

LA TERRE DE ZOLA
ET
I MALAVOGLIA DE VERGA:
ETUDE COMPAREE

STRUCTURES NARRATIVES DE
LA TERRE DE ZOLA ET
I MALAVOGLIA DE VERGA:
ETUDE COMPAREE

par
JULIE JEAN BUCKLE, B.A.
(née WHITINGTON)

Thèse
Présentée à La Faculté de "Graduate Studies"
en vue d'obtenir le grade de
Maîtrise ès Arts

Université McMaster
septembre, 1982

MAITRISE ES ARTS (1980)
(Langues romanes)

UNIVERSITE McMASTER
Hamilton, Ontario

TITRE: Structures narratives de La Terre de Zola et
I Malavoglia de Verga: étude comparée.

AUTEUR: Julie Jean Buckle, B.A. (U.C.N.W., Bangor, N.Wales)

DIRECTEURS: Dr. S. Cro
Dr. G. Moyal

NOMBRE DE PAGES: iv, 79

RESUME: Une analyse des structures narratives de deux
romans contemporains: La Terre d'Emile Zola
et I Malavoglia de Giovanni Verga, avec une
discussion des différences y trouvées.

REMERCIEMENTS

Je dois mes remerciements
les plus sincères
aux Docteurs S. Cro et G. Moyal
pour leur aide
et leur encouragement constant.

A Malcolm

TABLE DE MATIERES

	<u>Page</u>
INTRODUCTION1
CHAPITRE PREMIER	11
DEUXIEME CHAPITRE34
TROISIEME CHAPITRE	53
CONCLUSION	67
BIBLIOGRAPHIE	75

INTRODUCTION

On a beaucoup écrit sur les rapports entre Verga et Zola: deux auteurs contemporains qui représentent les écoles vériste et naturaliste. On a noté leur admiration mutuelle, exprimée dans quelques lettres écrites par eux¹ et le fait qu'ils se sont rencontrés au moins une fois à Médan² et peut-être plus tard à Rome.³

La similitude entre certaines de leurs idées littéraires, le sujet "réaliste" de leurs oeuvres et la tentative qu'ils ont fait de rapprocher le langage du sujet, ont donné naissance à des comparaisons plus ou moins intéressantes. Zola, étant l'écrivain le plus connu des deux, au moins en France, a généralement été considéré comme le "maître" de Verga. L. Russo a écrit, "Zola sarebbe stato il messia del nuovo verbo, e il Verga sarebbe stato un suo modesto accolito"⁴

¹Giovanni Verga, Lettere a Luigi Capuana, a cura di Gino Raya (Firenze, 1975), 191.

Giovanni Verga, Opere, a cura di Luigi Russo (Milano, 1965), 910.

Robert J. Niess, "Nine Letters from Emile Zola to Frans Netscher", PMLA, LVI (1941), 263.

²W. Joyce and E. Schäcter, "A Question of Influence", Journal of European Studies, VII (1977), 266-271.

³Lucio d'Ambra, "Incontro di Verga con Zola", Studi Verghiani, ed. Lina Perroni (Palermo, 1929), I, 76-78.

⁴Luigi Russo, Giovanni Verga (Bari, 1974), 58.

F. B. Trentin a affirmé que l'influence verghienne sur la littérature française n'existe pas, "nous pouvons, sans risques, affirmer d'ores et déjà que l'influence de Verga sur la culture française est pratiquement inexistante."⁵

Ugo Ojetti était d'accord avec cette opinion quand il a écrit de "L'Arte naturalista, materialista zoliana . . . quell'arte che in Italia apparve vestita da siciliana nel Mastro don Gesualdo, nei Malavoglia"⁶

A. Albertazzi a écrit que "Giovanni Verga fu gridato 'lo Zola italiano' "⁷ et Ternois note que Verga fut nommé "le Zola de la littérature italienne contemporaine".⁸ Pour corroborer cette opinion de Verga "émule" de Zola, il y a une liste de soi-disant influences zoliennes. F. Torraca a vu l'influence de L'Assommoir sur I Malavoglia, surtout dans le langage du récit et dans le portrait de quelques personnages.⁹

J. H. M. Testa estime que Thérèse Raquin a inspiré Tigre Reale et elle fait ressortir les éléments communs aux deux romans. Elle croit en plus que L'Assommoir a amené Verga à écrire un cycle de romans et elle compare

⁵F. B. Trentin, "Verga en France", RLMC, XIX (1966), 190.

⁶Ugo Ojetti, "Lettera aperta a Luigi Capuana", dans L. Capuana, Gli ismi contemporanei (1898) (Milano, 1973), 24.

⁷A. Albertazzi, Storia dei generi letterari italiani: il romanzo (Milano, 1903), 306.

⁸R. Ternois, Zola et ses Amis italiens (Paris, 1967), 56.

⁹F. Torraca, Scritti critici (Napoli, 1907), 374-390.

les Rougon-Macquart à : I Vinti.¹⁰

N. Cappellani a suggéré que Dal tuo al mio a pour origine Germinale¹¹ mais G. Cattaneo note que cette pièce de théâtre "mancava soprattutto quello sgomento religioso che è la nota più profonda e conturbante del teatro del Verga."¹² Cette observation fait écho à ce qu'a écrit K. H. Hartley, qui considère toute influence zolienne comme mauvaise sur l'originalité toute particulière de Verga.¹³

De l'autre côté, on admet qu'il est possible que Zola ait subi l'influence de l'oeuvre verghienne. R. Ternois a suggéré que'entre I Malavoglia et la Joie de Vivre il y a assez d'éléments en commun pour y voir l'origine de celle-ci.¹⁴ W. Joyce et E. Schächter ont soutenu que Rosso Malpelo a inspiré Germinale.¹⁵ Testa a présenté la possibilité que le conte Libertà a inspiré certaines scènes de Germinale.¹⁶

Il semble que la question d'influence ne sera jamais

¹⁰J.H.M. Testa, "The Novels of Verga and Zola: Contrasts and Parallels" (Ph.D dissertation, Uni. of Michigan, 1964).

¹¹N. Cappellani, Verga europeo, le opere (Firenze, 1940) II, 351-352.

¹²Giulio Cattaneo, Giovanni Verga (Torino, 1963), 306-307

¹³K. H. Hartley, "Giovanni Verga and Zola", AUMLA, XVII (1962),

¹⁴R. Ternois, "Les Sources italiennes de la Joie de Vivre", LCN, XXXIII (1967), 27-38.

¹⁵Op. cit.

¹⁶Op. cit.

résolue, car il faut admettre que des possibilités existent de chaque côté.

Mais on peut se demander si les deux auteurs sont à rapprocher. Il y a une école critique qui insiste sur les différences entre Verga et Zola. B. Croce, L. Russo, G. Debenedetti et T. Bergin ont tous affirmé que ces deux écrivains ne se ressemblent pas. Même F. Torraca, tout en soulignant l'influence zolienne, croit que "non gli si possa dar la taccia d'imitatore".¹⁷

B. Croce a appelé l'exemple zolien "una spinta liberatrice" pour Verga et il nous rappelle que le mouvement vers le réel comme sujet et vers l'objectivité de l'oeuvre d'Art, était un phénomène qui se présentait dans toute l'Europe.¹⁸ T. Bergin aussi écrit que:

It is not surprising that he [Verga] should turn this [his] observation on a class of society which he had previously neglected. It was the spirit of the age; the age of which Zola and he were merely causal incarnations."¹⁹

L. Pirandello a nié que Verga se soit modelé sur les naturalistes, et il a affirmé l'indépendance de son oeuvre:

l'opera della maturità non ebbe del tempo il suo contenuto, come qualche cosa presa materialmente da fuori, nè fu condotta premeditadamente secondo un metodo artistico suggerito da altri e importato da una scuola straniera; ma . . . quel contenuto doveva essersi naturalmente generato nello scrittore, sua materia nativa, la quale per venir fuori

¹⁷Op. cit., 387

¹⁸La letteratura della nuova Italia III (Bari, 1973), 13-14

¹⁹T. G. Bergin, Giovanni Verga (Westport, Connecticut, 1969), 63

schietta e nuda, aveva soltanto bisogno d'esser liberata da tutte le scorie romantiche della prima giovinezza; e . . . quel metodo non fu per il Verga della scuola naturalista francese della seconda metà del secolo scorso, ma per naturale diritto suo.²⁰

G. Debenedetti aussi doute que l'école française fût un point de départ pour Verga, "Ma noi non siamo così matematicamente sicuri che il Verga sia stato veramente un naturalista".²¹

En établissant l'indépendance de la position de Verga par rapport à celle de Zola, L. Russo a décrit la différence entre les deux écoles dans son oeuvre Giovanni Verga. Les romans naturalistes sont principalement fondés sur la corruption et le vice des grandes villes. Le ton des romans est assez "froid", provenant de la préoccupation qu'avaient les naturalistes à se montrer impartiaux. L'école vériste, cependant, s'occupe de la variété des diverses régions provinciales de l'Italie, surtout celles du Mezzogiorno, qui est très pauvre. Les véristes ne se concentraient pas sur les aspects sordides de la nature humaine, mais ils dépeignaient la vie d'une façon nostalgique. Le "tono medico" des naturalistes contraste avec le "memorie poetiche della loro adolescenza paesana, trasfigurata nostalgicamente nella lontananza dei luoghi e delle stagioni."²²

²⁰L. Pirandello, "Giovanni Verga", dans Studi Verghiani, op. cit., 22-23.

²¹G. Debenedetti, Verga e il naturalismo (Milano, 1976) 291.

²²Op. cit., 62.

Malgré toutes les suggestions faites pour rapprocher ou pour contraster Verga avec Zola, il n'y a eu que deux tentatives de les comparer à partir d'une analyse approfondie de leurs oeuvres. En 1964 J. H. M. Testa, dans sa thèse de doctorat, a trouvé bien des similitudes quant aux intentions des deux auteurs, mais très peu quant aux résultats. Elle a énoncé ses conclusions; il y a une:

fundamental dissimilarity between the art of Verga and Zola, a dissimilarity that is observable in a comparison of their techniques of description, characterization and plot construction. Verga condenses, Zola amplifies. Verga contracts, Zola enlarges.²³

Cela dit, il est curieux qu'elle finisse sa thèse par une comparaison de deux romans, Mastro-Don Gesualdo et l'Assommoir, et qu'elle concentre son étude sur leurs similitudes. Elle conclut, semblant se contredire, que,

If general structure, point of view, narrative technique, handling of time, and, above all, the sets of characters who perform parallel roles, are taken into consideration, it is evident that in Mastro-Don Gesualdo there is much to be found that is closely similar to Zola's art.²⁴

Je trouve signifiant que Testa ne compare pas la Terre et I Malavoglia, à cause des différences structurelles qu'elle trouve entre ces deux textes. Elle a choisi deux romans qui sont dissemblables quant au contenu, pour pouvoir en tirer des similitudes. Elle fait ainsi ce dont T. Bergin

²³Op. cit., 230

²⁴Ibid., 221

s'est plaint,

It would, of course, be idle to deny that there are in the new elements in Verga's work - impersonality, interest in the lower classes, and language to fit the characters - unmistakable similarities to the work of Zola. The tendency to focus on these similarities and fail to see the differences has been one very common in the critics who have written about Verga.²⁵

La tendance qu'ont les critiques à vouloir rapprocher Verga à Zola, vient du fait que sa vie créative se divise en trois périodes, et la seconde d'entre elles ressemble à la "conversion" zolienne au naturalisme, marquée par la publication de Thérèse Raquin en 1867. Entre 1866 et 1875 Verga écrivait des romans "décadents", tels que: Una peccatrice 1866; Storia di una capinera 1871; Eva 1873; Eros 1875 et Tigre Reale 1873.

En 1874 Verga publia une nouvelle qui marqua le début d'une nouvelle période littéraire. Nedda avait comme sujet la vie d'une jeune sicilienne pauvre, et fut écrit dans un langage simple, qui cherchait à se rapprocher de celui des paysans siciliens. Entre 1880-1883, Verga continuait à publier de telles nouvelles, et, en 1881 I Malavoglia est paru. Ce texte est considéré de nos jours comme le point culminant de sa vie littéraire. Toutes ces oeuvres faisaient contraste avec ses premiers romans et avec ce à quoi on s'attendait, à un tel point que I Malavoglia n'était ni compris, ni apprécié par le public. La plupart des critiques l'avaient passé sous silence. L. Capuana, pourtant, le grand théoricien du vérisme, et un ami de Verga, l'a salué comme un nouveau maître des

²⁵op. cit., 57.

véristes. C'était lui qui était, en grande partie, responsable d'avoir associé Verga aux théories naturalistes.²⁶ C'était sous son influence que Verga a écrit des "programmes" qui, bien qu'ils étaient brefs, donnaient l'impression que Verga s'était trouvé une nouvelle voie littéraire, celle du naturalisme.²⁷

Mais, en examinant son oeuvre de plus près, on ne peut que se demander si Verga les avait écrits seulement pour satisfaire un public qui s'attendait à de tels programmes. Sinon, il semble que Verga n'avait pas compris la vaste différence entre son programme et son oeuvre. B. Croce²⁸ et L. Russo²⁹ doutent qu'il en fût ainsi, et A. Lanci écrit:

il Verga sembra riportare questa sua poetica dell' impersonalità nell'ambito del naturalismo, soprattutto zoliano: e in questo giudizio, egli dimostra di non aver afferrato le differenze sostanziali che intercorrono fra la strutturazione degli elementi narrativi da lui attuata nei Malavoglia e quella perseguita dallo Zola nelle sue opere . . . Verga realizza questa sua intenzione in un modo veramente singolare, che non ha nulla a che vedere con il programma zoliano, e naturalistico in genere³⁰

Cette étude va se concentrer sur les structures narratives de deux romans: I Malavoglia de Verga et La Terre

²⁶Debenedetti, op. cit., 15-18.

²⁷Fantasticheria, L'Amante di Gramigna et la préface à I Malavoglia.

²⁸Op. cit., 16.

²⁹Op. cit., 4.

³⁰A. Lanci, "I Malavoglia - analisi del racconto", Trimestre, V (1971), 403.

de Zola. Ces deux romans ont été choisis parce qu'ils se ressemblent en plusieurs détails. I Malavoglia dépeint la vie d'un village de pêcheurs en Sicile, Aci-Trezza. Le roman raconte la vie de tout un village mais il se concentre de plus près sur ce qui arrive à une famille en particulier, les Malavoglia. Cette famille est respectée par les autres villageois, étant propriétaire d'une maison et d'un bateau de pêche. Quand la famille perd ceux-ci, et tombe dans la misère, l'attitude de leurs voisins change aussi. Le malheur est dû en grande partie au fils aîné, qui refuse de participer à la vie familiale après avoir fait son service militaire. A la fin du roman il se sent obligé de quitter la famille qui, depuis son départ, s'est dispersée, et il s'éloigne du village.

La Terre raconte ce qui se passe dans un petit village en France, Rognes. C'est un nom de village fictif, mais certains détails sont basés, selon G. Gruau, sur un village réel, Romilly-sur-Aigre, dans le département de Loir-et-Cher.³¹ Les villageois vivent d'agriculture, et comme ceux d'Aci-Trezza leur existence dépend de la Nature. Le roman traite surtout de l'histoire de la famille Fouan, qui est bouleversée par l'intrusion de Jean Macquart, un étranger. Jean, en épousant Françoise Fouan provoque une répartition des biens familiaux, c'est à dire, du terrain. Cela cause la jalousie

³¹G. Gruau, "A propos de La Terre de Zola", Mercure de France, 271 (oct-nov 1936), 640-648.

et l'avidité des autres membres de la famille Fouan, ce qui mène à la violence, au viol et à l'assassinat. La famille se désagrège, et Jean quitte la famille et le village.

Certaines similitudes se révèlent à première vue. Les deux romans traitent de la vie d'une famille ainsi que de celle des villageois. Le milieu est celui de gens pauvres qui confrontent des problèmes économiques, et qui ne survivent que par un grand effort physique et mental. La menace de guerre imminente ajoute à leurs problèmes. Il y a des scènes qui se rapportent à cette menace: la conscription des jeunes et une lettre envoyée par un fils absent qui fait son service. Il y a de plus, d'autres ressemblances épisodiques entre les deux romans: une visite familiale chez l'avocat; une fête familiale pour célébrer les fiançailles et le mariage d'une des filles; quelques scènes dans l'église et dans la taverne. Chaque roman traite d'une période d'environ dix ans - La Terre de 1860-1870, et I Malavoglia de 1863-1871. Tous deux finissent par le départ d'un des protagonistes principaux: 'Ntoni Malavoglia et Jean Macquart.

En comparant ces deux romans on étudiera de plus près les techniques de description: comment l'auteur présente les personnages; l'environnement et les détails historiques. Les différences entre le récit narratif des deux romans seront soulignées. On comparera l'organisation et l'ordre des chapitres ainsi que leur structure interne. Finalement on tentera d'analyser la façon dont chaque auteur exprime le temps du récit.

PREMIER CHAPITRE

La manière dont chaque auteur présente la situation et les personnages principaux au lecteur constitue une des différences structurelles qui se font remarquer dès le début des deux romans.

Zola dévoue toute la première partie de La Terre à l'exposition des personnages et du milieu. Il envisageait cette partie comme l'introduction au roman, et il la décrit ainsi:

La première partie doit tout me donner. Le village entier, maire, instituteur, curé. Tous les enfants Beaugrand, avec leur famille se mettant en marche pour aller chez le notaire. Ce qui me donne leur histoire. Le géomètre faisant les lots et préparant le travail, ce qui me donne la description du pays. Jean mêlé à ça avec la petite Louise et finir par le refus de Bonhomme qui repart pour sa ferme.¹

Le roman commence in medias res; Jean Macquart rencontre Françoise, la fille avec qui il va se marier, pour la première fois. Zola renseigne le lecteur le plus tôt possible sur leurs apparences physiques, et sur leur situation:

Il continuait à la tutoyer, la traitant en gamine, tellement elle était fine encore pour ses quatorze ans. Elle, le menton levé, regardait d'un air sérieux ce gros garçon châtain, aux cheveux ras, à la face pleine et régulière, dont les vingt-neuf ans faisaient pour elle un vieil homme.

¹E. Zola, cité dans Guy Robert, 'La Terre' d'Emile Zola (Paris, 1952), 163-164. Zola a changé les noms de Beaugrand, Louise et Bonhomme à cels de Fouan, Françoise et Buteau dans la version finale du roman.

"Oh! je vous connais, vous êtes Caporal, le menuisier qui est resté comme valet chez M. Hourdequin."

A ce surnom, que les paysans lui avaient donné, le jeune homme eut un sourire; et il la contemplait à son tour, surpris de la trouver presque femme déjà, avec sa petite gorge dure qui se formait, sa face allongée aux yeux noirs très profonds, aux lèvres épaisses, d'une chair fraîche et rose de fruit mûrissant. Vêtue d'une jupe grise et d'un caraco de laine noire, la tête coiffée d'un bonnet rond, elle avait la peau très brune, hâlée et dorée de soleil.

"Mais tu es la cadette au père Mouche! s'écria-t-il. Je ne t'avais pas reconnue...N'est-ce-pas? ta soeur était la bonne amie de Buteau, le printemps dernier, quand il travaillait avec moi à la Borderie?"

Elle répondit simplement:

"Oui, moi, je suis Françoise...C'est ma soeur Lise qui est allée avec le cousin Buteau, et qui est grosse de six mois, à cette heure...Il a filé, il est du côté d'Orgères, à la ferme de la Chamade.

— C'est bien ça, conclut Jean. Je les ai vus ensemble".²

Ainsi, en très peu de temps, on est renseigné sur leurs âges, leurs aspects physiques, leurs noms et surnoms, on connaît un peu leur situation sociale, leur passé et leur famille. Le premier chapitre a pour but principal la présentation de ces deux personnages. Les autres chapitres de la première partie visent l'exposition d'autres éléments. Le deuxième chapitre est centré sur la famille Fouan, décrivant l'aspect physique et l'état psychologique de chaque membre et introduisant la situation qui amènera à la crise dramatique: la division des biens du vieux Fouan. Le troisième chapitre présente les autres membres de la famille Fouan; une visite

²E. Zola, La Terre dans Les Rougon-Macquart t.IV, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux (Bruges; Bibliothèque de la Pléiade, 1966), 370-371. Au cours de cette thèse toute référence à La Terre renverra à cette édition. Le numéro de la page pertinente entre parenthèses suivra immédiatement les citations.

chez La Grande, chez Mouche et chez M. Charles, fournit l'occasion de bien établir leurs fonctions dramatiques. Après avoir décrit la famille, Zola commence à s'occuper des villageois. Le quatrième chapitre se centre autour de deux scènes: dans l'église et dans la taverne, où les villageois se rassemblent. Immédiatement après la première présentation de chaque personnage, Zola fournit un petit "résumé":

D'ailleurs, le prêtre traversait la nef, en jetant un coup d'oeil sur les bancs. Il y avait peu de monde. A gauche, il ne vit encore que Delhomme, venu comme conseiller municipal. A droite, du côté des femmes, elles étaient au plus une douzaine: il reconnut Coelina Macqueron, sèche, nerveuse et insolente; Flore Lengaigne, une grosse mère, geignarde, molle et douce; la Bécu, longue, noire, très sale. Mais ce qui acheva de le courroucer, ce fut la tenue des filles de la Vierge, au premier banc. Françoise était là, entre deux de ses amies, la fille aux Macqueron, Berthe, une jolie brune, élevée en demoiselle à Cloyes, et la fille aux Lengaigne, Suzanne, une blonde, laide, effrontée, que ses parents allaient mettre en apprentissage chez une couturière de Châteaudun. Toutes trois riaient d'une façon inconvenante. Et, à côté, la pauvre Lise, grasse et ronde, la mine gaie, étalait le scandale de son ventre, en face de l'autel. (L.T. 408)

Pour créer l'impression du vrai, Zola prend soin d'informer le lecteur sur chaque détail physique et social de ses personnages: ceci est la fonction des quatre premiers chapitres. Il cherche à rendre un effet presque photographique. Pour ne pas intervenir directement dans la récit, il présente chaque personnage en la présence d'un autre: c'est du point de vue du prêtre que les paroissiens sont décrits, et de celui de Jean que Françoise est perçue. Mais, même si on pouvait accepter qu'on remarquerait, à chaque rencontre, les détails

physiques d'un autre, il est difficile de croire que des précisions plus personnelles seraient connues; Françoise n'aurait pas su l'âge exacte de Jean, le prêtre n'aurait eu aucune raison de se rappeler la passé de Berthe ou de connaître l'avenir de Suzanne. Ce sont des additions qui révèlent la présence de l'auteur, soucieux d'informer le lecteur sur le monde qu'il a créé.

Le début de I Malavoglia est beaucoup plus court, et tout à fait différent de celui de La Terre. Verga semble avoir rejeté l'approche réaliste en ce qui concerne la présentation physique et sociale des personnages. La description de la famille se restreint à un paragraphe, et sert à décrire l'essence de leur personnalité, plutôt que leur aspect physique:

E la famigliuola de padron 'Ntoni era realmente disposta come le dita della mano. Prima veniva lui, il dito grosso, che comandava le feste e le quarant'ore; poi suo figlio Bastiano, Bastianazzo, perché era grande e grosso quanto il san Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città; e così grande e grosso com'era filava diritto alla manovra comandata, e non si sarebbe soffiato il naso se suo padre non gli avesse detto "soffiati il naso" tanto che s'era tolta in moglie la Longa quando gli avevano detto "pigliatela". Poi veniva la Longa, una piccina che badava a tessere, salare le acciughe, e far figliuoli, da buona massaia; infine i nipoti, in ordine di anzianità: 'Ntoni, il maggiore, un bighellone di vent'anni, che si buscava tutt'ora qualche scappellotto dal nonno, e qualche pedata più giù per rimettere l'equilibrio, quando lo scappellotto era stato troppo forte; Luca "che aveva più giudizio del grande" ripeteva il nonno; Mena (Filomena) soprannominata "sant'Agata" perché stava sempre al telaio, e si suol dire "donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio"; Alessi (Alessio) un moccioso tutto suo nonno colui!; e Lia (Rosalia) ancora né carne né pesce. - Alla domenica, quando entravano in chiesa, l'uno dietro l'altro, pareva una processione. ³

³G. Verga, I Malavoglia dans Opere, a cura di Luigi

Verga n'ajoute aucune autre description de la famille. Il ne suit pas les recettes réalistes qui exigent la peinture exacte des lieux et des personnages, mais il ébauche en peu de mots ce qui lui semble être l'essence de leur nature. Ainsi Bastianazzo se fait remarquer surtout par son obéissance à son père, et par sa taille; la Longa par son rôle de mère et de ménagère; 'Ntoni par sa paresse, et ainsi de suite. On ne peut pas dire que ce paragraphe constitue une description dans le sens zolien, car il contient peu d'adjectifs, et ceux qui y sont, sont tout à fait vagues et généraux: grosso; grande et grosso; buona. Les noms sont aussi vagues que le sont les adjectifs: una piccina; un bighellone; un moccioso. En effet, on peut se demander ce que ce paragraphe décrit, si ce n'est que l'essence du caractère des personnages, plutôt que leur aspect physique.

Il n'y a vraiment aucun passage descriptif étendu dans tout le roman. Le caractère d'un personnage se révèle peu à peu, à travers ses actions et ses paroles, ainsi que par les réactions de ceux qui l'entourent. Mais souvent le lecteur ignore leur aspect physique, en dehors de phrases qui s'attachent à un certain personnage et qui décrivent un peu à quoi il ou elle ressemble, en renforçant la même idée à plusieurs reprises. Mais elles aussi sont très vagues et pourraient signifier n'importe qui. Par exemple, Lia est souvent nommée "una bella ragazza"; la Santuzza a un

"petto prepotente", pendant que nous ne connaissons absolument rien de l'aspect physique de Mena. D'autres phrases nous renseignent sur le caractère d'un personnage, comme le font les surnoms. Don Silvestro rit "come una gallina", ce qui révèle son attitude dédaigneuse envers ses voisins, Crocifisso "fa il sordo" quand on lui demande de l'aide financière, et son surnom est "Campana di legno". Piedipapera court d'une intrigue à l'autre sur sa "gamba storta".

Pourquoi est-ce qu'il y a un manque d'information descriptive dans I Malavoglia? Je trouve que ce roman se distingue par l'effort que le narrateur fait de prendre le point de vue de ses personnages, et de s'immerger dans l'atmosphère d'Aci-Trezza. Il raconte ce qui se passe en des termes propres aux villageois, et, ce faisant, il ne décrit pas objectivement ses voisins, mais remarque seulement ce qui semble capturer l'essence des villageois. Les personnages dans le roman sont souvent comparés à des animaux; la Santuzza marche comme "una gattina" (205); Maruzza "pareva una gallina quando sta per fa l'uovo" (203); 'Ntoni ne veut pas vivre "come un cane alla catena, come l'asino di compare Alfio, o come un mulo da bindolo sempre a girare la ruota" (323).⁴ Le narrateur utilise seulement les images qui sont familières aux villageois, et ne cherche pas à rendre un portrait

⁴Pour une analyse détaillée de cet aspect de l'oeuvre de Verga, voir S. Cro "Animal Imagery and the Evolution of Style in Giovanni Verga". Canadian Journal of Italian Studies, V (Fall-Winter, 1981-82), 9-52.

objectif des personnages.

Un résultat de l'approche verghienne est que le lecteur se sent fort confus. Il est impossible, tout d'abord, d'associer les noms avec les voix, ou de savoir si un surnom et un nom propre désignent la même personne. On connaît très peu du passé ou de la situation sociale des personnages. Verga pensait que cette confusion était un prix qu'il fallait payer pour arriver à une expérience plus proche de celle qu'on éprouve en réalité. Comme tout étranger qui arrive à un village inconnu, le lecteur se trouve confronté à une multitude de noms et de visages, et il lui faut quelque temps pour qu'il puisse les distinguer. Verga décrit le processus ainsi, dans une lettre à Capuana :

Che la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza presentazione, come li aveste conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire mano mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e vi affermavano con nuove azioni ma senza messa in scena, semplicemente, naturalmente, era artificio voluto e cercato anch'esso, per evitare, perdonami il bisticcio, ogni artificio letterario, per darvi l'illusione completa della realtà.⁵

Ceci est une renonciation aux techniques conventionnelles telles qu'utilisait Zola. Verga travaillait en connaissance du fait que le public n'appréciait pas son style, et il devait repousser la tentation d'écrire quelque chose de plus "acceptable" :

⁵Cité dans Lina Perroni, "Preparazione de I Malavoglia" Studi Verghiani (Palermo, 1929), 111.

Sappi, vecchio mio, che io provo gli stessi scoramenti e le stesse difficoltà tue. Ogni volta che mi metto al lavoro, è la stessa lotta, lo stesso sforzo, la stessa tentazione di correre a fare l'école buissonnière. Non riesco a fare qualche cosa che a furia di volontà e di perseveranza⁶

Pour Zola, l'illusion réaliste se trouvait dans la reproduction exacte du vrai, dans une multitude de données. Il considérait que leur présence justifiait la façon peu vraisemblable dont il les incluait. Mais Verga rejetait toute "mise en scène" et cherchait à reconstruire l'expérience elle-même de la vie, avec la confusion que ceci amène.

Comparons la façon dont Verga nous présente don Silvestro dans les deux premiers chapitres, avec celle dont Zola introduit Maître Baillehache: tous deux jouent le rôle de conseiller aux familles Malavoglia et Fouan respectivement. La première allusion à don Silvestro est celle de l'homme savant du village, qui, dans le langage des villageois, "la sapeva lunga":

Ecco perché la casa del nespolo prosperava, e padron 'Ntoni passava per testa quadra, al punto che a Trezza l'avrebbero fatto consigliere comunale, se don Silvestro, il segretario, il quale la sapeva lunga, non avesse predicato che era un codino marcio, un reazionario di quelli che proteggono i Borboni, e che cospirava pel ritorno di Francheschello, onde poter spadroneggiare nel villaggio, come spadroneggiava in casa propria. (I.M. 182)

Ce passage commence du point de vue des villageois, et puis il continue de celui de don Silvestro, répétant les paroles qu'il aurait dites. Verga n'explique pas qui est don

⁶Ibid.

Silvestro, en dehors de lui accorder son titre de secrétaire, selon l'habitude des villageois, et il n'ajoute aucune description physique. Mais le lecteur apprend bientôt que padron 'Ntoni "non lo conosceva neanche di vista Franceschello" (I.M. 183), et la nature maligne de don Silvestro se révèle peu à peu. Le narrateur ne le dit pas explicitement, mais les paroles et les actions de don Silvestro montrent très clairement combien il est rusé, et daidaigneux envers ses voisins:

Allora don Silvestro il segretario si smascellava dalle risa a quei discorsi, e finalmente disse lui che con certo gruzzoletto fatto scivolare in tasca a tale e tal altra persona che sapeva lui, avrebbero saputo trovare a suo [di padron 'Ntoni] nipote un difetto da riformarlo. (I.M.183)

Verga ne nous donne aucune information que par les paroles des villageois. Le passage suivant nous informe que don Silvestro est assez riche, et qu'il ne se soucie pas des affaires du villages. D'abord le récit présente son point de vue, ensuite celui des villageois, puis celui de Piedipapera. Le récit change du style indirect libre au style direct; chaque observation nous éclaire et sur don Silvestro, et sur le caractère de ceux qui parlent:

Don Silvestro, lui, si divertiva a vedere come si guastavano il sangue per raddrizzare le gambe ai cani, senza guadagnarci un centesimo; egli almeno non era arrabbiato come loro, e per questo, dicevano in paese, possedeva le più belle chiuse de Trezza, - dove era venuto senza scarpe ai piedi - aggiungeva Piedipapera. Ei li aizzava l'un contro l'altro, e rideva a crepapancia con degli Ah! ah! ah! che sembrava una gallina.

- Ecco don Silvestro che fa l'uovo - osservò il figlio della Locca.

- Don Silvestro fa le uova d'oro, laggiù al Municipio

- rispose Piedipapera.

-Uhm! - sputò fuori padron Fortunato - pezzenterie!
comare Zuppidda non gli ha voluto dare la figliuola. (I.M.192)

Verga renonce à la description analytique, et cherche à faire ressortir le personnage à travers ses paroles et ses gestes. C'est le personnage, et non pas le narrateur, qui révèle "qual'è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso".⁷

Zola est bien plus conventionnel dans ses techniques. Dès la première apparition d'un personnage, il fournit de nombreux renseignements:

Mais une porte s'ouvrit, Me Baillehache, qui venait de déjeuner en compagnie de son beau-frère, le fermier Hourdequin, parut, très rouge, frais encore pour ses cinquante-cinq ans, avec ses lèvres épaisses, ses paupières bridées, dont les rides faisaient rire continuellement son regard. Il portait un binocle et avait le continuel geste maniaque de tirer les longs poils grisonnants de ses favoris.
(L.T. 378)

Sa charge était dans la famille depuis deux cent cinquante ans, les Baillehache de père en fils s'étaient succédé à Cloyes, d'antique sang beauceron, prenant de leur clientèle paysanne la pesanteur réfléchie, la circonspection sournoise qui noient de longs silences et de paroles inutiles le moindre débat. (L.T.382)

Ici, c'est manifestement le narrateur qui parle, remarquant le moindre détail, utilisant des phrases particulières à lui seul. Aucun des paysans ne saurait décrire le notaire avec une telle exactitude. L'abondance d'adjectifs et le petit résumé de l'histoire de la famille du notaire dénotent la présence d'un auteur soucieux

⁷G. Verga, cité dans Ermanno Scuderi, Verga, la condizione storica ed esistenziale, l'arte (Catania, 1976), 187.

de créer l'effet réaliste.

La préoccupation qu'avait Zola de fournir des données provenait peut-être de son adhérence aux théories scientifiques du siècle. Si l'hérédité joue un rôle aussi important dans la composition de l'homme (et Zola avait lu l'oeuvre de Prosper Lucas, Traité philosophique et physiologique de l'Hérédité, entre 1868 et 1869⁸), alors les renseignements sur l'aspect physique et sur la famille d'un individu deviennent de première importance. C'est ainsi que les trois chapitres qui traitent de la famille Fouan; le premier, le second et le troisième chapitre du roman, renvoient à quelques centaines d'années auparavant, pour bien établir l'histoire des Fouan:

Ces Fouan avaient poussé et grandi là, depuis des siècles, comme une végétation entêtée et vivace. Anciens serfs des Rognes-Bouqueval, dont il ne restait aucun vestige, à peine les quelques pierres enterrées d'un château détruit, ils avaient dû être affranchis sous Philippe le Bel; et, dès lors, ils étaient devenus propriétaires, un arpent, deux peut-être, achetés au seigneur dans l'embarras, payés de sueur et de sang dix fois leur prix. Puis, avait commencé la longue lutte, une lutte de quatre cents ans, pour défendre et arrondir ce bien, dans un acharnement de passion que les pères léguaient aux fils: lopins perdus et rachetés, propriété dérisoire sans cesse remise en question, héritages écrasés de tels impôts qu'ils semblaient fondre, prairies et pièces de labour peu à peu élargies pourtant, par ce besoin de posséder, d'une ténacité lentement victorieuse. (L.T. 392)

Le récit continue ainsi, renseignant le lecteur sur l'histoire de la famille Fouan jusqu'au temps du vieux Fouan.

⁸P.E. Charvet, The Nineteenth and Twentieth Centuries 1870-1940, Vol. V: A Literary History of France (London, 1967), 16.

Ayant établi l'origine génétique de ses personnages, Zola croyait pouvoir affirmer leurs traits psychologiques et physiologiques comme des résultats inéluctables, car: "L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur".⁹ Ceci, croyait-il, donnait à ses oeuvres la marque du réel.

Verga parlait et écrivait peu des théories scientifiques du siècle. Les écrivains italiens de cette époque montraient un vif intérêt pour la littérature française, mais Verga n'était pas un homme à s'identifier aux théories ou aux écoles littéraires. Dans une lettre écrite à son traducteur Edouard Rod, il nie qu'il ait fait partie d'une telle école:

io non mi sono occupato mai di critica, almeno nel senso di voler seguire per partito preso una data scuola, . . . queste scuole, qui da noi, e credo in gran parte anche fuori, non sono che classificazioni della critica. . . credo che in ogni scrittore veramente originale se il metodo artistico ha una grande importanza la scuola ne ha ben poca - e solo di riflesso - . . . se dovessi fare a voi, amico, e non pel pubblico le mie confessioni letterarie, direi soltanto questo: che ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerlo colle loro parole - ecco tutto.¹⁰

L'hérédité pourrait être un fait admis mais Verga ne la figure pas dans I Malavoglia. Le narrateur s'identifie aux villageois et il ne se soucie pas de raconter toute la généalogie de la famille, car en effet aucun des villageois

⁹E. Zola, Préface à La Fortune des Rougon, dans Les Rougon-Macquart t.1 (Bruges, La Pléiade, 1960), 3.

¹⁰Opere, 926.

ne saurait le faire. Le premier paragraphe introduit la famille d'une manière tout à fait subjective:

Un tempo I Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questa non voleva dir nulla, poiché da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole. Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della Provvidenza ch'era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla Concetta dello zio Cola, e alla paranza di padron Fortunato Cipolla. (I.M.181)

Le manque de dates précises, et de faits historiques, correspond à la connaissance d'un pêcheur, qui vit en ignorance de ce qui se passe au-delà du village. Les expressions tout à fait familières, telles que: "da che il mondo era mondo"; "come i sassi della strada vecchia di Trezza"; "di padre in figlio", contrastent avec le langage recherché de Zola.

Si les idées de Lucas ont amené Zola à fournir de nombreux renseignements sur ses personnages, celles de Taine sur la race, le milieu et le moment, animent son oeuvre. Les paysans vivent sous l'influence du paysage, qui est décrit comme une entité à part de l'homme qui la perçoit. L'ampleur du paysage de la Beauce est une force écrasante, qui réduit ceux qui y travaillent à ressembler aux insectes. La force et l'immensité de la nature dans La Terre sont éternelles, marquées par le retour des saisons, et l'ordre qu'elles

imposent sur les paysans qui sèment et qui moissonnent.

Chaque partie du roman, et de nombreux chapitres, commence par une description de la campagne et des activités champêtres :

Sous le ciel vaste, un ciel couvert de la fin d'octobre, dix lieues de cultures étalaient en cette saison les terres nues, jaunes et fortes, des grands carrés de labour, qui alternaient avec les nappes vertes des luzernes et des trèfles; et cela sans un coteau, sans un arbre, à perte de vue, se confondant, s'abaissant, derrière la ligne d'horizon, nette et ronde comme sur une mer. (L.T. 367)

C'était l'époque où la Beauce est belle de sa jeunesse, ainsi vêtue de printemps, unie et fraîche à l'oeil, en sa monotonie. Les tiges grandirent encore, et ce fut la mer, la mer des céréales, roulante, profonde, sans bornes. Le matin, par les beaux temps, un brouillard rose s'envolait. A mesure que montait le soleil, dans l'air limpide, une brise soufflait par grandes haleines régulières, creusant les champs d'une houle, qui partait de l'horizon, se prolongeait, aller mourir à l'autre bout. (L.T. 531)

L'abondance d'adjectifs et de phrases complexes dans ces descriptions, révèle le talent du narrateur, qui dépasse le vocabulaire et la façon de parler de ses personnages. Zola remplit son roman de tels passages descriptifs en dépit du fait, qu'il avait lui-même noté, que le paysan ne remarque pas l'environnement: "Le paysan ne se promène pas, ne voit point la campagne."¹¹ Peut-être Zola les a inclus parce qu'il voulait écrire "le poème vivant de la Terre, les saisons, les travaux des champs, les gens, les bêtes, la campagne entière."¹² L'effet artistique du roman domine sur celui de la vraisemblance

¹¹E. Zola, cité dans Denise Leblond -Zola, Emile Zola raconté par sa fille (Paris, 1931), 170.

¹²E. Zola, dans La Terre, Etude, Les Rougon-Macquart t. 1V (Bruges, 1966), 1501.

et la Nature prend une signifiante plus grande que celle qu'un paysan lui aurait donnée :

La terre seule demeure l'immortelle, la mère d'où nous sortons et où nous retournons, elle qu'on aime jusqu'au crime, qui refait continuellement de la vie pour son but ignoré, même avec nos abominations et nos misères. (L.T. 811)

Que Zola considérait l'environnement comme une des forces qui façonnent l'homme, et la besogne du romancier comme celle de décrire ce processus, est clair dans Le Roman expérimental :

c'est là ce qui constitue le roman expérimental : posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes, puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue.¹³

Dans toute son oeuvre, Zola s'est montré adhérent aux théories, et à l'école littéraire du naturalisme, pendant que Verga, comme nous avons noté, ne s'en préoccupait point. Il évite la description géographique comme il évite le portrait physique. Toutes les allusions faites à l'environnement sont très vagues. Les villageois se rassemblent devant une église, à l'extérieur d'une taverne et près d'une fontaine, sans que celles-ci soient décrites. On entend la mer plus qu'on ne la voit. Si la pluie tombe ou s'il fait beau, la campagne demeure hors de la vision du narrateur, qui semble avoir fermé les yeux au monde extérieur. Comme les pêcheurs, il ne

¹³E. Zola, Le Roman expérimental : Oeuvres complètes t. X (Paris, 1968), 1184-1185.

le remarque que dans des moments de crise; de danger ou d'amour. Puis l'environnement est décrit d'une manière qui a rapport à l'esprit qui le perçoit, à travers sa perspective. Quand Mena se sent pénétrée d'amour pour Alfio, elle remarque son environnement et il lui semble que la Nature prend part à ses douleurs:

Era una bella sera di primavera, col chiaro di luna per le strade e nel cortile, la gente davanti agli usci. e le ragazze che passeggiavano cantando e tenendosi abbracciate. Mena uscì anche lei a braccetto della Nunziata, che in casa si sentiva soffocare. (I.M. 269)

Dans I Malavoglia la Nature n'existe pas sans la présence des personnages qui l'interprètent.

Dopo la mezzanotte il vento s'era messo a fare il diavolo, come se sul tetto ci fossero tutti i gatti del paese, e a scuotere le imposte. Il mare si udiva muggire attorno ai fariglioni che pareva ci fossero riuniti i buoi della fiera di sant'Alfio, e il giorno era apparso nero peggio dell'anima di Giuda. Insomma una brutta domenica di settembre, di quel settembre traditore che vi lascia andare un colpo di mare fra capo e collo, come una schioppettata fra i fichidindia. Le barche del villaggio erano tirate sulla spiaggia, e bene amarrate alle grosse pietre sotto il lavatoio; perciò i monelli si divertivano a vociare e fischiare quando si vedeva passare in lontananza qualche vela sbrindellata, in mezzo al vento e alla nebbia, che pareva ci avessi il diavolo in poppa; le donne invece si facevano la croce, quasi si vedessero cogli occhi la povera gente che vi era dentro. (I.M. 203)

Cette description dépeint les sentiments des villageois plutôt que l'aspect physique de la tempête. Pour ceux qui attendent le retour des membres de leur famille, le jour semble "nero peggio dell'anima di Giuda", pendant que les enfants s'amuse insouciant du danger. L. Spitzer a noté que la nature et les personnages sont étroitement liés, que les descriptions sont filtrées par le point de vue

des villageois, comme l'est tout le récit narratif du roman.¹⁴ G. Ragonese note aussi que "Il paesaggio sembra nascere dalla contemplazione degli stessi personaggi, facendo tutto uno con la gente e con il paese di Aci Trezza."¹⁵ Le paysage, dit-il, est décrit en termes qui correspondent à "la visuale elementare dei suoi personaggi"¹⁶ ce qui renforce la qualité subjective des descriptions.

Dans la description citée ci-dessus de la tempête, Verga utilise de nombreuses expressions familières, telles que: "fare il diavolo"; "tutti i gatti del paese"; "tutti i buoi della fiera di sant'Alfio". En cherchant à éliminer la présence du narrateur et à rapprocher le langage du récit de celui des paysans, Verga utilise un nombre très grand de proverbes, de phrases idiomatiques et de vocabulaire particulier à cette région de la Sicile. Mais il a choisi de ne pas écrire le roman en dialecte, car ceci aurait entraîné des problèmes de compréhension et de vérisimilitude. Le roman est écrit en italien standard, mais la syntaxe et le vocabulaire reflètent la façon de parler des pêcheurs siciliens. A quelques exceptions près, ¹⁷ il a réussi à maintenir ce style pendant

¹⁴Leo Spitzer, "L'originalità della narrazione nei Malavoglia", Studi Italiani (Milano, 1976), 303.

¹⁵G. Ragonese, Interpretazione del Verga, saggi e ricerche (Roma, 1977), 102.

¹⁶Ibid., 104.

¹⁷A. Navarria, "I Malavoglia", Lettura di poesia nell'opera di G. Verga (Messina, 1962), 271.

tout le récit narratif du roman, créant ainsi une prose homogène, où la voix du narrateur et celle des personnages se fondent l'une en l'autre.

Verga ne cherche pas l'effet photographique mais il vise plutôt à capturer l'essence du monde des pêcheurs. Toutes les descriptions sont filtrées à travers leur vision du monde et le récit narratif reproduit leur façon de parler.

Zola aussi utilisait le style indirect libre, surtout dans L'Assommoir,¹⁸ mais il ne l'avait jamais utilisé pendant tout le récit narratif d'un roman. D'habitude il le réservait pour les moments "di effusione frenetica o isterica del popolo, in cui i limiti fra racconto oggettivo e parlato soggettivo vengono distrutti."¹⁹ Dans La Terre le style indirect libre n'est utilisé que très rarement.

Si l'hérédité (la race), et l'environnement (le milieu) ont influencé le récit zolien, ses oeuvres reflètent aussi l'influence du troisième élément postulé par Taine: le moment. La méthode dont Zola composait ses romans est bien connue: l'idée générale se formait dans son imagination, puis il s'informait de tout ce qui ne lui était pas familier, pour mieux créer l'illusion du vrai.²⁰ Ses connaissances se

¹⁸M. Cressot, "La Langue de L'Assommoir", Le Français Moderne: Revue de Linguistique française, VII (1940), 207-218.

¹⁹Spitzer, *ibid.*, 310.

²⁰F. W. J. Hemmings, The Life and Times of Emile Zola (London, 1977), 116-124.

manifestent dans de longs passages écrits dans le seul but d'éclairer le lecteur sur les circonstances historiques ou sociales. Pour faire ceci, il avait besoin des personnages spécialistes, qui pouvaient apporter leur savoir au récit. C'est ainsi que Hourdequin est un fermier avant-gardiste et aussi est-il maire de Rognes. Quand, dans le cinquième chapitre de la deuxième partie, il offre un déjeuner à M. de Chédeville, un député sortant, il expose ses doctrines protectionnistes à un tel point que M. de Chédeville se sent "plein de malaise sous cette masse violente de documents" (L.T. 491), un sentiment éprouvé dans une certaine mesure par le lecteur! Zola consacre tout ce chapitre à la présentation de la situation agricole, et à la manière dont les conseillers municipaux agissent, c'est à dire, selon leurs propres désirs. Le cinquième chapitre de la quatrième partie continue avec la lutte entre le libre-échangeisme et le protectionnisme; les représentants des deux côtés, M. Rochefontaine et M. Hourdequin, exposent leurs points de vue au beau milieu de la rue. Dans le même chapitre on trouve un bon nombre de gens qui sont au courant des affaires, rassemblés dans un cabaret: Canon, un clochard "qui avait disputé dans toutes les réunions socialistes de Paris" (L.T.682); Lequeu, maître d'école, qui dans la cinquième partie du roman se montre anarchiste (L.T. 765-770); et Hourdequin.

Zola consacre, en total, trois chapitres à la politique (le cinquième des parties II et IV, et le quatrième de V), et

un chapitre à l'histoire du paysan (le cinquième de I). Dans celui-ci Jean lit Les Malheurs et le Triomphe de Jacques Bonhomme aux paysans. Cette histoire narre le progrès du paysan des temps des Gaulois jusqu'à la période de l'action du roman. Elle ne contribue rien à la progression dramatique du roman, ni au portrait des personnages. Elle remplit deux fonctions: elle fournit une perspective historique et elle expose et dénonce la propagande bonapartiste.

Jean lit ceci, ayant reçu une meilleure instruction que les autres, mais la longueur et la perfection de sa lecture se fait remarquer et par le lecteur et par un des personnages: "Seule, Françoise, son ouvrage tombé sur les genoux, regardait Caporal, étonnée de ce qu'il lisait sans faute et si longtemps." (L.T. 101) Comme dans la scène entre Hourdequin et M. de Chedeville, toutes ces données sentent la didactique, on se demande à quel point leur exposition est vraisemblable:

on peut estimer que les habitants de Rognes jouissent d'une rare bonne fortune, puisqu'il leur est permis, sous le Second Empire, d'entendre dans leur village exposer successivement des idées qui s'apparentent à un socialisme humanitaire, au guesdisme et à l'anarchisme . . . on sent presque toujours l'auteur attentif à exposer l'état économique, psychologique, moral de la paysannerie²¹

²¹Robert, op. cit., 340-341.

J. H. Matthews, en étudiant la passion qu'avait Zola pour fournir des masses de détails, conclut que "cette pédanterie joyeuse"²² provient d'une part de ses préoccupations naturalistes, qui exigeaient qu'un écrivain base ses romans sur des faits. Aussi, cette passion correspond à un penchant qu'avait Zola de ne "jamais écrire sans l'autorisation de ses documents".²³ Très souvent Zola a dû inventer des détails pour remplir des lacunes dans ses documents.²⁴

De même que I Malavoglia est dépourvu de description physique et géographique, il y a peu à citer en fait de perspective historique: le sens du "moment" est absent. Le narrateur, comme les pecheurs, semble vivre dans un présent éternel, sans connaissance du passé et sans souci de l'avenir. Il n'y a qu'une date donnée: 1863, au début du roman, et plus tard il y a une allusion à la bataille de Lissa, que le lecteur peut placer en 1866. Quand les villageois parlent de politique c'est en termes très généraux, car il y en a peu qui savent beaucoup sur le monde extérieur, et ceux qui comprennent un peu de la politique (don Silvestro, don Franco et don Giammaria) sont incapables d'en discuter sans se battre. Quand les autres villageois s'occupent de politique, ce qu'ils font quand elle les touche (par exemple quand on élève l'impôt du goudron à calfater, dans le septième chapitre),

²²J.H. Matthews, Les deux Zola, science et personnalité dans l'expression (Paris, 1957), 55.

²³Ibid., 57

²⁴Ibid., 60.

ils se montrent émotifs et illogiques:

Nel villaggio successe una casa del diavolo quando volevano mettere il dazio sulla pece. La Zuppidda, colla schiuma alla bocca, salì sul ballatoio, e si mise a predicare che era un'altra briconata di don Silvestro, il quale voleva rovinare il paese, perchè non l'avevano voluto per marito: non lo volevano nemmeno per compagno alla processione, quel cristiano, né lei né sua figlia! Comare Venera quando parlava del marito che doveva prendere sua figlia pareva che la sposa fosse lei. Mastro Turi avrebbe chiuso bottega, diceva, ma voleva vedere poi come avrebbe fatto la gente a mettere le barche in mare, che si sarebbero mangiati per pane gli uni cogli altri. Allora le comari si affacciarono sull'uscio, colle conocchie in mano a sbraitare che volevano ammazzarli tutti, quelli delle tasse, e volevano dar fuoco alle loro cartacce, e alla casa dove le tenevano. Gli uomini, come tornavano dal mare, lasciavano gli arnesi ad asciugare, e stavano a guardare la rivoluzione che facevano le mogli. (I.M. 247)

Ces villageois n'ont pas de connaissance détaillée des faits, et le narrateur n'en sait pas plus. On ne cite pas des chiffres ou des faits: on rapproche ce qui se passe de sa propre expérience de la vie, et on l'exprime en ses propres termes. Le discours indirect du passage cité ci-dessus joint l'optique des pêcheurs à celle du narrateur.

Dans La Terre pourtant, tous les paysans semblent capables de citer des chiffres exactes et ils ont une connaissance des faits historiques. Alors que Maruzza, dans I Malavoglia ne sait même pas où ou pourquoi son fils est mort, le vieux Fouan de La Terre est au courant des affaires:

Il y a eu de bon temps tout de même, dans ma jeunesse ...Moi qui vous parle, j'ai vu Napoléon une fois, à Chartres. . . . Puis, on a eu Louis XVIII, Charles X, Louis-Philippe . . . Et voici Napoléon III, aujourd'huiEn Beauce, elle est douce encore, elle ne demande qu'un bon travail suivi... Seulement, ça se gâte. Elle devient pour sûr moins fertile, des champs où l'on récoltait vingt hectolitres, n'en rapportent aujourd'hui que quinze...Et le prix de l'hectolitre

diminue depuis un an, on raconte qu'il arrive du blé de chez les sauvages, c'est quelque chose de mauvais qui commence, une crise, comme ils disent... (L.T. 433-435)

Dans les descriptions géographiques, physiques et historiques, Zola se montre sociologue, soucieux de montrer l'influence de l'hérédité et de l'environnement sur l'homme. Verga ne démontre aucun intérêt dans ceci, ni dans son oeuvre, ni dans sa vie privée. En effet, il a nié qu'il y ait eu de lien entre lui et les naturalistes, ou entre lui et aucun autre groupe littéraire.

Le récit narratif de Zola suit la forme conventionnelle. Le narrateur fournit de nombreux renseignements sur les personnages et sur la situation où ils se trouvent. Son vocabulaire et son style se distinguent du langage des paysans. Le style indirect libre n'est utilisé que rarement, la narration se composant du récit sommaire et du discours direct. Verga pourtant, a écrit presque tout le récit narratif de I Malavoglia dans le style indirect libre, unifiant l'optique du narrateur à celle des villageois. Loin d'être objectif ou scientifique, il a cherché à s'immerger dans son sujet et le résultat est une oeuvre fort subjective.

DEUXIEME CHAPITRE

Ordre et unité étaient les mots clefs du dix-neuvième siècle. Comte cherchait à mettre en ordre la complexité des phénomènes de l'univers, à créer un système qui expliquerait tout:

Comte seems familiar with every branch of science; he speaks with the authority of knowledge and system. Originality may not be the keynote of Positivism, but to bring system, to create order in the chaos of acquired knowledge has its value as much as to be original which is to be different, to create disorder in fact!¹

Taine continuait ce processus de réduction systématique, et son influence sur les Naturalistes a été puissante. Cette école littéraire considérait l'homme comme un mécanisme complexe, contrôlé par des forces naturelles et mesurables, et la société comme un vaste corps; un ensemble d'individus. Ils se comparaient au médecin qui étudie et analyse ce corps avant de diagnostiquer les maladies qui l'atteignent. Zola, dans Le Roman expérimental, écrit:

Le circulus social est identique au circulus vital: dans la société comme dans le corps humain, il existe une solidarité qui lie les différents membres, les différents organes entre eux, de telle sorte que, si un organe se pourrit, beaucoup d'autres sont atteints, et qu'une maladie très complexe se déclare. Dès lors, dans nos romans, lorsque nous expérimentons sur une plaie grave qui empoisonne la société, nous procédons comme le médecin expérimenteur, nous tâchons

¹P.E.Charvet, The Nineteenth Century 1789-1870 Vol. IV: A Literary History of France (London, 1967), 258.

de trouver le déterminisme simple initial, pour arriver ensuite au déterminisme complexe dont l'action a suivi.²

Une telle approche, si logique et raisonnée, semble indiquer un homme qui se sentait plus à l'aise dans l'ordre que dans le désordre. F. W. Hemmings nous assure qu'il en est ainsi: Zola préparait ses romans très systématiquement, ne pouvant travailler que selon les plans les plus exactes:

he (Zola) planned each novel down to the minutest particular, firstly in broad outline, then chapter by chapter. The purpose was partly to ensure a firmly logical structure, and partly to give himself confidence. Zola hated navigating in unchartered waters, just as Stendhal hated to set sail unless for a voyage over unknown seas"³

Ce trait mène à des ouvrages très systématisés, qui reproduisent en miniature la vision qu'a l'artiste de la structure de la société. La Terre est une oeuvre composée selon un plan déterminé, comme le sont la plupart des oeuvres zoliennes. Zola lui-même était très conscient de son penchant pour organiser et planifier: d' Une Page d'Amour il écrit: "Peut-être aussi l'ai-je mise en oeuvre par des procédés trop raides et trop symétriques".⁴ Dans ses Notes générales sur la Marche de l'Oeuvre il annonce son intention d'écrire un

²Le Roman expérimental: Oeuvres complètes t. X (Paris, 1968), 1189.

³F. W. J. Hemmings, The Life and Times of Emile Zola (London, 1977), 117.

⁴De la Description: Oeuvres complètes t. X (Paris, 1968), 1302.

roman:

par larges chapitres logiquement construits; c'est à dire offrant par leur succession même, une idée des phases du livre. Chaque chapitre, chaque masse doit être comme une force distincte qui pousse au dénouement.⁵

Cette idée de "construire" un roman se retrouve à plusieurs reprises: les chapitres constituent des blocs de construction:

il faut réagir par la construction solide des masses, par la logique, la poussée de ces chapitres, se succédant comme des blocs superposés, se mordant l'un l'autre⁶

La Terre est nettement divisé en cinq parties. Chaque partie est composé d'une moyenne de six chapitres. Chaque chapitre à son tour, se concentre sur un personnage ou sur un événement principal, qui constitue le thème dominant du chapitre. Chaque partie est consacrée à une des saisons. Le résultat est un schéma très précis du roman (voir la page 37). On voit qu'il existe des parallèles entre des chapitres, par exemple le quatrième chapitre de trois parties est dévoué à la politique, et le sixième chapitre de quatre parties trait d'une des étapes dans la vie humaine: le mariage; le baptême; l'enterrement. Le viol de Françoise et la mort de Palmyre se trouvent au centre du roman, et offrent un parallèle au viol et au meurtre de Françoise, dans le deuxième chapitre de la cinquième partie.

⁵E. Zola, cité dans H. Massis, Comment Emile Zola composait ses romans (Paris, 1906), 21.

⁶Ibid.

	I	II	III	IV	V
1	JEAN	LA BORDERIE	BUTEAU	JEAN	FOUAN
2	FOUAN	LISE/FRANCOISE	FOUAN	FOUAN	FOUAN
3	FOUAN	LISE/FRANCOISE	FOUAN	FOUAN	FRANCOISE (viol et mort)
4	VILLAGEOIS (A l'église)	VILLAGEOIS (la fenaison)	MORT DE PALMYRE VIOL DE FRANC. (la moisson)	VILLAGEOIS (le vendange)	MORT DE FRANC. (la conscription)
5	LA VEILLE (l'histoire)	LES ELECTIONS (la politique)	BUTEAU/LISE (la naissance)	LES ELECTIONS (l'économie)	ENTERREMENT DE FRANC. ASSASSINAT DE FOUAN.
6		BUTEAU/LISE (le mariage)	BUTEAU/LISE (le baptême)	JEAN/FRANCOISE (le mariage)	ENTERREMENT DE FOUAN JEAN QUITTE LE VILLAGE.
7		↓			

La Composition de La Terre

Cette division logique du roman a pour effet de couper l'action en morceaux. Zola choisit les moments les plus pertinents à la progression dramatique et les agrandit jusqu'à ce qu'ils prennent d'énormes dimensions. Guy Robert note que :

Zola, par un vigoureux effort de simplification, confère à ses chapitres une très forte unité; si bien que le roman offre moins la peinture du mouvement lui-même que des coupes jetées dans le cours de son déroulement; les chapitres paraissent le plus souvent arrêter le devenir à un moment privilégié, pour présenter des situations, des scènes . . . Son roman est plutôt une succession d'images que le reflet de l'écoulement même des choses.⁷

Ce phénomène, qui a donné naissance à des comparaisons avec la peinture impressionniste, est accentué par le procédé employé par Zola, de dévouer tout un chapitre à une seule scène, ou, au plus, à trois ou quatre scènes. Zola l'exprime ainsi :

Voir ainsi un sujet par quelques grands tableaux, quelques grands chapitres. . . au lieu de trop multiplier les scènes, en choisir un nombre restreint et les étudier à fond et avec étendue⁸

On trouve que les chapitres offrent peu de variation scénique. De nombreux chapitres n'ont qu'une seule scène: I,2 se passe chez Baillehache⁹; I,5 décrit la veillée dans l'étable; II,1: chez Hourdequin; II,2, II,3, III,1, III,5, IV,2 et V,1 se passent chez Lise. III,2 chez Fouan; III,4 dans

⁷La Terre d'Emile Zola (Paris, 1952), 338.

⁸E. Zola cité dans Massis, op. cit., 21.

⁹Les chiffres romains indiquent les parties de La Terre et les chiffres arabes indiquent les chapitres.

dans les champs. L'effet du découpage scénique est achevé aussi par le manque d'enchaînement entre les chapitres. Ils se présentent comme des blocs séparés l'un de l'autre, comme des unités isolées. Bien que Jacques Viens décrive l'enchaînement des parties de La Terre, notant que les parties I et II se lient l'une à l'autre par une allusion à la ferme de Hourdequin; et que les parties II et III se lient par la présence de Buteau, je trouve que ces transitions sont assez ténues et que au contraire, les sauts temporals entre chaque chapitre ont l'effet de les séparer et de les isoler. Leur isolement est accentué par la méthode d'encadrement qu'utilise Zola. En répétant une image au début et à la fin d'un chapitre, Zola l'encadre et le fait se renfermer sur soi-même. Ainsi l'image de Jean qui sème du blé commence et finit le chapitre I,1. Des faucheurs encadrent II,3; Buteau encadre III,1; Fouan a le même effet dans III,3, IV,2, et V,2; Jésus-Christ dans IV,3; et Françoise dans IV,6. Il en résulte que chaque chapitre de La Terre se sépare des autres.

Ceci contraste violemment avec l'oeuvre verghienne. Non seulement est-il impossible d'établir aucun plan systématique dans la structure de I Malavoglia, les chapitres n'ayant aucune unité thématique, mais la division du roman en quinze sections semble à première vue, arbitraire. Le roman a une telle unité narrative qu'on pourrait élever les

¹⁰Jacques Viens, "La Terre" de Zola et "Trente Arpents" de Ringuet; étude comparée (Québec, 1970), 101.

divisions sans nuire à l'effet de l'oeuvre. N. Cappellani constate que:

I quindici capitoli sono saldamente organizzati in modo quasi da presentare tanti quadri successivi di una grande rappresentazione scenica¹¹

Une analyse de I Malavoglia révèle plusieurs choses au sujet de sa composition structurelle. D'abord, il ne semble y avoir aucun thème ou personnage qui domine et unifie aucun chapitre. Au contraire, les chapitres sont composés d'une multitude de scènes, qui dépeignent divers personnages ou divers groupes de personnages. La complexité de la construction scénique des chapitres devient claire quand on cherche à identifier ces groupes. Ils s'intègrent au récit de manière à perdre leur individualité et à devenir une partie de la "masse" des villageois. A. Navarria, en parlant du deuxième chapitre de I Malavoglia, remarque que:

i paesani di Trezza vanno e vengono, tornano e spariscono senz'ordine alcuno: uno si ficca in un crocchio e nei discorsi che vi si fanno, poi si ritae senza vera ragione, ricomparisce in un altro crocchio, si ficca in altri discorsi.¹²

Ce deuxième chapitre décrit la conversation de six groupes de villageois qui se rassemblent, le soir, dans la rue principal d'Aci Trezza. Le récit narratif va d'un groupe à l'autre, enregistrant la conversation des personnages. Comme les villageois ont tendance à se rassembler dans les mêmes

¹¹N. Cappellani, Verga europeo II. Le opere (Firenze, 1940), 118.

¹²A. Navarria, Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga (Firenze, 1962), 271.

groupes, ceux-ci demeurent constants pendant presque tout le roman. Le premier groupe, qu'on peut nommer groupe A, se compose de Piedipapera; padron 'Ntoni, Cipolla et du fils de La Locca, dont on ne connaît jamais le vrai nom. Le second groupe, B, consiste de don Franco, don Giammaria, don Silvestro et Crocifisso. Puis il y a les femmes, groupe C; Alfio et Mena, groupe D; et Alessio et Nunziata, groupe E. Ils se présentent en cet ordre: A, B, A, C, B, A/B, D, E, D. Le chapitre se termine par une allusion faite par padron 'Ntoni à Rocco Spatù, qui chante tout seul devant l'auberge, séparé du reste des villageois. La complexité des changements d'un groupe à l'autre est augmentée par le fait que souvent le narrateur n'indique pas l'identité de ceux qui parlent et les voix des villageois créent ainsi un effet choral.

Pendant que chez Zola on peut parler de la "scène", signifiant un endroit où l'action a lieu, et qui domine une bonne partie du récit narratif, on aurait de la difficulté à faire cette distinction dans I Malavoglia. Tout d'abord, comme nous avons vu, la description géographique n'existe pas, ou très peu, comme n'existent pas de descriptions d'intérieurs. Deuxièmement, le changement continuel d'un groupe de villageois à l'autre fait que le lecteur doit s'orienter par un processus d'association, car le narrateur n'indique pas quelle transition a été effectuée. Si ce sont les femmes qui parlent, on sait qu'elles sont dans la rue. Si c'est le groupe de don Franco/don Giammaria et al qui parle, on est très souvent

chez le barbier. Si la famille Malavoglia parle de leur propres affaires, on est chez eux.

Ce qui convient à la technique verghienne est d'appeler ces transitions continuelles des "changements focaux" plutôt que des changements de scène. La scène est unique: le village d'Aci Trezza. Mais le narrateur tourne son attention vers divers groupes de personnages, se concentrant tantot sur l'un, tantot sur l'autre groupe et enregistrant le bavardage des commères, puis des hommes du village, quittant un groupe pour y revenir plus tard. L'effet est tout à fait désordonné, comme si on avait ouvert un poste de radio au hasard, pour y écouter des voix anonymes qui viennent d'un peu partout. Seulement peu à peu on arrive à associer les voix à des noms, et à connaître le caractère d'un personnage d'après ce qu'il dit. Les premières pages du troisième chapitre offrent un bon exemple de ce procédé.

A Maruzza la Longa non diceva nulla, com'era giusto, ma non poteva star ferma un momento, e andava sempre di qua e di là, per la casa e pel cortile, che pareva una
 B gallina quando sta per far l'uovo. Gli uomini erano
 C all'osteria, e nella bottega di Pizzuto, o sotto la tettoia
 D del beccaio, a veder piovere, col naso in aria. Sulla riva
 E c'era soltanto padron 'Ntoni, per quel carico di lupini che vi aveva in mare colla Provvidenza e suo figlio Bastianazzo per giunta, e il figlio della Locca, il quale non aveva nulla da perdere lui, e in mare non ci aveva altro che suo fratello Menico, nella barca dei lupini. Padron
 C Fortunato Cipolla, mentre gli facevano la barba, nella bottega di Pizzuto, diceva che non avrebbe dato due baiocchi di Bastianazzo e di Menico della Locca, colla Provvidenza e il carico dei lupini.

— Adesso tutti vogliono fare i negozianti, per arricchire! — diceva stringendosi nelle spalle; — e poi quando hanno perso la mula vanno cercando la cavezza.

B Nella bettola di suor Mariangela la Santuzza c'era folla: quell'ubbriacone di Rocco Spatù, il quale vociava

e sputava per dieci; compare Tino Piedipapera, mastro Turi Zuppiddo, compare Mangiacarrubbe, don Michele il brigadiere delle guardie doganali, coi calzoni dentro gli stivali, e la pistola appesa sul ventre, quasi dovesse andare a caccia di contrabbandieri con quel tempaccio, e compare Mariano Cinghialenta. Quell'elefante di mastro Turi Zuppiddo andava distribuendo per ischerzo agli amici dei pugni che avrebbero accoppato un bue, come se ci avesse ancora in mano la malabestia di calafato, e allora compare Cinghialenta si metteva a gridare e bestemmiare, per far vedere che era uomo di fegato e carrettiere.

F Lo zio Santoro, raggomitolato sotto quel po' di tettoia, davanti all'uscio, aspettava colla mano stesa che passasse qualcheduno per chiedere la carità.

B — Tra tutte e due, padre e figlia, — disse compare Turi Zuppiddo — devono buscarne dei bei soldi, con una giornata come questa, e tanta gente che viene all'osteria.

— Bastianazzo Malavoglia sta peggio di lui, a quest'ora, — rispose Piedipapera, — e mastro Cirino ha un bel suonare la messa; ma i Malavoglia non ci vanno oggi in chiesa; sono in collera con Domeneddio, per quel carico di lupini che hanno in mare.

C Il vento faceva volare le gonnelle e le foglie secche, sicchè Vanni Pizzuto col rasoio in aria, teneva pel naso quelli a cui faceva la barba, per voltarsi a guardare chi passava, e si metteva il pugno sul fianco, coi capelli G arricciati e lustri come la seta; e lo speciale se ne stava sull'uscio della sua bottega, sotto quel cappellaccio, che sembrava avesse il paracqua in testa, fingendo aver discorsi grossi con don Silvestro il segretario, perchè sua moglie non lo mandasse in chiesa per forza; e rideva del sotterfugio, fra i peli della barbona, ammiccando alle ragazze che sgambettavano nelle pozzanghere.

B — Oggi, — andava dicendo Piedipapera, — padron 'Ntoni vuol fare il protestante come don Franco lo speciale.

H — Se fai di voltarti per guardare quello sfacciato di don Silvestro, ti dò un ceffone qui dove siamo; — borbottava la Zuppida colla figliuola, mentre attraversavano la piazza. — Quello lì non mi piace.

I La Santuzza all'ultimo tocco di campana, aveva affidata l'osteria a suo padre, e se n'era andata in chiesa, F tirandosi dietro gli avventori. Lo zio Santoro, poveretto, era cieco, e non faceva peccato se non andava a messa; così non perdevano tempo all'osteria, e dall'uscio poteva tener d'occhio il banco, sebbene non ci vedesse, chè gli avventori li conosceva tutti ad uno ad uno soltanto al sentirli camminare, quando venivano a bere un bicchiere.

B — Le calze della Santuzza, — osservava Piedipapera, mentre ella camminava sulla punta delle scarpette, come

una gattina, — le calze della Santuzza, acqua o vento, non le ha viste altri che massaro Filippo l'ortolano; questa è la verità.

I — Ci sono i diavoli per aria! — diceva la Santuzza facendosi la croce coll'acqua santa. — Una giornata da far peccati! (I.M. 203-205)

Ici on trouve neuf "points focaux", qui correspondent à des lettres A jusqu'à I:

A: Maruzza "per la casa e pel cortile";

B: "Gli uomini. . . all'osteria" (Spatu; Piedipapera; Zuppiddo; Mangiacarrubbe; Michele; Cinghialenta);

C: Pizzuto et Cipolla "nella bottega";

D: Padron 'Ntoni et il figlio della Locca "sulla riva";

E: D'autres hommes "sotto la tettoia del beccaio";

F: Lo zio Santoro "davanti all'uscio [dell'osteria]";

G: Lo speciale [Franco] , "sull'uscio della sua bottega", qui parle avec don Silvestro;

H: La Zuppidda avec sa fille "mentre attraversavano la piazza";

I: La Santuzza "in chiesa".

Ces points focaux se présentent ainsi: A,B,C,D,E,C, B,F,B,C,G,B,H,I,F,B,I. Il y a donc dix-sept changements focaux en deux pages. Ce procédé permet au narrateur de présenter les choses de divers points de vue à la fois. Il suit l'action de nombreux personnages sans se restreindre à une **scène unique**. La confusion qui résulte de cette multiplicité de points focaux et de changements focaux, s'atténue un peu par la récurrence de certaines situations, soit de deux personnages qui se rencontrent, soit d'un personnage qui va d'un groupe de villageois à l'autre. Ainsi Mena et Alfio

se rencontrent une fois dans le chapitre II, deux fois dans les chapitres V, VII et VIII, et finalement dans le dernier chapitre. Chaque rencontre ressemble aux autres, exsudant une atmosphère de tendresse et d'amour, et donnant un sens de continuité au récit. Un autre "fil" qui entrelace le récit est celui de 'Ntoni et Barbara, les deux jeunes gens qui eux aussi sont destinés à ne pas se marier: une fois dans le chapitre VI, deux fois dans VII et cinq fois dans VIII, la même situation se retrouve. C'est cette qualité répétitive qui a fait parler les critiques de "le opportune e musicali ripetizioni" dans I Malavoglia.¹³

La récurrence d'un personnage dans diverses situations constitue l'autre procédé par lequel Verga lie les éléments du roman. Le chapitre VI montre 'Ntoni dans quatre groupes: avec les femmes; luttant avec les hommes; sur le bateau; et parlant à Barbara. Le chapitre VIII suit Piedipapera qui se déplace entre quatre groupes: la Vespa et Grazia; Pizzuto, Michele et Silvestro; la Vespa; Crocifisso. Don Silvestro erre aussi d'un groupe à l'autre, dans le chapitre VII.

Zola emploie aussi ce procédé de faire déplacer un personnage entre plusieurs groupes, mais il l'utilise beaucoup moins. Dans le chapitre V,² Fouan erre d'une maison à l'autre, et dans V,⁵ Jean fait la même chose, tous les deux ayant été expulsés par Buteau. Mais quant à la répétition

¹³G. Ragonese, Interpretazione del Verga, saggi e ricerche (Roma, 1977), 61.

de la même situation, cela existe seulement à cause des travaux des villageois, et non pas à cause des désirs des personnages.

Nous avons démontré la différence entre la construction "intérieure" des chapitres des deux romans, et il nous reste à comparer la méthode par laquelle Verga enchaîne les chapitres de son roman à celle de Zola.

Comme nous avons indiqué, I Malavoglia est une oeuvre très unifiée, donnant l'impression d'être créée "en bloc" et non comme une suite d'unités. Ceci est un effet du procédé d'enchaînement qu'utilise Verga. Antonio Lanci a souligné quelques moyens par lesquels Verga unit des chapitres.

Le premier moyen qu'il note est celui de répéter une phrase ou un mot clef, et il en donne six exemples:

I — Che disgrazia! — dicevano sulla via. — E la barca era carica! Più di quarant'onze di lupini! [fine cap. III] / Il peggio era che i lupini li avevano presi a credenza ecc. [inizio cap. IV] ;

II — Mio fratello Luca sta meglio di me a fare il soldato! — brontolava 'Ntoni nell'andarsene. [fine VII] / Luca, poveretto, non ci stava né meglio né peggio ecc. [iniz. VIII];

III — [...] e se ['Ntoni] vedeva passare qualche povera donnicciuola, che tornava dalla città, curva sotto il carico come un asino stanco, e andava lamentandosi per via, secondo il costume dei vecchi:

— Vorrei farlo io quello che fate voi, sorella mia! —! — le diceva per confortarla. — Alla fin fine è come andare a spasso. [fine cap. IX] / 'Ntoni andava a spasso sul mare tutti i santi giorni ecc. [iniz. X] ;

IV [...] don Giammaria se n'era andato facendosi la croce per la piazza, e borbottando: — Bella razza d'uomini nuovi, come quel 'Ntoni Malavoglia là, che va girelloni a quest'ora pel paese! [fine X] / Una volta 'Ntoni Malavoglia, andando girelloni pel paese ecc. [iniz. XI] ;

V [...] e 'Ntoni gli [cioè a don Michele] prometteva che voleva dargli il resto quando l'incontrava. [fine XIII] / Quando 'Ntoni Malavoglia incontrò don Michele per dargli il

resto ecc. [iniz. XIV] ;
 VI [...] Lia uscì nel cortile e poscia nella strada, e se ne andò davvero, e nessuno la vide più. [fine XIV] / La gente diceva che Lia era andata a stare con don Michele ecc. [iniz. XV] .¹⁴

Un moyen d'enchaînement que Lanci ne note pas est celui de l'association d'idées. Les chapitres IV et V se lient à partir d'une allusion au mariage prochain de Mena:

VII [...] la tua dote ce l'hai nelle mani quando sarai grande. [fine IV] / La Mena non sapeva nulla che volessero maritarla ecc. [iniz. V]

Les chapitres III et IV; VI et VII; et VIII et IX, s'enchaînent par une allusion à l'alliance Crocifisso/Piedipapera, et à la famille Malavoglia qui souffre par suite de leurs machinations:

VIII [...] — Che disgrazia! — dicevano sulla via — E la barca era carica! Più di quarant'onze di lupini! [fin III] / Il peggio era che i lupini li avevano presi a credenza e lo zio Crocifisso non si contentava di "buone parole e mele fradicie" [début IV] ;

IX [...] Allora Piedipapera s'infilò il giubbone di furia, e se ne andò via bestemmiando, che facessero pure come volevano, lo zio Crocifisso e sua moglie, giacchè lui non contava per nulla in casa. [fin VI] / Quello fù un brutto Natale pei Malavoglia... [début VII] ;

X [...] La poveretta Mena piangeva cheta cheta, colla mano sugli occhi, e se ne andò insieme alla Nunziata a piangere sotto il nespolo, al chiaro di luna. [fin VIII] / Nè i Malavoglia, nè alcun altro in paese sapevano di quel che stavano almanaccando Piedipapera collo zio Crocifisso. [début IX] .

Non seulement y a-t-il des enchaînements entre des chapitres, mais Verga utilise diverses méthodes pour lier le récit narratif dans les chapitres.¹⁵ Il en résulte que I Malavoglia est une oeuvre fort unifiée, qui ne présente

¹⁴A. Lanci, "I Malavoglia - analisi del racconto", Trimestre V (1971), 363

¹⁵Ibid., 396-402.

aucun plan systématique dans sa composition, mais qui présente une suite d'événements enchaînés l'un à l'autre.

Pourquoi et comment a-t-il divisé son roman en quinze chapitres, s'il les enchaîne de façon à ce qu'ils donnent l'impression de n'être qu'un seul? Antonio Lanci écrit que:

Non si comprende proprio quale possa essere, nei Malavoglia, la funzione strutturale della suddivisione della narrazione in capitoli. Essa, infatti, oltre a non avere rilevanza ai fini della significazione della durata temporale, non risponde neppure ad una differenziazione tematica. . . .¹⁶

Nous trouvons que, si on accepte l'importance de la famille et du foyer familial dans la vie des villageois, ¹⁷ on accepterait aussi qu'un départ ou un retour à ce foyer signifie un moment d'importance capitale. En comptant la mort comme un dernier départ (par rapport à la famille),¹⁸ on voit que neuf fois un chapitre commence ou finit par un départ ou un retour:

I [...] La Provvidenza partì il sabato verso sera... [fin I];
 II [...] — Requiem eternam, — biascicava sottovoce lo zio Santoro [pour Bastiannazzo qui est mort, fin III];
 III [...] 'Ntoni arrivò col berretto sull'orecchio, e la camicia colle stelle... [fin V];

¹⁶Ibid., 366.

¹⁷Voir L. Russo, Giovanni Verga (Bari, 1974), 137-138, et G. Ragonese, Giovanni Verga: studio critico (Roma, 1931), 76-77.

¹⁸Le texte appuie ce point de vue:
 [i] suoi. . . correvano per la casa come pazzi, al vederla andarsene in tal modo. . . (I.M. 328)
 'Ntoni [disse]. . . O Mamma! che ve ne siete andata prima di me! (I.M. 329)
 . . . padron 'Ntoni aveva fatto quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto, dal quale non si ritorna più. . . (I.M. 401)

IV 'Ntoni era arrivato in giorno di festa. . . [début VI] ;
 V [. . .] in quel tempo anche Luca prese il suo numero alle
 leva [début VII] ;
 VI [Mena a Brasi] Ora vi saluto e me ne vado. [fin VIII] ;
 VII 'Ntoni si voltò prima di scantonare dalla strada del Nero,
 cogli occhi lagrimosi anche lui, e fece un saluto colla
 mano. Mena allora chiuse l'uscio, e andò a sedersi in un
 angolo insieme alla Lia, la quale piangeva a voce alta.
 — Ora ne manca un altro della casa! — disse lei. — E se
 fossimo nella casa del nespolo parrebbe vuota come una
 chiesa. [fin XI] ;
 VIII Lia uscì nel cortile e poscia nella strada, e se ne andò
 davvero, e nessuno la vide più. [fin XIV] ;
 IX ['Ntoni] Ora è tempo d'andarmene perchè fra poco
 comincerà a passar gente. [fin XV et du roman] .

Plusieurs fois un chapitre commence ou finit par une allusion à un retour ou à un départ, ou à quelqu'un qui est éloigné. Des mots comme "andare", "girellare". "per la strada", se répètent, renforçant ce qui est le thème du roman, c'est à dire, la dispersion de la famille. Le désir d'abandonner la famille qu'a 'Ntoni, fait contraste avec le desespoir qu'éprouvent les autres membres de la famille, faisant face à la perte de l'un d'entre eux.

Nous trouvons que l'hypothèse que ce mouvement continuuel constitue la clef des chapitres du roman, est appuyée par le fait que le dernier chapitre, qui désigne la dissolution propre de la famille sous padron 'Ntoni, contient un nombre très élevé de départs: Alfio retourne, padron 'Ntoni est amené à l'hôpital, ou il meurt, 'Ntoni retourne et puis repart à jamais. Elle correspond aussi aux observations faites par R. Loverso, qui conçoit la maison des Malavoglia comme: "il nucleo centrale dello spazio di Aci-Trezza"¹⁹ et qui note

¹⁹R. Loverso, "Spazio e tempo nei Malavoglia",
 Proceedings: Pacific North-West (1972), 203.

"un continuo movimento dall'interiore all'esteriore, e vice versa"²⁰ dans le roman.

Nous avons vu que Zola a écrit La Terre selon un plan très rigide. Ce roman est un ensemble d'unités, qui ont chacune leur fonction, et qui sont complètes en elles-mêmes. Chaque chapitre existe essentiellement séparé des autres, ne se liant à eux que par des enchaînements très tenus. On dirait une machine où les éléments ont été façonnés avec soin, qui marche bien quand tout est en ordre, et qu'on peut facilement démonter. Elle représente un monde qui tourne d'après des lois. Tout est explicable, l'artiste ne fait qu'arranger ce que la science a déjà démontré. Ceci implique que l'auteur s'est trouvé un point de vue théorique et esthétique d'où il peut enregistrer le monde. Pour Zola ce point de vue s'implante fermement sur les doctrines scientifiques du siècle. Comme a dit De Sanctis:

Zola non lancia fuori un fatto, che non trovi la sua spiegazione ne'fatti anteriori. . . tutto è preordinato e coordinato, il primo dato si trova nell'ultimo risultato.²¹

Pour Zola, la réalité se trouve dans l'ordre et la logique, et il crée son oeuvre selon cette vision. Mais nous pouvons nous demander si ses romans ont réussi à capturer l'essence du vrai, ou s'ils ne créent qu'un monde assez arti-

²⁰Ibid.

²¹F. De Sanctis, Saggi critici III (Bari, 1965), 301.

ficiel. De Sanctis observe que:

Il suo difetto non è di essere troppo realista, ma è il soverchio idealismo, perchè, operando con perfetta coscienza della sua idea, la sua favola non è una imitazione del processo naturale, con quelle inconseguenze, varietà e deviazioni e distrazioni, che offre la storia, ma una costruzione mentale e tipica.²²

I Malavoglia n'était pas apprécié en son temps par les critiques, et De Sanctis n'a pas vu que ce roman capturait ce processus naturel, avec tous les "inconseguenze" e "distrazioni" qu'offre la vie même. Comme nous avons vu, ce roman n'a pas de plan rigide, toute tentative de décomposer sa structure résulte en une multitude de brefs "changements focaux". Les chapitres n'ont aucune fonction thématique ou temporelle, mais ils semblent s'arranger selon la progression dramatique, c'est à dire, ils correspondent à la dissolution continuelle de la famille, ce qui est la substance de base du roman. Le tout forme une telle unité, au moyen de l'enchaînement entre et à l'intérieur des chapitres, qui fait que le texte semble être un récit sans interruption. Tout ceci est très loin de l'oeuvre zolienne, et très loin des idéaux naturalistes. Asor Rosa note que Verga manquait la certitude qu'apporte la croyance en une idée fixe ou en un idéal, et ce manque de point de vue esthétique unique a influencé son oeuvre:

Del naturalismo si negava, infatti, l'unicità del metodo: cioè, esattamente, la sua pretesa totalizzante di origine filosofica e pseudoscientifica. Rilanciando la

²²Ibid., 302.

responsabilità individuale dell'artista - il quale soltanto avrebbe potuto inventare di volta in volta le soluzioni estetiche adeguate all'oggetto - Verga riapriva per suo conto il discorso che Zola aveva già chiuso nella ferrea logica di una interpretazione unitaria del mondo. La libertà verghiana è perciò, innegabilmente, l'espressione di una grande debolezza proprio nel campo dei principi. La teoria dei livelli sociologico- espressivi camuffa semplicemente l'assenza di un punto di vista solidamente conformato e spiega, in sostanza, le mille ricorrenti incertezze dello scrittore.²³

Manquant un point de vue esthétique, Verga ne s'est pas fixé dans un "coin" artistique. Après avoir écrit I Malavoglia, son style a évolué, et le roman qui a suivi Mastro don Gesualdo, était tout à fait différent du point de vue du style et du sujet. Verga n'a jamais terminé le cycle de romans I Vinti qu'il avait projeté, et pendant les vingt dernières années de sa vie, il n'a rien écrit. La période "vériste" de Verga a duré très peu de temps. Elle n'était pas née d'un choix intellectuel, mais elle provenait tout simplement d'une combinaison heureuse entre le talent tout particulier de Verga, et le sujet sicilien auquel il s'est prêté.

²³A. Asor Rosa, Il caso Verga (Palermo, 1975), 16.

TROISIEME CHAPITRE

Dans son oeuvre Structures et Unité dans les Rougon-Macquart, Neide de Faria écrit:

Ce que le Zola théoricien a dit sur le "romancier naturaliste" "qui ne s'inquiète ni de l'exposition, ni du noeud, ni du dénouement", ne caractérise pas du tout les romans du Zola auteur.¹

En théorie, Zola croyait que le roman devait refléter l'écoulement de la vie, que sa structure devait suivre le flux et le reflux de l'existence humaine, bref, que le roman naturaliste devait être une tranche de vie, ayant son origine dans la réalité plutôt que dans l'imagination de l'auteur.

Guy Robert souligne le fait que Zola a, en effet, basé son roman sur de nombreux faits divers.² Des incidents d'inceste ou de meurtre des parents par leurs enfants, étaient connus parmi les paysans en France, et Zola s'est servi de ces documents, suivant l'idéal naturaliste. Mais le contenu de La Terre, bien qu'il soit vraisemblable, est organisé de façon à défaire l'effet "naturel".

Nous avons vu que Zola a structuré La Terre selon un plan très logique. Il en est de même avec la façon dont il a organisé l'action du roman. Guy Robert écrit que:

¹Neide de Faria, Structures et Unité dans "les Rougon-Macquart" (Paris, 1977), 62.

²Guy Robert, 'La Terre' d'Emile Zola (Paris, 1952), 169-170.

L'étude des notes préparatoires nous a montré que Zola, en élaborant son oeuvre, ne se laisse pas porter par le déroulement spontané d'une intrigue s'organisant d'elle-même. Celle de La Terre ne cède pas aux exigences de l'événement, mais à l'ordre imposé par le romancier. . . nulle intrigue ne paraît moins abandonnée à elle-même; celle de La Terre semble constamment commandée.³

Jared Wenger, en analysant l'intrigue de quelques romans de Zola, a mis en relief leur complexité.⁴ Ils se composent d'intrigues d'importance première et secondaire, qui contiennent des éléments de farce, de mélodrame et de tragédie. Il note que Zola contraste les moments tragiques avec les moments comiques.

Dans La Terre on trouve une double intrigue principale: celle de Fouan et de Jean/Françoise. Les affaires des deux intrigues sont unies par Buteau, qui joue un rôle important dans leur destin. Il y a trois intrigues secondaires: celles de Jacqueline/Hourdequin; Palmyre/Hilarion et des Charles. Ces intrigues occupent une assez grande partie du récit, mais sont extérieurs aux affaires de Jean et de Fouan.

Sauf Jacqueline/Hourdequin, toutes les intrigues traitent des membres de la famille Fouan. Les villageois y sont présents, mais ils ne jouent pas un grand rôle dans la marche des événements.

Toutes les intrigues se dénouent dans la dernière partie, et toutes (sauf celle de Palmyre/Hilarion) dans les

³Ibid., 335.

⁴Jared Wenger, "The Art of Flashlight: Violent Technique in Les Rougon-Macquart", PMLA, LVII (1942), 1137-1159.

deux derniers chapitres du roman. Dans V,5 Françoise est enterrée, Jacqueline trouve Hourdequin assassiné, Elodie s'offre comme maîtresse du bordel des Charles, Fouan est assassiné. Dans V,6 Fouan est enterré, Jacqueline doit s'enfuir de la ferme et Jean quitte le village à jamais. Zola ménage l'action dramatique de façon à dénouer toutes les intrigues principales à la fin du roman.

Nous trouvons ceci fort invraisemblable. Le nombre de meurtres en si peu de temps dépasse les limites du probable. Zola ne représente pas une tranche de vie, il sélectionne les moments les plus dramatiques de la vie de plusieurs personnes, et il en remplit son roman. Comme le dit Neide de Faria, ". . . on ne doit pas parler de 'tranche de vie', mais de 'drame' en ce qui concerne les romans de notre auteur".⁵ Zola se montre plus préoccupé par l'effet dramatique que par le vraisemblable. La vie champêtre qu'il représente peut bien être basée sur des documents, mais elle n'approche guère celle vécue par la majorité des paysans. Zola niait qu'il créait des oeuvres d'imagination, écrivant que ". . . le premier homme qui passe est un héros suffisant"⁶. Mais on peut se demander s'il n'avait pas eu l'intention d'épater ses lecteurs et si l'inclusion de tant de meurtres ainsi que d'autres épisodes violents n'était pas dans le seul but

⁵De Faria, op. cit., 90.

⁶E. Zola, Deux Définitions du Roman: Œuvres complètes t. X (Paris, 1968), 281.

d'ajouter du sensationnalisme, et ranger La Terre parmi les autres succès des Rougon-Macquart. Il y a réussi: La Terre était un des romans les plus vendus de la série: "Dès 1890, trois ans seulement après sa publication, elle arrivait pour le tirage au troisième rang des Rougon-Macquart."⁷ Même en 1931 D. Leblond-Zola a écrit que "La Terre est le plus lu, actuellement, des Rougon-Macquart."⁸

Une des raisons pour l'échec de I Malavoglia, en 1881 et pour longtemps après, était que Verga avait supprimé l'élément dramatique. Il refusait d'écrire son roman selon le goût du public, et il savait que ce refus lui coûterait le succès:

. . . in Italia l'analisi più o meno esatta senza il pepe della scena drammatica non va, e, vedi, ci vuole tutta la tenacità della mia convinzione, per non ammannire i manicaretti che piacciono al pubblico per poter ridergli poi in faccia!"⁹

I Malavoglia n'a pas d'intrigue dominante, et n'est pas organisé autour de certains événements dramatiques. Le ton du roman est assez sombre: il n'y a pas de viol, pas de meurtre. Le texte suit l'histoire d'une famille ainsi que celle des villageois. En effet, on trouve que la vie de ceux-ci l'emporte souvent sur celle des Malavoglia:

⁷Robert, op. cit., 458.

⁸Denise Leblond-Zola, Emile Zola raconté par sa fille (Paris, 1931), 177.

⁹G. Verga, Lettere a Luigi Capuana a cura di Gino Raya, (Firenze, 1975), 168.

Il romanzo si apre sulla famiglia Malavoglia, e su di essa si chiude; ma tutta l'organizzazione del narrato tende a negare questa centralità della vicenda "principale": la realtà, essendo in eguale misura vissuta da tutti i personaggi della storia, non tollera gerarchie.¹⁰

Le récit narratif de Verga ne fait pas de distinction entre l'important et l'accessoire. On trouve que les moments pleins d'angoisse pour la famille Malavoglia, comme celui de la mort de Maruzza, par exemple, occupent peu de place dans le récit, pendant que les bavardages des villageois remplissent des pages entières. Un lecteur habitué aux romans classiques serait bouleversé par cette oeuvre qui établit un nouveau code de valeurs, et qui n'est pas écrit selon la recette traditionnelle. Debenedetti a résumé ce à quoi les lecteurs en Italie s'attendaient: un roman devait

. . . restituire in forma pensata quello che il pubblico crede di pensare, in forma sensibile e netta quello che il pubblico crede di sentire. . . personaggi e fatti devono avere tutta l'attendibilità della notizia".¹¹

L'insuccès de Verga, écrit Debenedetti, était dû au fait que I Malavoglia n'offrait aucune solution aux problèmes qu'il posait, ni aucun divertissement au lecteur.¹² Ce n'était pas le contenu qui a choqué ses lecteurs, c'était plutôt le manque de contenu dramatique qui a amené à l'échec du roman

¹⁰A. Lanci, "I Malavoglia - analisi del racconto", Trimestre V (1971), 395.

¹¹G. Debenedetti, Verga e il naturalismo (Milano, 1976), 45.

¹²Ibid., 45-46.

du point de vue des ventes. Verga s'était écarté du roman conventionnel.

Chaque aspect de son roman démontre que Verga, loin de se modeler sur Zola, ou sur quelque autre écrivain, s'est retiré en effet, des méthodes naturalistes. Il a créé une oeuvre qui dépassait tout ce à quoi les lecteurs et les critiques étaient habitués. Pour cette raison I Malavoglia a été reçu froidement: le texte était incompréhensible pour les gens de son époque.

Verga croyait que l'artiste ne trouve l'illusion du vrai que s'il choisit un point de vue à partir duquel il peut enregistrer la vie. Zola acceptait que tout auteur écrit de travers un "écran": sa personnalité colore ce qu'il écrit. Mais il croyait que la meilleure façon d'être objectif, était de supprimer le plus possible cet élément individuel.

Nous voyons la création dans une oeuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité. . . La réalité exacte est donc impossible dans une oeuvre d'art. . .
 l'Ecran réaliste, . . . est une vitre unie, très transparente sans être très limpide, donnant des images aussi fidèles qu'un Ecran peut en donner. . . Toutes mes sympathies, s'il faut le dire, sont pour l'Ecran réaliste. . .¹³

Verga voyait les choses d'un angle tout à fait différent. L'artiste doit éviter d'intervenir directement dans le récit, pour mieux créer l'illusion du vrai. Mais puisqu'il ne peut jamais être tout à fait objectif, il lui

¹³E. Zola, Correspondance I 1858-1867 (Montréal, 1978), 375-379.

faut s'intégrer complètement à son sujet, jusqu'à ce qu'il s'y identifie :

Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? e che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?¹⁴

Ceci a influencé toute la structure narrative de I Malavoglia. Nous avons vu le peu de place qu'il a consacré à la description de ses personnages et du milieu. Il cherchait à les dépeindre de la même façon qu'un des habitants d'Aci-Trezza les aurait dépeints. Les remarques faites sur la Nature sont tout à fait subjectives, évoquant les sentiments de ceux qui l'observent. Il ne divise pas son roman selon des unités établies selon des thèmes, mais au gré des événements, d'une manière qui est très élastique. Ses chapitres se composent d'une multitude de scènes qui représentent les nombreuses perspectives de ceux qui vivent dans le petit village. L'intrigue classique n'existe pas - tout est réduit au même niveau.

Mais ce qui démontre parfaitement l'approche verghienne est la manière dont il représente le temps. Pour mieux apprécier ceci, il serait utile de la comparer avec celle de Zola.

Zola emploie une approche qui ressemble à celle de l'historien. Il donne des références exactes à l'an, au jour

¹⁴G. Verga, Lettere a Luigi Capuana, op. cit., 114.

et à l'heure, dès le début de presque chaque chapitre du roman. Quelquefois c'est une référence assez brève: "ce matin-là" (I,1); "Dès sept heures" (I,5); "le jour de la Saint-Fiacre" (III,5); "Depuis le mois de mai" (IV,1). Ailleurs la référence est plus détaillée:

Justement, le dimanche suivant tombait le premier novembre, jour de la Toussaint, et neuf heures allaient sonner, lorsque l'abbé Goddard. . . déboucha en haut de la pente qui descendait au petit pont de l'Aigre. (L.T. 406)

Chaque chapitre, qui, comme nous avons noté, se compose autour d'une scène unique, a une unité temporelle, et se concentre en quelques heures, ou quelques jours consécutifs. Le temps de La Terre est un temps linéaire, selon la définition de Todorov:

Le problème de la présentation dans le récit se pose à cause d'une dissemblance entre la temporalité de l'histoire et celle du discours. Le temps du discours est, dans un certain sens, un temps linéaire, alors que le temps de l'histoire est pluridimensionnel. Dans l'histoire, plusieurs événements peuvent se dérouler en même temps; mais le discours doit obligatoirement les mettre à la suite l'un de l'autre; une figure complexe se trouve projetée sur une ligne droite. C'est de là que vient la nécessité de rompre la succession "naturelle" des événements même si l'auteur voulait la suivre au plus près. Mais la plupart du temps, l'auteur n'essaye pas de retrouver cette succession "naturelle" parce qu'il utilise la déformation temporelle à certaines fins esthétiques.¹⁵

Zola représente le temps comme une coulée, qu'on peut ralentir, arrêter, ou hâter, selon les nécessités. Il sélectionne certains moments de l'histoire, les ralentit et compose les scènes principales autour d'eux. Puis il saute une période de temps plus ou moins longue, pour arriver au

¹⁵Tzvetan Todorov, "Les Catégories du Récit littéraire", Communications, VIII (1966), 139.

prochain épisode choisi résumant quelques jours ou années en peu de mots:

Deux ans s'étaient passés, dans cette vie active et monotone des campagnes; et Rognes avait vécu, avec le retour fatal des saisons, le train éternel des choses, les mêmes travaux, les mêmes sommeils. pendant les deux années, les mêmes commérages avaient évolué avec les saisons, revenant et se répétant, toujours des enfants faits trop tôt, des hommes souls, des femmes battues, beaucoup de besogne pour beaucoup de misère. Il était arrivé tant de choses et rien du tout!
(L.T. 487)

Le fait que le narrateur se tient en dehors de l'action et du temps représentés ici se voit dans la manière dont il contrôle et dirige les événements. Des retours en arrière ainsi que des prédictions dénotent sa manipulation. Le passage du temps et son effet sur l'individu est clairement noté:

Une année s'écoula, et Fouan, tout en déclinant chaque jour, durait quand même. Ce n'était plus le vieux paysan propre, avec son cuir bien rasé, ses pattes de lièvre correctes, portant des blouses neuves et des pantalons noirs. Dans sa face amincie, décharnée, il ne restait que son grand nez osseux, qui s'allongeait vers la terre. Un peu chaque année, il s'était courbé davantage, et maintenant il allait, les reins cassés, n'ayant bientôt qu'à faire la culbute finale, pour tomber dans la fosse. (L.T. 731-732)

Les manuscrits de I Malavoglia analysés par Lina Perroni ¹⁶ montrent que Verga avait un plan temporel autour duquel il a composé son roman. Mais son oeuvre ne révèle aucune préoccupation de la part du narrateur avec les données temporelles. Une seule date précise est fournie, vers le

¹⁶L. Perroni, "La preparazione de I Malavoglia", Studi verghiani (Palermo, 1929).

début du roman, celle de 1863, où 'Ntoni commence son service militaire. Un lecteur informé peut préciser une autre date, 1866, quand Luca meurt dans la bataille de Lissa. **Celles-ci** sont les seules références précises dans le roman. On marque le passage du temps d'une manière très vague, en faisant allusion au retour d'un jour de fête, ou aux saisons, selon la manière des gens primitifs. Souvent le lecteur n'a aucune idée d'où il se trouve temporellement: le temps s'écoule sans que le narrateur semble l'apercevoir. Quand des allusions sont faites, c'est souvent parce qu'elles ont une valeur affective: on se le rappelle à cause de la joie ou du malheur éprouvé à ce temps-là: "'Ntoni era arrivato in giorno di festa"; "Quello fu un brutto Natale per i Malavoglia".

Comme la Nature, le temps existe seulement à travers l'oeil et l'esprit de ceux qui l'éprouvent. Il n'est pas enregistré objectivement, mais fait partie de la vie des villageois. Orlo Williams remarque:

The times and seasons, indeed, are as much a part of his [Verga] creations as they are of Mr. Hardy's: not the diversions of a dilettante observer, but accents in that rhythm of nature which weaves in with the rhythm of primitive humanity.¹⁷

L'effet physique du temps sur les personnages n'est guère mentionné, puisqu'il y a peu non plus de description physique en général. Le lecteur apprend que Lia, qui au début du roman n'était "ancora né carné né pesce", est devenue

¹⁷Orlo Williams, "The Art of Giovanni Verga", Ibid., 89.

"una bella ragazza" et que 'Ntoni ne la reconnaît plus "tanto s'era fatta grande". Le narrateur ne fournit aucun autre détail. L'effet du temps sur padron 'Ntoni se voit dans sa continuelle chute dans le desespoir et le pessimisme, pas dans son aspect physique. Les proverbes qu'il prononce reflètent son état d'esprit:

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". - E a chi gli domandava perché andasse sempre in giro, diceva che "la fame fa uscire il lupo dal bosco", e "cane affamato non teme bastone"; ma di lui non volevano saperne, ora che era ridotto in quello stato.
(I.M. 386)

Nous apprenons, vers la fin du roman, que plus de huit ans ont passé, par une remarque faite par Alfio a Mena:

— Se voi siete vecchia, anch'io sono vecchio, ché avevo degli anni più di voi, quando stavamo a chiacchierare dalla finestra, e mi pare che sia stato ieri, tanto m'è rimasto in cuore. Ma devono esser passati più di otto anni.
(I.M. 399)

Pour Alfio et pour le narrateur, le temps n'est pas une coulée hors du soi, qui peut être observée objectivement. Le passé et le présent s'unissent: la qualité subjective de la vie humaine empêche de la classifier. Pour ceux qui éprouvent la vie, le présent ne peut pas être défini, et le futur est inconnu. De même que Verga n'a pas mis son roman dans un cadre historique, il a refusé de donner à ses personnages une conscience du temps qu'ils n'auraient pas eu. Et puisque le narrateur s'identifie au monde qu'il dépeint, il n'a non plus de conscience temporelle.

Antonio Lanci, en analysant la durée temporelle du roman, a noté que de longues années se résument en une ou deux phrases, et que les "sauts" temporels les plus grands se trouvent dans les chapitres, plutôt qu'à leur fin. Ceci amène à "una vera e propria dissoluzione della durata temporale della storia nella durata temporale della narrazione"¹⁸

Verga cherche à rapprocher la temporalité de son oeuvre à celle de l'histoire, qui est pluridimensionnelle et qui ne reconnaît pas des divisions nettes ou objectives. Regardons de plus près les deux premières pages du septième chapitre de I Malavoglia:

- 1 Quello fu un brutto Natale pei Malavoglia; giusto in
 quel tempo anche Luca prese il suo numero alle leva, un
 numero basso da povero diavolo, e se ne andò a fare il
 soldato senza tanti piagnistei, che ormai ci avevano fatto
 5 il callo. Stavolta 'Ntoni accompagnando il fratello col
 berretto sull'orecchio, talché pareva fosse lui che par-
 tisse, gli diceva che non era nulla, e anche lui aveva
 fatto il soldato. Quel giorno pioveva, e la strada era
 tutta una pozzanghera.
- 10 — Non voglio che mi accompagniate, — ripeteva Luca
 alla mamma; — già la stazione è lontana. — E stava sull'
 uscio a veder piovere sul nespolo, col suo fardelletto
 sotto il braccio. Poi baciò la mano al nonno e alla mamma,
 e abbracciò Mena e i fratelli.
- 15 Così la Longa se lo vide partire sotto l'ombrello,
 accompagnato da tutto il parentado, saltando sui ciottoli
 della stradicciuola ch'era tutta una pozzanghera, e il
 ragazzo, siccome era giudizioso quanto il nonno, si rim-
 boccò icalzoni sul ballatoio, sebbene non li avrebbe messi
 20 più, ora che lo vestivano da soldato.
- "Questo qui non scriverà per danari, quando sarà
 laggiù", pensava il vecchio; "e se Dio gli dà giorni lunghi,
 la tira su un'altra volta la casa del nespolo." Ma Dio
 non gliene diede giorni lunghi, appunto perchè **era fatto**
 25 di quella pasta; — e quando giunse più tardi la notizia

¹⁸Lanci, op. cit., 363.

26 che era morto, alla Longa le rimase quella spina che l'aveva lasciato partire colla pioggia, e non l'aveva accompagnato alla stazione.

30 - Mamma! - disse Luca tornando indietro, perchè gli piangeva il cuore di lasciarla così zitta zitta sul ballatoio, come la Madonna addolorata; - quando tornerò vi avviserò prima, e così verrete ad incontrarmi tutti alla stazione. - E quelle parole Maruzza non le dimenticò finchè le chiusero gli occhi; e sino a quel giorno si portò
35 fitta nel cuore quell'altra spina che il suo ragazzo non assisteva alla festa che si fece quando misero di nuovo in mare la Provvidenza, mentre c'era tutto il paese, e Barbara Zuppidda s'era affacciata colla scopa per spazzar via i trucioli. - Lo faccio per amor vostro; aveva
40 detto a 'Ntoni di padron 'Ntoni; - perchè è la vostra Provvidenza.

- Voi colla scopa in mano sembrate una regina: - rispose 'Ntoni. - In tutta Trezza non c'è una brava massaia come voi! (I.M. 240-241)

Ici la scène est présentée du point de vue de Maruzza, qui est la personne la plus émue par le départ de son fils, Luca. Elle le voit partir (5-9), puis elle se rappelle les quelques moments précédents, quand il faisait ses adieux à la famille (10-14). Puis elle retourne mentalement au moment du départ, et cette fois elle le voit partir accompagné non seulement de 'Ntoni mais de tout le voisinage (15-17). 18-19 représentent un autre retour-en-arrière: avant de partir, son fils a retroussé ses pantalons, ce qui lui avait fait penser à la sagesse de son fils, et à la raison de son départ (20).

Puis le récit narratif se centre sur les pensées de padron 'Ntoni, qui se rappelle une occasion pareille dans le passé: le départ de 'Ntoni (21-22), et qui ensuite pense à l'avenir, quand Luca retournera et rachetera la maison - un moment qui est tout à fait irréel, car le fait est que Luca n'est jamais retourné à la maison (24-25), ce qui est

une réflexion faite soit par padron 'Ntoni, soit par Maruzza. Il y a une référence plus précise au moment futur quand les nouvelles de sa mort arrivent (25-26), et le récit retourne au point de vue de Maruzza, qui voit partir Luca, et qui sera tourmentée par le fait qu'elle l'avait laissé partir sans l'accompagner. Ceci reflète son esprit qui dans son angoisse retourne toujours à la même pensée (27-28). Le récit revit ce moment (29-32), et les paroles de Luca se réfèrent au futur irréel auquel sa famille pense: le moment de son retour (33). Le récit se réfère ensuite au moment futur de la mort de Maruzza (33-34), et nous informe qu'elle regrettait aussi le fait que Luca n'avait pas assisté à la fête qu'on avait faite quand le bateau fut remis sur la mer (36-37).

Cette allusion à un moment entre le départ de Luca et sa mort future, signale la fin de l'épisode, et le commencement d'un autre, sans que Verga ne commence un nouveau paragraphe. En quelques phrases il y a plusieurs niveaux temporels: le moment du départ de Luca; une allusion au moment où Maruzza recevra les nouvelles de sa mort; une allusion à comment elle sentira jusqu'au jour de sa propre mort; un temps irréel où l'on imagine le moment du retour de Luca; un temps entre le départ et la mort de Maruzza quand le bateau est remis sur l'eau.

Verga et Zola diffèrent énormément l'un de l'autre dans la manière dont ils représentent le temps. Zola cherche à être objectif, pendant que Verga est très subjectif.

CONCLUSION

La question d'influence entre Verga et Zola ne sera jamais résolue, car on peut voir des possibilités d'influence de chaque côté. Cependant, les critiques continuent à vouloir rapprocher ces deux auteurs, et ils se divisent en deux écoles: ceux qui considèrent Verga comme l'émule de Zola, et ceux qui affirment l'indépendance de son oeuvre. En effet, on a noté une dissimilitude fondamentale entre leur oeuvre, mais toutes les analyses faites se sont concentrées sur les similitudes qui existent entre ces deux auteurs.

Chaque auteur a changé de direction dans les années 1870-1880. Zola s'est fait le maître des naturalistes, pendant que Verga a été adopté par les véristes. Mais il existe une grande différence entre le point de vue des deux en ce qui concerne les théories littéraires et les écoles critiques. Zola a écrit de nombreux traités littéraires, qui définissaient le type de roman auquel il visait. Il s'est montré conscient des développements scientifiques du siècle, et il cherchait à utiliser cette connaissance dans son métier d'écrivain. En employant bien des documents, en composant son oeuvre autour de certains éléments sociologiques et historiques, il a essayé d'être le plus 'objectif' possible. Verga, pourtant, bien qu'il fût l'ami du grand théoricien vériste - Capuana - il ne s'est guère préoccupé des théories

littéraires. Il n'a écrit que deux ou trois passages qui se rapportent au vérisme, et ils sont très brefs et peu logiques. On s'est même demandé s'il les avaient écrits dans le seul but de se conformer au courant littéraire. Plus tard il a mis en question la valeur des écoles critiques, et il a nié qu'il fût partie d'aucune école littéraire.

La fortune des deux auteurs était bien dissemblable. Tout le cycle du Rougon-Macquart se vendait bien, et La Terre ne faisait pas exception. Si les idées artistiques de Zola ont suscité de nombreuses controverses, ceci l'a aidé dans la vente de son oeuvre. Le contenu de ses romans, et surtout de La Terre, attirait l'attention du public, car ils se concentraient souvent sur les aspects sordides de la société.

Le contenu de I Malavoglia ne ressemble point à celui de La Terre, car il y a peu de violence, aucun viol et aucun assassinat. Ceci est peut-être une des raisons pour lesquelles la parution de I Malavoglia n'a soulevé aucun intérêt, car le public et les critiques l'avaient passé sous silence. Une autre raison pour l'insuccès de Verga était le fait que son style s'écartait tellement du standard de l'époque. Pendant que Zola faisait des innovations quant au contenu de ses romans, il employait des techniques traditionnelles. Verga, au contraire, n'a rien mis de scandaleux dans I Malavoglia

mais il y a introduit un style nouveau. Dans cet essai on aura tenté d'analyser les différences entre le récit narratif des deux auteurs.

Zola consacre une grande partie de La Terre à la description. Chaque personnage est décrit en détail: les aspects physiques et psychologiques y sont énumérés. Il cherche à les définir le plus tôt possible dans le récit. Verga ne décrit aucun personnage que dans les termes les plus généraux - choisissant les phrases que les paysans eux-mêmes auraient prononcées. Le lecteur n'est jamais informé sur le passé de la plupart des personnages dans I Malavoglia, ni sur leur aspect physique. Pendant que le récit descriptif dans La Terre reflète le langage d'un narrateur cultivé, les descriptions dans I Malavoglia reflètent la mentalité des paysans.

L'influence des idées de Taine peut être vue dans la préoccupation qu'a Zola de décrire le paysage, et le moment historique. Il encadre les événements du roman par de nombreuses références au passé, à la situation économique et historique, et à l'environnement. Bien des personnages dans La Terre sont au courant des affaires, et leurs discussions fournissent au lecteur une foule de détails. Le paysage est décrit d'une manière exacte, en dépit du fait, noté par Zola, que le paysan ne remarque pas ces choses-là.

Toutes les allusions faites à la campagne dans l'oeuvre verghienne sont très subjectives, et elles associent

les sentiments des villageois à ce qui les entourent. Le narrateur ne décrit rien qui ne se rapporte pas aux sentiments immédiats des personnages. Le roman a peu de passages descriptifs. La plupart des villageois ignorent la politique et ceci est manifeste dans le roman.

Dans tous ses romans Zola démontre un penchant pour ordonner leur contenu. On peut facilement diviser La Terre en unités thématiques, temporelles et scéniques, qui offrent des parallèles entre les parties du roman. Ces unités ne sont guère enchaînées, ce qui contribue à les isoler encore plus. Souvent elles sont encadrées par une scène récurrente ou une image répétée.

Les chapitres de I Malavoglia ne se divisent pas selon des thèmes ou des scènes. Au contraire, le roman s'unit et offre une longue continuité d'expérience. Les chapitres s'enchaînent par divers moyens, et ils manquent tout encadrement temporel ou thématique. Un motif pour la division du roman en chapitres est celui de marquer les départs et les retours à la famille Malavoglia, car ceci souligne la portée du roman.

Les deux romans se distinguent aussi par le nombre et l'ordre de scènes à l'intérieur des chapitres. Rarement trouve-t-on plus de trois scènes dans un chapitre de La Terre, et souvent un chapitre n'a qu'une scène unique. I Malavoglia pourtant se compose de nombreuses scènes, qui sont aussi brèves et si peu délinéées que nous préférons les nommer

"changements focaux".

La qualité ordonnatrice qu'ont les romans zoliens s'étend dans le ménagement de l'intrigue. Zola maintient de nombreuses intrigues principales et secondaires pendant la durée du roman, et il les dénoue dramatiquement dans la dernière partie. L'intrigue est complexe, consistant d'un grand nombre d'assassinats et d'autres actes de violence. Zola exagère la qualité avilissante de la vie des paysans pour obtenir l'effet le plus frappant possible.

Verga refusait de titiller son public et I Malavoglia manque presque tout élément dramatique. Le récit ne distingue pas entre ce qui est de première et de seconde importance - les affaires de la famille ne dominent pas sur celles des villageois.

La manière dont chaque auteur traite la durée temporelle dans son oeuvre reflète l'indépendance de leur approche littéraire. Zola enregistre les dates avec précision et le lecteur est toujours conscient de la coulée du temps et de son effet sur les personnages. L'auteur ralentit ou accélère le temps - résumant des années dans quelques phrases ou consacrant tout un chapitre à quelques heures. D'habitude les sauts temporels se trouvent au début des chapitres.

Le temps dans La Terre n'est pas représenté d'une manière pluridimensionnelle mais plutôt linéaire. Toujours il tient une unité de lieu et de point de vue. Son approche dénote la présence d'un narrateur en dehors de ce qu'il raconte.

Pendant que Verga avait un plan temporel pour son roman, le narrateur a peu de conscience du passage du temps. Les changements physiques dans l'aspect des personnages ne sont point mentionnés. Le narrateur se réfère au temps d'une manière particulière aux paysans - par des références aux jours de fête et aux saisons. Il n'y a pas de continuité dans le point de référence temporel: le passé, le futur et le présent s'entremêlent continuellement.

On peut conclure de cette étude que Zola et Verga emploient des techniques littéraires bien différentes, et que les récits narratifs de La Terre et I Malavoglia ont peu en commun.

Mais d'où vient cette différence? Nous trouvons qu'elle provient de deux approches individuelles au problème de ce qui constitue la réalité. Zola incarne la pensée du dix-neuvième siècle: il se tenait au courant de ce qui se passait dans la science et dans la vie intellectuelle, et il en était influencé. La représentation de la société et des éléments qui contribuent à sa formation était pour lui le but principal de l'écriture. Il se voyait comme une sorte de sociologue. Comme auteur il se tenait hors de son sujet d'étude: il observait plutôt qu'il y participait ou s'y identifiait. Il maintenait sa position en dehors de la réalité qu'il observait, ce qui lui donnait de la perspective. Il croyait pouvoir définir exactement et en détail ce qu'il décrivait, car, influencé par les pensées de Taine et de Comte

il voyait toute chose comme définissable et mesurable. La réalité pour Zola peut être décrite en des termes absolus: l'observateur peut changer son point de vue mais ce qu'il observe demeure constant. C'était cette prise de position face à la réalité qui donnait à Zola l'auteur l'abilité d'écrire tout un cycle de romans, utilisant le même style narratif, voyant le monde de la même façon. Il changeait de sujet mais son style ne changeait pas. Ses romans offrent une interprétation constante et bien définie de la vie.

Verga n'a jamais fini d'écrire le cycle de romans I Vinti qu'il avait projeté. Pendant toute sa vie il s'est montré méfiant des théories et des écoles littéraires. Il ne voulait pas se lier même aux véristes. I Malavoglia n'offre pas un point de vue privilégié: celui du narrateur est celui des personnages. Pour Verga la réalité est un phénomène qui change pour chaque individu qui en fait l'expérience. Elle n'est pas absolue, mais intangible, nébuleuse. L'auteur ne peut rien comprendre s'il ne s'immerge pas dans son sujet et cherche à éprouver le monde du point de vue de ses personnages. La reproduction de la qualité ou de l'essence de la vie devient plus importante dans la compréhension de celle-ci que la description analytique. Le narrateur n'est point un observateur mais un participant. Quand Verga a essayé de continuer son cycle de romans il a trouvé que c'était impossible. Son point de vue ayant changé, la réalité qu'il décrivait demandait

une approche nouvelle: le récit narratif de Mastro-Don Gesualdo est tout à fait différent de celui de I Malavoglia. Quand Verga a commencé à écrire La Duchessa di Leyra il a trouvé que, n'ayant point d'expérience lui-même dans cette société, il ne pouvait pas la décrire d'une façon convaincante. Là où Zola aurait ramassé de nombreux documents, Verga se trouvait incapable de finir le roman à cause de son manque d'expérience. Pendant les dix dernières années de sa vie il n'a rien écrit.

BIBLIOGRAPHIE

I. Edition des oeuvres de Giovanni Verga consultée

Verga, Giovanni. Opere, a cura di Luigi Russo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.

II. Editions des oeuvres d'Emile Zola consultées

Zola, Emile. Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une Famille sous le second Empire, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, préface d'Armand Lanoux, études, notes et variantes établies par Henri Mitterand, Bruges, Fasquelle et Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t.I:1960, t.IV:1966.

_____. Oeuvres complètes, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Cercle du Livre précieux, 1968, t.X, XI.

III. Correspondance publiée

Verga, Giovanni. Lettere a Luigi Capuana, a cura di Gino Raya, Firenze, Felice Le Monnier, 1975.

Zola, Emile. Correspondance I 1858 - 1867, éd. B.H. Bakker, éd. associée Collette Becker, conseiller litt. Henri Mitterand, Montreal - Paris, Les Presses de l'Université, 1978.

IV. Etudes critiques sur Giovanni Verga

- Albertazzi, Alberto. Storia dei generi letterari italiani. Il romanzo I, Milano, Vallardi, 1903.
- Asor Rosa, A. Il caso Verga, Palermo, IV edizione, Palumbo, 1975.
- Bergin, Thomas Goddard. Giovanni Verga, Wesport, Conn., Greenwood Press, 1969.
- Cappellani, Nino. Verga europeo. Le opere II, Firenze, Le Monnier, 1940.
- Capuana, Luigi. Gli ismi contemporanei (1898), Milano, Fratelli Fabri, 1973.
- Cattaneo, Giulio. Giovanni Verga, Torino, Torinese, 1963.
- Croce, Benedetto. La letteratura della nuova Italia. Saggi critici, Roma - Bari, Laterza, 1973, vol. III.
- De Sanctis, F. Saggi critici, a cura di Luigi Russo, Bari, Laterza, 1965, vol. III.
- Debenedetti, Giacomo. Verga e il naturalismo, Milano, Garzanti, 1976.
- Perroni, Lina. ed. Studi verghiani, Palermo, edizioni del Sud, 1929.
- Navarria, Aurelio. Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga, Messina - Firenze, casa editrice G. D'Anna, 1962.
- Ragonesi, Gaetano. Interpretazione del Verga. Saggi e ricerche, Roma, seconda edizione, Bulzoni, 1977.
- _____. Giovanni Verga. Studio critico, Roma Maglione, 1931.
- Russo, Luigi. Giovanni Verga, Bari, Laterza, 1974.
- Scuderi, Ermanno. Verga. La condizione storica ed esistenziale. L'Arte, Catania, Tringale, 1976.
- Torraca, Francesco. Scritti critici, Napoli, Franco Perrella, 1907.

V. Etudes critiques sur Emile Zola

Charvet, P.E. The Nineteenth and Twentieth Centuries 1870 - 1940, dans A Literary History of France, London, Ernest Benn Ltd., 1967, t. V, VI.

De Faria, Neide. Structures et Unité dans "Les Rougon-Macquart" La Poétique du Cycle, préface de Henri Mitterand, Paris, A.G. Nizet, 1977.

Hemmings, F.W.J. The Life and Times of Emile Zola, London, Paul Elek, 1977.

Leblond-Zola, Denise. Emile Zola raconté par sa fille, Paris, Fasquelle, 1931.

Massis, Henri. Comment Emile Zola composait ses Romans. D'Après ses Notes personnelles et inédites, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Fasquelle, 1906.

Matthews, J.H. Les deux Zola. Science et Personnalité dans l'Expression, Paris - Genève, Libraire Minard, 1957.

Robert, Guy. "La Terre" d'Emile Zola. Etude historique et critique, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

Viens, Jacques. "La Terre" de Zola et "Trente Arpents" de Ringuet. Etude comparée, préface de Jean Panneton, Québec, 1970.

Ternois, René. Zola et ses Amis italiens, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

VI. Articles sur Giovanni Verga

Baratto Trentin, F. "Verga en France", RMLC, XIX (1966), 189-202.

Cro, Stelio. "Animal Imagery and the Evolution of Style in Giovanni Verga", Canadian Journal of Italian Studies, V, 1-2, (Fall-Winter '81-'82), 9-52.

Lanci, Antonio. "I Malavoglia - analisi del racconto", Trimestre, V (1971), 357-408.

Loverso, Rosabianca. "Spazio e tempo nei Malavoglia", Proceedings: Pacific North-West, Conference on Four Languages, 23rd Annual Meeting, April 28-29th 1972, ed. Walter Kraft, Corvallis Oregon State University, 1973.

Spitzer, Leo. "L'originalità della narrazione nei Malavoglia", Studi italiani, a cura di Claudio Scarpati, Milano, Largo A. Gemelli, 1976, 293-316.

VII. Articles sur Emile Zola

Cressot, Marcel. "La Langue de L'Assommoir", Le Français moderne: Revue de Linguistique française, VIII (1940), 207-218.

Gruau, Georges. "A propos de La Terre de Zola", Mercure de France, CCLXXI (oct-nov. 1936), 640-648.

Niess, R.J. "Nine Letters from Emile Zola to Frans Netscher", PMLA, LVI (1941), 261-265.

Todorov, Tzvetan. "Les Catégories du récit littéraire", Communications VIII (1966), 125-151.

Wenger, Jared. "The Art of Flashlight: Violent Technique in Les Rougon-Macquart", PMLA, LVII (1942), 1137-1159.

VIII. Etudes comparées

Loverso, Rosabianca. "The Worlds of the Defeated in Zola and Verga", Ph.D. dissertation, California, Davis, 1968.

Testa, Janice Hulett Mathes. "The Novels of Verga and Zola: Contrasts and Parallels", Ph.D. dissertation, Michigan, 1964.

IX. Articles comparés

Hartley, K.H. "Giovanni Verga and Zola", AUMLA, XVII (1962), 70-75.

Joyce, W. and Schächter, E.M. "G. Verga and Zola, A Question of Influence", Journal of European Studies, VII (1977), 266-277.

Ternois, René. "Les Sources italiennes de la Joie de Vivre", LCN, XXXIII (1967), 27-38.