmation du prolétariat et du féminisme, l'avènement du Second Empire et l'unification italienne). Alors que le Père symbolique, en tant que « source d'institution[453] », représente « la conscience en face des pulsions instinctives[454] » et le fondement de la loi qui régit la jouissance[455], c'est sur le chaos libidinal et le péril de la dévoration qu'ouvre la représentation de la femme-sujet dans les romans examinés. Le risque posé par la veuve, la célibataire ou la jeune fille qui bouleverse les normes établies en s'élevant au-dessus de sa condition séculaire d'asservie pour briguer le statut de *capo* [terme italien signifiant « chef » et référant, au sens littéral, à la « tête »] est ainsi la réapparition et l'expansion du carnaval. Aussi, dans *La curée*, le narrateur rend compte des appréhensions de Maxime, entièrement dominé par Renée et qui craint l'esprit enfiévré de celle-ci, « où la folie montait, et où il croyait entendre, la nuit, sur l'oreiller, tout le tapage d'une ville en rut de plaisirs[456] ». Michel Feuillet a souligné le danger principal du carnaval, rituel collectif à effet cathartique susceptible d'« enfl[er] jusqu'à un point de non-retour[457] », comme ce fut le cas à quelques reprises en Europe. Si, pour des raisons d'ordre historique et esthétique, peu de femmes-sujets

450. *Ibid.*, p. 170 et 172. Nous soulignons.
451. *Ibid.*, p. 171 et 173. Nous soulignons.
452. *MDG2*, p. 311.
453. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), *op. cit.*, p. 741, sous « Père ».
454. *Ibid.*
455. Voir à ce sujet Roland Chemama (dir.), *op. cit.*, p. 237, sous « Phallus ».
456. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 508.
457. Michel Feuillet. *Le carnaval*, *op. cit.*, p. 101.

évoluent directement dans l'agora des villes italiennes mises en scène par Verga, De Roberto et Pirandello[458], le potentiel séditieux du « beau sexe » et l'avènement des temps modernes se répondent tant dans l'espace des *Rougon-Macquart* que dans l'imaginaire des auteurs véristes envisagés. On ne peut ainsi que constater la justesse de cette réflexion d'Anna Gural-Migdal, qui observe, au sujet de l'écriture du féminin dans la fiction naturaliste :

> [L]'idée de progrès scientifique convoque un mythe général de transformation faisant surgir une angoisse de l'incertitude, de la dégénérescence et du vide, ainsi qu'un besoin individuel et collectif de se remettre en question. À cet état de crise fait dès lors écho une herméneutique du féminin comme métamorphose, ouverture et énigme[459].

Assurément, l'émancipation progressive des femmes au XIX^e^ siècle alimenta la correspondance thématique entre sexualité féminine et transformation sociale, la Belle Époque ayant marqué à ce niveau « un temps de crise, un moment d'intense angoisse sexuelle[460] ». Pour le sociologue Anthony Giddens, la transformation de l'intimité, que les femmes durent, « *de facto*, mener à bien[461] » et qui allait susciter « des changements de nature psychique aussi bien que sociale[462] », ne constituerait-elle pas, d'ailleurs, « la clé de la civilisation moderne[463] » ?

3.2 RITUELS SOCIAUX DANS LA SPHÈRE PRIVÉE

Il s'avère, partant, nécessaire de franchir à nouveau le seuil de la maison patrimoniale pour envisager de quelle façon les transformations sociopolitiques et économiques qui se déployèrent durant la seconde moitié du XIX^e^ siècle s'expriment également par les rituels de la vie privée mis en scène dans les œuvres naturalistes et véristes retenues pour analyse. Témoin des « grands passages » de la vie humaine (naissance, maladie, agonie et décès), qui découvrent le secret des corps et des intimités, l'espace domestique s'avère parallèlement le théâtre de rencontres sociales ouvrant la *domus* sur le monde extérieur. De fait, ainsi que le souligne Michelle Perrot, « la famille se

458. Étant donné, notamment, la ruralité dominante de l'Italie, qui, en 1870, compte 60 % d'Italiens vivant de la terre (voir Catherine Brice. *Histoire de l'Italie*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, p. 334) et la « couleur régionale » du vérisme, intéressé par la question méridionale et par la « contradiction entre la nouvelle réalité de l'État unitaire et le fond archaïque de la vie sicilienne » (Giulio Ferroni. *Profilo storico della letteratura italiana*, t. 2, Milan, Einaudi scuola, 1992, p. 787. Nous traduisons.)
459. Anna Gural-Migdal. « Introduction », dans *id.* (dir.), *op. cit.*, p. 24.
460. Geneviève Fraisse et Michelle Perrot. « Ordres et libertés », dans *id.* (dir.), *Le XIX^e^ siècle, op. cit.*, p. 18.
461. Anthony Giddens. *La transformation de l'intimité : sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez (France), Le Rouergue/Chambon, coll. « Les Incorrects », 2004, p. 218.
462. *Ibid.*, p. 223.
463. *Ibid.*, p. 195.

situe aux confins indécis du public et du privé. La frontière qui les sépare sinue en elle, variable selon les temps, les lieux et les milieux, comme elle ondoie au travers de la maison[464] ».

Tant Zola que Verga, De Roberto et Pirandello consacrèrent des pages mémorables à la relation des fêtes mondaines (bals, « parties fines », banquets), des « salons » et des prestations théâtrales et musicales organisés dans les intérieurs bourgeois ou aristocrates de leur temps. Ce sont, par ailleurs, les réunions tenues entre parents ou voisins dans des circonstances plus ou moins heureuses (accouchements, mais aussi veillées funèbres) que décrivent maints chapitres des fictions analysées. Exhibant les chairs de corps souffrants ou dégénérés, ces épisodes centraux des chroniques familiales et biologiques mises en scène reflètent, outre diverses théories scientifiques historiquement datées, une vision personnelle et symbolique de l'évolution nationale. Car si, pour Henri Mitterand, une étude postromantique des représentations corporelles « devrait tenir compte du développement des sciences médicales, et de l'influence que celles-ci exercent alors, de manière grandissante, sur le roman[465] », la valeur métaphorique des descriptions physiques circulant dans les récits du corpus d'analyse ne peut être occultée. Jean-Louis Cabanès postule ainsi que parmi les affections organiques inscrites dans les fictions des auteurs du XIX^e^ siècle, « certaines deviennent des "maladies-métaphores" […] à partir desquelles une époque se définit, […] en configurant ses angoisses et ses peurs et en trouvant dans ces morbidités […] matière à faire jouer un imaginaire politique et social[466] ».

Cette seconde partie de chapitre privilégiera, dès lors, deux principaux volets d'analyse. D'une part, nous tenterons de montrer de quelle manière la dynamique des relations sociales et hiérarchiques nouées dans l'enceinte de la demeure reflète, dans les œuvres examinées, les bouleversements expérimentés par la France du Second Empire et par l'Italie risorgimentale et unitaire. Nous tâcherons ainsi de « prendre le pouls » du corps social à même sa cellule organisationnelle primordiale, la famille, où s'observent maints échanges fort révélateurs entre maîtres et serviteurs, tout comme entre invités et convives. D'autre part, nous mettrons en évidence l'expressionnisme de quelques descriptions somatiques où la maladie, la difformité et la mort se découvrent être le symptôme de transformations historiques profondes, génératrices d'appréhension et souvent ressenties comme néfastes pour un groupe social ou national.

464. Michelle Perrot. « Fonctions de la famille », dans *id.* (dir.), *De la Révolution à la Grande Guerre*, t. 4 de Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1987, p. 116.

465. Henri Mitterand. « L'espace du corps dans le roman réaliste », dans *Au bonheur des mots : Mélanges en l'honneur de Gérald Antoine*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1984, p. 343.

466. Jean-Louis Cabanès. « Présentation », *Eidôlon* nº 55 (« Littérature et médecine II »), 2000, p. 7.

3.2.1 Occasions de sociabilité

« Mettre en scène les relations sociales, assurer leur continuité représente une dimension essentielle de la vie privée bourgeoise[467] », note Michelle Perrot. C'est dans l'espace du salon, lieu paradoxal au confluent de deux sphères, que sont souvent données à lire, dans les œuvres naturalistes et véristes à l'étude, les tribulations qui agitent et modèlent la grande histoire. Ayant, jusqu'au début de la Première Guerre mondiale, leur jour de réception hebdomadaire[468], les femmes des classes supérieures y remplissent en effet leurs devoirs de société en ouvrant, à intervalles fixes, le logis familial à certains représentants du monde extérieur. De nombreux passages des *Rougon-Macquart* de Zola, de *Mastro-don Gesualdo* de Verga, des *Viceré* de De Roberto et de *I vecchi e i giovani* de Pirandello retracent aussi le déroulement – symptomatique de la vision historique des auteurs considérés – des rencontres sociales ayant lieu à l'intérieur des maisons du corpus romanesque.

Dès *La fortune des Rougon* de Zola, l'expansion progressive du salon jaune qui, constitué à l'origine de quelques antirépublicains, finira par réunir, après le guet-apens organisé par Félicité, tous les gros bonnets de Plassans, révèle un lien métonymique entre la cité méridionale et la France du coup d'État et du Second Empire. Inspiré par les mouvements insurrectionnels ayant secoué le département du Var au lendemain du 2 décembre, ce roman use du particulier et du périphérique pour dire le général et le central.

On y lit que dans un premier temps, le groupe d'invités se rassemblant chaque semaine à l'hôtel Rougon peu avant l'amorce de la deuxième période impériale est formé de « trois ou quatre négociants retirés qui tremblaient pour leurs rentes, et qui appelaient de tous leurs vœux un gouvernement sage et fort[469] ». Si le gouvernement de Napoléon III, qui s'appuiera sur l'industrie, la finance, le clergé et la propriété foncière[470], prendra le pouvoir grâce à sa mainmise sur l'armée, l'on note que le salon jaune, composé, en novembre 1851, de représentants de la bourgeoisie riche, du conseil municipal et de la garde nationale, « disposait de la force armée[471] ». Par ailleurs, alors que Louis-Napoléon Bonaparte choisira d'inscrire son règne dans la continuation de celui de son oncle, les comparaisons qui viennent à l'esprit de Félicité durant toute la manœuvre d'assujettissement de Plassans par Rougon et ses acolytes renvoient au Premier Empire. À un moment critique de la périlleuse entreprise, la maigre « cigale[472] » « qui, la veille, songeait aux plaines d'Austerlitz, en regardant les ruines du salon jaune, pensait maintenant, à le voir si morne et désert, aux champs

467. Michelle Perrot. « Les rites de la vie privée bourgeoise », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Le XIX^e siècle, op. cit.*, p. 208.
468. Voir *ibid.*, p. 205.
469. Émile Zola. *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 78.
470. Voir Alain Plessis. *De la fête impériale au mur des fédérés, 1852-1871*, t. 9 de *Nouvelle histoire de la France contemporaine*, éd. revue et mise à jour, Paris, Seuil, coll. « Points-Histoire », 1979, p. 77.
471. *Ibid.*, p. 99.
472. Émile Zola. *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 71.

maudits de Waterloo[473] ». La description du triomphe final du clan des Gras rappelle d'ailleurs certains passages de la chronique zolienne intitulée « La fin de l'orgie ». Lors même que le narrateur de celle-ci conseille, ironique, à de prospères fêtards : « Ouvrez les fenêtres, […] vous qui soupez, et jetez les miettes de votre table, […] aux pauvres qui passent dans l'ombre[474] », les dernières lignes de *La fortune* précisent que chez les Rougon victorieux, « des rires montaient dans la buée de la table, toute chaude encore des débris du dîner[475] ». Les banquets et les libations auxquels prennent part joyeusement, dans l'atmosphère close et feutrée des résidences, les « piliers » du Second Empire, ces riches possédants ivres de vin et du sang d'innocents tel Sylvère, prennent du coup valeur de symboles en ce qu'ils expriment, par une image caractéristique de la sociabilité privée, le « large soulèvement[476] » d'un âge qui « s'est ru[é] aux jouissances[477] ».

Second récit du cycle des *Rougon-Macquart*, *La curée* a recours au procédé de mise en abyme pour rendre compte, par le renvoi au mythe, de la corruption du Paris impérial – en particulier, lorsque Maxime et Renée mettent en scène le poème des *Amours du beau Narcisse et de la nymphe Écho* dans le grand salon de l'hôtel du parc Monceau. L'on observe que l'attitude et le mode d'interaction de certains personnages lors des réceptions tenues dans l'espace de la demeure familiale traduisent en outre bien souvent la conduite de ces mêmes actants sur la scène historique nationale. À preuve, les stratégies mises en œuvre par messieurs Hupel de la Noue, Mignon et Charrier pour prendre d'assaut les victuailles offertes à l'occasion du bal de la mi-carême chez les Saccard suggèrent à merveille la « goinfrerie » pécuniaire de maints bourgeois et gentilshommes du temps de Louis-Napoléon Bonaparte :

> « Écoutez, dit M. Hupel de la Noue, que les Mignon et Charrier, las de mythologie, avaient entraîné au buffet, nous n'aurons rien, si nous ne faisons pas cause commune… C'est bien pis aux Tuileries et j'y ai acquis quelque expérience… Chargez-vous du vin, je me charge de la viande. »
>
> Le préfet guettait un gigot. Il allongea la main, au bon moment, dans une éclaircie d'épaules et l'emporta tranquillement, après s'être bourré les poches de petits pains. Les entrepreneurs revinrent de leur côté, Mignon avec une bouteille, Charrier avec deux bouteilles de champagne ; mais ils n'avaient pu trouver que deux verres ; ils dirent que ça ne faisait rien, qu'ils boiraient dans le même. Et ces messieurs soupèrent sur le coin d'une jardinière, au fond de la pièce. Ils ne retirèrent pas même leurs gants, mettant les tranches toutes détachées du gigot dans leur pain, gardant les bouteilles sous leur bras. Et, debout, ils causaient, la bouche pleine, écartant leur menton de leur gilet, pour que le jus tombât sur le tapis[478].

473. *Ibid.*, p. 255.
474. Émile Zola. « La fin de l'orgie », *OC*, t. 13, p. 260.
475. Émile Zola. *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 314.
476. Émile Zola. « Préface », *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 3.
477. *Ibid.*
478. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 558.

D'emblée, la référence aux banquets des Tuileries établit un parallèle implicite entre le domaine du privé et la scène nationale, en opérant un rapprochement narratif subtil entre le « pillage » du buffet des Saccard et celui de Paris, éventré sous l'effet des travaux d'Haussmann. Dès le troisième chapitre de *La curée*, il est d'ailleurs fait allusion aux activités de Mignon et de Charrier, ces entrepreneurs « très apte[s] à profiter des occasions pour s'emplir les poches[479] » et qui, à l'instar d'Aristide, dont ils seront tout d'abord les « créatures[480] », réaliseront « des fortunes colossales[481] » au moment de la restructuration urbaniste de Paris. Buvant à la même coupe pendant la réception, le préfet et les deux constructeurs paraissent se soutenir mutuellement dans leur volonté de s'assurer leur part du butin par des moyens souvent peu éthiques. Le sans-gêne dont ils témoignent en s'empiffrant sans égard pour le tapis de leurs hôtes atteste, par ailleurs, le manque total de scrupules qui les caractérise dans la conduite de leurs affaires, l'intérêt personnel justifiant apparemment, selon eux, que l'on ne s'embarrasse pas de questions de moralité.

Dans *La conquête de Plassans*, le salon vert de Félicité consacre, après le jaune, le triomphe des Rougon, désormais installés dans l'ancien hôtel de M. Peirotte, dont Félicité avait convoité pendant une dizaine d'années la maison avec « une envie furieuse de femme grosse[482] » : « C'étaient ses Tuileries, à elle, selon le mot qui courut à Plassans, après le 2 Décembre [*sic*][483]. » Le rapport qui s'établit entre le destin provincial de la famille imaginée par Zola et les événements qui mirent un terme à la Deuxième République en 1851 se trouve accentué par la mention du décès brutal – à portée symbolique manifeste – du receveur particulier, cet « homme gênant[484] » dont le clan de Pierre se verra, par « chanc[e][485] », « débarrass[é][486] » par une « balle égarée[487] » durant l'affaire de Sainte-Roure. Le narrateur de l'œuvre rapporte du reste de quelle manière la « noiraude de Félicité[488] » est chargée par son fils ministre « de personnifier, à Plassans, les douceurs et les amabilités de l'Empire[489] ». Ainsi, Félicité aidera, sur les conseils de son garçon, l'abbé Faujas, à assujettir la ville méridionale où il avait été envoyé à dessein par le gouvernement de Louis-Napoléon Bonaparte. Quand l'apogée de la puissance exercée par l'ecclésiastique est marquée par son retour victorieux aux « jeudis » de Félicité, où il domine la belle société de Plassans qui « s'écras[e][490] » dans le salon vert, la fin tragique du prêtre, mort dans les flammes qui détruiront la résidence de François Mouret, préfigure d'autres incendies, plus terribles encore. L'on peut supposer, en effet, que dans l'esprit de l'écrivain naturaliste

479. *Ibid.*, p. 419.
480. *Ibid.*
481. *Ibid.*
482. Émile Zola. *La conquête de Plassans*, *op. cit.*, p. 952.
483. *Ibid.*
484. *Ibid.*
485. *Ibid.*, p. 951.
486. *Ibid.*, p. 952.
487. *Ibid.*
488. *Ibid.*, p. 936.
489. *Ibid.*, p. 939.
490. *Ibid.*

qui rédige *La conquête* en 1874, la description de l'épisode se trouve inéluctablement associée aux feux qui ravageront Paris et, notamment, les Tuileries, l'Hôtel de Ville et la Cour des comptes[491] pendant la Commune, au terme de la guerre franco-prussienne. Fait à souligner, c'est un aliéné, type par excellence du refoulé social au XIX^e siècle, qui est à l'origine du crime, de la même façon que ce sont les prolétaires ardemment attachés à l'idée d'« une République idéale[492] » qui s'insurgeront après la chute du Second Empire. Or, Jean Borie a montré que la conscience bourgeoise du temps « constitue en enfers[493] », outre le corps, la classe ouvrière, associée au « bas-fond[494] » comme le corps l'est à l'« ordure[495] ». Apparaît donc ici encore, en filigrane, le lien métaphorique unissant, chez Zola, chronique familiale et histoire nationale.

Paru huit ans après *La conquête*, le roman *Pot-Bouille*, qui peint les dessous de l'honnêteté et de l'ordre bourgeois en développant, en particulier, la question de l'adultère, constitue en lui-même une dénonciation des mœurs de la classe sur laquelle se fondera le gouvernement de Napoléon III. Annonçant la publication de l'œuvre, le journal *Le Gaulois* notait d'emblée que les « allures correctes[496] » de la maison de la rue de Choiseul « cachent les vices hypocrites, les déchéances acceptées d'une classe dirigeante en décomposition[497] ». L'évocation des rituels familiaux et sociaux dans ce roman, révélateur de la « pourriture d'une maison bourgeoise, des caves au grenier[498] », atteste de fait l'insidieuse gangrène d'une ère marquée par une fausse moralité et par une explosion d'appétits de richesse et de puissance. Si certains contemporains de l'auteur ont pu déplorer que la « maison de *Pot-Bouille* […] ressemble à un quartier de Bicêtre, pleine de femmes hystériques ou détraquées, avec son idiot, ses gâteux, ses crétins, ses ramollis[499] », on se souviendra que le chef de file du naturalisme taxera parallèlement le Second Empire d'« étrange époque de folie et de honte[500] ».

À l'immeuble profondément affecté par la déliquescence des mœurs d'une classe sociale répond, du coup, le tableau d'une période de l'histoire française entre autres symbolisée par la « curée froide aux flambeaux[501] » dont sera témoin Eugène Rougon dans *Son Excellence*. Face au drame intime d'un cerf traqué par les chiens impériaux, puis dévoré en ses restes, dans « un tremblement convulsif de jouissance[502] », par les mâtins de Napoléon III, le narrateur insiste sur la satisfaction du groupe des

491. Voir Alain Plessis, *op. cit.*, p. 229.
492. *Ibid.*, p. 229.
493. Jean Borie. « Les fatalités du corps dans *Les Rougon-Macquart* », chap. de *Zola et les mythes : ou de la nausée au salut*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1971, p. 37.
494. *Ibid.*
495. *Ibid.*
496. *Le Gaulois*, 5 janvier 1882. Cité dans « Étude », *Pot-Bouille*, *op. cit.*, p. 1624.
497. *Ibid.*
498. Émile Zola. « L'Ébauche », *Pot-Bouille*, *op. cit.*, p. 1610.
499. Colombine, *Gil Blas*, 6 février 1882, dans « Étude », *Pot-Bouille*, *op. cit.*, p. 1630.
500. Émile Zola. « Préface », *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 4.
501. Émile Zola. *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 183.
502. *Ibid.*, p. 184.

courtisans : « les dames avaient des sourires aigus, en serrant leurs dents blanches[503] » alors que « les hommes soufflaient, les yeux vifs, les doigts occupés à tordre quelque cure-dent apporté de la salle à manger[504] ». Outre la double référence à la dentition acérée des familiers de l'Empereur, qui mordent avec fougue dans les plaisirs, il importe de se remémorer la scène à teneur apocalyptique qui clôt l'épisode de la chasse, ainsi relatée par le narrateur : « Dans la cour, il y eut comme une soudaine apothéose ; […] des flammes de Bengale brûlaient, sanglantes, incendiant la nuit, baignant les têtes placides des bourgeois de Compiègne, entassés sur les côtés, d'une pluie rouge, à larges gouttes[505]. » La vision infernale qui, dans cette description, se dégage de l'évocation des familiers de Compiègne, baignés d'une pluie sanglante de feux de Bengale, révèle l'interprétation subjective, par Zola, du règne de « l'usurpateur », associé à l'hypocrisie de la bourgeoisie bien-pensante, livrée aux pires excès sous des dehors corrects et rangés.

Un triple rapport de signification s'établit, partant, dans l'œuvre zolienne, entre la description des comportements individuels dans l'espace familial, la représentation de l'espace privé (nommément, de la maison) et l'écriture de la grande histoire – qui passe, dans *Les Rougon-Macquart*, par la fictionnalisation des principaux acteurs politiques du Second Empire. Au terme de *Pot-Bouille*, la « réponse philosophique[506] » de Julie, qui déclare à Lisa, en parlant des résidences où elle a travaillé : « [T]outes les baraques se ressemblent. Au jour d'aujourd'hui, qui a fait l'une a fait l'autre. C'est cochon et compagnie[507] », témoigne du lien métonymique par lequel l'habitation, dans le cycle zolien, fait corps avec ses occupants.

Fait à relever, les vices cachés de la bourgeoisie s'expriment en outre matériellement, dans ce dixième roman des *Rougon-Macquart*, par la cour intérieure de l'immeuble de la rue de Choiseul, réceptacle des débris de cuisine, des gros mots et des confidences de la domesticité, qui y évoque les mille et une histoires véreuses des maîtres, témoin ce passage :

> Accoudées à la barre d'appui, la femme de chambre noiraude et une cuisinière grasse, une vieille débordante, se penchaient dans le puits étroit d'une cour intérieure, où s'éclairaient, face à face, les cuisines de chaque étage. […] [D]u fond de ce boyau, montaient des éclats de voix canailles, mêlés à des rires et à des jurons. C'était comme la déverse d'un égout : toute la domesticité de la maison était là, à se satisfaire[508].

Sorte d'intestin exigu et profond tout entier occupé à la digestion de la pot-bouille des résidants de l'immeuble, la cour de l'édifice où logera Mouret à son arrivée à Paris tranche d'emblée avec la façade ornée du même bâtiment. Alors que

503. *Ibid.*, p. 185.
504. *Ibid.*
505. *Ibid.*
506. Émile Zola. *Pot-Bouille*, *op. cit.*, p. 386.
507. *Ibid.*
508. *Ibid.*, p. 9.

les nombreux épisodes qui campent la réalité privée de la bourgeoisie dévoilent les travers de plusieurs de ses représentants (infidélité conjugale, bêtise, obsession du mariage des filles, déséquilibres nerveux et sexuels, etc.), la description du « boyau » tenant le centre de la maison doit être interprétée en lien avec la visée analytique principale des *Rougon-Macquart*. Car si Zola tâcha de dire l'histoire sociopolitique de son temps par l'étude du « mécanisme intérieur[509] » d'une famille, il semble que l'organisation spatiale de la demeure de la rue de Choiseul recèle une forte valeur symbolique. L'espace mitoyen donnant sur les cuisines des appartements occupés par les Vabre, les Josserand et les autres locataires de la bâtisse s'impose, en effet, comme le contrepoint de l'austère portail, gage apparent de discipline et d'honnêteté. Du coup, les propos orduriers des bonnes, conscientes des fréquents « accommodements » éthiques ménagés par leurs patrons – ces mêmes entorses à la morale dont témoigne l'enfilade des scènes familiales ou sociales décrites par le narrateur –, s'opposent-ils aux déclarations initiales de Campardon, qui juge la maison « tout à fait bien[510] ».

Fait à souligner, c'est par la voix du peuple, par le féminin et par le corps qu'est donnée à lire la duplicité des comportements bourgeois. Outre par les discussions des valets et des caméristes, fréquemment victimes des abus de leurs maîtres (témoins la grossesse et l'accouchement d'Adèle), la fausse vertu des représentants de la classe aisée est dévoilée, dans *Pot-Bouille*, par le truchement de l'adultère qui, pour Zola, reste intimement associée à l'infidélité de la femme mariée. Davantage que les aventures extraconjugales de maris tel Duveyrier, qui vont « cultiver la petite fleur bleue des romances[511] » avec de « grande[s] diablesse[s][512] » comme Clarisse, c'est à ces dames que s'intéresse l'écrivain lorsqu'il choisit de développer la question de la tromperie conjugale. Dans un article paru dans *Le Figaro* en février 1881, l'écrivain établit clairement un lien entre celle-ci et la gent féminine, alors qu'il constate :

> L'adultère est la plaie de la bourgeoisie, comme la prostitution est celle du peuple. Si l'on pouvait établir une statistique, on verrait qu'il y a certainement autant de femmes coupables que de filles perdues. Les appétits sensuels n'y sont presque pour rien, pas plus que dans la débauche libre, d'ailleurs. Mais qu'elles tombent par bêtise, par besoin de luxe, ou par détraquement nerveux, elles n'en sont pas moins un ferment de corruption dans la société[513].

Notons que, tout comme dans *La curée*, les déséquilibres de la sensibilité féminine, qui se manifestent, notamment, lors de rencontres sociales entre parents et intimes – pensons à la « crise très violente[514] » de Valérie Vabre à l'hôtel du Louvre, le jour du mariage d'Auguste avec la fille cadette des Josserand –, « figurent les

509. Émile Zola. « Différences entre Balzac et moi », *RM*, t. 5, p. 1737. Voir également *id.* « Préface », *La fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 3 : « ils racontent ainsi le second Empire, à l'aide de leurs drames individuels, du guet-apens du coup d'État à la trahison de Sedan ».
510. Émile Zola. *Pot-Bouille*, *op. cit.*, p. 5.
511. *Ibid.*, p. 131.
512. *Ibid.*
513. Émile Zola. « L'adultère dans la bourgeoisie », *Le Figaro*, 28 février 1881, dans *OC*, t. 14, p. 537.
514. Émile Zola. *Pot-Bouille*, *op. cit.*, p. 153.

symptômes d'une pathologie de la vie sociale[515] », pour reprendre les termes de Jean-Louis Cabanès. Aussi, la dynamique du bal organisé après le mariage religieux exprime, à elle seule, le détraquement d'une époque animée de formidables appétits. Le déroulement de la soirée à l'hôtel du Louvre révèle ainsi une dichotomie signifiante entre les lieux de la représentation sociale (le grand salon rouge et le buffet qui le jouxte) et la pièce où s'expose dans sa nudité le corps hystérique. Bien qu'une apparente « gaieté de bon aloi[516] » prévale durant la noce et que la majorité des convives affectent, devant Élisabeth Josserand, d'ignorer l'état de Valérie, « tout le monde[517] » est au courant de l'affaire et en cause. Les efforts déployés pour étouffer le drame s'avéreront, par conséquent, inutiles et Campardon, chantre de la respectabilité bourgeoise, cédera lui-même à la curiosité d'observer la malade, « dont la gorge tendue, secouée de spasmes, avait jailli hors du corsage dégrafé[518] ». Le jour même où le destin sexuel du couple Berthe/Auguste est officiellement scellé devant l'Église, le déchaînement du corps de Valérie, qui attise l'intérêt général et trouble la bienséance de la fête de mariage, reflète symboliquement ces mêmes excès charnels et matériels qui, pour l'auteur de *Pot-Bouille*, viendront secouer le règne de Louis-Napoléon Bonaparte.

Dans les romans véristes étudiés, les scènes de rencontres et de rituels sociaux dans l'espace familial participent, semblablement, de la transmission d'une certaine vision de l'évolution nationale et historique de l'Italie postunitaire. La première « invasion » dont sont victimes les Malavoglia, chez qui se réunissent voisins et amis au lendemain du décès de Bastianazzo, rend compte, avant même que ne s'éteigne le personnage-mémoire de padron 'Ntoni, d'une transformation sociale marquée par un fort bouleversement de valeurs. Pour la première fois, la *casa del nespolo* [« maison du néflier »], à laquelle la famille de pêcheurs siciliens est attachée depuis des générations à la façon des « huîtres[519] » évoquées par Verga dans la nouvelle « Fantasticheria », se trouve considérée non plus comme la simple représentation matérielle du clan qui la possède, mais bien sous un angle économique. Souvenons-nous que, tel qu'il a été précisé au deuxième chapitre du présent ouvrage, zio Crocifisso, à la suite du naufrage de la *Provvidenza* et de la perte de son crédit pour l'achat de lupins, entendra récupérer son argent par tous les moyens, quitte à évincer les Malavoglia de leur demeure séculaire. Lors de la veillée mortuaire, il adopte, partant, l'attitude de « l'huissier qui fait sa saisie[520] » : « il demeurait silencieux dans un coin, la bouche ouverte et le nez en l'air, comme s'il s'était mis à compter les tuiles et les soliveaux du toit, dans l'intention d'estimer la maison[521] ».

515. Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, t. 1, p. 346.
516. Émile Zola. *Pot-Bouille*, *op. cit.*, p. 155.
517. *Ibid.*, p. 157.
518. *Ibid.*, p. 155.
519. Giovanni Verga. « Fantasticheria », *Novelle*, *op. cit.*, p. 108. Nous traduisons.
520. *LM*, p. 79.
521. *Ibid.*

Profanation initiale du « sanctuaire » domestique des Malavoglia, la *visita pel marito*[522] [« visite pour le mari »], durant laquelle les connaissances de Bastianazzo, plutôt que de pleurer le brave père de famille, évaluent froidement l'héritage de celui-ci, constitue le premier symptôme d'un bouleversement culturel marqué par le triomphe du capitalisme. Allant de pair avec le déclin de la « religion de la famille » et l'érosion de la *patria potestas*, cette victoire implique qu'« [a]ujourd'hui […] [o]n dit que c'est celui qui a le plus d'argent qui a raison. […] [O]n ne connaît plus d'autre Dieu[523] ! », tel que constaté par le chanoine Lupi dans *Mastro-don Gesualdo*.

Remarquons que dans ce second roman de Giovanni Verga, la description des fêtes marquant certains « passages » cruciaux de l'histoire du protagoniste suggère paradoxalement la difficulté, voire l'impossibilité pour un individu d'intégrer un milieu social autre que celui dont il est issu. À preuve, la réunion familiale tenue chez la *signora* Sganci à l'occasion d'une procession en l'honneur de saint Grégoire le Grand et qui rassemble, au troisième chapitre de la première partie de l'œuvre, les nobles de la ville et Gesualdo Motta, à qui la maîtresse de maison souhaite faire épouser Bianca Trao. D'emblée, l'annonce, par don Barabba, de l'arrivée du *self-made-man* dans la noble demeure de la Sganci donne lieu à une confusion nominale symptomatique du tragique entre-deux social où les résidents de Vizzini confineront perpétuellement mastro-don Gesualdo. Qu'on en juge par cet extrait, qui rapporte l'entrée en scène du héros dans le milieu des nobles de Vizzini :

> [*D*]*on Giuseppe Barabba* […] *annunziava le visite.*
>
> *« Mastro-don Gesualdo ! » vociò a un tratto, cacciando fra i battenti dorati il testone arruffato. « Devo lasciarlo entrare, signora padrona ? »*
>
> *C'era il fior fiore della nobiltà* […]. *La signora Sganci, sorpresa in quel bel modo dinanzi a tanta gente, non seppe frenarsi.*
>
> *« Che bestia ! Sei una bestia ! Don Gesualdo Motta, si dice ! bestia ! »*
>
> *Mastro-don Gesualdo fece cosí il suo ingresso fra i pezzi grossi del paese, raso di fresco, vestito di panno fine, con un cappello nuovo fiammante fra le mani mangiate di calcina*[524].
>
> [D]on Giuseppe Barabba annonçait les visiteurs.
>
> – Mastro-don Gesualdo ! clama-t-il soudain en passant entre les battants dorés sa grosse tête ébouriffée. Dois-je le laisser entrer, madame ?
>
> La fine fleur de la noblesse était là. […] Surprise par de telles façons devant tout ce monde, madame Sganci ne sut se retenir.
>
> – Quel rustre ! tu es un rustre. On dit : *don* Gesualdo Motta ! rustre !

522. *IM*, p. 52.
523. *MDG2*, p. 26.
524. *MDG*, p. 76.

> C'est ainsi que mastro-don Gesualdo fit son entrée parmi les gros bonnets du pays, rasé de près, vêtu de drap fin, un chapeau flambant neuf entre ses mains rongées par la chaux[525].

Stigmatisant Gesualdo par le rappel constant de ses origines plébéiennes, les mains abîmées de l'ex-manœuvre constituent le signe éloquent, pour le groupe d'aristocrates présents chez *zia* Sganci, d'une altérité qui ne peut être ignorée ou tout simplement dépassée. Le mépris séculaire de la noblesse vis-à-vis du peuple s'exprime d'ailleurs franchement chez de nombreux invités, froissés d'avoir à côtoyer un homme « sort[i] de rien[526] ». À l'approche de Gesualdo, dirigé par la Sganci vers le « balcon de la ruelle, qui donnait de biais sur la place[527] » et était réservé aux « invités de second rang[528] » ainsi qu'aux « parents pauvres[529] », donna Agrippina Macrì, « [l]e nez pincé[530] », s'éloigne ainsi du nouveau bourgeois en « se fraya[nt] un chemin de ses hanches puissantes[531] » et en « rajusta[nt] dédaigneusement son châle blanc sur son énorme poitrine[532] ». « On me l'a fichu là, dans les côtes vous comprenez ! C'est indécent[533] ! », lance-t-elle à un groupe de dames s'entretenant sur le balcon principal, où se trouve l'élite riche de Vizzini. Si le baron Zacco se plaint, de son côté, qu'on lui « jette […] mastro-don Gesualdo dans les jambes pour l'enchère des terres communales[534] », le chevalier Peperito s'indigne, quant à lui, en ces termes des noces projetées entre Bianca et le riche possédant : « Quand je vois une famille si illustre descendre si bas, ça me fait mal au ventre, parole d'honneur[535] ! » Bien que désormais, ainsi que le constate avec amertume Zacco, l'ancien va-nu-pieds assiste aux fêtes religieuses « épaule contre épaule[536] » avec le marquis Limòli, celui-ci rétorque que Gesualdo ne deviendra « maître de la ville[537] » que lorsque « seront morts tous ceux qui sont nés avant lui. Et mieux nés que lui[538]. »

Considéré par la majorité des parents de la jeune Trao comme un intrus, tel que suggéré par l'épisode ultérieur du mariage dans l'antique maison des La Gurna, l'ambitieux Motta bouscule l'organisation sociale en risquant d'« usurper » des titres et des privilèges détenus, depuis belle lurette, par l'aristocratie locale. Les métaphores employées par les invités de donna Sganci pour décrire l'effet de la présence et des entreprises de mastro-don Gesualdo sur leur existence renvoient, partant, à diverses formes de blessures ou d'agressions physiques : crocs-en-jambe, douleur au ventre et

525. *MDG2*, p. 37.
526. *Ibid.*, p. 50.
527. *MDG2*, p. 38.
528. *Ibid.*
529. *Ibid.*
530. *Ibid.*
531. *Ibid.*
532. *Ibid.*
533. *Ibid.*
534. *Ibid.*, p. 40.
535. *Ibid.*, p. 42.
536. *Ibid.*, p. 43.
537. *MDG2*, p. 44.
538. *Ibid.*

aux côtes et, surtout, viol de l'intimité des corps. L'édification d'une fortune personnelle ne garantit donc pas – bien au contraire – l'intégration réussie à une nouvelle sphère sociale. Il n'en faut pas moins observer que l'intérêt de plus d'un « parasite » de Gesualdo s'exprime toutefois également par le recours à l'image du contact charnel. En témoigne la description du chanoine Lupi qui, à l'inverse de plusieurs convives de haute naissance, « serrait de près[539] » Gesualdo « comme s'il voulait lui glisser son museau de furet dans la poche[540] ». Comparé à un « ministre[541] » par Zacco, le « parvenu » a de fait, à l'instar d'Eugène Rougon, sa cour d'intéressés, qui tenteront de profiter d'une réussite financière incapable, néanmoins, d'entraîner une authentique mutation structurelle à Vizzini.

Dans *I Viceré*, l'« ouverture stratégique » de la maison Francalanza au lendemain de l'unité italienne, alors que Consalvo, aspirant député, reçoit le peuple dans les appartements chics et privés de la résidence familiale[542], suggère également une certaine permanence du tissu collectif sicilien en dépit des bouleversements politiques nationaux. En particulier, le roman derobertien semble établir une équivalence fondamentale entre les rôles tour à tour assumés par le personnage de Baldassarre, d'abord maître d'hôtel des Uzeda, puis président d'une mutualité ouvrière et bras droit du jeune prince, candidat à la députation. Quoique le changement d'activité du frère naturel de Giacomo reflète une transformation idéologique cruciale de la Sicile – bouleversement que niera, par intérêt, Consalvo lors de son ultime entretien avec donna Ferdinanda[543] –, la relation des fonctions successivement remplies par Baldassarre montre, par-delà un indéniable renversement hiérarchique, le retour des mêmes schèmes de comportements. Par suite, le narrateur constate-t-il d'emblée, au sujet des « nouveaux » rapports entre le jeune homme et son oncle illégitime, que « le maître et le serviteur n'existaient plus[544] » et qu'« ils se parlaient tous deux à la troisième personne, tels des diplomates en train de dresser les paragraphes d'un traité[545] ». Le passage des *Viceré* consacré au déroulement du *meeting* électoral de Consalvo rapporte toutefois un peu plus loin, non sans une certaine ironie, le mode d'engagement politique de Baldassare auprès de son ancien « petit patron » :

> *Baldassare, in redingote e cappello alto, con una coccarda grande come una ruota di mulino, andava e veniva, sudato, sbuffante, come ventotto anni addietro, quando ordinava l'aristocratico cerimoniale dei funerali della vecchia principessa. Ma allora egli era servo stipendiato, e adesso libero cittadino che interveniva a un metingo democratico, e che prestava il suo appoggio al principe non per quattrini ma per un'idea*[546].

539. *Ibid.*, p. 57.
540. *Ibid.*
541. *Ibid.*
542. Voir *PF*, p. 567.
543. Sur cette scène finale des *Viceré*, voir Pierluigi Pellini. « De Roberto e la coazione di Malpelo », *In una casa di vetro*, *op. cit.*, p. 226.
544. *PF*, p. 577.
545. *Ibid.*
546. *Ibid.*, p. 1078.

> Baldassarre, en redingote et en haut-de-forme, une cocarde de la dimension d'une roue de moulin à sa poitrine, allait et venait, en sueur, piaffant et ahanant comme il y a vingt ans, lorsqu'il réglait le cérémonial aristocratique des funérailles de la vieille princesse. Mais de domestique stipendié qu'il était alors, il était devenu un citoyen libre qui prenait part à un *meeting* électoral et qui apportait son assistance au prince pour une idée et non pour de l'argent[547].

Fait à signaler, celui qui « embrass[era] la foi démocratique[548] » après avoir été majordome au service des Uzeda ne choisira pas moins d'empêcher la « racaille[549] » d'entrer avant « les invités[550] » dans le gymnase où sera prononcée l'allocution électorale de Consalvo. Quoique d'extraction bâtarde et d'allégeance socialiste, Baldassare se révèle ainsi, dans le dernier chapitre des *Viceré*, « bien de la famille » en ce qu'il partage, au fond, l'échelle de valeurs des représentants de la lignée paternelle dont il est issu.

Soulignons qu'à l'instar des récits naturalistes et véristes analysés précédemment, *I vecchi e i giovani* de Luigi Pirandello donne à lire certaines rencontres sociales dans l'espace domestique qui expriment à elles seules des alliances ou une configuration politiques ayant fait date dans l'histoire de l'Italie. Si les accointances entre la noblesse légitimiste, le clergé et les industriels du Sud émergent de la description des réceptions données à Colimbètra, résidence de don Ippolito, l'ampleur du scandale de la Banca Romana s'exprime par le truchement des univers privés imaginés par l'auteur. C'est, ainsi, la demeure des Passalacqua qui sert de théâtre à l'arrestation de Roberto Auriti au quatrième chapitre de la deuxième partie du roman. Le caractère de tragique absurdité qui domine l'épisode et relaie une interprétation pessimiste de l'évolution historique italienne dans les années 1890 se déploie, d'entrée de jeu, au moment de l'arrivée du député Selmi dans la résidence où est hébergé son confrère. Pris dans la tourmente de l'affaire éclaboussant les parlementaires italiens et, notamment, le fils de donna Caterina, Corrado fait entendre des remarques et se prête à une comédie d'un burlesque noir dès qu'il franchit le seuil de la demeure romaine. Après s'être entre autres amusé à arroser Olindo Passalacqua en se riant de son patronyme (« Je passe l'eau, tu passes l'eau, il passe l'eau, nous passons tous l'eau[551] ! »), il imagine une sorte de danse tristement bouffonne parodiant la saga risorgimentale :

> *Sù, di là, Nanna, di là… al pianoforte! Lei suona, e noi balliamo! Roberto si metterà i calzoncini con lo spacco di dietro e la falsa della camicina fuori ; prenderà la sciaboletta e il cavalluccio di legno, quelli con cui giocò alla guerra, al Sessanta ;*

547. *PF*, p. 582.
548. *Ibid.*, p. 576.
549. *Ibid.*, p. 582.
550. *Ibid.*
551. *VJ*, p. 301. Voir *VG*, p. 386 : « Io passo l'acqua, tu passi l'acqua, egli passa l'acqua, tutti passiamo l'acqua ! »

gli faremo l'elmo di carta, e si metterà a girare attorno… arri!… arri!… mentre io e Olindo balleremo al suono dell'inno di Garibaldi… Va' fuori d'Italia… va' fuori d'Italia… va' fuori d'Italia… va fuori, o stranier[552] *!*

Allons, Nanna, passez de l'autre côté… au piano ! Vous allez jouer, et nous allons danser ! Roberto mettra sa culotte à l'envers avec les pans de sa chemise par-dessus ; il prendra son sabre en carton et son cheval de bois, ceux avec lesquels il jouait à la guerre, pendant la campagne de 60 ; nous lui ferons un casque en papier, et il fera le tour de la pièce… *hue !… hue !…* tandis qu'Olindo et moi danserons sur la musique de l'hymne de Garibaldi… *Hors d'Italie… hors d'Italie… hors d'Italie… hors d'Italie ô étranger*[553] *!*

Les événements dramatiques qui suivront immédiatement cette affabulation dérisoire ne feront qu'accentuer l'impression de chute vertigineuse que les réflexions de Selmi en début de chapitre avaient déjà communiquée au lecteur. L'irruption de Mauro Mortara peu avant l'arrestation de Roberto Auriti, qui, enfant, avait pris part à la bataille de Milazzo aux côtés de son père Stefano et du fidèle serviteur, recèle une valeur symbolique indéniable en ce qu'elle marque la décadence de l'idéal révolutionnaire italien. Les paroles amères et les gestes de désespoir du garibaldien de la première heure marquent ainsi la fin d'une époque, comme en témoigne ce passage :

– Il figlio di Stefano Auriti ! – diceva tra sé Mauro Mortara, con gli occhi sbarrati, battendosi una mano sul petto. – Il figlio di donna Caterina Laurentano !… E dovevo veder questo a Roma ? […]

Si afferrò con una mano le medaglie sul petto ; se le strappò ; le scagliò a terra ; vi andò sopra col piede e le calpestò ; poi, rivolgendosi al delegato :

– Ditelo al vostro Governo ! – gridò. – Ditegli che un vecchio campagnuolo, venuto a veder Roma con le sue medaglie garibaldine, vedendo arrestare il figlio d'un eroe che gli morì tra le braccia nella battaglia di Milazzo, si strappò dal petto le medaglie e le calpestò ! così[554] *!*

– Le fils de Stefano Auriti ! murmurait Mauro Mortara, les yeux agrandis d'horreur, en se frappant la poitrine. Le fils de Donna Caterina Laurentano !… Il me fallait voir cela à Rome ? […]

Il saisit d'une main ses médailles sur sa poitrine ; il les arracha, les jeta à terre, les piétina ; puis s'adressant au délégué :

552. *VG*, p. 387.
553. *VJ*, p. 301.
554. *VG*, p. 389.

> – Dites-le à votre Gouvernement ! cria-t-il. Dites-le, qu'un vieux paysan, venu voir Rome avec ses médailles garibaldiennes, en voyant arrêter le fils d'un héros qui mourut entre ses bras à la bataille de Milazzo, a arraché ses médailles de sa poitrine et les a piétinées ! Comme ça[555] !

L'effondrement du « vieux patriotisme[556] » ne sera-t-il pas suivi de près, au reste, par le décès de l'ardent Mauro, qui tombera sous les coups de ces mêmes « soldats d'Italie[557] » auxquels il était venu prêter main-forte ?

3.2.2 Corps à corps avec l'Histoire

Rejoignant plusieurs cas de figure déjà envisagés, l'exemple de la fin brutale de Mortara nous ramène à la question de la valeur symbolique du corps chez certains protagonistes des romans naturalistes et véristes examinés. Si le « destin » physiologique du personnage-mémoire se trouve lié à celui du milieu qu'il représente et, plus largement, à la vision de la modernité qu'entretient son créateur, il importe de revenir, au terme de ce chapitre consacré aux « coulisses de l'histoire », sur le rapport signifiant entre la forme physique de divers actants et l'évolution nationale.

De l'ensemble des rituels sociaux dans la sphère privée mis en scène par Zola, Verga, De Roberto et Pirandello, plusieurs se rapportent aux grands moments de la vie humaine (de la venue au monde à la mort en passant par la souffrance de la maladie, de la parturition ou de l'agonie), qui dévoilent partiellement ou entièrement la nudité des figures romanesques peuplant les œuvres du corpus. L'analyse de ces tableaux romanesques exhibant les chairs, le sang et les humeurs vitales des protagonistes des récits étudiés révèle une relation intime et puissante entre le « corps » sociopolitique de la France et de l'Italie à la fin du XIX^e^ siècle et l'organisme de nombre d'individus qui participent de sa constitution et de son activité interne.

Reportons-nous, d'entrée de jeu, à un passage de *La débâcle* d'Émile Zola où le personnage de Maurice, qui songe aux défaites de Napoléon III venues mettre une fin abrupte au rêve impérialiste amorcé avec le premier Bonaparte, a cette réflexion particulièrement intéressante :

> [C]ette dégénérescence de la race, qui expliquait comment la France victorieuse avec les grands-pères avait pu être battue dans les petits-fils, lui écrasait le cœur, telle qu'une maladie de famille, lentement aggravée, aboutissant à la destruction fatale, quand l'heure avait sonné[558].

555. *VJ*, p. 303.
556. Luigi Pirandello. « Lettre du 18 décembre 1908 à Ugo Ojetti », dans Anna Nozzoli, « Introduzione », *VG*, p. XIII. Nous traduisons.
557. *VJ*, p. 396.
558. Émile Zola. *La débâcle*, *RM*, p. 715.

Insidieuse affection touchant la grande famille des citoyens français, la dégénérescence qui « écras[e] le cœur » du jeune Levasseur est celle de tout un peuple condamné, après un printemps glorieux, à un déclin politique inéluctable. Pour Jean-Louis Cabanès, une « vision organiciste[559] » du monde social imprègne d'ailleurs l'avant-dernier roman des *Rougon-Macquart*, où la « nervosité[560] » de Maurice fait pendant à « une sorte d'hystérisation[561] » du Paris de la Commune. « [M]édiateur d'une collectivité dont il épouse et réfracte les sensations[562] », le compagnon de Jean est imaginé, dès l'abord, comme le symbole de « la France affolée par l'empire […] au point d'en perdre la raison[563] ». « [P]resque femme[564] », il se caractérise par une instabilité psychique qui le distingue du frère de Gervaise, représentant de la base lucide et tempérée de la nation, et le rapproche du personnage de Renée dans *La curée*, cette « fièvr[e] chaud[e] de l'argent et du plaisir[565] ». Sa virilité débile n'est pas sans rappeler la figure de Maxime Saccard, « produit d'une société épuisée[566] », et celle des damoiseaux de « La fin de l'orgie[567] », qui subvertissent l'« ordre » sexuel en endossant des tenues féminines. Pour qu'un retour à l'équilibre se concrétise, il faudra, dès lors, que « la mauvaise partie[568] » du pays soit écrasée par sa portion « saine[569] », « pondérée[570] » et « paysanne[571] » : Jean tuera son camarade, passé « du côté des gredins[572] », et extraira ainsi « l'ulcère collé à [s]es os[573] ».

Si Maurice, dans la dix-neuvième fiction des *Rougon-Macquart*, incarne « la tête en l'air[574] » et le « détraquage[575] » de la France, bientôt lavée dans le sang des victimes de la guerre franco-prussienne et de la Commune[576], tante Dide, qui ouvre le cycle avec son « cerveau fêlé[577] » et ses crises hystériques, figure, pour sa part, l'amorce des dérives d'une époque. Nous avons constaté, au chapitre précédent, l'importance du personnage-mémoire lors des tournants narratifs majeurs des œuvres à l'étude et, plus particulièrement, en début et en fin de récit ou de série. Préludant à l'*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, la « singularité[578] » d'Adélaïde,

559. Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, t. 2, p. 567.
560. *Ibid.*
561. *Ibid.*
562. *Ibid.*
563. Émile Zola. « L'Ébauche », *La débâcle*, *op. cit.*, p. 1378.
564. *Ibid.*, p. 1379.
565. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 399.
566. Émile Zola. Lettre nº 143 à Louis Ulbach, 6 novembre 1871, dans *Correspondance*, *op. cit.*, p. 304.
567. Émile Zola. « La fin de l'orgie », *OC*, t. 13, p. 261.
568. Émile Zola. « L'Ébauche », *La débâcle*, *op. cit.*, p. 1378.
569. Émile Zola. *La débâcle*, *op. cit.*, p. 907.
570. *Ibid.*
571. *Ibid.*
572. *Ibid.*, p. 901.
573. *Ibid.*, p. 907.
574. Émile Zola. « L'Ébauche », *La débâcle*, *op. cit.*, p. 1378.
575. *Ibid.*
576. Voir Émile Zola. *La débâcle*, *op. cit.*, p. 907 : « Mais le bain de sang était nécessaire, et de sang français, l'abominable holocauste, le sacrifice vivant, au milieu du feu purificateur. »
577. Émile Zola. *La fortune des Rougon, RM*, p. 41.
578. *Ibid.*

dont le déséquilibre « du cerveau et du cœur[579] » aura des répercussions physiologiques et dramatiques majeures sur ses descendants, apparaît comme le symptôme d'une ère marquée, pour Zola, par la primauté des passions sur l'esprit de mesure. Parallèlement à la « curée » de 1852-1870, « cet éclat de la vie à outrance[580] » qui « éclair[era] tout le règne[581] » de Napoléon III « d'un jour suspect de mauvais lieu[582] », le dérèglement psychique de l'aïeule, comparée à « une bête caressante qui cède à ses instincts[583] » lorsqu'elle amorce sa relation avec Macquart, jettera une ombre funeste sur tout le vaste groupe de ses descendants.

Force est, par conséquent, de réfuter la déclaration de Marco Arnaudo suivant laquelle la dégénérescence dans *Les Rougon-Macquart* s'avère « constante[584] » et indépendante du contexte historique externe (ce qui ne serait pas le cas, d'après le même critique, dans *I Viceré* de Federico De Roberto). D'une part, en conformité avec les théories de Bénédict Morel, l'on observe en effet, chez Zola, la nature progressive et cumulative de l'affaiblissement physique touchant les membres de la lignée principale : on se souviendra, à preuve, des malingres représentants de la cinquième génération du clan et, notamment, de Charles, fils de Maxime. Bien qu'étonnamment semblable à son arrière-grand-mère[585], l'enfant, contrairement à celle-ci, mourra très jeune, à l'instar de « ces petits dauphins exsangues, qui n'ont pu porter l'exécrable héritage de leur race, et qui s'endorment de vieillesse et d'imbécillité, dès leurs quinze ans[586] ». D'autre part, les pathologies et les contagions entretiennent souvent un rapport étroit, dans le cycle romanesque naturaliste, avec le contexte sociopolitique de leur émergence. Tout à la fois stigmates et expression métaphorique d'un « monde[587] » que Zola cherchera à « marquer au fer rouge[588] » dans son œuvre, elles identifient « la nation en crise à un corps malsain[589] » suivant ce que Jean-Louis Cabanès définit comme étant « une loi mythique de participation qui se traduit par la solidarité organique[590] » des « composantes du corps social[591] ».

579. *Ibid.*, p. 44.
580. Émile Zola. « Préface », *La curée*, *op. cit.*, p. 1583.
581. *Ibid.*
582. *Ibid.*
583. *Ibid.*, p. 44.
584. Marco Arnaudo. « Decadenza familiare e "impoverimento del sangue" da De Roberto a García Márquez », dans *Quaderni di Synapsis I. Atti della Scuola Europea di Studi Comparati* (Pontignano, 24 au 30 septembre 2000), sous la dir. de Marina Polacco, Florence, Le Monnier, 2002, p. 173 : « dans *Les Rougon-Macquart*, l'hérédité génétique négative demeure constante et seules ses manifestations varient en fonction des différents milieux où elle se développe ; dans *I Viceré*, c'est le contexte historique qui détermine, indirectement, certaines caractéristiques physiologiques des personnages ». (Nous traduisons.)
585. Voir Émile Zola. *Le docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1101.
586. *Ibid.*, p. 1104.
587. Émile Zola, cité dans Henri Mitterand, « Étude », *La curée*, *op. cit.*, p. 1575.
588. *Ibid.*
589. Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, t. 2, p. 574.
590. *Ibid.*
591. *Ibid.*

Davantage que les diverses phases du Second Empire, ce mode d'inscription signifiante de la maladie dans *Les Rougon-Macquart* met, par conséquent, avant tout en relief la naissance, la chute et la nature fondamentale du règne de Napoléon III. Alors que les convulsions d'Adélaïde et la « poitrine déchirée[592] » de la poupée Renée annoncent la folle bousculade des désirs de jouissance qui, pour Zola, caractérisera la période historique, le faciès ravagé de Nana mourante et les traits tirés[593] de l'empereur rendent compte, avant terme, de la dissolution du gouvernement impérial.

À ce propos, on note en particulier que le décès de Nana, ce « ferment de destruction[594] » social, tout comme la défaite honteuse de Napoléon III à Sedan semblent répondre, dans le cycle zolien, à une loi de *contrappasso*[595] impliquant un inexorable retour du balancier. Alors que le visage de la « Mouche d'Or[596] », qui « [avait] pourr[i] l'aristocratie[597] », se décomposera sous l'effet de la petite vérole jusqu'à ne plus ressembler qu'à « une moisissure de la terre[598] », l'empereur, dont la prise de pouvoir avait impliqué la répression de milliers d'opposants, sera contraint, pour sa part, d'effectuer son chemin de croix peu avant sa sortie de la scène politique. Souffrant de gravelle, affection dont la valeur métaphorique est relevée dans *La débâcle* par le personnage de Bouroche, qui juge, en voyant la mine pâle du souverain, que celui-ci a « [d]écidément […] une sale pierre dans son sac[599] », le chef d'État en fin de règne présente une condition physique qui fait de lui le vivant portrait de la situation nationale française en 1870. La maladie de Louis-Napoléon Bonaparte n'est donc pas, comme le suppose Maurice, « la cause[600] » de l'« indécision[601] » et de l'« incapacité grandissantes qu'il montrait depuis le commencement de la campagne[602] », mais plutôt le signe incarné d'un contexte d'échec politique. Le narrateur de l'œuvre ne révèle-t-il pas lui-même la nature du rapport unissant l'organisme du premier représentant des Français et la situation du pays à la veille de la capitulation lorsqu'il constate : « Un gravier dans la chair d'un homme, et les empires s'écroulent[603] » – la conjonction « et » marquant ici, plutôt que la conséquence, un lien de signification métonymique ?

Dès *La curée*, la silhouette de l'empereur reflète l'histoire d'un règne amorcé par de dures répressions et achevé dans la honte et le sacrifice de milliers de soldats français. Invitée à un bal donné aux Tuileries, Renée note ainsi d'emblée le « pas pénible et vacillant[604] » du prince, qui fait son entrée dans les salons au bras d'un

592. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 574.
593. Voir Émile Zola. *La débâcle*, *op. cit.*, p. 458.
594. Émile Zola. *Nana*, *op. cit.*, p. 1270.
595. Voir la définition de ce terme au deuxième chapitre, à la note nº 497.
596. *Ibid.*
597. *Ibid.*
598. *Ibid.*
599. Émile Zola. *La débâcle*, *op. cit.*, p. 458.
600. *Ibid.*, p. 459.
601. *Ibid.*
602. *Ibid.*
603. *Ibid.*
604. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 439.

général « gros et court, qui soufflait comme s'il avait eu une digestion difficile[605] ». Lors même que cet officier gras, partageant à l'évidence avec son supérieur un intérêt aigu pour les jolies femmes, atteste la vision zolienne d'une époque durant laquelle plusieurs ambitieux mettront « les mains aux plats, en plein dans la sauce, mangeant goulûment[606] », la représentation physique de l'empereur laisse présager la banqueroute politique de la France. Affichant un « visage blême[607] », une « paupière lourde et plombée[608] » ainsi qu'un « œil mort[609] », la face de Napoléon III préfigure celle du cadavre de Nana, qui, le jour du vote de guerre, apparaît d'abord comme « une tache blafarde[610] », puis comme un « masque horrible[611] » dont un œil a « sombré dans le bouillonnement de la purulence[612] ». L'image expressionniste, modelée par « l'émotion[613] », que Renée conservera du neveu de Bonaparte rend d'ailleurs compte tout à la fois de l'origine et de la destinée du gouvernement de celui-ci. Ainsi, l'« écharpe rouge[614] » qui semble « éclabousser toute la poitrine[615] » du chef politique d'une « tache sanglante[616] » cristallise la mémoire du coup d'État, tout en laissant pressentir la fin du Second Empire et les violences tragiques qui l'accompagneront.

En somme, la mort de la courtisane et la faillite des desseins de Louis-Napoléon dans *Nana* et *La débâcle* passent par un phénomène de démystification violente qui annihile tout reliquat d'idéal. Les dernières pages du roman sur le demi-monde découvrent « brusquement[617] », d'une part, dans la lueur vive d'une chandelle posée près du lit funèbre, les ravages physiques causés par la maladie sur le corps de la demi-mondaine, « pourri[e][618] » par ce même « virus[619] » « dont elle avait empoisonné un peuple[620] ». D'autre part, les chapitres évoquant l'armée française en déroute dans l'avant-dernier roman des *Rougon-Macquart* rapportent la désillusion des petites gens qui découvrent la santé périclitante de l'empereur :

> Près de Delaherche, qui se haussait examinant les fenêtres du rez-de-chaussée, une vieille femme […] mâchonnait entre ses dents :
>
> « Un empereur… je voudrais pourtant bien en voir un… oui, pour voir… »
>
> Brusquement, Delaherche s'exclama, en saisissant le bras de Maurice :

605. *Ibid.*
606. Émile Zola. « La fin de l'orgie », *OC*, t. 13, p. 260.
607. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 439.
608. *Ibid.*
609. *Ibid.*
610. Émile Zola. *Nana*, *op. cit.*, p. 1478.
611. *Ibid.*, p. 1485.
612. *Ibid.*
613. Émile Zola. *La curée*, *op. cit.*, p. 439.
614. *Ibid.*
615. *Ibid.*
616. *Ibid.* Cette comparaison rappelle, de manière significative, le « trait de sang » qui, au seuil de la chambre de Nana, garda un moment la trace du suicide de Georges Hugon (voir Émile Zola. *Nana*, *op. cit.*, p. 1447).
617. *Ibid.*
618. *Ibid.*
619. *Ibid.*
620. *Ibid.*

> « Tenez ! C'est lui […], oui, cette figure pâle, contre la vitre. »
>
> La vieille femme, qui avait entendu, restait béante. C'était, en effet, contre la vitre, une apparition de face cadavéreuse, les yeux éteints, les traits décomposés, les moustaches blêmies, dans cette angoisse dernière. Et la vieille, stupéfaite, tourna tout de suite le dos, s'en alla, avec un geste d'immense dédain.
>
> « Ça, un empereur ! en voilà une bête[621] ! »

« Scand[ant][622] » les différents temps d'une « épopée chaotique[623] », les apparitions successives de Napoléon III dans *La débâcle* mettent à nu les souffrances physiques de plus en plus grandes d'un homme jusqu'alors dissimulé derrière l'image glorieuse de son titre et de ses fonctions officielles. Rejoignant la thématique du carnaval développée, outre dans *Nana* et dans *La curée*, dans des textes polémiques tels « La fin de l'orgie[624] » ou « Les épaules de la marquise[625] », le motif du fard à joues, employé dans l'œuvre en lien avec la figure de l'empereur, conduira en particulier au dévoilement de la vulnérabilité du chef de gouvernement, qui est également celle de toute une nation sur la scène internationale. Fortement critiqué par certains contemporains de Zola, le recours à cet élément fictionnel dans la description du second Bonaparte est avant tout justifié par des exigences narratives. Ainsi, bien qu'il ne soit pas certain que le souverain déchu ait réellement fait usage de fard, l'écrivain naturaliste considère que « [s]ur ces petits détails de l'histoire, quand les témoignages sont partagés, quand il y a doute, le poète a le droit de choisir la version dont il a besoin pour la grandeur de son œuvre[626] ». Rappelons qu'au premier chapitre de la deuxième partie du récit, l'empereur apparaît aux yeux de Delaherche « plus grand[627] » et « rajeuni[628] » puisqu'il se révèle « fardé comme un acteur[629] », « les joues […] colorées[630] » et « les moustaches […] fortement cirées[631] ». Et le narrateur de préciser :

> Sûrement, il s'était fait peindre, pour ne pas promener, parmi son armée, l'effroi de son masque blême, décomposé par la souffrance, au nez aminci, aux yeux troubles. Et, averti dès cinq heures qu'on se battait à Bazeilles, il était venu, de son air silencieux et morne de fantôme, aux chairs ravivées de vermillon[632].

621. Émile Zola. *La débâcle*, *op. cit.*, p. 563.
622. Émile Faguet. Article sur *La débâcle* dans *Revue politique et littéraire*, 25 juin 1892.
623. *Ibid.*
624. Émile Zola. « La fin de l'orgie », *OC*, t. 13, p. 259-262.
625. Émile Zola. « Les épaules de la marquise », *La Cloche*, 21 février 1870, dans *OC*, t. 13, p. 262-266.
626. Émile Zola. « Retour de voyage », *Le Figaro*, 10 octobre 1892, cité dans « Étude », *La débâcle*, *op. cit.*, p. 1455.
627. Émile Zola. *La débâcle*, *op. cit.*, p. 579.
628. *Ibid.*
629. *Ibid.*
630. *Ibid.*
631. *Ibid.*
632. *Ibid.*

Après quatre heures passées sur le champ de bataille, où la mort n'a « pas voulu de lui, décidément[633] », l'empereur rentre à Sedan en marchant « au travers de la défaite[634] ». Delaherche constate alors que sous l'effet d'une « sueur d'angoisse[635] », « le fard s'en [est] allé des joues[636] » du commandant suprême de l'armée française, « les moustaches cirées s[e] [sont] amollies, pendantes, la face terreuse [a] pris l'hébétement douloureux d'une agonie[637] ». De la même façon qu'il ne restera, au terme de *Nana*, que les beaux cheveux de celle qui avait fait courir toute une horde de mâles en rut « par sa puissante odeur de femme[638] », le lecteur est ainsi témoin, en fin de cycle romanesque, de l'abattement d'un chef, défait au combat, et de l'achèvement d'une période historique. Quand, en lieu et place du sanglot des pleureuses antiques, ce sont des clameurs belliqueuses (« À Berlin ! à Berlin ! à Berlin[639] !») qui éclatent au moment du décès de Nana, une « mélancolie tragique[640] » se dégage de la figure de l'empereur fardé, incapable de masquer durablement l'affaiblissement de son organisme – et celui de la nation qu'il représente.

Tout comme dans la série des *Rougon-Macquart* de Zola, le corps dans les romans véristes du corpus d'étude accuse un important potentiel d'expression symbolique de l'histoire. Nous avons vu, au chapitre précédent, de quelle manière le trépas de l'aïeul des Malavoglia va de pair avec le déclin progressif d'une certaine conception traditionnelle du travail et de la famille, étant donné l'affirmation du processus d'industrialisation et des valeurs qui y sont associées – l'individualisme et la « recherche du mieux-être[641] » au premier chef. La narration du décès de padron 'Ntoni survient d'ailleurs peu avant que son petit-fils, rentré à Aci Trezza après plusieurs années d'absence, ne prenne conscience de l'impossibilité d'habiter au village, en dépit du rachat de la maison du néflier par son frère cadet Alessi. Homme de la modernité émergente, le jeune 'Ntoni n'appartient plus au temps circulaire qui rythmait tant l'économie que les activités et les relations dans son *paese* natal. Il s'avère, par suite, impossible pour l'aîné des enfants Malavoglia, emporté par le « fleuve du progrès[642] » et de l'évolution, de demeurer « accroché » aux siens, telles ces huîtres évoquées par Verga au terme de la nouvelle « Fantasticheria[643] ». Ayant choisi de quitter pour la seconde fois[644] son village d'origine après que sa mère, affaiblie par maintes angoisses – entre autres, celle de voir son garçon partir pour l'étranger –, eût rendu l'âme, victime du choléra, 'Ntoni met au jour l'obsolescence des maximes que se plaisait

633. *Ibid.*
634. *Ibid.*, p. 621.
635. *Ibid.*
636. *Ibid.*
637. *Ibid.*
638. Émile Zola. Cité dans Henri Mitterand, « Étude », *Nana*, *op. cit.*, p. 1677.
639. Émile Zola. *Nana*, *op. cit.*, p. 1485.
640. Émile Zola. « Retour de voyage », *Le Figaro*, 10 octobre 1892. Cité dans « Étude », *La débâcle*, *op. cit.*, p. 1455.
641. Giovanni Verga. « Préface de l'auteur à la première édition des *Malavoglia* », *LM*, p. 377.
642. *Ibid.*
643. Voir Giovanni Verga. « Fantasticheria », *Novelle*, *op. cit.*, p. 108.
644. C'est pour effectuer son service militaire que 'Ntoni s'éloignera pour la première fois de la localité d'Aci Trezza.

à débiter son grand-père. Alors que, pour ce dernier, des lois immuables régissaient la nature et le monde social, il incombera au fils prodigue d'entreprendre sa propre quête de sens et de trouver sa voie en dehors des solutions toutes faites proposées par la « sagesse » et la culture populaires siciliennes.

À l'instar des *Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo* laisse percevoir certains rapports signifiants entre la destinée physiologique de quelques personnages et la chronique sociopolitique de l'Italie au XIX^e^ siècle. Si le décès de Nunzio confirme l'amorce d'une période historique marquée par le bouleversement de la hiérarchie sociale et par le refus de l'immobilisme qu'il prônait en des dictons tel « Ciascuno com'è nato[645] » [« On reste comme on est né[646] »], la condition physique des Trao mérite également d'être envisagée sous un angle symbolique. Affectant aussi bien Diego que Ferdinando et Bianca, le phénomène de dégénérescence inscrit, à même la chair des aristocrates, la perte d'ascendant social de leur lignée, supplantée par des clans d'origine bâtarde ou plébéienne (pensons aux Rubiera, la baronne ayant des origines roturières, ou aux Motta, issus du peuple). Au chapitre III de la deuxième partie du roman, le songe de Ferdinando, qui rêve que « le chien noir des voisins Motta s'était roulé en boule sur sa poitrine et ne voulait pas s'en aller, malgré ses cris et ses efforts pour s'en libérer[647] », exprime de surcroît, par le recours à des métaphores corporelles et animales, ce même déclin de la noblesse ne bénéficiant plus de la prééminence des temps anciens.

Il importe par ailleurs de se remémorer les circonstances de l'agonie de Bianca, durant laquelle éclatent de violentes manifestations populaires inscrites dans la mouvance du *Risorgimento* et de l'indépendance italienne. L'extrait suivant fait apparaître une étroite correspondance entre les dernières heures de la Trao et le contexte social effervescent et chaotique de sa disparition :

> *Il finimondo c'era!* […]
>
> *La folla era giunta lí, sotto la casa ; si vedeva la bandiera all'altezza del balcone, quasi volesse entrare. Si udivano degli urli : viva, morte.* […]
>
> *« Affacciatevi un momento, don Gesualdo!… Fatevi vedere, se no succede qualche diavolo!… »* […]
>
> *Don Gesualdo, accasciato sulla seggiola, colla chicchera in mano, seguitava a scrollare il capo, a stringersi nelle spalle, pallido come la camicia, ridotto un vero cencio.* […]
>
> *« Vogliono la vostra roba! » esclamò infine il barone Zacco fuori dai gangheri.* […] *In quel momento passò di furia donna Agrippina Macrí, colla tonaca color pulce che le sbatteva dietro, e nella camera della moribonda si udí un gran trambusto,*

645. *MDG*, p. 259.
646. *MDG2*, p. 231.
647. *Ibid.*, p. 172.

seggiole rovesciate, donne che strillavano. Don Gesualdo s'alzò di botto, vacillando, coi capelli irti, posò la chicchera sul tavolino, e si mise a passeggiare innanzi e indietro, fuori di sé, picchiando le mani l'una sull'altra e ripetendo :

« S'è fatta la festa !… s'è fatta[648] *! »*

Il y avait que c'était la fin du monde ! […]

La foule était rassemblée là, sous la maison. On voyait le drapeau à hauteur du balcon comme s'il allait entrer. On entendait des hurlements : hourra, à mort.

– […]Sortez un instant, don Gesualdo ! Montrez-vous, ou il arrivera un malheur ! […]

Effondré sur sa chaise et la tasse à la main, don Gesualdo continuait à hocher la tête, à hausser les épaules, pâle comme un linge, une vraie loque. […]

Le baron Zacco finit par sortir de ses gonds : – Ils veulent vos biens ! […] Là-dessus, donna Agrippina Macrì passa dans les plis flottants de sa tunique puce et on entendit dans la chambre de la moribonde un grand remue-ménage, des chaises renversées, des cris de femmes. Les cheveux en bataille, don Gesualdo se leva d'un bond, chancela, posa la tasse sur le guéridon pour marcher de long en large et répéter, hors de lui, en se tapant les mains :

– La fête est finie ! bien finie[649] !

De même que la scène conclusive de *Nana*, ce passage de *Mastro-don Gesualdo* associe la fin de vie d'une femme décédée précocement avec le terme d'une période faste et l'explosion des pulsions de mort d'un peuple, lancé au combat pour défendre la cause nationale. Le caractère apocalyptique de l'épisode, qui rejoint la fébrilité présidant à la mort de la « biche de haute volée[650] », découle de la conjonction narrative de deux types de bouleversements : la tragédie intime et la commotion historique. Ici encore, c'est l'organisme morbide de la femme qui réfracte, par les troubles physiques qui l'accablent, les perturbations majeures de la scène historique, en vertu, assurément, de cette « impressionnabilité extrême du corps féminin[651] » sur laquelle reposaient certaines théories médicales au XIX^e^ siècle.

Davantage que le cycle des *Vinti*, c'est toutefois le roman *I Viceré* de Federico De Roberto qui présente le plus d'intérêt du point de vue des relations entre le corps des personnages mis en scène et la représentation de la grande histoire. Aussi faut-il rappeler, en premier lieu, que l'intrigue s'ouvre en 1855, alors que la princesse-mère Teresa Uzeda vient d'expirer. Dès l'abord, un parallèle significatif entre microcosme et macrocosme romanesques peut en effet être établi, puisque la douairière qui avait

648. *MDG*, p. 331-332.
649. *MDG2*, p. 307-308.
650. Émile Zola. Cité dans Henri Mitterand, « Étude », *Nana*, *op. cit.*, p. 1657.
651. Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, t. 1, p. 332.

exercé un pouvoir despotique sur son entourage expirera peu avant la libération de la Sicile par Garibaldi (mai 1860) et la fondation de la monarchie parlementaire de Vittorio Emanuele II (18 février 1861).

D'autres phénomènes de résonance symbolique entre chronique familiale et évolution nationale s'imposent toutefois au sein de la narration. Gianni Grana a ainsi montré que plus d'une mortalité survenue dans le clan des Uzeda eut lieu vers l'époque de la prise de Rome (1870)[652]. De fait, après que le narrateur ait évoqué le projet de loi visant la suppression des associations religieuses en Italie est-il fait mention de l'épidémie de choléra qui coûtera la vie à donna Margherita. L'accès de folie puis la mort de Ferdinando dit le *Babbeo*[653] [« le Dadais[654] »] au neuvième chapitre de la seconde partie de l'œuvre surviennent par ailleurs lorsque « les troupes italiennes [sont] aux portes[655] » de la ville éternelle. En outre, la perte de lucidité de frà Carmelo se révèle justement lors de la manifestation qui, à Palerme, fait suite à l'annonce de l'entrée des troupes italiennes dans Rome[656]. Contraints à l'adaptation au nouveau gouvernement unitaire, les descendants des vice-rois de Francalanza se découvriront en somme momentanément « affectés » – du point de vue social, mais aussi biologique – par le changement de régime. De nombreux Siciliens n'iront-ils pas, du reste, jusqu'à imputer spontanément aux autorités italiennes la responsabilité de la propagation du choléra, ainsi que le rapporte le narrateur des *Viceré*[657] ? On sait que le jeune héritier de la famille saura néanmoins tirer son épingle du jeu puisque, à la suite d'un voyage en Europe durant lequel il mesurera la puissance de l'instruction et de la rhétorique dans le monde moderne, « une révolution se produi[ra] dans sa tête[658] » et il entreprendra d'étudier avec passion afin de mieux s'imposer au sein de l'Italie nouvelle.

Recelant une importance de premier plan dans la fiction, le motif de la dégénérescence de la « race » des Uzeda a sans nul doute partie liée, comme dans le cas des Trao chez Verga ou des Beauvilliers chez Zola, avec l'étiolement de l'aristocratie après la chute de l'Ancien Régime. Tel que souligné par Marco Arnaudo, on constate en effet que dans *I Viceré*, « [u]n mécanisme de signification […] transpose […] au niveau biologique une décadence socioéconomique de portée intergénérationnelle[659] ». À ce sujet, on se souviendra de l'épisode profondément expressionniste lors duquel Chiara met au monde un fœtus monstrueux « avec un œil unique[660] » et « trois sortes de

652. Voir l'ouvrage de Gianni Grana. *« I Viceré » e la patologia del reale : discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Milan, Marzorati, coll. « Sintesi », 1982, 658 p.
653. *VIC*, p. 887.
654. *PF*, p. 412.
655. *Ibid.*, p. 413.
656. Voir *VIC*, p. 891.
657. Voir *ibid.*, p. 813 : « La plupart croyaient à un maléfice, à un poison répandu sur l'ordre des autorités et ils vouaient aux gémonies les "Italiens" qui portaient malheur autant que les Bourbons ! »
658. *VIC*, p. 918. Nous traduisons cette phrase, qui a été omise dans les *PF*.
659. Marco Arnaudo. « Decadenza familiare e "impoverimento del sangue" da De Roberto a García Márquez », *Quaderni di Synapsis I. Atti della Scuola Europea di Studi Comparati* (Pontignano, 24 au 30 septembre 2000), *op. cit.*, p. 174. Nous traduisons.
660. *PF*, p. 242.

pattes[661] », un « morceau de chair informe, une chose innommable[662] » qui s'apparente à « un poisson avec un bec[663] » et à « un oiseau sans plume[664] ». Rappelant à Ferdinando un « avorton d'animal[665] » du Musée des Bénédictins, ce « dernier produit en date des vice-rois[666] » suggère, à l'instar du premier titre choisi par De Roberto pour son récit, soit *Vecchia razza*[667] [*Vieille race*], tant l'épuisement biologique des princes de Francalanza que leur position critique dans la société postunitaire, où le salut passe nécessairement par l'adaptation.

Évoquée par le narrateur des *Viceré*, l'idée de la perte de « pureté[668] » de l'antique famille espagnole par suite de son mélange à « des éléments insulaires mi-grecs, mi-sarrasins[669] » côtoie cependant un autre type d'explication de la physionomie contrastée des Uzeda di Francalanza. Au chapitre III de la première partie du roman, il est ainsi rapporté que les membres de la lignée « se divisaient en deux catégories au point de vue physique[670] » tout comme « au point de vue du caractère[671] ». Si, à l'évidence, le premier mode de justification de l'apparence des Uzeda implique, en accord avec les théories de Morel, auteur d'un célèbre *Traité des dégénérescences* (1857), une décroissance, au fil des générations, de la noblesse des traits, la seconde conception, à valeur universelle, suppose une certaine constance dans le nombre d'individus jugés beaux et laids à chaque époque. Ainsi, la grâce de la jeune Teresa, fille de Margherita et de Giacomo, pourrait découler tant de la persistance « d'une vieille cellule intacte du sang castillan le plus pur[672] », comme le suggère le narrateur, ou de cette sorte de distribution naturelle plus ou moins stable entre les êtres au physique agréable et les personnages à la silhouette plus ou moins insignifiante ou repoussante de la famille.

Les dernières pages des *Viceré* montrent toutefois que cette analyse double, oscillante de l'aspect physique des Uzeda, rejoint la vision historique exprimée par Consalvo lui-même en fin de volume. Tout en concédant que le sang de sa race s'est appauvri[673], le nouveau député du royaume d'Italie ne confie-t-il pas, en effet, à sa vieille tante que « le passé semble incomparablement plus beau, uniquement parce que c'est le passé[674] » et que « l'histoire se répète avec monotonie[675] » puisque « [l]es

661. *Ibid.*
662. *Ibid.*
663. *Ibid.*
664. *Ibid.*
665. *Ibid.*, p. 245.
666. *Ibid.* Voir *VIC*, p. 694 : « il prodotto più fresco della *razza* dei Viceré » (nous soulignons).
667. Federico De Roberto. Lettre du 16 juillet 1891 à Ferdinando Di Giorgi, citée dans Marco Arnaudo. « Decadenza familiare e "impoverimento del sangue" da De Roberto a García Márquez », *Quaderni di Synapsis I. Atti della Scuola Europea di Studi Comparati* (Pontignano, 24 au 30 septembre 2000), *op. cit.*, p. 173.
668. *PF*, p. 432.
669. *Ibid.*
670. *Ibid.*, p. 88.
671. *Ibid.*
672. *Ibid.*, p. 432.
673. Voir *ibid.*, p. 603.
674. *Ibid.*, p. 601.
675. *Ibid.*, p. 602.

hommes ont toujours été et seront toujours les mêmes[676] » ? À ce sujet, Andrea Fedi[677] constate d'ailleurs l'opposition, au XIX^e^ siècle, entre les thèses des Morel, Lombroso et Nordau sur la dégénérescence et le principe darwinien que De Roberto résume en ces termes au second chapitre de *L'amore* : « Le progrès, en sens absolu, n'existe pas. […] Dans l'évolution il n'y a ni supériorité ni infériorité […], mais une relative conformité dans la diversité[678] . »

Outre la dégénérescence des Uzeda, élément dramatique fondamental de la fiction derobertienne, certaines phobies ou maladies traduisent la suppression des privilèges d'une caste affaiblie au sein du corps social. La peur des contacts physiques ou encore l'angoisse du mauvais œil que l'on observe respectivement chez Consalvo et chez son père Giacomo constituent autant de formes d'appréhension marquant une peur viscérale de l'altérité et, notamment, une certaine hantise du peuple. Évoquant les obsessions du jeune maire de Catane, le narrateur remarque ainsi, d'une part, que « ce qui lui causait le plus profond tourment, c'était de subir le contact des gens et des choses[679] » :

> *Riceveva le persone con le mani in tasca per non aver da stringere le altrui, o le stringeva coi guanti che poi gettava via ; firmava i fogli tenendo la penna con due dita intanto che un impiegato li tratteneva perché non gli scorressero sotto, e quando lasciava il palazzo di città faceva chiudere il suo seggiolone in un ripostiglio perché nessuno avesse da sedervisi sopra. Un giorno che non fu trovata la chiave, restò sei ore in piedi*[680].

> Il recevait les mains dans ses poches pour ne pas être obligé de serrer celles des arrivants ou il les serrait avec des gants qu'il jetait ensuite. Il signait les papiers en tenant sa plume entre deux doigts pendant qu'un employé fixait les feuillets et quand il quittait l'Hôtel de Ville, il faisait enfermer son fauteuil pour que personne ne s'assoie en son absence. Un jour qu'on avait égaré la clef, il resta debout six heures d'affilée[681].

Bien vite, les gens du peuple que l'homme politique a en aversion décèleront les contradictions internes de celui-ci, tel qu'il est mentionné dans l'extrait suivant :

> *« Come se tutti potessero passar la giornata allo specchio, al pari di lui !» mormoravano i rimproverati, dandogli dell'aristocratico, del superbo e dell'infinto, poiché, a sentirlo, tutti gli uomini erano fratelli, fatti per sedersi sopra una stessa panca*[682]…

676. *Ibid.*
677. Nous renvoyons ici le lecteur à l'article d'Andrea Fedi, « Persistenza e cambiamento nei *Viceré* di Federico De Roberto », paru dans les *Quaderni d'italianistica*, vol. 13, n° 2, 1992 (automne), p. 199-215.
678. Federico De Roberto. *L'Amore*. Cité dans *ibid.*, p. 211-212. Nous traduisons.
679. *PF*, p. 487.
680. *VIC*, p. 972.
681. *PF*, p. 487.
682. *VIC*, p. 972.

> « Est-ce que tout le monde peut passer la journée devant sa glace, comme lui ? » murmuraient ceux qui faisaient les frais de ces rebuffades et qui le traitaient d'aristocrate, d'orgueilleux et d'hypocrite puisqu'à l'entendre, tous les hommes étaient frères et faits pour s'asseoir sur le même banc[683]…

Terrifié par l'influence maléfique des « *ietattor*[*i*][684] », soit des individus portant le mauvais œil, Giacomo, qui demeure, comme l'a souligné Andrea Fedi, « l'ultime représentant d'un intense désir de pouvoir[685] » désormais « limité au cercle familial et urbain[686] », en viendra progressivement, de son côté, à soupçonner son propre fils de lui apporter malheur :

> *Ma perché, dunque, tutte le volte che egli aveva una discussione col figliuolo, gli veniva il mal di capo o gli si guastava lo stomaco?* […] *In un altro ordine d'idee, quella conversione politica che aveva acceso il furore di donna Ferdinanda e coonestata l'impugnazione del testamento, non era un'altra prova di malefico influsso? Rivangando nella propria memoria, il principe trovava altre ragioni di credere a quel funesto potere* […][687].

> [Mais pourquoi donc, chaque fois qu'il avait une discussion avec son fils, avait-il mal à la tête ou au ventre ? […] Dans un autre ordre d'idées, cette conversion politique qui avait déclenché la fureur de donna Ferdinanda et justifié la contestation du testament n'était-elle pas une preuve de l'influence maléfique ?] En fouillant dans sa mémoire, il arrivait au prince de trouver maintes raisons de croire à ce pouvoir funeste […][688].

Pour avoir entre autres choisi de mettre en œuvre des stratégies électorales transformistes[689], Consalvo incarne en effet cette ouverture au monde démocratique et au savoir qui rompt nettement avec les valeurs et l'éducation traditionnelles des Uzeda di Francalanza. De là l'incapacité de Giacomo à comprendre le sens des remarques de son garçon, qui entend conquérir le pouvoir par des moyens « modernes » – soit par sa vive intelligence, par ses connaissances étendues et, surtout, par une maîtrise innée de l'art oratoire.

683. *PF*, p. 487.
684. Voir *VIC*, p. 441.
685. Andrea Fedi, *loc. cit.*, p. 210. Nous traduisons.
686. *Ibid.* Nous traduisons.
687. *VIC*, p. 937.
688. *PF*, p. 457. Nous traduisons les phrases qui n'apparaissent pas dans la version française des *Viceré*.
689. Soulignons que les deux acceptions du mot « transformisme » relèvent des champs biologique et politique et permettent l'établissement d'un lien entre nature et société. Alors que, dans le premier cas, le terme désigne une « [t]héorie de l'évolution selon laquelle les espèces dérivent les unes des autres par des transformations successives expliquées de diverses façons » (*Le nouveau Petit Robert de la langue française 2010*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2009, p. 2602), le transformisme politique en Italie est « employé péjorativement pour désigner les hommes politiques renonçant à leurs convictions pour rallier pragmatiquement les coalitions de Depretis » (Catherine Brice, *op. cit.*, p. 331, note 1).

Assurément, la tumeur qui emportera Giacomo, née d'une « pénible démangeaison[690] » et procédant du « sang appauvri[691] » des Uzeda, est le symptôme d'un blocage, d'une difficulté d'adaptation au nouveau contexte sociopolitique de l'Italie unitaire et, notamment, de la Sicile, désormais régie par une monarchie parlementaire plutôt que par des absolutismes. Le refus, par Consalvo, de se plier aux diktats de son géniteur en prenant épouse quand celui-ci le lui ordonne atteste le déclin de l'autorité paternelle, signe précurseur de l'avènement de la famille conjugale intime. Le fait que le prince mourant ait choisi de déshériter son fils au profit de Teresa apparaît ainsi révélateur puisque, pour avoir voulu se venger des dissidences de son garçon, Giacomo a lui-même rompu avec la tradition familiale qu'il cherchait à faire respecter. Témoin la réaction du notaire qui, après avoir rédigé un nouveau testament à la demande de l'agonisant, annonce au duc d'Oragua : « Le jeune prince déshérité ! Mis à la porte de chez lui ! Sa fille, héritière universelle ! Le palais à la belle-mère !… A-t-on jamais vu chose pareille ? La maison Francalanza est donc finie[692] ? » Le discours intérieur de Consalvo montre toutefois que s'il déclare ne pas être affecté par les décisions de son père, l'État limitant désormais le pouvoir du chef de famille[693], il reste un vice-roi en essence et ne peut souffrir qu'on le mette à la porte de la demeure de ses ancêtres[694]. La mort de Giacomo lui fait également prendre conscience de son attachement à sa lignée d'origine : bien que celle-ci soit touchée par un phénomène de dégénérescence physiologique, elle confère de fait à ses représentants des « titres sonores[695] » expliquant, en particulier, la place que Consalvo occupe « dans le monde, l'aisance avec laquelle toutes les voies s'ouvr[ent] largement devant lui[696] ». S'opposant aux propos rebelles qu'il adresse à son géniteur, les réflexions que le député se tient à lui-même nous ramènent en somme à la morale historique du roman de De Roberto, suivant laquelle ce ne sont que les « conditions extérieures qui changent[697] », les dominants parvenant à conserver leur position privilégiée au sein de l'édifice social.

Cruciale du point de vue de l'analyse des rapports entre individu et nation dans *I Viceré*, l'étude des scènes de décès et des tableaux de la vie privée mettant en jeu des questions de filiation et de paternité recèle également une importance considérable dans *I vecchi e i giovani* de Pirandello. Nous avons fait ressortir, au chapitre précédent, la valeur symbolique du meurtre de Mauro Mortara par des soldats italiens venus réprimer l'insurrection du *Fascio* de Favara. Le sang versé par l'ancien domestique, dont le cadavre exhibe encore ses médailles lorsqu'il est retrouvé par une brigade,

690. *Ibid.*, p. 519.
691. *Ibid.*, p. 544.
692. *Ibid.*, p. 540.
693. Voir *ibid.*, p. 540, où Consalvo observe au sujet de son père : « Peut-il me frustrer de ce que me donne la loi ? Non, n'est-ce pas ? Pour le reste, qu'il fasse ce que bon lui semble ! »
694. Voir *ibid.*, p. 541 : « Quant au palais… (il se tut une seconde, car, vraiment, cela lui cuisait et le prince avait mis dans le mille)… quant au palais, il ne manque pas de maisons et avec de l'argent on en construit de plus belles que la nôtre… »
695. *Ibid.*, p. 544.
696. *Ibid.*
697. *Ibid.*, p. 602.

traduit notamment, on l'a dit, le « drame affligeant de la Sicile d'après 1870[698] », où une profonde misère sociale devait conduire au soulèvement des travailleurs dans les années 1894-1895. La « crise de croissance[699] » du royaume italien à la fin du XIX^e^ siècle se lit par ailleurs à même l'évocation de la situation familiale du ministre Francesco D'Atri au début de la seconde partie du roman. Dès l'abord, par un procédé de focalisation interne, le narrateur expose les réflexions du *cavaliere* Cao, secrétaire du politicien, qui n'éprouve plus la même admiration qu'autrefois pour son supérieur :

> *Ah quante cose, quante particolarità ridicole non aveva scoperto nella persona di Sua Eccellenza, da che non lo ammirava più come prima!* […] *E si meravigliava il cav. Cao e si rattristava insieme di poter vedere ora così quell'uomo che in altri tempi lo aveva addirittura abbagliato, acceso d'entusiasmo per le gesta eroiche che si raccontavano di lui garibaldino e poi per le memorabili lotte parlamentari "strenuamente combattute"*[700].

> Ah ! que de choses, que de détails ridicules n'avait-il pas découverts dans la personne de Son Excellence, depuis qu'il ne l'admirait plus comme autrefois ! […] Et le *cavaliere* Cao s'étonnait et s'attristait à la fois de pouvoir, maintenant, voir de cette façon cet homme, qui, en d'autres temps, l'avait véritablement ébloui, enflammé d'enthousiasme pour les actions héroïques qu'il avait accomplies quand il était garibaldien, et par les luttes parlementaires mémorables qu'il avait « courageusement tenues[701] ».

Au cœur du drame intime du ministre : son mariage tardif, « à soixante-sept ans bien sonnés[702] », avec Giannetta Montalto, jeune femme dans la fleur de l'âge qui aura vite fait de « piétiner publiquement l'honneur de son mari[703] ». Amante de Corrado Selmi, l'un des députés compromis dans l'affaire de la Banca Romana, l'épouse de Francesco lui donnera une fillette qu'il n'a pas conçue. C'est pour faire croire à une paternité biologique véritable que le ministre teindra d'ailleurs d'une couleur « tournant au jaune canari[704] » sa grande barbe « qui aurait été belle si elle était restée blanche[705] » et les « quelques cheveux qui lui étaient restés autour du crâne[706] ». Ridiculisé par son cocuage autant que par ses tentatives ratées de paraître plus jeune, D'Atri sera forcé, par surcroît, de procéder au sauvetage politique du galant de sa femme, pour éviter l'« écroulement de tous les autres[707] ». Le contexte familial

698. Luigi Pirandello. Lettre du 18 décembre 1908 à Ugo Ojetti, citée dans Anna Nozzoli, « Introduzione », *VG*, p. XIII. Nous traduisons.
699. *Ibid.*
700. *VG*, p. 271.
701. *VJ*, p. 218.
702. *Ibid.*
703. *Ibid.*
704. *Ibid.*
705. *Ibid.*
706. *Ibid.* Cette évocation de la ridicule teinture du ministre D'Atri rappelle l'un des exemples développés par Pirandello dans son essai sur l'humour (voir Luigi Pirandello. *L'umorismo e altri saggi*, éd. d'Enrico Ghidetti, Florence, Giunti, 1994, p. 116).
707. *VJ*, p. 225.

et la conjoncture nationale à l'intérieur desquels évolue le politicien se trouvent ainsi étroitement mêlés dans sa conscience, étant donné les liens de chair qui les unissent. À preuve, certaines images traversant l'esprit du vieil homme, qui « se voyait traîné par sa femme dans la boue, sur la place publique, où une meute affamée de scandales l'attendait pour le déchirer, mélangeant en une immonde pâture son corps et ceux de sa femme et de Selmi[708] ». Aussi la confusion est-elle extrême, alors que les soucis personnels et les angoisses professionnelles se répondent au point de ne plus former qu'un tout oppressant, comme en témoigne ce passage : « Il ne voyait que trop bien dans quel guêpier il s'était mis malgré lui ; et il ne trouvait plus le moyen d'en sortir. Tout était sens dessus dessous, tout[709] ! »

Inutile de spécifier que l'échec matrimonial et, davantage, la filiation biologique tronquée de la lignée D'Atri, à laquelle n'appartient pas l'enfant de Giannetta, disent les idéaux trompés et les espérances avortées des années 1890, durant lesquelles la corruption et les problèmes économiques majeurs de la Sicile jetèrent leur ombre sur le souvenir glorieux du Risorgimento. Et si le réveil de l'Italie au lendemain de l'unification fut si éprouvant, n'est-il pas fondamental de rappeler, à la suite du *cavaliere* Cao, que ces « sacrés[710] » bonhommes de la Révolution s'étaient « tous ou presque mariés mal et sur le tard[711] » ?

CONCLUSION

Dans son avant-propos d'un numéro de la revue *Romantisme* paru en 2003, Gisèle Séginger constatait qu'au XIX^e^ siècle, « la vie privée gagne en dignité parce que le regard de l'écrivain y scrute les mouvements de l'histoire[712] ». Par les trous et les fissures identifiés, au dernier chapitre, dans l'étanchéité des résidences familiales chez Zola, Verga, De Roberto et Pirandello, nous avons pu observer que l'activité et l'organisation internes de la maison, tout comme la représentation physique de ses habitants, réfléchissent les mutations de l'espace social et de la scène publique italienne et française à l'époque moderne. Si la structure intérieure des appartements, des résidences ou des immeubles apparaît grandement signifiante dans des romans comme *Pot-Bouille*, où une dichotomie claire est instaurée entre la façade et la cour de la bâtisse, le déroulement des rituels sociaux évoqués par les auteurs naturalistes et véristes étudiés traduit et calque même souvent, à petite échelle, la dynamique sociopolitique telle qu'ils la conçoivent. Les échanges entre les participants des banquets, salons et autres festivités se déployant dans le cadre de la demeure familiale acquièrent

708. *Ibid.*
709. *Ibid.*, p. 223.
710. *VIC*, p. 272 : « Tutti, o quasi tutti, ammogliati tardi e male, questi benedetti uomini della Rivoluzione. » Nous traduisons l'adjectif « benedetti » employé ici dans un sens légèrement ironique. Cette phrase est ainsi traduite dans *VJ*, p. 218 *:* « Tous ou presque s'étaient mariés sur le tard, ces malheureux héros de la Révolution. »
711. *VIC*, p. 272. Nous traduisons.
712. Gisèle Séginger. « Avant-propos », *Romantisme*, n° 119 (« Le privé et le social »), 2003, p. 4.

ainsi une valeur ajoutée en ce qu'ils esquissent, au-delà des trajectoires individuelles et familiales, la chronique d'une société et d'une époque. Longtemps reléguées à l'espace domestique, les femmes, étant donné la sensibilité exacerbée que leur reconnaissent la médecine et la culture au temps du naturalisme et du vérisme, portent en outre, dans le groupe d'œuvres envisagées, les stigmates des transformations sociopolitiques dont elles sont contemporaines. Quand l'appropriation symbolique du phallus s'accompagne généralement d'un phénomène de carnavalisation et/ou d'une perte de féminité, l'organisme biologique des filles, des mères et des épouses tient lieu, bien souvent, de « caisse de résonance » des traumatismes psychiques d'une nation secouée par la tempête révolutionnaire, par les insurrections et les coups d'État. Dévoilée en certains épisodes de réunions entre intimes, la portée symbolique de nombreux décès, pathologies ou phénomènes de dégénérescence montre finalement qu'au temps de la diffusion de l'art photographique, le corps romanesque se fait surface d'impression qui tout à la fois absorbe et renvoie l'image, modulée par le filtre de la subjectivité de l'auteur, de l'histoire d'un peuple.

CONCLUSION

[I]ls racontent ainsi le Second Empire, à l'aide de leurs drames individuels, du guet-apens du coup d'État à la trahison de Sedan.

Émile Zola,
préface à La fortune des Rougon[1] *(1871)*

Ma visto davvicino il grottesco di quei visi anelanti non deve essere evidentemente artistico per un osservatore? non deve dare, a seconda dell'aspetto che loro impronta l'ambiente che attraversano nei luoghi e nelle età, la fisionomia storica?

Giovanni Verga,
deuxième ébauche de préface aux Malavoglia[2] *(1881)*

1. Émile Zola. « Préface », *La fortune des Rougon*, *RM*, p. 3.
2. Giovanni Verga. « Due prefazioni a *I Malavoglia* », dans Enrico Ghidetti, *Verga. Guida storico-letteraria*, Rome, Editori Riuniti, 1979, p. 75. Extrait tiré de la seconde ébauche de préface aux *Malavoglia*. Nous traduisons ainsi le passage : « Mais vu de près, le grotesque de ces visages haletants ne recèle-t-il pas un caractère foncièrement artistique pour l'observateur ? Modelé par le milieu qu'ils traversent dans le temps et dans l'espace, ne permet-il pas de saisir la physionomie historique ? »

Consommant la fragmentation des absolus et l'amorce d'une ère sous le signe « du rapport, de l'échange et du changement, des conquêtes et des mises en cause[3] », le XIX^e siècle est le théâtre d'une mutation épistémologique de taille. Marquée par la publication, en France et en Italie, de *La comédie humaine* (1842-1850) et des *Promessi sposi* (1840-1842), puis des *Rougon-Macquart* (1871-1893) et des œuvres inscrites dans la lignée esthétique vériste, cette période historique établit, au cœur de ses représentations, « un nouveau schème organisateur[4] » : la relation entre le privé et le social. À l'origine d'« un partage dynamique qui tantôt génère des oppositions tantôt à l'inverse divers types de relation[5] », la dialectique entre l'une et l'autre sphère s'est révélée particulièrement signifiante dans le corpus d'œuvres examinées. Nous avons pu constater, en effet, que dans le cycle zolien tout comme chez Verga (*I Vinti*, 1881-1889), De Roberto (*I Viceré*, 1894) et Pirandello (*I vecchi e i giovani*, 1913), un réseau de liens métaphoriques, métonymiques et symboliques unit la représentation du macrocosme sociopolitique et l'évocation du microcosme domestique. Tant du point de vue de sa structure et de son organisation interne que sur le plan des relations qui s'y nouent et des corps qui s'y dévoilent, la maison patrimoniale vibre ainsi au rythme des tressaillements de l'État et de la société qui l'englobent.

Dans un ouvrage paru en 2006, l'historienne Ilaria Porciani observe que si le discours révolutionnaire français lia étroitement structures politiques et espace privé, conçu comme lieu d'éducation au patriotisme et à la démocratie[6], le *Risorgimento* et l'Italie unitaire envisagèrent semblablement la famille comme « une synthèse de la nation[7] ». L'analyse menée dans le cadre de notre thèse et exposée dans le présent volume a montré que les romans naturalistes et véristes considérés, qui traitent de sujets historiques plus ou moins contemporains de l'époque de leur genèse – soit le Second Empire (1852-1870) en France de même que l'avant et l'après fondation du royaume d'Italie (1860-1861) – déploient un imaginaire littéraire associant *intimement* évolution sociopolitique et chronique familiale.

Au premier chapitre, l'étude des relations intergénérationnelles, qu'appelait la centralité du thème de l'héritage dans les récits étudiés, donne la mesure du choc psychique engendré par l'avènement de la modernité et les transformations politiques et culturelles qu'elle implique. Laissant apparaître la vision historique présidant à l'écriture des œuvres sur lesquelles ont porté nos investigations, le mode d'interaction entre consanguins de divers groupes d'âge et, en particulier, les rapports entre pères et fils/filles accusent les effets de la mutation du tissu social et de la superstructure sur la conscience de ceux qui en furent les témoins. Aussi, le déclin des sociétés traditionnelles, l'érosion graduelle de la *patria potestas* et l'affirmation croissante

3. Gisèle Séginger. « Avant-propos », *Romantisme*, n° 119 (« Le privé et le social »), 2003, p. 5.
4. *Ibid.*, p. 3.
5. *Ibid.*
6. Voir Ilaria Porciani. *Famiglia e nazione nel lungo Ottocento italiano. Modelli, strategie, reti di relazioni*, Rome, Viella, coll. « I libri di Viella », 2006, p. 33 et suivantes.
7. *Nuova enciclopedia popolare italiana*, vol. 8, 1859, p. 92, sous « Famiglia ». Nous traduisons l'expression : « un compendio della nazione ».

des femmes, qui accèdent à l'éducation supérieure vers la fin du siècle, sont donnés à lire au travers de la narration des conflits et des échanges familiaux, qui rendent compte de la modification de l'échelle de valeurs prévalant du temps des aînés. La trajectoire narrative de 'Ntoni dans *I Malavoglia* reste entre autres symptomatique du délaissement de plus en plus marqué de cet « idéal de l'huître[8] » évoqué dans la nouvelle « Fantasticheria » de Verga, et auquel fait allusion plus d'un proverbe formulé par l'aïeul du célèbre clan romanesque. C'est le choix, par certains jeunes gens, d'embrasser la voie du transformisme qui témoigne par ailleurs du chambardement des systèmes politiques français et italien dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Les conversions d'Aristide Saccard au bonapartisme et de Consalvo Uzeda à la monarchie parlementaire de Vittorio Emanuele II illustrent l'empressement de certains fils à s'adapter au changement de régime gouvernemental pour faire croître leur prestige et leur influence dans les domaines où ils cherchent à s'imposer. Le passage de la famille patriarcale à la famille « conjugale intime[9] » – pour reprendre la terminologie employée par Marzio Barbagli – ressort enfin, dans les romans étudiés, de la description des nouveaux types de relations liant les géniteurs à leurs enfants. L'on se souviendra que les rapports, exemplaires à ce chapitre, de Maxime (*La curée*) et de Celsina (*I vecchi e i giovani*) avec leurs pères respectifs se distinguent, dans un cas, par un troublant compagnonnage, et dans l'autre, par un quasi-renversement de l'autorité du mâle et du chef de famille. Dans plusieurs œuvres, la perte de puissance morale de l'homme-pourvoyeur, qui n'est plus le maître absolu des destinées des siens, ou la disparition pure et simple de la figure paternelle, bien souvent relayée par une silhouette féminine inquiétante, « détraquée » ou castratrice, exprime du reste une modification en profondeur du paysage sociopolitique. Dans le cycle zolien, l'absence originelle du Père et sa substitution par une créature « bizarre[10] », d'« une singularité d'allures qu'on put prendre pour de la sauvagerie[11] », vont de pair avec l'amorce d'une « étrange époque de folie et de honte[12] » entamée dans la violence sanglante d'un coup d'État. Aux racines de la propagation de la tare, pendant symbolique de cette ère de débordements formidables qui verra la montée des « basses classes[13] » « à toutes les situations[14] » et le déclin de l'aristocratie, se trouve ainsi le triomphe carnavalesque de la déraison et de la sensualité féminines sur l'esprit de mesure viril.

Fait à souligner, la représentation des contacts noués entre générations successives d'individus, si elle tient une large place dans les fictions véristes considérées, s'avère sensiblement moins développée dans le cycle des *Rougon-Macquart* pour des raisons liées à son organisation interne, à l'importance accordée à l'étude du milieu

8. Giovanni Verga. « Fantasticheria », *Novelle*, introd. de Vincenzo Consolo, notes et commentaires de Francesco Spera, Milan, Feltrinelli, 2002, p. 108. Nous traduisons l'expression : « ideale dell'ostrica ».
9. Marzio Barbagli. *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*, Bologne, Il Mulino, 1988, p. 16. Nous traduisons.
10. Émile Zola. *La fortune des Rougon*, *RM*, t. 1, p. 41.
11. *Ibid.*
12. Émile Zola. « Préface », dans *ibid.*, p. 4.
13. *Ibid.*, p. 3.
14. *Ibid.*

et à l'étalement temporel plus limité de l'intrigue. De fait, alors que la structure narrative de l'*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* repose sur la mise en place de liens héréditaires entre les actants et sur la transmission d'une « fêlure » originelle, la règle de rotation des protagonistes de la série contribue, d'une part, au cloisonnement de ceux-ci d'un roman à l'autre. D'autre part, l'intérêt de Zola pour la dynamique des groupes sociaux et l'inscription de son œuvre dans le « cercle fini[15] » du Second Empire explique que, contrairement à ce que l'on observe chez les véristes, les transformations de la sphère politique nationale et le sens de l'histoire ne constituent pas l'objet premier de réflexion de l'auteur français.

Lors même que, dans les récits étudiés, les rapports des parents avec leur progéniture renvoient souvent l'image des bouleversements de l'espace social ou de la scène publique par l'instauration de procédés de signification d'ordre métaphorique et métonymique, certains actants et lieux romanesques expriment, à eux seuls, des moments-clés de l'évolution nationale et de la temporalité narrative. Ceux que nous envisageons au deuxième chapitre répondent à la définition de « symboles » par Durkheim, fondateur de la sociologie française, en ce qu'ils constituent des intermédiaires *matériels* exprimant les représentations collectives[16]. Ces personnages et espaces fictionnels relèvent de deux groupes distincts : le premier, qui comprend les personnages-mémoire et les vestiges et antres du souvenir, cristallise un passé révolu par rapport au présent de l'écriture ou de l'intrigue. Le second, qui regroupe les maisons en transformation et les logis mouvants et infiltrés, accuse les mutations culturelles et politiques contemporaines au naturalisme et au vérisme.

C'est en reprenant quatre des principaux critères d'analyse employés par Philippe Hamon dans l'article intitulé « Pour un statut sémiologique du personnage[17] » que nous avons tâché de définir les caractéristiques descriptives et fonctionnelles du personnage-mémoire, cette figure singulière dont nous avions noté la présence dans l'ensemble des œuvres de notre corpus d'analyse. Sous l'angle de sa qualification différentielle, soit de son profil psychophysiologique et de ses attributs particuliers, le type d'actant circonscrit s'est présenté *a priori*, au sein des récits à l'examen, dans le rôle d'aïeuls, de géniteurs ou de parents âgés ou encore de vieillards liés à la famille principale. Nous avons observé d'entrée de jeu que la couleur blanche donne le ton à son portrait physique et témoigne, suivant le cas, de son âge vénérable, de sa sagesse ou encore du processus de dégénérescence qui l'affecte. Il est apparu en outre qu'au niveau moral, le personnage-mémoire se découvre peu enclin à revoir ses principes directeurs lorsque son environnement se modifie sous l'effet du progrès et de l'évolution. L'intégrité ou, plutôt, l'intransigeance dont il fait preuve se lit d'ailleurs à même sa prestance ou la franchise de ses manières. En certaines circonstances fortement chargées sur le plan émotif, nous avons observé de quelle façon la morale et

15. *Ibid.*, p. 4.
16. Voir Baudouin Decharneux et Luc Nefontaine. *Le symbole*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2006, p. 96.
17. Philippe Hamon. « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 115-180.

la physionomie empesées de cet actant se figent jusqu'à conduire à une sorte de pétrification du sujet, qui rapproche celui-ci de l'icône religieuse et du mémorial. Corps-archive, le personnage-mémoire ne retrace-t-il pas, du reste, sur le parchemin de sa chair et avec l'encre des liquides vitaux qui circulent en lui la chronique d'une époque, d'une classe, d'une famille et d'un clan, parfois aux prises avec un phénomène de dégénérescence ? On sait que chez Zola, l'appauvrissement physiologique graduel de la famille principale implique l'idée de « mémoire organique » qui, dérivée de la théorie lamarckienne des caractères acquis, envisage l'individu comme une histoire vivante façonnée par la somme des expériences passées de ses ancêtres[18].

Associée à divers modes concrets de transmission culturelle, la figure narrative circonscrite au deuxième chapitre relaie le souvenir d'une époque achevée par le biais, notamment, d'objets et de chroniques dont elle s'enorgueillit (arbre généalogique, traité d'héraldique, fonds de récits à saveur quasi légendaire, transmis oralement de génération en génération, etc.). Si elle refuse généralement d'accepter les enjeux de la modernité, elle est pourvue, dans certains cas – pensons à tante Dide ou à Pascal dans *Les Rougon-Macquart* – d'une capacité de double vue lui permettant de saisir la dynamique présidant à l'évolution de la lignée à laquelle elle appartient.

Du point de vue de la distribution différentielle du personnage-mémoire dans les fictions naturalistes et véristes examinées, on a pu constater que ce type d'actant, tel Bonnemort dans *Germinal*, s'impose d'ordinaire en début et en fin de récit et de série. Alors que, peu après l'incipit des œuvres analysées, il exprime sa propre vision du monde en déployant ses qualifications particulières, le dénouement des romans où il apparaît le confronte à une mutation irréversible de l'univers sociopolitique ou au terme de ses propres jours. S'affirmant à des moments-clés de la narration, il recèle une importance fondamentale sur le plan de l'interprétation idéologique des récits du corpus. C'est ainsi le jour de la prise de Rome que se dévoile la folie de Frà Carmelo, conséquence de la dissolution des corporations religieuses et de la vente des biens de l'Église par le gouvernement de Vittorio Emanuele II.

Démontrant une faible latitude associative, le personnage-mémoire, généralement représenté en compagnie du même cercle d'actants, fait sien, sur le plan de son autonomie différentielle, l'un des dictons énoncés par padron 'Ntoni dans *I Malavoglia*, soit : « 'Ntroi 'ntroi, ciascuno coi pari suoi[19] » [« Veille l'abeille ! Chacun avec ses pareils[20] ! »]. Quoique peu enclin à sortir du groupe restreint de ses parents proches, il entretient néanmoins des relations capitales avec le protagoniste du récit

18. Voir à ce propos Laura Otis. *Organic Memory. History and the Body in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Lincoln, Presses de l'Université du Nebraska, coll. « Texts and contexts », 1994, p. 3 : « La théorie de la mémoire organique situa le passé *dans* l'individu, *dans* le corps, *dans* le système nerveux. » (Nous traduisons.) Rappelons que l'un des ouvrages scientifiques consultés par Zola en vue de l'élaboration des *Rougon-Macquart*, soit le *Traité des dégénérescences* (1857) de Bénédict Morel, repose sur cette idée de « mémoire organique » en ce que l'auteur y présente l'individu comme « la synthèse des péchés de ses pères ». (*Ibid.*, p. 50, nous traduisons.)
19. *IM*, p. 23.
20. *LM*, p. 43.

où il intervient. Rappelons, à ce sujet, la position cardinale de tante Dide dans la généalogie de ses descendants et la relation cruciale du père de Bastianazzo avec son petit-fils. Porté à la réflexion étant donné son naturel solitaire, le personnage-mémoire exprime du reste souvent ses discours intérieurs dans des scènes d'épanchement auxquelles assiste le héros ou l'un des protagonistes des œuvres du corpus. C'est en présence de Denise que Bourras expose, conformément au schéma de l'« abandon volubile[21] » mis en évidence par Hamon, la chronique attestant la décadence des petites boutiques, écrasées par les grands magasins. Nous avons constaté, au demeurant, que la mobilité topologique limitée du personnage-mémoire explique son couplage narratif avec des lieux de souvenir et, plus particulièrement, des commerces ou des résidences dont l'état extérieur entretient un lien de correspondance symbolique avec la santé et la vigueur de ses propriétaires. Dans *L'argent*, la dégénérescence physique des Beauvilliers s'accomplit sur fond de la dégradation de leur résidence, qui atteste les profondes difficultés d'adaptation de l'élite noble face aux enjeux socioéconomiques de la modernité.

Si, pour l'auteur des *Rougon-Macquart*, les écrivains naturalistes regroupent « les actifs ouvriers qui sond[ent] l'édifice, indiquant les poutres pourries […], les pierres descellées[22] », l'analyse de la fonctionnalité différentielle du personnage-mémoire a révélé que celui-ci condense, en une figure unique, une temporalité passée ou une configuration historique appelée à disparaître. Revendiquant le titre de « raconteurs du présent[23] », pour reprendre l'expression des frères Goncourt, les auteurs inscrits dans la lignée esthétique zolienne confèreront à ce type d'actant un rôle fictionnel comparable à celui de l'icône religieuse, qui tout à la fois reflète et véhicule une force transcendante[24]. Porteur d'un héritage familial, biologique, social ou politique qui s'exprime à même son corps marqué, le personnage-mémoire, incarnation d'un « récit des origines », rend compte d'une antériorité qui, au-delà du cadre strictement fictionnel, rejoint une réalité historique liée à l'évolution nationale ou à la genèse même des romans considérés. Il instille enfin subtilement à une œuvre voulue « objective » une portée idéologique et, notamment, une vision particulière du progrès, comme le prouve le cas de Béraud du Châtel, républicain qui, au terme de *La curée*, acquittera les dettes de sa fille, représentante par excellence de la « vie à outrance[25] » du Second Empire.

Prolongeant l'identification des compétences et du rôle narratif du groupe d'actants envisagé, l'étude, dans la seconde partie du deuxième chapitre, des lieux à valeur symbolique s'est portée, entre autres, sur les vestiges et les « sanctuaires » du

21. Philippe Hamon. *Le personnel du roman : le système des personnages dans « Les Rougon-Macquart » d'Émile Zola,* Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1983, p. 81.
22. Émile Zola. *Lettre à la jeunesse*, *OC*, t. 10, p. 1229.
23. Edmond et Jules de Goncourt. *Journal : mémoires de la vie littéraire*, t. 2 : 1864-1878, avant-propos de l'Académie Goncourt, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Paris, Fasquelle et Flammarion, 1956, p. 96.
24. Voir Olivier Clément. « Icône », *Encyclopaedia Universalis*, t. 11, 2002, p. 776.
25. Émile Zola. « Préface à *La curée* », dans Henri Mitterand, « Notes », *La curée*, *RM*, t. 1, p. 1583.

passé qui accompagnent la représentation du personnage-mémoire. Celui-ci s'avère en effet territorialisé et assigné à résidence au sein des fictions où il s'impose, l'espace se découvrant, chez Zola tout comme chez Verga, De Roberto et Pirandello, bien souvent « "compartimenté", "découpé", "cadastré", "grillé"[26] ». Un lien d'ordre métonymique unit ainsi tant la condition physique du personnage-mémoire que l'état de sa maison et, plus largement, la situation de la famille ou du groupe social ou professionnel dont il relève. Dans le second roman du cycle des *Vinti*, la piètre condition physique de don Ferdinando et de don Diego répond à la décrépitude de la maison Trao, « une vraie bicoque[27] » qui, lors même qu'elle jouxte, de manière significative, la demeure du nouveau bourgeois Gesualdo, accuse la décadence de la noblesse. Alors que l'évocation des ruines naturalistes et véristes, de la même façon que l'inscription fictionnelle du personnage-mémoire, donne à lire une vision personnelle de l'histoire sociopolitique, nous avons pu mesurer l'importance des passages descriptifs consacrés aux maisons du corpus. Par-delà le fait que les changements de demeures successifs de certains actants – qu'on songe à Félicité Puech, à Gervaise Macquart ou au fils de Nunzio Motta – rendent compte de la trajectoire d'individus et de groupes sociaux, nous avons pu constater que de nombreux logis ne répondent plus au mythe dix-neuviémiste de la « maison-coquille ». Objets de transformations internes souvent vécues sur le mode de la contamination ou de la dégradation, les habitations qui, dans *Les Rougon-Macquart*, constituent l'indice matériel d'un statut socioéconomique et qui, dans les romans véristes, symbolisent plutôt un clan dans son évolution temporelle, s'ouvrent, se trouent, exhibent leurs béances. Annonçant, sur le plan littéraire, l'avènement de la maison-cauchemar du XX^e^ siècle tout comme, au niveau sociohistorique, l'amorce d'une ère de soupçon et de relativité, la perte générale d'étanchéité de la *domus*, ce « doublet microcosmique du corps matériel comme du corpus mental[28] », pour Gaston Bachelard et Gilbert Durand, s'affirme souvent de pair avec la dégradation de la santé de son principal occupant. En dehors du personnage-mémoire, plusieurs figures romanesques, tel le héros éponyme de *Mastro-don Gesualdo*, seront, par suite, aux prises avec une double invasion : l'occupation de leur espace privé et intime par des indésirables et la progression, à l'intérieur de leur organisme, d'affections graves ou de pathologies fatales.

On conçoit dès lors l'intérêt présenté, au troisième chapitre, par l'analyse de scènes dans lesquelles le corps et ses ambassadrices par excellence au XIX^e^ siècle – les « personnes du sexe » en l'occurrence – expriment la mutation du paysage social et politique national. L'observation des rapports entre femmes et pouvoir dans les œuvres du corpus, mue par la volonté d'enregistrer les effets, sur l'imaginaire naturaliste et vériste, de l'émancipation lente, quoique graduelle de la gent féminine, a ainsi

26. Philippe Hamon. *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 206.
27. *MDG2*, p. 14.
28. Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, coll. « Études supérieures », 1969, p. 277. Voir également Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*, 4^e^ éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1964, p. 26.

permis de mettre au jour une diversité de postures. Comme on l'a montré, celles-ci vont d'une réification totale de l'épouse, sorte de prolongement de la richesse et du prestige social de son mari, à un affranchissement quasi achevé de la célibataire ou de la veuve devenue sujet à part entière de son action. Le groupe relativement limité de dames évoluant, au sein des *Rougon-Macquart*, dans le champ politique et économique affichent toutefois certains attributs révélateurs d'une angoisse de subversion carnavalesque de l'ordre social. Le sac de cuir vaste et fissuré qu'elles transportent dans leurs pérégrinations urbaines et par le biais duquel elles « brassent des affaires » suggère, en effet, le caractère contre nature des activités qu'elles exercent. Si, dans le sillage des jupes élimées ou maculées de boue de ces aventurières de la cité moderne, affleure le danger d'un renversement de l'équilibre social, nous avons par ailleurs mis en évidence le lien serré établi, tant chez Zola (*Germinal*) que chez Verga (« Libertà »), entre la figure de la castratrice et le thème révolutionnaire. Outre le fait que les rituels sociaux tenus dans l'espace du privé reflètent les grands mouvements de l'histoire sociopolitique, il nous a, du reste, été donné de constater de quelle manière l'agonie de représentantes du « beau sexe » fait pendant, dans *Nana* tout comme dans *Mastro-don Gesualdo*, à des moments de fièvre nationale dévorante : le déclenchement de la guerre franco-prussienne et l'insurrection révolutionnaire palermitaine de 1848. De façon générale, le corps individuel entretient de profondes relations symboliques avec le « corps » social, ainsi qu'en témoignent, dans les œuvres naturalistes et véristes analysées, les phénomènes de dégénérescence et les scènes de naissance, de maladie et de mort, qui dévoilent la « mécanique » humaine par l'évocation des grands passages de l'existence.

Dans son essai sur les *Poétiques du Messie. L'origine juive en souffrance* (2007), Anne Élaine Cliche rappelait en ces termes la nature du concept d'historicité :

> Ce qui fait l'histoire – c'est une banalité de le dire – relève d'une articulation, elle aussi temporelle. L'historicité désigne donc la manière dont on compose cette articulation […]. En établissant un lien causal entre différents moments de la succession événementielle, l'historicité établit sur le coup ou après coup une détermination qu'elle voudrait effective, mais qui n'en est pas moins soumise à l'ordre du signifiant, à sa logique d'ordonnancement, à sa condensation comme à son expansion[29].

Apparu dans la langue française en 1872, ainsi que le rapporte le *Dictionnaire d'étymologie* (2001) de Jean Dubois, Henri Mitterand et Albert Dauzat, le substantif ainsi défini procède de l'invention, au XIX^e^ siècle, de ce « sens historique[30] » évoqué par Flaubert dans sa lettre du 3 juillet 1860 aux frères Goncourt. Alors que,

29. Anne Élaine Cliche. *Poétiques du Messie. L'origine juive en souffrance*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2007, p. 20.
30. Gustave Flaubert, cité dans Gisèle Séginger, « Introduction », dans *id.* (dir.), *Écriture(s) de l'histoire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2005, p. 5.

durant les Lumières, c'est l'« inventaire de l'expérience des hommes[31] » que tâche d'effectuer l'historien, celui-ci ambitionnera, cent ans plus tard, de « retrouver la rationalité derrière le chaos apparent, pour déchiffrer et pouvoir infléchir le cours des choses[32] ». Partiellement à l'origine de cette mutation des visées de l'histoire, la Révolution française et, notamment, le régicide contribueront, en premier lieu, à rompre avec l'idée de transcendance en mettant en relief le jeu de tensions sociales capable de subvertir les rapports de domination entre classes. Le « besoin de sociologie et d'anthropologie du nouvel univers bourgeois[33] », évoqué par Roberto Bigazzi dans *Le risorse del romanzo*, explique ainsi la large diffusion, bien avant l'élaboration des *Rougon-Macquart* de Zola, des *Physiologies*, des croquis de mœurs et des portraits basés sur des types géographiques ou sociaux[34]. Impossible, par ailleurs, d'éluder les formidables répercussions de la théorie évolutionniste de Darwin, qui publiera en 1859 la première édition de *L'origine des espèces*. Dans son introduction à une récente réédition de l'ouvrage, Jean-Marc Drouin constatait lui-même :

> À son corps défendant peut-être, ou plus sciemment qu'il ne le laisse entendre, qu'importe, Darwin instaure un changement dans la pensée dont l'impact dépasse largement le seul champ de l'histoire naturelle. Par sa portée ce changement a pu être comparé, d'une part, à la révolution héliocentrique, liée aux noms de Copernic et de Galilée et, d'autre part, à la mise en scène de l'inconscient par la psychanalyse[35].

Contrairement à Balzac, « peintre des types, […] archéologue du mobilier, nomenclateur des professions, enregistreur du bien et du mal[36] », le chef de file du naturalisme français rendra compte, partant, de son projet de cycle romanesque par le recours à un vocabulaire fortement inspiré des hypothèses du scientifique britannique. À preuve, ces extraits des « Notes générales sur la nature de l'œuvre », où Zola observe : « Chaque chapitre, chaque masse doit être comme une force distincte qui pousse au dénouement. […] Étudier les hommes comme de simples puissances et constater les heurts[37]. » Le titre même de la série élaborée par Giovanni Verga, soit *I Vinti* [« *Les vaincus* »], de même que la préface aux *Malavoglia*, où l'auteur italien fait allusion,

31. Sophie-Anne Leterrier. *Le XIX^e siècle historien : anthologie raisonnée*, Paris, Belin, coll. « Histoire Belin Sup », 1997, p. 11. Voir également, à ce sujet, l'introduction de Jean-Marc Drouin à *L'origine des espèces* de Darwin : « L'histoire naturelle occupe au XVIII^e siècle une place centrale dans la culture, en Grande-Bretagne comme sur le Continent. Faut-il rappeler que le mot "histoire" n'implique nullement ici l'idée de déroulement temporel que nous serions tentés d'y mettre, mais qu'il est seulement à prendre au sens étymologique : enquête, recherche d'information. » (Texte établi par Daniel Becquemont à partir de la trad. de l'anglais d'Edmond Barbier, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992, p. 9.)
32. Sophie-Anne Leterrier, *op. cit.*, p. 11.
33. Roberto Bigazzi. *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pise, Nistri-Lischi, 1996, p. 119. Nous traduisons.
34. Voir Henri Mitterand. *Zola : l'histoire et la fiction*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1990, p. 22.
35. Jean-Marc Drouin. « Introduction », dans Charles Darwin, *op. cit.*, p. 27.
36. Émile Zola. « Différences entre Balzac et moi », *RM*, t. 5, p. 1736.
37. Émile Zola. « Notes générales sur la nature de l'œuvre », *RM*, t. 5, p. 1743 et p. 1744. Voir à ce sujet les remarques d'Henri Mitterand qui, dans *Zola : l'histoire et la fiction* (*Op. cit.*, p. 59), remarque : « Une sorte d'imaginaire darwinien commence à recouvrir le substrat du positivisme déterministe […]. »

outre au « courant de l'activité humaine[38] », à la « lutte[39] » pour le mieux-être et à ceux qui « courbent la tête sous le pied brutal des nouveaux arrivants[40] », apparaissent clairement marqués, de la même façon, par l'idée du combat des espèces pour leur survie.

Par ailleurs, si Darwin établit un parallèle, dans son traité, entre le développement de l'embryon et l'évolution de l'espèce[41], et donc entre organisme individuel et collectivité, certaines notions évolutionnistes seront réinvesties sémantiquement au niveau politique, ainsi que nous l'avons remarqué brièvement au troisième chapitre. Aussi, le concept de « transformisme » qui, dans le champ de la biologie, désigne la « [t]héorie de l'évolution selon laquelle les espèces dérivent les unes des autres par des transformations successives expliquées de diverses façons[42] », recouvre péjorativement, en Italie, le processus par lequel, dans les premiers temps de l'Unité, des « hommes politiques renon[cèrent] à leurs convictions pour rallier pragmatiquement les coalitions de Depretis[43] ». Ce n'est ainsi pas un hasard si Zola de la même façon que Verga, De Roberto et Pirandello choisiront de dépeindre la modernité par l'établissement de liens symboliques et métaphoriques entre sphère publique et espace privé. Opposant, dans un article, *La comédie humaine* à l'œuvre d'Erckmann-Chatrian, l'auteur des *Rougon-Macquart*, qui exerça une influence majeure sur l'esthétique vériste, décrit au reste, en 1866, le monde fictionnel créé par Balzac comme « un peuple ondoyant et divers, une famille humaine complète[44] » qui est « à l'image de notre propre société[45] ». On comprend dès lors pourquoi, étant donné l'ascendant exercé par la médecine au temps de la genèse des romans du corpus, Zola, dénonciateur des excès du Second Empire, et les auteurs siciliens à l'étude, témoins des dérives de l'unité italienne, retraceront la dynamique organique et la trajectoire sociale de clans singuliers pour circonscrire la physionomie différenciée de leur époque.

38. Giovanni Verga. « Préface de l'auteur à la première édition des *Malavoglia* », *LM*, p. 378.
39. *Ibid.*, p. 377.
40. *Ibid.*, p. 379.
41. Voir Jean-Marc Drouin. « Introduction », dans Charles Darwin, *op. cit.*, p. 32.
42. *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2010*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2009, p. 2602.
43. Catherine Brice. *Histoire de l'Italie*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, p. 331, note 1.
44. Émile Zola, cité dans Henri Mitterand, *Zola : l'histoire et la fiction*, *op. cit.*, p. 14.
45. *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

A. Corpus littéraire

Œuvres zoliennes

ZOLA, Émile. *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, éd. d'Armand Lanoux et Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, 5 t.

ZOLA, Émile. *Œuvres complètes*, éd. établie sous la dir. d'Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1966-1969, 15 t.

Œuvres italiennes

DE ROBERTO, Federico. « I Viceré », *Romanzi novelle e saggi*, introd. et notes de Carlo A. Madrignani, Milan, Mondadori, 1998, p. 411-1103.

DE ROBERTO, Federico. *Les princes de Francalanza*, trad. de l'italien par Henriette Valot, introd. de Marcel Brion, préf. de Georges Piroué, Paris, Denoël, 1979, 614 p.

PIRANDELLO, Luigi. *I vecchi e i giovani*, introd. et notes par Anna Nozzoli, chronologie par Simona Costa, Milan, Mondadori, coll. « Tutte le opere di Luigi Pirandello », 1992, 549 p.

PIRANDELLO, Luigi. *Les vieux et les jeunes*, trad. de l'italien par Jacqueline Bloncourt-Herselin, présentation de Mario Fusco, Paris, Denoël, 1982, 401 p.

VERGA, Giovanni. *Cavalleria rusticana ed altre novelle/Cavalleria rusticana et autres nouvelles*, trad. de l'italien, préfacé et annoté par Gérard Luciani, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 1996, 309 p.

VERGA, Giovanni. *I Malavoglia*, éd. de Salvatore Guglielmino, Milan, Principato, coll. « Leggere narrativa », 1985, 326 p.

VERGA, Giovanni. *Les Malavoglia*, trad. de l'italien par Maurice Darmon, avant-propos de Giuseppe Bonaviri, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, 395 p.

VERGA, Giovanni. *Mastro-don Gesualdo*, introd. et notes par Corrado Simioni, Milan, Mondadori, coll. « Gli Oscar », 1976, 379 p.

VERGA, Giovanni. *Mastro-don Gesualdo*, trad. de l'italien par Maurice Darmon, postface de Carlo A. Madrignani, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 1991, 374 p.

VERGA, Giovanni. *Novelle*, introd. de Vincenzo Consolo, notes et commentaires de Francesco Spera, Milan, Feltrinelli, 2002, 374 p.

Écrits fondateurs du réalisme, du naturalisme et du vérisme

BALZAC, Honoré (de). « Avant-propos à *La comédie humaine* », *Études de mœurs : scènes de la vie privée*, t. 1 de *La comédie humaine*, éd. publiée sous la dir. de Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Pierre Barbéris *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 3-20.

DE ROBERTO, Federico. « Saggi e prefazioni », *Romanzi novelle e saggi*, introd. et notes de Carlo A. Madrignani, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1998, p. 1587-1721.

GONCOURT, Edmond et Jules. *Journal : mémoires de la vie littéraire*, avant-propos de l'Académie Goncourt, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Paris, Fasquelle et Flammarion, 1956, 4 t.

PIRANDELLO, Luigi. *Choix d'essais*, trad. de l'italien par Georges Piroué, Paris, Denoël, 1968, 236 p.

PIRANDELLO, Luigi. *Saggi, poesie, scritti varii*, éd. de Manlio Lo Vecchio-Musti, Rome, Mondadori, coll. « Opere di Luigi Pirandello », 1960, 1397 p.

VERGA, Giovanni. « Préface de l'auteur à la première édition des *Malavoglia* », *Les Malavoglia*, trad. de l'italien par Maurice Darmon, avant-propos de Giuseppe Bonaviri, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 377-379.

VERGA, Giovanni. « Prefazione », *I Malavoglia*, éd. de Salvatore Guglielmino, Milan, Principato, coll. « Leggere narrativa », 1985, p. 3-6.

ZOLA, Émile. *Correspondance*, sous la dir. de Bard H. Bakker, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1978-1995, 10 t.

B. Ouvrages et textes critiques

Sur Émile Zola (Les Rougon-Macquart)

AGULHON, Maurice. « Aux sources de *La fortune des Rougon* », *Europe*, n^os^ 468-469, 1968 (avril-mai), p. 161-168.

ARANDA, Daniel. « Personnages récurrents, personnages familiaux dans les séries romanesques de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n^o^ 74, 2000, p. 61-73.

BECKER, Colette. *Zola. Le saut dans les étoiles*, préf. de Philippe Hamon, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, 341 p.

BECKER, Colette, Gina Gourdin-Servenière et Véronique Lavielle. *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque. Suivi du Dictionnaire des « Rougon-Macquart »*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, 700 p.

BERNARD, Claudie. « Cercle familial et cycle romanesque dans *Le docteur Pascal* », *Les Cahiers naturalistes*, n^o^ 67, 1993, p. 123-140.

BERTRAND, Denis. *L'espace et le sens*, préf. d'Henri Mitterand, Paris, Hadès, coll. « Actes sémiotiques », 1985, 213 p.

BERTRAND-JENNINGS, Chantal. *Espaces romanesques : Zola*, Sherbrooke, Naaman, 1987, 167 p.

BERTRAND-JENNINGS, Chantal. *L'éros et la femme chez Zola. De la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck, coll. « Femmes en littérature », 1977, 131 p.

BERTRAND-JENNINGS, Chantal. « Zola féministe ? », *Les Cahiers naturalistes*, nº 44, 1972, p. 172-187.

BORIE, Jean. *Zola et les mythes : ou de la nausée au salut*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1971, 251 p.

CABANÈS, Jean-Louis. « La chair et les mots », *Magazine littéraire*, nº 413, 2002 (octobre), p. 42-44.

CABANÈS, Jean-Louis. « Présentation », Eidôlon nº 55 (« Littérature et médecine II »), 2000, p. 7-13.

CHEHAYED, Jamal. *La conscience historique dans « Les Rougon-Macquart » d'Émile Zola et dans les romans de Nagib Mahfuz*, préf. de René Étiemble, Damas (Syrie), Éditions universitaires, 1983, 230 p.

CNOCKAERT, Véronique. *Émile Zola. Les inachevés. Une poétique de l'adolescence*, Montréal/Paris, XYZ éditeur/Presses universitaires de Vincennes, 2003, 163 p.

CNOCKAERT, Véronique. « L'Empire au miroir. Renée Saccard ou La Vieille de la Mi-Carême », dans Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, coll. « EthnocritiqueS. Anthropologie de la littérature et des arts », Nancy, Presses universitaires de Nanay, 2010, p. 17-31.

DELANEUVILLE-SHIDELER, Marie-Françoise. « Dissuasion et parrainage dysfonctionnel dans *Le docteur Pascal* : le cas de Félicité Rougon », *Excavatio*, vol. 13, 2000, p. 81-89.

DELEUZE, Gilles. « Zola et la fêlure », *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1969, 392 p.

DEZALAY, Auguste. « L'infortune des Rougon ou le mal des origines », *Le mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, sous la dir. de Myriam Watthee-Delmotte et Metka Zupancic, Orléans/Paris, Éditions David/L'Harmattan, 1998, p. 181-192.

DEZALAY, Auguste. « Noblesse(s) du naturalisme », *Zola sans frontières*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1996, p. 93-103.

DUBOIS, Jacques. *« L'assommoir » de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Belin, coll. « Lettres-Sup. », 1993, 223 p.

GAILLARD, Françoise. « Genèse et généalogie : le cas du *Docteur Pascal* », *Romantisme*, nº 31, 1981, p. 181-196.

GURAL-MIGDAL, Anna (dir.). *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste/Writing the Feminine in Zola and Naturalist Fiction*, Berne, Peter Lang, 2003, 493 p.

HAMON, Philippe. *Le personnel du roman : le système des personnages dans « Les Rougon-Macquart » d'Émile Zola,* Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1983, 325 p.

KAHANOV, Alfred. « Une icône dans l'œuvre de Zola : le portrait de Mme Hédouin dans *Au bonheur des dames* », *Les Cahiers naturalistes*, nº 69, 1995, p. 127-138.

KRAKOWSKI, Anna. *La condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*, préf. de Henri Mitterand, Paris, Nizet, 1974, 263 p.

LE BLOND-ZOLA, Denise. *Émile Zola raconté par sa fille*, Paris, Fasquelle, 1931, 266 p.

LEDUC-ADINE, Jean-Pierre. « Espaces, seuils et marges. À propos de *L'assommoir* », *Études françaises*, vol. 39, nº 2, 2003, p. 23-32.

LUKACS, Georges. « Pour le centième anniversaire de la naissance de Zola », *Balzac et le réalisme français*, trad. de l'allemand par Paul Laveau, Paris, Maspero, coll. « Petite collection Maspero », 1973, p. 92-105.

LUMBROSO, Olivier. *L'invention des lieux*, vol. 3 de *Les manuscrits et les dessins de Zola*, Paris, Textuel, 2002, 544 p.

MBARGA, Christian. « Adélaïde Fouque ou le pouvoir méconnu de Tante Dide », *Les Cahiers naturalistes*, nº 74, 2000, p. 127-143.

MCCLENDON, Wendell. « Images of family in Zola : la Fortune des Rougon et des Macquart », *Excavatio*, vol. 1, 1992 (mai), p. 111-120.

MITTERAND, Henri. *Zola : l'histoire et la fiction*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1990, 294 p.

NIESS, Robert J. « Émile Zola : la femme au travail », *Les Cahiers naturalistes*, nº 50, 1976, p. 40-58.

NOIRAY, Jacques. *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, Paris, Corti, 1981, 2 t.

PAGÈS, Alain et Owen Morgan. *Guide Émile Zola*, Paris, Ellipses, 2002, 550 p.

PELLINI, Pierluigi. « "Si je triche un peu" : Zola et le roman historique », *Les Cahiers naturalistes*, nº 75, 2001, p. 7-28.

SOCIÉTÉ DES ÉTUDES ROMANTIQUES. *« La curée » de Zola ou « la vie à outrance »*. Actes du colloque du 10 janvier 1987, Paris, Sedes, 1987, 201 p.

SPEIRS, Dorothy E. et Dolorès A. Signori (dir.). *Entretiens avec Zola*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 220 p.

VAN DER BEKEN, Micheline. *Zola, le dessous des femmes*, Bruxelles, Le Cri, coll. « Les évadés de l'oubli », 2000, 336 p.

Sur les auteurs italiens du corpus

a) Giovanni Verga (*I Vinti*)

AMATANGELO, Susan. *Figuring Women. A Thematic Study of Giovanni Verga's Female Characters*, Madison (É.-U.), Fairleigh Dickinson University Press, 2004, 209 p.

ASOR ROSA, Alberto. « *I Malavoglia* di Giovanni Verga », *Dall'Ottocento al Novecento*, t. 3 de *Letteratura italiana : Le Opere*, Turin, Einaudi, 1995, p. 733-877.

CACCIAGLIA, Norberto, Ada Neiger et Renzo Pavese (dir.). *Famiglia e società nell'opera di G. Verga. Atti del convegno nazionale* (Université pour les étrangers de Pérouse, 25, 26 et 27 octobre 1989), Florence, Olschki, 493 p.

GHIDETTI, Enrico. *Verga. Guida storico-letteraria*, Rome, Editori Riuniti, 1979, 368 p.

LO CASTRO, Giuseppe. *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria Mannelli (Italie), Rubbettino, coll. « Saggi brevi di letteratura antica e moderna », 2001, 243 p.

MASIELLO, Vitilio. *I miti e la storia : saggi su Foscolo e Verga*, Naples, Liguori, coll. « Letterature », 1984, 154 p.

MEZZANZANICA, Massimo. *Come leggere « Mastro-don Gesualdo » di Giovanni Verga*, Milan, Mursia, coll. « Come leggere », 1986, 120 p.

MUSITELLI, Maria Paladini. « Tipologie sociali e ideologia nei *Malavoglia* », *Problemi*, nº 62, 1981 (septembre-décembre), p. 221-235.

OLIVA, Gianni (dir.). *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, Rome, Bulzoni, 1999, 450 p.

PETRONIO, Giuseppe. « *I Malavoglia* fra storia, ideologia, e arte », *Problemi*, nº 62, 1981 (septembre-décembre), p. 196-219.

RODA, Vittorio. *Verga e le patologie della casa*, Bologne, CLUEB (Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna), coll. « Lexis II », 2002, 221 p.

TROPEA, Mario. « *Mastro-don Gesualdo* romanzo "famigliare" o romanzo di "padri e figli" fra tragedia e parodia », dans Fondazione Verga, *Il centenario del Mastro-don Gesualdo. Atti del congresso internazionale di studi* (Catane, 15 au 18 mars 1989), Catane, Fondazione Verga, coll. « Biblioteca della Fondazione », 1991, p. 291-315.

b) Federico De Roberto (*I Viceré*)

ARNAUDO, Marco. « Decadenza familiare e "impoverimento del sangue" da De Roberto a García Márquez », dans *Quaderni di Synapsis I. Atti della Scuola Europea di Studi Comparati* (Pontignano, 24 au 30 septembre 2000), sous la dir. de Marina Polacco, Florence, Le Monnier, 2002, p. 172-181.

CALDARONE, Frank Ignazio. « Federico De Roberto continuatore dell'opera verghiana : il tema del "testamento" », *Italica*, vol. 64, nº 2, 1987 (été), p. 263-277.

DAI PRÀ, Silvia. *Federico De Roberto tra naturalismo ed espressionismo : lo stile della provocazione*, Palerme, Istituto siciliano di studi politici ed economici, coll. « Siciliana nuova e antica », 2003, 164 p.

DE NOLA, Jean-Paul. *Federico De Roberto et la France*, Paris, Didier, coll. « Études de littérature étrangère et comparée », 1975, 311 p.

DI GRADO, Antonio. *Federico De Roberto e la « scuola antropologica » : positivismo, verismo, leopardismo*, Bologne, Pàtron, coll. « Collana di studi e testi dell'Istituto di letteratura italiana della Facoltà di lettere di Catania. Studi », 1982, 84 p.

FEDI, Andrea. « Persistenza e cambiamento nei *Viceré* di Federico De Roberto », *Quaderni d'italianistica*, vol. 13, nº 2, 1992 (automne), p. 199-215.

GRANA, Gianni. *« I Viceré » e la patologia del reale : discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Milan, Marzorati, coll. « Sintesi », 1982, 658 p.

MADRIGNANI, Carlo A. *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Saggio su ideologia e tecniche narrative*, Bari, De Donato, coll. « Temi e problemi », 1972, 225 p.

MUSUMARRA, Carmelo. « De Roberto la storia e le lettere », *Critica letteraria*, vol. 23, nos 88-89, 1995, p. 457-459.

POMILIO, Mario. « L'antirisorgimento di De Roberto », *Le Ragioni narrative*, vol. 1, nº 6, 1960 (novembre), p. 154-174.

c) Luigi Pirandello (*I vecchi e i giovani*)

BAGATTI, Fabrizio. « Pirandello e la "storia" : *I vecchi e i giovani* », dans Giorgio Luti (dir.), *Ricerche su Pirandello*, Povegliano, Gutenberg, 1982, p. 87-93.

BARILLI, Renato. *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milan, Mursia, 1986, 335 p.

CAVALLUZZI, Raffaele. « Il nichilismo de *I vecchi e i giovani*, ovvero la storia come "stramba inconseguenza d'un sogno" », *Critica letteraria*, vol. 4, nº 97, 1997, p. 675-696.

DANIELE, Antonio. « La metafora politica nel romanzo *I vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello », dans D. Goldin (dir.), *Retorica e politica. Atti del II convegno italo-tedesco (Bressanone, 1974)*, préf. de G. Folena, Padoue, Liviana, coll. « Quaderni del circolo filologico-linguistico padovano », 1977, p. 161-176.

DI BELLA, Elio. *Risorgimento e antirisorgimento a Girgenti : mezzo seccolo di lotte politiche nella realtà storica e nella narrativa pirandelliana*, Agrigente, Edizioni Centro culturale Pirandello, coll. « Ragione degli altri », 1988, 101 p.

MASIELLO, Vitilio. « Morte delle ideologie e ontologia negativa dell'esistenza nei *Vecchi e i giovani* », *Problemi*, nº 93, 1992 (janvier-avril), p. 58-79.

VENÉ, Gian Franco. *Pirandello fascista*. *La coscienza borghese tra ribellione e rivoluzione*, Venise, Marsilio Editori, coll. « Saggi Marsiglio », 1981, 147 p.

d) Essais comparatifs ou de synthèse

BIGAZZI, Roberto. « Una galleria di giovani antenati », dans *Quaderni di Synapsis I. Atti della Scuola Europea di Studi Comparati* (Pontignano, 24 au 30 septembre 2000), sous la dir. de Marina Polacco, Florence, Le Monnier, 2002, p. 37-50.

FALCIOLA, Pia. *La littérature française dans la presse vériste italienne*, publications de l'Institut français de Florence, 2e série, Florence/Paris, Libreria Commissionaria Santoni/ Librairie Marcel Didier, coll. « Études bibliographiques », 1977, 188 p.

FERRONI, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*, t. 2, Milan, Einaudi scuola, 1992, p. 543-1238.

GANERI, Margherita. *Il romanzo storico in Italia*. *Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce, Piero Manni, coll. « Antifone », 1999, 161 p.

PELLINI, Pierluigi. *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Florence, Le Monnier Università, coll. « Lingue e Letterature », 2004, 264 p.

PELLINI, Pierluigi. *Naturalismo e verismo*, Florence, La Nuova Italia, coll. « Biblioteca/ Letteratura », 1998, 175 p.

SPINAZZOLA, Vittorio. *Il romanzo antistorico*, Rome, Editori Riuniti, coll. « Gli Studi/ Letteratura », 1990, 237 p.

C. Ouvrages et articles théoriques

Sur l'écriture de l'histoire

CONTI, Eleonora. *Compte rendu du colloque intitulé : « La storia nel romanzo (1800-2000) »*, tenu à Sant'Arcangelo di Romagna (Rocca Malatestiana, Italie) les 28 et 29 mai 2004, bulletin électronique préparé et diffusé par Bollettino '900 au mois d'août 2004 (sect. : « Segnalazioni/A »).

LETERRIER, Sophie-Anne. *Le XIXe siècle historien : anthologie raisonnée*, Paris, Belin, coll. « Histoire Belin Sup », 1997, 351 p.

SAMARAN, Charles (dir.). *L'histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, coll. « L'Encyclopédie de la Pléiade », 1967, 1771 p.

SÉGINGER, Gisèle. « Introduction », dans *id.* (dir.), *Écriture(s) de l'histoire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2005, p. 5-14.

Sur le genre romanesque

BIGAZZI, Roberto. *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pise, Nistri-Lischi, 1996, 268 p.

LUKÁCS, György [Lukacs, Georges]. *Le roman historique*, trad. de Robert Sailley, préf. de Claude-Edmonde Magny, Paris, Payot, 1972, 407 p.

Sur le personnage

HAMON, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 115-180.

JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 271 p.

MONTALBETTI, Christine (dir.). *Le personnage*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2003, 254 p.

Sur l'analyse du symbolique

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, 4e éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1964, 214 p.

CAMPBELL, Joseph. *Tu es cela. La transformation de la métaphore religieuse*, Québec, A-1, 2003, 248 p.

CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant (dir.). *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. rev. et augm., Paris, Robert Laffont et Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, 1060 p.

DECHARNEUX, Baudouin et Luc Nefontaine. *Le symbole*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2006, 127 p.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, coll. « Études supérieures », 1969, 550 p.

FREUD, Sigmund. *Sur le rêve*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, préf. de Didier Anzieu, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1988, 147 p.

RICŒUR, Paul. *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », 1965, 533 p.

Sur l'ethnocritique

PRIVAT, Jean-Marie. « L'interprétation ethnologique de la littérature », *Bovary charivari. Essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS, coll. « CNRS littérature », 1994, p. 17-48.

SCARPA, Marie. *Le carnaval des Halles : une ethnocritique du « Ventre de Paris » de Zola*, Paris, CNRS, coll. « CNRS littérature », 2000, 304 p.

D. Traités et synthèses historiques

Histoire du corps et de sa représentation

CABANÈS, Jean-Louis. *Le corps et la maladie dans les récits réalistes : 1856-1893*, Paris, Klincksieck, 1991, 2 t., 836 p.

CORBIN, Alain, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello. *De la Révolution à la Grande Guerre*, t. 2 de *Histoire du corps*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2005, 442 p.

DROUIN, Jean-Marc. « Introduction », dans Charles Darwin, *L'origine des espèces : au moyen de la sélection naturelle ou la préservation des races favorisées dans la lutte pour la vie*, texte établi par Daniel Becquemont à partir de la trad. de l'anglais d'Edmond Barbier, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 1992, p. 7-36.

MITTERAND, Henri. « L'espace du corps dans le roman réaliste », *Au bonheur des mots : Mélanges en l'honneur de Gérald Antoine*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1984, p. 341-355.

OTIS, Laura. *Organic Memory. History and the Body in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Lincoln, Presses de l'Université du Nebraska, coll. « Texts and contexts », 1994, 298 p.

Histoire de la famille, de la vie privée et de l'intimité

BARBAGLI, Marzio. *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*, Bologne, Il Mulino, 1988, 601 p.

BRUNET, Manon et Serge Gagnon (dir.). *Discours et pratiques de l'intime*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1993, 267 p.

BURGUIÈRE, André, Christiane Klapisch-Zuber *et al.* (dir.). *Le choc des modernités*, t. 2 de *Histoire de la famille*, préf. de Jack Goody, Paris, Armand Colin, 1986, 551 p.

DONZELOT, Jacques. *La police des familles*, postface de Gilles Deleuze, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1977, 221 p.

GIDDENS, Anthony. *La transformation de l'intimité : sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez (France), Le Rouergue/Chambon, coll. « Les Incorrects », 2004, 265 p.

GOODY, Jack. *La Famille en Europe*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Bardos, préf. de Jacques Le Goff, Paris, Seuil, coll. « Faire l'Europe », 2001, 283 p.

KERTZER, David I. et Richard P. Saller (dir.). *The Family in Italy from Antiquity to the Present*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1991, 399 p.

LEFEBVRE-TEILLARD, Anne. *Introduction au droit des personnes et de la famille*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Droit fondamental », 1996, 475 p.

MACRY, Paolo. *Ottocento. Famiglie, élites e patrimoni a Napoli*, Bologne, Il Mulino, coll. « Saggi », 2002, 378 p.

MEYER, Philippe. *L'enfant et la raison d'État*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, 185 p.

PERROT, Michelle (dir.). *De la Révolution à la Grande Guerre*, t. 4 de Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1987, 636 p.

POIRIER, Jean (dir.). « Préface », *Les coordonnées de l'homme et la culture matérielle*, t. 1 de *Histoire des mœurs*, Paris, Pléiade, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1990, p. VII-XVII.

PORCIANI, Ilaria (dir.). *Famiglia e nazione nel lungo Ottocento italiano. Modelli, strategie, reti di relazioni*, Rome, Viella, coll. « I libri di Viella », 2006, 294 p.

RENAUT, Marie-Hélène. *Histoire du droit de la famille*, Paris, Ellipses, coll. « Mise au point », 2003, 95 p.

SÉGINGER, Gisèle. « Avant-propos », *Romantisme*, nº 119 (« Le privé et le social »), 2003, p. 3-4.

VISMARA, Giulio. *Il diritto di famiglia in Italia dalle riforme ai codici. Appunti*, Milan, A. Giuffrè Editore, 1978, 89 p.

WALCH, Agnès. *Histoire du couple en France de la Renaissance à nos jours*, Rennes, Ouest-France, 2003, 222 p.

Histoire des femmes

ALERAMO, Sibilla. *La donna e il femminismo. Scritti scelti 1897-1910*, éd. de Bruna Conti, Rome, Editori Riuniti, 1978, 204 p.

DE GIORGIO, Michela. *Le Italiane dall'Unità a oggi : modelli culturali e comportamenti sociali*, Rome-Bari, Laterza, coll. « Storia e memoria », 1992, 550 p.

FRAISSE, Geneviève et Michelle Perrot (dir.). *Le XIX^e^ siècle*, t. 4 de Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, 765 p.

Histoire des traditions populaires

FEUILLET, Michel. *Le carnaval*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Bref », nº 39, 1991, 124 p.

MANOT, Suzanne. *Carnaval… carême. Traditions, coutumes d'hier et d'aujourd'hui. Aunis – Angoumois – Saintonge – Poitou – Vendée,* illustrations de Philippe Manot, Dole, Éditions de la Colombe, coll. « Terroir », 1994, 103 p.

VAN GENNEP, Arnold. *Du berceau à la tombe (fin), mariage-funérailles*, 2e partie du *Manuel de folklore contemporain*, t. I, Paris, Picard, 1946, 830 p.

Histoire sociopolitique et économique

a) De la France au XIXe siècle

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, trad. par Jean Lacoste d'après l'éd. originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1989, 972 p.

GRENARD, Fabrice. *Histoire économique et sociale de la France. 1850 à nos jours*, Paris, Ellipses, coll. « Optimum », 2003, 334 p.

PLESSIS, Alain. *De la fête impériale au mur des fédérés, 1852-1871*, t. 9 de *Nouvelle histoire de la France contemporaine*, éd. revue et mise à jour, Paris, Seuil, coll. « Points-Histoire », 1979, 253 p.

b) De l'Italie au XIXe siècle

BEVILACQUA, Piero. *Breve storia dell'Italia meridionale dall'Ottocento a oggi*, Rome, Donzelli, coll. « Universale », 1997, 251 p.

BRICE, Catherine. *Histoire de l'Italie*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, 483 p.

DURAND, Jean-Dominique. *L'Italie de 1815 à nos jours*, Paris, Hachette, coll. « Les Fondamentaux. La Bibliothèque de l'étudiant en Histoire », 1999, 155 p.

E. Dictionnaires

Littéraires et linguistiques

ARON, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, 634 p.

DUBOIS, Jean, Henri Mitterand et Albert Dauzat. *Dictionnaire d'étymologie*, Paris, Larousse, coll. « Larousse références », 2001, 822 p.

HAMON, Philippe et Alexandrine Viboud. *Dictionnaire thématique des romans de mœurs. 1850-1914*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, 544 p.

LE PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ 2010, Paris, Larousse, 2009, 1920 p.

LE NOUVEAU PETIT ROBERT DE LA LANGUE FRANÇAISE 2010, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2009, 2837 p.

ROBERT, Paul et Augusto Arizzi. *Le Robert et Signorelli. Dictionnaire français-italien, italien-français*, Paris/Milan, Dictionnaires Le Robert/Carlo Signorelli, 1997, 2969 p.

Autres

BONTE, Pierre et Michel Izard (dir.). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, 755 p.

CHEMAMA, Roland (dir.). *Dictionnaire de la psychanalyse*, nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Larousse, coll. « Références », 1995, 356 p.

F. Encyclopédies

BIRX, H. James (dir.). *Encyclopedia of Anthropology*, Thousand Oaks, Sage, 2006, 5 t.

ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, éd. 2002.

LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIX^e^ siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877, 17 t.

À partir du constat que, depuis Balzac, la peinture de la vie privée en littérature rencontre invariablement celle de la politique, Marie-Ève Laurin a cherché à mieux comprendre le rapport spéculaire qu'entretiennent entre elles la grande Histoire et la petite dans la littérature de la seconde moitié du XIX^e^ siècle en France et en Italie.

Partant d'une étude des corps et de la destinée de nombreux personnages, elle étudie cette alliance de l'intime et du public en régimes naturaliste et vériste. C'est qu'il semble bien que dans les romans d'Émile Zola, de Giovanni Verga, de Federico de Roberto et de Luigi Pirandello, le corps n'est pas à l'abri des mouvements du monde : les faits historiques, petits ou grands, imprègnent physiquement et physiologiquement les individus. Ainsi, le corps apparaît-il comme privé de sa capacité de médiation et s'affiche essentiellement comme le prolongement de l'environnement dans lequel il se meut. Cette dialectique entre corps et décor donne dès lors une profondeur particulière à la description du quotidien et fait de l'écriture de la vie privée le lieu privilégié d'une esthétique du réel où les habitus et les rites familiers deviennent porteurs d'une signification transcendant leur simple fonctionnalité.

– Véronique Cnockaert, extrait de la préface.

Marie-Ève Laurin est détentrice d'un doctorat en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et d'un doctorat de recherche en études comparées (littérature, théâtre, cinéma) de l'Université de Sienne en Italie.

PUQ.CA

9 782760 530669

ISBN 978-2-7605-3066-9