

LE NATURALISME EN QUESTION

Ouvrage numérique réalisé avec le soutien du CNL.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016

ISBN : 9791023102512

RECHERCHES ACTUELLES EN LITTÉRATURE COMPARÉE

II

LE NATURALISME EN QUESTION

**Actes du Colloque tenu à Varsovie
20-22 septembre 1984**

Présentés par Yves CHEVREL

Sommaire

Yves CHEVREL, Présentation	7
Yves CHEVREL (Paris-Sorbonne), Peut-on proposer une périodisation du naturalisme en tant que mouvement international?	9
David BAGULEY (Western Ontario), Les petites ironies de la vie (littéraire): le naturalisme dans la Grande-Bretagne victorienne	21
Janina KULCZYCKA-SALONI (Varsovie), La réception du naturalisme dans la littérature russe et la littérature polonaise	29
Danuto KNYSZ-RUDZKA (Varsovie), Le rôle du naturalisme dans la formation de la théorie de l'art indépendant en Belgique et en Pologne	41
Zdenko ŠKREB (Zagreb), Le naturalisme dans les littératures yougoslaves	51
Giuseppe PETRONIO (Trieste), Les théories véristes italiennes et le naturalisme européen ..	59
Romain DEBBAUT (Leuven), Esthétique naturaliste et définition du naturalisme dans la littérature d'expression néerlandaise	67
Paul DELSEMME (Bruxelles), Thématique et critique d'écriture dans le naturalisme belge de langue française	77
Marie RÉV (Budapest), Peut-on parler de la nouvelle comme genre typique du natu- ralisme ?	85
Martin van BUUREN (Nimègue), <i>Les Rougon-Macquart</i> entre Naturalisme et Romantisme ..	95
Hana JECHOVA (Paris-Sorbonne), Le Naturalisme en Bohême	103
Sigfrid HOEFERT (Waterloo), L'impact international de Ger- hart Hauptmann	115
Hans-Jörg NEUSCHÄFER (Sarrebruck), Naturalisme et feuilleton. Le "roman social" dans les journaux parisiens de 1884	123
Dorothy SPEIRS (Toronto), Le naturalisme américain et ses relations avec le naturalisme européen	131
Yves CHEVREL, Le naturalisme en question?	139

PRESENTATION

Les études rassemblées dans ce volume représentent une étape dans la réalisation d'un vaste projet de recherche sur «le naturalisme dans les littératures de langues européennes». Il contient en effet les communications présentées lors d'un Colloque international tenu à l'Université de Varsovie du 20 au 22 septembre 1984, et fait suite aux *Actes* d'une précédente rencontre, publiés en 1983 par les Presses de l'Université de Nantes (Collection «Textes & et Langages», VIII). Il s'agit donc ici d'apporter une nouvelle contribution au chantier de l'HISTOIRE COMPAREE DES LITTERATURES DE LANGUES EUROPEENNES que patronne l'Association internationale de littérature comparée.

Comme la «Présentation» de l'ouvrage précédemment cité le soulignait, le projet en cause représente une entreprise collective de longue haleine, conçue non comme une juxtaposition de contributions individuelles, mais comme un effort structuré et orienté vers une publication synthétique à partir d'hypothèses de recherches proposées à tous les chercheurs intéressés. C'est pourquoi une des pièces maîtresses, aux yeux des responsables du projet, du volume des *Actes* de Nantes était la proposition d'une «grille de recherche», relativement développée et précise¹. Il est d'ailleurs caractéristique, et réconfortant pour ses auteurs, que les comptes rendus consacrés à ce jour au volume de Nantes aient insisté sur la «grille» en question, soulignant même parfois l'aspect novateur d'une démarche qui, dans d'autres disciplines scientifiques, a acquis droit de cité: il s'agit bien d'un *programme de recherche*, soumis aux observations de la communauté scientifique internationale, et, en particulier, aux spécialistes de l'histoire littéraire et culturelle des XIX^e et XX^e siècles.

C'est pourquoi le Colloque organisé par l'Institut d'Etudes polonaises de l'Université de Varsovie et le Centre de Recherche en Littérature Comparée de l'Université de Paris-Sorbonne (C.R.L.C) a été conçu, comme son devancier et comme celui ou ceux qui pourront être organisés par la suite, comme un Colloque de *recherche* et de *confrontation*, comme un Colloque de *travail*. Il a été fait appel, pour cela, à des spécialistes d'aires linguistiques particulières qui n'avaient pu être abordées, même partiellement, à Nantes: on trouvera donc des *états présents* des études sur le naturalisme dans la littérature russe (J. Kulczycka-Saloni), en Bohème (H. Jechova), dans les littératures slaves du Sud (Z. Škreb), ainsi qu'aux Etats-Unis (D. Speirs), en Angleterre (D. Baguley) et dans la littérature belge d'expression française (P. Delsemme); on notera d'ailleurs, dans le dernier cas cité, que l'auteur de la communication s'appuie sur un numéro spécial de la *Revue de l'Université de Bruxelles* consacré à une présentation de la question qui suit expressément les orientations de la «grille de recherche» évoquée plus haut². Des littératures qui avaient déjà fait l'objet d'approches partielles à Nantes sont ici explorées suivant d'autres perspectives: c'est le cas des littératures polonaise, traitée en parallèle avec la littérature russe, néerlandaise (R. Debbaut) et française, celle-ci représentée tant par la somme qu'est la série des «Rougon-Macquart» (M. van Buuren) que par une coupe spécifique dans un certain type de production — le «roman social» — en 1884 (H.-J. Neuschäfer).

1) Voir Y. Chevrel (Ed.) *Le naturalisme dans les littératures de langues européennes*. Université de Nantes, 1983. (Textes et langages VIII), p. 11-27.

2) *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1984/4-5, 247 p.

Mais la perspective nouvelle de ce Colloque, par rapport au précédent, a été de s'ouvrir à des problématiques résolument transnationales, tout en posant les jalons de ce que pourrait être une future historiographie du naturalisme dans les littératures de langues européennes. Il est de toute façon caractéristique que la plupart des communications déjà citées traitent en fait de plusieurs littératures : ce peut être pour des raisons de type historique et/ou de contiguïté géographique, comme dans le cas des littératures polonaise et russe ; ce peut être aussi en questionnant le naturalisme d'une autre façon : une communication (D. Knysz-Rudzka) met en relation deux domaines culturels européens (Belgique et Pologne) entre lesquels il n'y a guère eu de contacts, mais qui manifestent un étonnant parallélisme en ce qui concerne le rôle qu'y a joué le naturalisme, tandis qu'une autre (G. Petronio) approfondit le débat entre vérisme italien et naturalisme européen. Il était aussi nécessaire de mesurer, et d'abord quantitativement, ce qu'a pu être la réception mondiale du principal maître de l'école naturaliste allemande, G. Hauptmann (S. Hoefert). Enfin, il fallait commencer à esquisser les contours des problèmes fondamentaux auxquels se heurte toute tentative d'historiographie globale du naturalisme : y a-t-il, par exemple, une conception « naturaliste » de la nouvelle ou du récit court (M. Rév) ? Peut-on même envisager de périodiser le naturalisme (Y. Chevrel) ?

Les communications sont présentées ci-après dans l'ordre où elles ont été prononcées ; elles ont toutes été suivies de discussions et de débats, qu'il n'a malheureusement pas été possible d'enregistrer. C'est pour permettre de cerner davantage les questions débattues, les points controversés, les enjeux, que j'ai essayé, en guise, non de conclusion - la nature même de l'entreprise interdit d'employer en toute rigueur un tel mot - mais d'ouverture sur d'autres recherches (« Ausblick »), de préciser les points acquis (ou qui semblent tels, au moins provisoirement), les zones qui restent à explorer (notamment certaines aires linguistiques), les domaines où il nous faut préciser nos points de vue, peut-être nos méthodes.

Le présent volume ne prétend à rien d'autre qu'être une étape dans la recherche qui se développe actuellement sur le naturalisme, et qui témoigne de l'intérêt que suscite aujourd'hui ce mouvement littéraire et culturel qui a plus marqué notre modernité qu'on a souvent voulu le reconnaître. Il doit beaucoup aux organisateurs polonais du Colloque, en particulier à Mmes Janina Kulczycka-Saloni et Danuta Knysz-Rudzka, sans qui il aurait été impossible de rassembler les chercheurs qui ont bénéficié d'un accueil exceptionnel au milieu de difficultés de tous ordres : je les remercie profondément. Je remercie aussi tous les participants, qui ont accepté de se situer dans une recherche de type collectif, ainsi que les universitaires polonais présents au Colloque, qui ont assisté, et souvent participé à nos discussions. J'adresse enfin l'expression de ma très vive reconnaissance aux Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, qui ont bien voulu accueillir cet ouvrage, dont j'espère qu'il répond bien à ce que promet une collection intitulée « Recherches actuelles en littérature comparée ».

Yves CHEVREL

Yves CHEVREL

Peut-on proposer une périodisation du naturalisme en tant que mouvement international ?

La question qui donne son titre à la présente communication n'est pas une formule de type rhétorique : il s'agit en effet d'examiner les possibilités de proposer des hypothèses de travail sur un problème que ne peut esquiver aucune tentative d'histoire littéraire. Toute historiographie a besoin de repères, comme le montre le volume récent *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*¹; deux collaborateurs au moins, R. Jouanny et M. Szabolcsi, y proposent d'ailleurs une périodisation du mouvement² d'autant plus intéressante pour notre propre entreprise qu'elle recoupe des périodes, voire des dates qui concernent aussi l'historiographie du naturalisme : M. Szabolcsi envisage ainsi un courant symboliste européen sur un demi-siècle, de 1880 à 1930³. Un premier problème est dès lors posé : quelles sont les relations, d'ordre historique, entre les deux mouvements, et une approche de type chronologique permet-elle éventuellement d'y voir plus clair ? Il est bien évident qu'une telle question ne pourra recevoir de réponse, même provisoire, que lorsqu'un travail assez serré aura pu être mené sur la périodisation même du naturalisme, ce qui implique aussi que toute une série de questions préalables aient reçu des réponses, ou, du moins, que des hypothèses de départ fassent l'objet d'un minimum de consensus entre les chercheurs concernés.

Les Actes du Colloque tenu à Nantes en septembre 1982⁴ permettent en tout cas de considérer plusieurs points comme acquis. Et d'abord d'envisager le naturalisme comme « un moment de l'histoire *historiquement* défini (en gros, le dernier tiers du XIX^e siècle) »⁵ : il est clair, de ce fait que le naturalisme n'est pas ici compris comme une orientation possible d'une littérature (ou d'un écrivain) à n'importe quel moment, mais qu'il s'agit bien d'un concept entendu historiquement, donc dans des limites chronologiques précises. Les travaux et les discussions du Colloque de Nantes ont d'autre part fourni un élément incitatif capital : le volume à rédiger devra suivre « un plan de type synthétique, regroupant à chaque fois les différentes littératures dans des chapitres traitant chacun d'un aspect particulier du naturalisme »⁶; tout essai de périodisation du naturalisme devra dès lors être « transnational », c'est-à-dire ne pas se limiter à la juxtaposition, vaille que vaille, de systèmes chronologiques repérables dans les différentes littératures en cause, ou — solution pire — à la transposition,

1) Anna Balakian [ed.], *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982, 732 p. Ce volume est le deuxième de la série «histoire comparée des littératures de langues européennes».

2) *op. cit.*, p.67 sqq. et 183 sqq.

3) *ibid.*, p. 184

4) *Le Naturalisme dans les littératures de langues européennes*, Université de Nantes, 1983, 140 p. (Textes & Langages, VIII)

5) *op. cit.*, p. 3.

6) *ibid.*

à l'échelle européenne, d'une périodisation adaptée à *une* littérature (et, dans notre cas, la tentation est grande de reproduire, ou de chercher à retrouver, les schémas propres aux littératures allemande ou française), mais tenter au contraire d'apporter un cadre de référence ou de repérage qui montre, *si elle existe*, l'unité d'un mouvement dont les phases, bien évidemment, ne sont pas semblables, au même instant, dans toutes les littératures. La « grille de recherche » reproduite dans le volume du Colloque de Nantes offre d'ailleurs des pistes pour l'exploration d'un tel problème dans une perspective comparatiste⁷.

7) *ibid.*, p. 16.

Il doit donc être clair que les remarques qui vont suivre sont à replacer dans un *processus de recherche en cours de réalisation*, et qu'elles ne sauraient avoir aucun caractère de résultats déjà obtenus. Il s'agit bien d'un effort de clarification, certainement aussi de simplification, dans un domaine complexe où chaque aspect d'une question influe sur les autres. Et le fait que ces problèmes soient sérieux ne doit pas tromper ou faire illusion : l'ensemble de l'entreprise demeure en équilibre instable ! Il a paru en tout cas utile, ou commode, de préciser d'abord les problèmes de type théorique ou méthodologique sur lesquels un minimum d'accord paraît souhaitable (quand il n'existe pas déjà, de fait) ; puis il faudra s'interroger sur les enjeux d'une périodisation du naturalisme à une échelle internationale (ils sont évidemment étroitement liés au problème central de la définition même du naturalisme). Ce n'est qu'alors que pourront être faites quelques propositions ou suggestions, dont plusieurs ont déjà été exposées ailleurs⁸, mais qui sont ici nuancées et corrigées : elles sont, en tout cas, largement ouvertes à la discussion.

8) Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, Paris, PUF, 1982, p. 33-49

★

★ ★

Parmi les questions de fond concernant la périodisation du naturalisme en tant que mouvement international, certaines doivent être abordées d'emblée, ne serait-ce que pour rappeler les points d'accord méthodologique, sans pour autant ignorer les difficultés qui subsistent. A commencer par la question essentielle : le naturalisme est-il un mouvement international ? C'est l'hypothèse même du projet qui rassemble ici les chercheurs — mais ce Colloque se propose aussi de mettre « le naturalisme en question » ! — D'ailleurs l'un des participants du Colloque de Nantes, G. Petronio, n'avait pas manqué de souligner : « même s'il est possible et nécessaire de parler d'un naturalisme européen, dans le moment même où on met en évidence des facteurs communs, il est nécessaire de mettre aussi en évidence les facteurs qui différencient les variantes nationales »⁹. Il faut savoir gré à G. Petronio de rappeler avec force qu'une visée trop unificatrice dans sa méthode serait réductrice et dangereuse, mais il faut aussi ne pas sous-estimer les faits qui témoignent d'une incontestable homogénéité des orientations naturalistes des littératures en langues européennes. Dès le milieu du XIX^e siècle, d'ailleurs, écrivains et critiques constataient que l'Europe littéraire évoluait au même rythme, au rythme de ce qu'on commençait à appeler le réalisme : c'est l'impression, en Allemagne, d'un H. Hettner¹⁰, en France d'un Champfleury qui, dans la préface de son recueil *Le Réalisme* (datée du 25 mars 1857), cite ensemble Dickens, Thackeray, C. Brontë, Gogol, Turgenev, B. Auerbach, F. Bremer, comme autant d'écrivains « influencés par des courants mystérieux chargés de *réalités* ». Or les pays occidentaux, dont plusieurs littératures suivent déjà des voies parallèles, vont développer considérablement, à la fin du siècle, tout un système de communications et de relations qui font de tout événement, littéraire ou non, un événement mondial en puissance : le même roman peut paraître simultanément en une demi-douzaine de langues ; à la limite, ce qui est étonnant, ce n'est pas la diffusion, mais la non-diffusion d'une information. Le naturalisme bénéficie tout naturellement de ce réseau, tout comme le symbolisme, mais en l'utilisant peut-être davantage si on veut bien

9) *op. cit.* n. (4), p. 81.

10) *ibid.*, p. 128.

considérer que le lien avec le public est pour lui fondamental. D'ailleurs le rôle important que Zola occupe au sein du naturalisme — et sur lequel il faudra revenir à nouveau — provient, pour une part importante, de la large diffusion de ses oeuvres qu'il a su organiser, et de son action en faveur d'une reconnaissance des droits d'auteur à l'échelon international.

S'il est admis que les littératures de langues européennes ont connu des développements parallèles ou comparables, peut-on alors définir le terme même qui est sensé les rassembler — le naturalisme ? Le Colloque de Nantes avait montré, si besoin était, qu'il existait un flottement terminologique considérable, non seulement chez les contemporains, mais aussi dans la critique actuelle, et on sait que le moindre de ces problèmes n'est pas l'existence du couple réalisme/naturalisme ! Sans vouloir s'engager dans une discussion préjudicielle, on peut proposer ici deux observations. La première est que le naturalisme n'est certainement pas identifiable ou réductible, à un écrivain-modèle, du moins un « grand écrivain » comme Zola. Peut-être en trouverait-on l'illustration, ou l'incarnation, chez un écrivain de second plan (au mieux !), comme le français P. Alexis ou l'allemand J. Schlaf (livré à ses seules ressources) ? En tout cas une des difficultés des recherches sur le naturalisme et tout particulièrement quand il s'agit d'écrire son histoire, vient de l'extension même du mouvement, que peu d'écrivains et de critiques ont pu ignorer ; extension non seulement géographique, mais aussi, d'une certaine façon, « pédagogique » : pour beaucoup d'écrivains de l'époque, le naturalisme a été une étape presque obligatoire ; susceptible de stériliser certains talents — c'est sans doute le cas d'un H. Cèard — il a été pour d'autres une véritable école (ainsi d'Annunzio, Strindberg, T. Mann). Il serait en tout cas dangereux et faux de concevoir une histoire du naturalisme comme une succession d'écrivains naturalistes : c'est bien plutôt une suite d'oeuvres naturalistes qu'une tentation de périodisation devra saisir et, si possible, expliquer.

La seconde observation aura pour base une remarque récente d'U. Schulz-Buschhaus : il soupçonne, derrière l'apparente unité du concept « naturalisme », la prise en compte, en fait de « deux naturalismes », porteurs chacun d'une orientation particulière et peut-être contradictoire avec l'autre ; dans un cas, celle d'une « littérature de masse, 'éclairée' mais d'abord axée sur le marché et à visée constante de communication » ; dans l'autre, celle d'une « Avant-garde et de ses exigences formelles ». N'y aurait-il pas alors danger, comme il le souligne, à élargir démesurément le concept de naturalisme en y faisant entrer tout ce qui, dans les littératures en question, manifeste quelque nouveauté formelle dans les années 80¹¹.

La mise en garde est d'importance. Il faut d'autant plus en tenir compte qu'elle recoupe une autre préoccupation de l'historien du naturalisme, celle des dates-limites du mouvement en cause, autrement dit la question d'une périodisation « externe », celle qui permet de définir le naturalisme par rapport aux autres mouvements littéraires. Il ne faut pas en effet perdre de vue que la recherche en cause ici prend place dans un ensemble constitué par l'« Histoire comparée des littératures de langues européennes », et que le volume « Naturalisme » doit pouvoir être facilement situé dans cet ensemble, dont il n'est qu'un élément. Le « Comité de Coordination » de l'entreprise suggère d'ailleurs d'indiquer, en sous-titre, les dates-limites retenues¹².

Le « terminus a quo » pose un problème : le risque est grand de vouloir purement et simplement décalquer un schéma chronologique qu'utilisent volontiers les historiens de la littérature française, et de retenir ainsi la date de 1870. Cette date, on le sait, correspond à la fin du Second Empire, et coïncide avec le début de la publication, en feuilleton, du premier *Rougon-Macquart* (*La Fortune des Rougon* commence à paraître dans *Le Siècle* le 28 juin 1870) ; elle marque aussi, corrélativement, l'avènement de l'Empire allemand et l'incorporation de Rome au Royaume d'Italie ; elle présente aussi l'avantage, non-négligeable quand il s'agit de date-repère, d'être un chiffre « rond »... Mais plusieurs objections apparaissent. Il ne paraît pas indispensable, et peut-être même dangereux pour une entreprise d'histoire

11) U. Schulz-Buschhaus, compte rendu (en allemand) de Y. Chevrel, *Le Naturalisme*, in : *arcadia*, 19/1 (1984), p. 101.

12) lettre de Jean Weisgerber, Président du Comité de Coordination de l'Histoire comparée des littératures de langues européennes, à Y. Chevrel, 9 juin 1984.

littéraire, de se référer par priorité à des événements politiques certes importants, mais qui n'ont pas nécessairement joué un rôle décisif dans le domaine de la vie littéraire ; G. Delfau a fort bien montré, à ce propos, que pour la littérature française elle-même 1871 constituait une « fausse coupure »¹³. A plus forte raison dans une perspective internationale, où la guerre franco-allemande et la prise de Rome ne constituent pas un repère décisif. Il faut donc chercher en amont, ou en aval : les deux possibilités sont envisageables. En aval, les années 1879-1880 offrent au moins deux œuvres marquantes : *Et dukkehjem* [*Maison de poupée*] et *Nana* à quoi viennent s'ajouter, dans la plupart des littératures européennes, une foule d'œuvres sous le signe de la méthode et de l'esthétique naturalistes. Mais, en retenant cette date, on manque toute la période de gestation et de mûrissement, limitée à quelques pays, il est vrai, mais qui seule permet d'expliquer qu'Ibsen et Zola, et surtout ce dernier, prennent une dimension internationale dans les années 80. C'est pourquoi il est sans doute préférable de partir de plus haut. Peut-on alors proposer l'année 1865 ? La référence renvoie d'abord, sans conteste, à la littérature française : c'est l'année où paraît *Germinie Lacerteux* (le volume est antidaté à 1864), avec sa courte préface où les deux frères indiquent un changement de cap dans la littérature romanesque. Mais il ne suffit pas de relever la présence d'une œuvre, fût-elle porteuse d'avenir ; comme j'essaierai de le montrer plus loin, l'année 1865 présente la particularité non seulement d'offrir des œuvres importantes pour qui cherche des racines au mouvement naturaliste (par exemple : *Philosophie de l'Art*, *Vojna i Mir* [*Guerre et Paix*], *De Nygifte* [*Jeunes mariés*]), mais aussi de marquer, dans de nombreux pays, une coupure ou le début d'une modification importante dans la vie intellectuelle : fondation d'académies et de revues, querelles littéraires... Retenons donc à titre d'hypothèse, la date initiale de 1865.

Il est plus malaisé de définir un « terminus post quem », d'autant qu'un mouvement comme le naturalisme touche durablement un grand nombre d'écrivains, et que, de plus, un décalage est sensible entre des « initiateurs », comme la France et l'Allemagne, pour lesquels les années 1863-64 peuvent servir de butoir, et des pays « adaptateurs », comme les pays d'Amérique Latine, voire, éventuellement les pays anglophones, où le naturalisme donne lieu à des œuvres très ancrées dans le XX^e siècle. De toute façon, il apparaît indispensable d'aller au-delà du dernier volume des *Rougon-Macquart* ou de la première représentation de *Die Weber*. J'ai proposé ailleurs de faire de *Višnevij sad* [*La Cerisaie*], publiée et représentée en 1904, une œuvre-repère : la pièce de Čehov, susceptible d'interprétations de type symboliste comme de type naturaliste, ne serait-elle pas exemplaire de l'aboutissement, au moins en Europe, d'une évolution littéraire qui conduit les écrivains à s'interroger sur l'avenir à partir d'une saisie du réel, et dans des formes nouvelles ? Une telle date, où se manifeste la rencontre du naturalisme et du symbolisme¹⁴, permet d'inclure, entre autres, les débuts du naturalisme nord-américain, les productions les plus importantes, ou les plus caractéristiques du dramaturge néerlandais Heijermans, un roman comme *Die Buddenbrooks*, auquel T. Mann lui-même attribuait la qualité de naturaliste. Mais n'est-ce pas encore s'arrêter trop tôt, ignorer, par exemple, les œuvres importantes d'un G. B. Shaw ou d'un Galsworthy ? La question reste ouverte, et il ne faut pas se cacher que la décision qu'il faudra prendre aura, quelle qu'elle soit, une part d'arbitraire¹⁵.

Supposé réglé, ou en passe de l'être, le problème des dates-limites, d'autres questions méthodologiques se posent. Si on veut bien admettre l'hypothèse de travail évoquée plus haut, selon laquelle aucun écrivain ne peut être qualifié de naturaliste pour l'ensemble de sa production, mais que de nombreux écrivains sont passés par des phases naturalistes, il est normal, on l'a dit, de mettre l'accent sur les œuvres, non sur les auteurs. La périodisation internationale du naturalisme devra donc s'appuyer sur des œuvres marquantes, sur des événements littéraires importants. Mais qu'est-ce qu'un « événement littéraire important » ? Deux options au moins sont

13) Gérard Delfau, «1871 : la fausse coupure. Contribution à l'histoire du naturalisme», in : Université de Paris VII, *Recherches en sciences des textes*, Presses Universitaires de Grenoble, 1977, p. 19-53

14) il faut noter, toutefois, que Čehov n'apparaît pas dans le volume *The Symbolist movement* (voir n. 1).

15) dans la discussion qui a suivi cette communication la plupart des intervenants ont été d'avis que 1904 était une date prématurée.

possibles ; la première consiste à prendre le point de vue des contemporains, et à insister sur la réception internationale de certaines œuvres : *Et dukkehjem*, *Germinal*, *Die Weber* ; cette perspective permet de relativiser le cas échéant certains faits qui, à une échelle nationale, paraissent importants, mais qui, replacés dans un contexte international, perdent de leur signification : ainsi les essais du *Roman expérimental*, à peine connus hors de France et de Russie, et des seuls spécialistes, ou le « Manifeste des Cinq », qui n'a guère d'échos hors des frontières françaises. Une autre option fait intervenir les jugements de valeur que la postérité a pu formuler depuis une centaine d'années : certaines œuvres dont le retentissement international, ou même national, a été faible — ou passager — à l'origine peuvent apparaître aujourd'hui comme des œuvres-repères parce qu'elles étaient porteuses d'avenir ou parce qu'elles incarnent, à un moment donné, des aspects essentiels du mouvement ; c'est, évidemment s'aventurer vers une historiographie plus engagée, peut-être tenter des réhabilitations, suggérer des découvertes : les recherches formelles de « Papa Hamlet » (1889) de Holz et Schlaf, les qualités dramatiques de *Op hoop van zegen* [*La Bonne espérance*] (1900) de H. Heijermans, permettent-elles d'attribuer à ces œuvres le statut d'œuvres-repères ? ou d'œuvres-clefs ? Le choix à opérer entre les deux options doit d'ailleurs tenir compte d'une autre alternative : faut-il fonder la périodisation sur des dates-repères, constituées par des œuvres-phares, ou tenter de proposer une suite de périodes plus ou moins homogènes, ayant leur unité et leur cohérence propres ? Dans le premier cas, on sera sans doute amené à retenir des œuvres célèbres, à un titre ou à un autre (accueil des contemporains, évaluation de la critique actuelle), dans le second il sera peut-être possible de faire appel à des œuvres relevant de littérature à faible diffusion.

On ne saurait d'ailleurs, à ce propos, négliger la question de la part respective de chaque littérature. La formule même d'un ouvrage à structure synthétique, traitant en même temps de l'ensemble des littératures, implique que les rédacteurs ne restreignent pas leurs analyses à quelques œuvres consacrées et à quelques « grandes » littératures, mais prennent en compte un ensemble de textes varié et riche. Il est vraisemblable que les littératures allemande, française, italienne, scandinave fourniront une armature solide en ce qui concerne la périodisation interne du naturalisme ; mais cette armature devra être éprouvée au contact des autres littératures de langues européennes qu'il faudra se garder de faire entrer de force dans un carcan chronologique établi sur d'autres bases. Ici le recours aux méthodes, ou aux perspectives, d'une histoire de la réception peut se révéler fructueux.

On n'oubliera pas enfin que le naturalisme ne représente qu'un mouvement parmi d'autres, comme le symbolisme, le mouvement décadent, les différents mouvements d'avant-garde. De ce fait, il importe sans doute à la fois de rechercher des critères d'ordre essentiellement littéraire — ou concernant la vie littéraire — pour marquer les différentes étapes du naturalisme, et de se demander si telle ou telle œuvre ne participe pas aussi à un autre processus évolutif, ce qui permettrait de s'interroger sur l'unité (culturelle, intellectuelle...) de la période envisagée : une œuvre comme *Vildanden* [*Le Canard sauvage*] (représentée en 1885), tout comme *Višnevij sad*, déjà cité, appartient aussi bien à la courbe symboliste qu'à la courbe naturaliste.

Il n'est pas possible, ni souhaitable, au point où en sont les travaux préparatoires du futur volume, de décider avec certitude des solutions qui doivent être retenues. Il nous faut encore des travaux de fond, pour étudier le domaine particulier de chaque littérature et aussi, surtout peut-être, pour avancer des propositions d'ordre plus synthétique. Car toute tentative de périodisation n'a pas seulement comme fonction de fixer un cadre chronologique satisfaisant au besoin d'ordre de l'historiographe, elle manifeste aussi certains enjeux essentiels touchant à la nature et à la signification du mouvement historique dont elle prétend restaurer la trajectoire.

Parmi les points soumis à discussion, trois seront retenus ici : dans quelle mesure le naturalisme est-il une tentative d'intégration de la littérature à la vie sociale ? Pose-t-il en termes nouveaux le débat sur les genres littéraires ? Quelle place faut-il mesurer à l'action de Zola ?

Le premier problème est peut-être le plus important, car il détermine un champ d'enquête où l'une des caractéristiques essentielles du naturalisme est susceptible de se manifester avec force. P. Bourdieu, dans un long article très argumenté, met en évidence l'évolution générale de « l'histoire de la vie intellectuelle et artistique des sociétés européennes [...] comprise comme l'histoire des transformations de la fonction du système de production des biens symboliques et de la structure même de ces biens » ; il remarque que cette histoire est celle d'une « autonomisation progressive du système des relations de production, de circulation et de consommation des biens symboliques »¹⁶. L'aboutissement de ce processus, selon P. Bourdieu, est la constitution, à partir de l'époque romantique, d'un système de production de ces biens, fondé sur l'opposition entre un « *champ de production restreinte* [...] produisant des biens symboliques (et des instruments d'appropriation de ces biens) objectivement destinés (au moins à court terme) à un public de producteurs de biens symboliques produisant eux-même pour des producteurs de biens symboliques » et un « *champ de grande production symbolique* spécifiquement organisé en vue de la production de biens symboliques destinés à des non-producteurs ('le grand public') »¹⁷. En schématisant quelque peu, on pourrait dire que le mouvement symboliste s'accorde tout à fait avec une telle conception du système littéraire, en acceptant de limiter la revendication d'autonomie au « champ de production restreinte », alors que les écrivains plus sensibles à l'orientation naturaliste poussent plus loin la logique du processus décrit par P. Bourdieu : la revendication de l'autonomie et de l'indépendance (par rapport à l'Eglise, aux mécènes, au pouvoir politique...), aboutit à l'affirmation que l'écrivain doit avoir un *statut de travailleur* (intellectuel et artistique) *indépendant* qui lui permette de gagner sa vie en toute liberté ; cette affirmation, qui trouve son expression la plus nette dans les essais de Zola sur « La République et la littérature » et « L'Argent dans la littérature »¹⁸, implique que l'écrivain trouve sa place — et qu'on la lui reconnaisse — dans une société dont la référence est la société bourgeoise libérale.

C'est en ce sens qu'on peut parler d'*intégration* des écrivains naturalistes ; telle est une des conséquences, en apparence paradoxale, de la volonté d'*indépendance* qui les anime. La profession (la vocation) d'homme de lettres est désacralisée, elle devient le métier d'écrivain, le « Dichter » devient « Schriftsteller », la puissance de création aboutit à une production. Une telle attitude repose évidemment en termes nouveaux le problème des relations entre l'écrivain et la société : l'écrivain veut à la fois être libre — c'est-à-dire disposer des conditions réelles lui permettant d'exercer sa liberté, donc être reconnu et, éventuellement, protégé — et, par ailleurs, pouvoir décrire et critiquer sans réserve la société où il se trouve et à qui il demande cette reconnaissance. La revendication de liberté le conduit à ne pas s'interroger seulement sur la spécificité du métier d'écrivain (La Bruyère soutenait déjà, en 1688, que « c'est un métier que de faire un livre, comme de faire une pendule »), mais à réclamer aussi le droit de gagner sa vie par son travail. La création et le développement des associations d'écrivains (Allgemeiner Deutscher Schriftsteller-Verband, 1878 ; Society of Authors, 1884), les progrès dans la protection des droits d'auteur aux niveaux national et international (Convention de Berne, 1886), témoignent de la fonction nouvelle que l'écrivain assume dans les dernières décennies du XIX^e siècle : or ce sont le plus souvent les écrivains dans la mouvance du naturalisme qui animent ces actions et contribuent ainsi à modifier la vie littéraire¹⁹.

Si l'écrivain exerce un véritable métier, il faut que ce métier le fasse vivre. Peut-il alors se contenter d'écrire pour ces autres producteurs (en même temps ses concurrents) qui se regroupent dans le « champ de

16) Pierre Bourdieu, «Le marché des biens symboliques», *L'Année sociologique*, 3^e série, 22 (1971), p. 49-126. Ici : p. 49.

17) *ibid.*, p. 54-55.

18) publiés respectivement en avril 1879 et mars 1880 dans *Vestnik Evropy* [Le Messager de l'Europe], dans *Le Figaro* (20 avril 1879) et *Le Voltaire* (23-30 juillet 1880), avant d'être repris dans *Le Roman expérimental*.

19) voir Y. Chevrel, «Nature et rôle du groupe dans le développement du mouvement naturaliste en France et en Allemagne», *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1979/3, p. 97-107.

production restreinte»? La logique de sa démarche veut que l'écrivain naturaliste mette plus ou moins en cause la distinction des deux champs définis par P. Bourdieu. Certes, tout écrivain est conscient d'une hiérarchie des valeurs, mais ne pourrait-on avancer l'hypothèse que pour les naturalistes l'opposition entre «grande littérature» — la littérature consacrée par les pairs — et «littérature populaire» est ressentie moins fortement que par les écrivains symbolistes, voire qu'elle est mise en question? Le mouvement naturaliste peut être en partie compris comme un défi à la littérature populaire²⁰: tout homme est considéré comme un lecteur, ou un spectateur, potentiel; il est frappant de constater combien les écrivains naturalistes s'intéressent aux problèmes de la reproduction et de la diffusion de leurs ouvrages, sans sacrifier pour autant les exigences de qualité: on sait avec quelle attention Ibsen traite les problèmes posés par la traduction de ses pièces, et avec quelle précision il guide ses traducteurs. Le naturalisme se propose la conquête du plus large public possible, non pas en cédant à la démagogie (Zola parle quelque part de la «longue lutte du naturalisme avec le public»), mais en refusant de faire *a priori* une sélection dans le public: le naturalisme n'est pas une littérature réservée aux *happy few*. Faut-il aller encore plus loin, et envisager de recourir à une notion qui risque, aussitôt formulée, de heurter, celle d'«art industriel», dont A. Ehrard signale l'importance dans le domaine des beaux-arts²¹? Il semble bien, en tout cas, qu'avec le naturalisme l'écart entre le créateur/producteur et le lecteur-spectateur/consommateur soit amenue: l'un et l'autre peuvent appartenir au même ensemble.

20) voir Y. Chevrel, «Le roman naturaliste: un défi à la littérature populaire?», à paraître dans les *Actes du Colloque de Pont-a-Mousson* (octobre 1983) sur *Le Roman populaire*.

21) *op. cit.* n. (4), p. 33.

Il importerait certainement de mettre à l'épreuve les perspectives qui viennent d'être présentées ci-dessus, et de les confronter à l'évolution des systèmes littéraires (pas seulement des littératures) dans les différents pays en cause. Y trouve-t-on des phénomènes de ce genre, y a-t-il une prise de conscience — et suivant quelles démarches? — de ces problèmes? Comment la critique littéraire, en particulier, traite-t-elle les œuvres réputées naturalistes, notamment sous le rapport de leur appartenance — ou de leur non-appartenance — à la «vraie» littérature? Il faut prendre au sérieux, en effet, les reproches, fréquemment adressés au naturalisme, qui lui font grief de se situer dans un domaine qui n'est pas reconnu comme celui de la littérature: plus que le choix de certains sujets, c'est la conception même de l'activité littéraire qui est en cause.

Les débats qui s'instaurent sur ce point sont inséparables de celui que le naturalisme ouvre, ou rouvre, sur la question des modes de l'expression littéraire, sur l'emploi des *genres* ou, plus précisément, sur le caractère factice d'une stricte délimitation dans l'emploi de tel ou tel genre. On a depuis longtemps remarqué que le roman, à partir du milieu du XIX^e siècle, devient le grand genre, et que son succès peut s'expliquer parce qu'il apparaît comme l'instrument le plus adéquat, à cause de sa plasticité, de son polymorphisme, à rendre compte d'une réalité dont les écrivains veulent montrer les multiples formes. Le terme même de roman paraît trop précis, trop limitatif, et nombre d'écrivains essaient de suggérer une autre terminologie, encore plus ouverte, où tend à s'imposer un terme comme «étude» (*Studie, study, etc.*); il faudrait d'ailleurs s'interroger sur la façon dont les écrivains essaient souvent de caractériser, par un sous-titre, des œuvres dont, apparemment, le titre ne leur paraît pas une introduction, ou une recommandation, suffisante.

Mais le roman ou, si on préfère, la «prose narrative longue», est confronté à la concurrence de deux autres genres au moins: la nouvelle («prose narrative courte») et le drame: les écrivains de l'époque sont nombreux à pratiquer successivement ou simultanément ces trois genres et, surtout, ils montrent une propension à les faire empiéter les uns sur les autres. La nouvelle, ou comme on voudra l'appeler, connaît un regain d'actualité dans toute l'Europe à ce moment: Verga, Maupassant, G. Hauptmann, Čehov, d'Annunzio, Jacobsen, Strindberg, pour ne citer que

quelques-uns parmi les auteurs de l'époque, illustrent avec force le renouveau d'une forme particulièrement apte, peut-être, à présenter une «tranche de vie». La question se pose alors de savoir si le naturalisme transforme, et de quelle manière, dans quelle mesure, un genre très ancien. D'autre part, à côté de la nouvelle, qu'on trouve pendant toute l'histoire du naturalisme, on observe le développement, plus étonnant, plus instructif en tout cas, du drame. Les deux dernières décennies du XIX^e siècle montrent en effet la disparition du théâtre traditionnel à la Scribe et à la Dumas fils, qui domine encore la plupart des scènes européennes vers 1880, au bénéfice d'un nouveau théâtre, marqué à la fois par le souci d'une recherche proprement naturaliste et par une visée symboliste: les travaux de P. Szondi²², qui analyse la crise du théâtre à ce moment crucial des années 80, offrent un bon point de départ pour interroger la mutation d'un genre dont la survie même ne paraissait pas acquise à des observateurs aussi attentifs qu'E. de Goncourt ou A. Strindberg, mais qui reprend avec éclat sa place dans la vie littéraire de l'Europe avec Ibsen, Strindberg, G. Hauptmann, Čehov. Le déplacement du roman vers le théâtre, qui est sensible dans l'évolution du naturalisme dès qu'on quitte la référence Zola (et encore ne faudrait-il pas oublier les efforts de l'auteur des *Rougon-Macquart* pour s'imposer aussi au théâtre), est-il un élément important, voire fondamental de l'histoire du mouvement? dans quelle mesure faut-il établir des liens avec cette autre ligne rénovatrice de l'art dramatique, où on trouve les noms de Maeterlinck, Blok, Yeats, Claudel, Hofmannsthal? Il faudrait aussi étudier l'art lyrique — dont on pourrait penser qu'il est, par définition, hors d'atteinte de la contestation naturaliste: M. Kelkel a montré récemment de quelle portée a pu être l'adaptation, à l'opéra, de textes naturalistes ou véricistes²³. Enfin, un élément non négligeable dans l'histoire du naturalisme est la prolifération, à partir de l'exemple d'A. Antoine, des «théâtres libres» qui, dans les années 90, vont offrir aux dramaturges naturalistes — et aux autres! — la possibilité d'être représentés en quelque sorte à l'essai: n'y-a-t-il pas là un facteur de la vie littéraire tout aussi important que les créations elles-mêmes?

22) Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Francfort/M., Suhrkamp, 1965, 169 p.

23) Manfred Kelkel, *Naturalisme, véricisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, Paris, Vrin, 1984, 529 p.

Mais, comme l'hypothèse en a été avancée plus haut, le naturalisme n'a pas seulement utilisé, ou transformé, les genres existants, il a aussi cherché à les compléter les uns par les autres, en transposant dans le registre de l'un des techniques empruntées aux autres. Sans vouloir, à tout prix, tirer le naturalisme du côté de la modernité, encore moins des avant-gardes, il faut se demander si certaines œuvres ne méritent pas d'être retenues comme «*epochmachend*», en raison des promesses d'évolution ultérieure qu'elles contiennent: plus qu'à Zola ou à Ibsen, finalement assez classiques dans leur écriture, on peut alors songer à Maupassant, A. Holz, Čehov.

Se pose alors, effectivement, le troisième grand problème abordé ici: quelle place, quel rôle reconnaître finalement au «Grand Maître du naturalisme»? La personnalité de Zola est un fait auquel sont confrontés tous ceux qui ont entrepris des recherches sur le naturalisme, dans quelque littérature que ce soit. Est-il possible à l'historiographie comparatiste, cent ans après le succès européen de *Germinal*, de tenter d'apprécier une action aussi marquante, à la fois contestés violemment et reconnue par les contemporains? Si l'histoire littéraire a fait souvent une très (trop?) large place à Zola identifié pratiquement avec le naturalisme, il ne faut pas tomber dans un excès inverse et minorer la portée d'une œuvre et d'une personnalité dont on retrouve les traces sur tous les continents dans les années 80. Il semble qu'on puisse reconnaître à Zola un rôle triple, au moins: incitateur, rassembleur, catalyseur. Que Zola ait été un *incitateur*, c'est évident: il a fait bouger la littérature mondiale; il importe toutefois de préciser dans quels domaines son action a été effective: Zola a apporté de nouveaux thèmes, une nouvelle conception du roman, une autre image de l'écrivain,...; mais il faudrait distinguer certainement entre l'accueil des œuvres et la réception des théories: il est frappant de constater qu'à partir de 1880 environ on traduit, dans toutes les langues, ses textes romanesques les plus divers — et

dont certains n'offrent qu'une valeur littéraire relativement faible: *la Confession de Claude* (espagnol: 1886; allemand: 1887), *Le Voeu d'une morte* (allemand: 1882), même *les Mystères de Marseille* (allemand: 1886), mais qu'on ignore *le Roman expérimental* (il faut attendre 1892 pour une traduction espagnole, 1893 pour une traduction anglaise, 1904 pour une traduction allemande [partielle], et il ne fut jamais traduit en italien). Mais le nom de Zola fait aussi office de *rassembleur*, à l'instar d'une sorte de dénominateur commun offrant un abrégé des tendances naturalistes de l'époque. Le critique anglais E. Gosse, qui essayait de raison garder au milieu de l'agitation provoquée par le procès Vizetelly, écrit en 1890, dans la revue américaine *Forum*:

«It is to Zola, and to Zola only, that the concentration of the scattered tendencies of naturalism is due. It is owing to him that the threads of Flaubert and Daudet, Dostoiefsky and Tolstoi, Howells and Henry James can be drawn into anything like a single system. It is Zola who discovered a common measure for all their talents, and a formula wide enough and yet close enough to distinguish them from the outside world and bind them to one another²⁴.»

24) cité par George J. Becker [ed.], *Documents of Modern Literary Realism* Princeton University Press, 1963, p. 386

Cette opinion d'un contemporain de Zola, qui fut un grand intermédiaire littéraire, mérite incontestablement d'être prise en compte et discutée. La discussion permettra sans doute alors d'apprécier le rôle de *catalyseur* que Zola a pu jouer: l'œuvre de Zola ou, souvent, les idées reçues ou forgées sur l'œuvre de Zola, ont été des éléments, des faits qui ont permis à certains phénomènes littéraires de se produire; beaucoup d'écrivains — qui furent aussi et d'abord des lecteurs de Zola — ont été amenés à prendre implicitement position par rapport à lui, à tenir compte de l'action qu'il avait exercée sur leurs propres lecteurs, et, ainsi, à se laisser indirectement influencer par lui, ou par l'idée qu'ils avaient de lui: T. Fontane est un bon exemple.

Il reste que l'œuvre de Zola ne peut servir, à elle seule, à structurer le mouvement naturaliste, ni à en marquer les différentes étapes. Zola reste un écrivain marginal en tant qu'auteur dramatique et même en tant que nouvelliste. Et même dans le domaine du roman, Zola fait probablement preuve de moins d'audace, de moins de volonté de recherche qu'un E. de Goncourt ou qu'un Verga. Ainsi est reposé, une fois de plus, le problème de la place des critères formels dans l'élaboration d'une périodisation littéraire.

Peut-on en fonction des suggestions ou des mises en garde qui précèdent, soumettre au débat quelques grands repères et, à partir de ces dates, à considérer comme autant de petites «Epochenschwellen», esquisser une évolution du mouvement naturaliste dans les littératures de langues européennes?

On a vu plus haut qu'une date initiale possible était constituée par l'année 1865. La question se pose: si cette date est effectivement retenue, comment peut-on envisager de décrire les différentes littératures en cause? Forment-elles un système cohérent? Le chercheur a un peu l'impression — mais est-elle fondée? — d'un certain «creux» littéraire dans la plupart des pays, et, s'il prend une perspective comparatiste, d'une juxtaposition de littératures nationales arrivées chacune à un moment particulier de son développement, mais sans qu'une cohésion véritable justifie les constatations de Champfleury rappelées plus haut. Sans doute pourrait-on parler d'une littérature «tranquille», de bon sens et de bon genre, au moins dans les pays jouissant d'une forte tradition littéraire. En Allemagne, on note, en 1864-1865, des œuvres comme *Der Hungerpastor*, de Raabe, *Die verlorene Handschrift* de Freytag, *Auf der Höhe*, de B. Auerbach; la vie littéraire anglaise est marquée par des publications de Tennyson, Meredith, G. Eliot, Lewis Carroll; en France le système littéraire dominant est incarné par les noms de Hugo, celui des *Chansons des Rues et des Bois*,

Sardou, A. Dumas fils, Cherbuliez, E. About... Que pèse, en face, un roman comme *Germinie Lacerteux*, même muni d'une préface provocatrice ? Y a-t-il d'autres germes de déséquilibre qui vont amener la déstabilisation, puis la désintégration du ou des systèmes littéraires établis ?

On est tenté d'avancer l'hypothèse que dans la quinzaine d'années, environ, qui suit, l'Europe littéraire fait l'apprentissage du naturalisme, sans que le mot, toutefois, soit vraiment prononcé (son occurrence, comme dans la préface de la 2^e édition de *Thérèse Raquin*, reste exceptionnelle). On discerne en effet toute une série d'éléments, de diverses natures, qui sont les indices d'un ébranlement des valeurs acquises, et qui ne sont pas d'ailleurs tous propres au développement d'un mouvement naturaliste. On relève ainsi des polémiques antiromantiques, au Portugal (« Questão Coimbrã ») et en Italie (Carducci) notamment; des orientations littéraires nouvelles apparaissent, ou se développent dans certaines directions: enracinement dans des sujets régionaux ou provinciaux (et aussi apparition d'œuvres manifestant une identité nationale, comme le roman *Manuela*, 1866, du Colombien Diaz Castro), choix de sujets traitant les questions sociales contemporaines (le divorce, la place des travailleurs dans la société), mise en relation de la littérature avec le mouvement scientifique. A côté de ces éléments qui dénotent une orientation de type réaliste, il en est d'autres qui méritent attention, car elles renvoient à une nouvelle manifestation de la vie littéraire à l'échelon européen; il semble en effet important de souligner l'apparition, un peu partout, de revues littéraires, ou littéraires et politiques, destinées à jouer un rôle de premier plan dans les débats autour du naturalisme: *The Fortnightly Review*, la *Svensk Literaturtidskrift*, en 1865, année qui voit aussi apparaître les *Balgarska starina* et *Rond den Heerd*, périodiques à visée essentiellement nationale; en 1866, c'est le début du *Vestnik Evropy*, de la *Nuova Antologia*; par la suite, on aura la *Nyt Dansk Maanedskrift* (1870), *Lumír* (1872), *Die Deutsche Rundschau* (1874), sans compter la brève *Revue Moderne et Naturaliste* (1878). Parallèlement, académies et sociétés littéraires plus ou moins officielles se multiplient, en Roumanie, en Croatie, en Estonie, etc.; sans doute doit-on voir, dans ces fondations d'organismes destinés à défendre et à promouvoir des cultures qui se veulent nationales, des manifestations héritées de l'esprit romantique; mais ces sociétés attirent en même temps l'attention sur l'unité et l'originalité des civilisations dont elles sont les porte-parole, et dont la littérature doit rendre compte. Enfin, à côté de ces manifestations qui mettent au premier plan l'originalité de chaque groupe culturel, il faut noter le rôle capital que commencent à jouer, en tant qu'intermédiaires et diffuseurs, des personnalités comme I. Turgenev ou G. Brandes.

Telles sont quelques-unes des composantes d'une première période, qui se caractériserait par une pénétration un peu insidieuse du naturalisme, représenté surtout par Daudet et Zola, mais sans que le drapeau d'une école, ou d'une méthode, soit encore brandi: ce n'est que petit à petit que la critique met en relations des œuvres qui lui ont paru ponctuellement choquantes, et dont elle s'aperçoit après coup qu'elles s'inscrivent dans une sorte de plan d'ensemble.

Les années 1879-1880 marquent, assez nettement, le début d'une nouvelle étape. Il serait aisé — et fastidieux — d'énumérer une longue série d'œuvres originales qui, pendant ces deux années, manifestent la présence du naturalisme en France, en Italie, dans les pays scandinaves tout particulièrement, en même temps que le nom de Zola et le terme « naturalisme » pénètrent presque partout. On note en effet la mise en place d'un véritable réseau de relations autour de Zola, à cause de *Nana*, dont Lafitte et Charpentier ont organisé avec maîtrise la promotion, et en raison des études critiques publiées en russe et en français, parfois aussi en allemand; un exemple parmi d'autres: la dédicace du roman *Giacinta*, par Capuana, à Zola. C'est en tout cas dans la prose narrative que le naturalisme se manifeste avec le plus d'éclat, suscitant par ailleurs des relectures, des réévaluations dont la plus significative, en France, concerne *L'Education*

sentimentale, dont la réédition, en 1879, montre bien qu'elle était une œuvre porteuse d'avenir. En revanche, le théâtre demeure ce qu'il était : une mécanique bien réglée, telle que le concevaient Augier, Sardou, Dumas fils ; pour H. James encore en 1875 un drame est un « problème d'ingéniosité » et le grand dramaturge est celui qui sait ajuster une boîte²⁵, et Zola, en 1879, sait bien mieux dire ce qu'il refuse — précisément la pièce bien faite qui enchante tellement H. James — que ce qu'il propose pour mettre « le naturalisme au théâtre ». Le cas d'Ibsen ne doit pas faire illusion : *Et Dukkehjem*, publié et représenté en Scandinavie à la fin de 1879, demeure une œuvre isolée, dont l'influence en Europe ne se fera sentir que bien des années après ; la rénovation du théâtre est encore à venir dans l'Europe de 1880, alors que celle de la prose narrative bat son plein.

Compte tenu de cette constatation, il est permis d'hésiter pour la délimitation de la période ouverte en 1880. Il est incontestable que la demi-décennie qui suit manifeste clairement le triomphe du naturalisme dans sa dimension zolienne ; on voit apparaître les grands *Rougon-Macquart* : *Germinal*, *La Terre*, qui sont immédiatement traduits (en feuilleton, en volume) ; c'est pendant la même période que se révèlent ou s'imposent, parfois au-delà des frontières de leurs pays, Pardo Bazán, Verga, Kielland, Pérez Galdós, Eekhoud, G. Moore, S. Bródy, Zapolska, etc... Le paysage littéraire européen est bouleversé, notamment en ce qui concerne la prose narrative. Le problème qui se pose est de fixer une date terminale qui soit un repère significatif à l'échelon européen : les années 1886-1887 conviendraient-elles ?

L'année 1887 pourrait bien marquer un tournant dans le développement du naturalisme. Non pas tellement à cause de la querelle autour de *La Terre*, qui demeure affaire française dans l'ensemble, qu'en raison d'un déplacement sensible du centre de gravité du mouvement vers l'Europe centrale et septentrionale, et, en même temps, de l'apparition de conditions nouvelles pour l'art dramatique. C'est à cette date qu'Ibsen commence à devenir un auteur européen²⁶, que Strindberg publie son premier drame naturaliste *Fadren* [*Le Père*] et Tolstoj *Vlast' tmy* [*Puissance des ténèbres*], et, surtout, qu'Antoine fonde le Théâtre-libre. Certes le roman et la nouvelle continuent à susciter des œuvres marquantes (outre Zola : Kretzer, Verga, Emants, Gissing, S. Crane, Dreiser, Reymont,...), mais le théâtre devient le mode d'expression où naturalisme et symbolisme se rencontrent et s'affrontent, parfois chez un même auteur (G. Hauptmann publie *Die Weber* [*Les Tisserands*] en 1892, *Hannele. Eine Traumdichtung* [*Hannele. Poème onirique*] en 1893), voire dans un même drame (*Vildanden*, *Višnevij sad*). On peut aller jusqu'à parler du début d'un nouveau « grand siècle » du théâtre européen, où se côtoient les noms d'Ibsen, Strindberg, G. Hauptmann, Čehov, auxquels on peut ajouter, en se limitant aux dramaturges dans la mouvance du naturalisme, Heijermans, Sudermann, Mirbeau, Shaw, Guimera, ... Aussi la représentation de *Višnevij sad*, le 17 janvier 1904, au Théâtre d'Art de Moscou, pourrait-elle marquer l'apogée de ces quinze années pendant lesquelles le théâtre, pour une part importante de sa production, a été une des expressions du naturalisme.

Mais faut-il s'arrêter à la dernière pièce de Čehov ? Si oui, n'est-ce pas mettre arbitrairement un terme à la progression, non du naturalisme, mais de l'esprit qui a animé nombre de créateurs depuis les campagnes de Zola et les mises en scène d'Ibsen, à un moment où la jeune génération va pouvoir exploiter des acquis et un héritage que d'autres techniques (ainsi, celles que le cinéma va créer) permettront de faire fructifier ? On peut citer Dos Passos, Döblin, Martin du Gard, Pilniak... Mais ne risque-t-on pas, en allant bien avant dans les premières décennies du XX^e siècle de dissoudre encore davantage le concept de naturalisme qui, faut-il le rappeler, n'est pas d'un maniement facile dans l'histoire littéraire ?

En effet, une ultime question doit encore être posée : les étapes de l'évolution sommairement décrite ci-dessus méritent-elles bien d'être

25) voir Leon Edel, *Henry James : les années dramatiques*, Paris, Jouve, 1931, p. 53-54.

26) Les considérations de John Osborne, « Zola, Ibsen and the Development of the Naturalist Movement in Germany », *arcadia*, 2/2 (1967), méritent d'être reprises et étendues à un espace culturel plus vaste que celui de l'Allemagne.

rangées sous l'étiquette de « naturalisme » ? Il faut rappeler que l'entreprise patronnée par l'A.I.L.C. repose sur une hypothèse de travail : l'originalité et l'autonomie d'une orientation littéraire précise, pour laquelle le terme générique de « naturalisme » a été retenu. Le mot paraît d'ailleurs gagner du terrain dans la terminologie actuelle : bien enraciné dans les traditions de l'historiographie allemande et française, susceptible d'être la traduction « européenne » du *verismo* qui caractérise la littérature italienne, il se trouve aussi employé, de plus en plus largement, pour les littératures américaine, anglaise, espagnole. Il n'empêche que dans de nombreuses langues le terme reste peu usité, ou demeure tributaire de connotations dépréciatives : la concurrence du terme, sinon du concept de « réalisme » est très forte. Faut-il en tenir compte dans le titre envisagé, et songer à un titre du genre « Le Naturalisme et les mouvements réalistes [ou : d'inspiration réaliste ?] dans les littératures de langue européennes (1865-1904 [ou : 1914 ?]) » ? les dates permettraient d'éviter toute erreur sur le sens du mot « piégé » *réaliste*, et un tel titre, un peu long, rendrait mieux compte de la situation relative des différentes littératures.

★

★ ★

Tout système de périodisation comporte une part d'arbitraire et d'artificiel ; sa seule justification est d'être un instrument de repérage commode, un cadre de référence qui rende compte d'une évolution, en précisant, si possible, les critères mis en œuvre. Le schéma évolutif ici proposé — 1865-1879/1880, 1880-1886/1887, 1887-1904, 1904-? — met en évidence quatre grandes périodes, dont les trois premières dureraient respectivement 15, 6/7, et 15/16 ans. Ce qui les justifie, et justifie les tournants proposés, ce sont certaines œuvres marquantes, qui servent comme de bornes, mais aussi l'analyse des systèmes littéraires qui se succèdent les uns aux autres, avec, notamment, l'opposition entre la floraison du roman et le renouveau du théâtre. Un tel cadre ne tient pas compte, délibérément, du rythme propre à chaque écrivain : ce n'est pas la carrière d'auteurs naturalistes qui est ici en jeu. On pourrait toutefois se demander si une périodisation fondée sur le principe des générations d'écrivains n'a pas à être prise en compte, au moins en partie : il y aurait la « vieille » génération, celle des écrivains nés autour des années 1820-1830 (Ibsen) ; la génération des incitateurs, celle de 1840 (Zola) ; la génération des accomplisseurs, celle de 1855-1860 (Strindberg, Tchov, G. Hauptmann)...

D'autres questions surgissent encore. Le cadre proposé éclaire-t-il, et comment, les relations entre Naturalisme et Symbolisme ? Est-il susceptible de situer, dans une perspective internationale, des écrivains dont le rôle est incontestable, mais qu'il est difficile de classer, c'est-à-dire de placer par rapport à leurs contemporains : Fontane, H. James, L. Tolstoï ? Surtout, le naturalisme apparaît-il vraiment comme un moment, relativement autonome, par rapport à ce qui l'a précédé, accompagné, suivi, de l'histoire des lettres de langues européennes ? Tout ce qui précède n'est qu'hypothèse, qu'il s'agit d'éprouver et de critiquer.

David BAGULEY

Les petites ironies de la vie (littéraire): le Naturalisme dans la Grande-Bretagne victorienne

Dans la Grande-Bretagne victorienne, on le sait, les choses ne sont pas toujours telles qu'elles paraissent. A première vue, si l'on reste fidèle aux stéréotypes, on ne pourrait imaginer de terrain moins fertile pour la propagation d'une littérature naturaliste que le pays de Mrs Grundy et de Mr Pecksniff, avec sa «respectabilité» et ses pruderies, sa reine si difficile à amuser, ses pieds de meubles si pudiquement voilés, pays où «français» et «immoral» sont presque synonymes et où, selon Trollope, «il incombe au romancier ... d'être pur»¹. Toutefois, on ne pourrait imaginer de champ plus propice que l'éthique victorienne à l'esthétique naturaliste, à son grand projet de dévoilement et de démystification. Le royaume est moins uni qu'on voudrait le croire. «C'est un curieux paradoxe du Victorianisme,» écrit Clarence Decker, «que les grands Victoriens étaient vigoureusement anti-victoriens»². Pareillement, l'incursion du naturalisme sur le sol anglais, où le meilleur représentant du mouvement était un Irlandais, n'est pas dépourvue, loin de là, de ses paradoxes et de ses fantaisies.

L'histoire littéraire comparatiste est souvent, sans doute, comme l'histoire pure, une affaire de perspective. Si l'on regarde de près ce qu'on a écrit (et ce qu'on n'a pas écrit) sur le naturalisme anglais, des points de vue fort divergents apparaissent, même parmi les commentateurs les plus informés. Il y a, par exemple, une disparité significative parmi les historiens de la littérature anglaise au sujet de l'importance du naturalisme dans leur domaine. Des volumes d'histoire littéraire ne contiennent pas la moindre mention du phénomène. Pour prendre quelques exemples de livres de référence : George Moore ne figure même pas dans *The Cambridge History of English Literature*, où, en matière de naturalisme, on ne fait que constater «des points de ressemblance plutôt que de contact» entre Zola et Gissing, et «l'impitoyable logique latine» de Maupassant à l'égard des femmes ; *The Oxford Companion to English Literature* n'a pas d'entrée pour le naturalisme ; dans *The New Pelican Guide to English Literature*, le naturalisme anglais est résumé en une phrase³, et dans le texte fréquemment réimprimé d'Ifor Evans, *A Short History of English Literature*, en une simple demi-phrase. Evidemment, il n'y a ni place ni trace, en ce qui concerne le naturalisme, dans la «grande tradition» anglaise.

1) Cité par Clarence R. Decker, *The Victorian Conscience*, New York, Twayne, 1952, P. 10.

2) *Ibid.*, P. 11.

3) Vol. 6. *From Dickens to Hardy*, ed. Boris Ford, Penguin Books, 1982. «The naturalist phase inspired by Zola is represented by George Moore, but more adequately by Arnold Bennett's best work» (pp. 100-101).

Quand les critiques prennent la peine d'expliquer pourquoi le naturalisme ne prit pas racine dans la terre anglaise, ils donnent des raisons variées, voire contradictoires. Souvent, comme William Frierson⁴, ils se contentent de relever « le tempérament anglo-saxon », antipathique au « naturalisme pur » ou, comme Edward McInnes⁵, l'esprit anglais, « peu disposé aux extrêmes ». L'explication de Furst et Skrine est plus compliquée : là où en France la tradition réaliste encourageait le mouvement, en Angleterre, singulièrement « perversely » — O perfide Albion ! — une tradition réaliste équivalente semble avoir milité contre le naturalisme⁶. On est tenté de croire, après tout, que le grand critique contemporain Saintsbury serait peut-être plus près de certaines réalités, sinon de la réalité elle-même, quand il affirme, à propos du ton du roman naturaliste, que « le tempérament anglais est trop nourri de viande saine et abreuvé de bière pour se laisser aller à un pessimisme stérile »⁷ ! Cependant, pour d'autres historiens de la littérature anglaise, c'est une toute autre histoire. Selon Enid Starkie, par exemple, « tout ce qui était de plus vital et de plus original dans la fiction anglaise, pendant le dernier quart du dix-neuvième siècle, venait de France »⁸. Dans son livre sur les transitions fondamentales survenues au roman anglais à la même époque, William Frierson va jusqu'à dire que « la première et la plus forte incitation au changement était l'influence du naturalisme français »⁹.

De telles contradictions reflètent sans doute les orientations différentes et les champs d'études différents des critiques. Plus étonnantes sont celles qui dérivent de l'examen d'un même ensemble de documents, relatifs aux attitudes de la critique anglaise et à la signification des controverses sur le naturalisme en Grande-Bretagne. Selon Decker, le plus optimiste, il ne fallut qu'une seule génération pour transformer la disposition des Victoriens, d'une hostilité totale à l'égard du réalisme et du naturalisme en une admiration presque universelle ; selon lui, d'ailleurs, les activités des Vigilants qui poursuivirent Vizetelly et les dénonciations du naturalisme en chaire et dans la presse eurent peu d'effet ; en 1900, les naturalistes étaient fermement établis dans la tradition anglaise¹⁰. Mais, à l'opposé de Decker, William Colburn, dans une thèse sur Zola en Angleterre, constate que les critiques et le public anglais étaient loin d'avoir accepté Zola et le naturalisme au tournant du siècle ; on retrouve en 1893 les mêmes arguments contre Zola que quinze ans auparavant¹¹.

Enfin, il y a le problème de savoir ce qui constitue précisément le naturalisme anglais au niveau des textes mêmes. Frierson, pour sa part, donne une liste, « d'une longueur assommante » (selon son propre aveu), d'écrivains anglais inspirés par le naturalisme français¹². Pourtant, quand il s'agit de présenter un corpus déterminé de textes naturalistes, d'autres critiques, plus circonspects, ne s'accordent qu'à dire qu'il est fort restreint. F.W.J. Hemmings, par exemple, ne cite qu'un seul roman, *La Femme du cabotin* de George Moore, qui trahisse des « signes évidents d'avoir été affecté par le naturalisme français », tandis que les autres textes qu'il énumère ne relèvent que de la tradition du roman social, redevable à Dickens autant qu'à Zola¹³. Yves Chevrel retient deux romans de Moore (*La Femme du cabotin* et *Esther Waters*), *Travailleurs à l'aube* de George Gissing, et le texte critique de G.B. Shaw, *La Quintessence de l'ibsenisme*¹⁴. C'est qu'un texte ou deux de George Moore semblent le seul élément commun à toutes les énumérations. Mais, dans un article récent, Lilian Furst relève ce qu'il y a d'exagéré, de pose, de « blarney » dans les expressions de foi naturaliste du soi-disant « Zola anglais » et situe *Esther Waters*, par exemple, fermement dans la tradition du roman anglais¹⁵. C'est donc ou tout ou rien, ce naturalisme anglais ? Assurément, c'est aussi fuyant que *The Scarlet Pimpernel* !

Devant une telle indétermination, il importe de s'en tenir aux faits, éviter des généralisations téméraires, assumer les contradictions endémiques du sujet, chercher des critères de classification et d'évaluation

4) « The English Controversy over Realism in Fiction. » *PMLA*, XLIII, juin 1928, p. 549.

5) « Naturalism and the English Theatre. » *Forum for Modern Language Studies*, I, juillet 1965, p. 197.

6) *Naturalism*. Londres, Methuen, 1971, p. 32.

7) « The Present State of the Novel. » *The Fortnightly Review*, 1er septembre 1887 ; cité par William C. Frierson, *L'influence du naturalisme français sur les romanciers anglais de 1885 à 1900*, Paris, Marcel Giard, 1925, pp. 55-56.

8) *From Gautier to Eliot. The Influence of France on English Literature: 1851-1939*. Londres, Hutchinson, 1960, p. 80.

9) *The English Novel in Transition: 1885-1940*. New-York, Cooper Square Publishers, 1965, pp. 14, 16.

10) *Op. cit.*, p. 183. Voir aussi son article « Zola's Literary Reputation in England. » *PMLA*, XLIX, décembre 1934, pp. 1148, 1153.

11) *Zola in England, 1883-1903*. Thèse de l'University of Illinois, 1952, pp. 180-93.

12) *The English Novel in Transition*, pp. XXII-XXIII.

13) « The Present Position in Zola Studies. » in Charles B. Osburn (ed.), *The Present State of French Studies. A Collection of Research Reviews*, Metuchen, N.J., Scarecrow Press, 1971, p. 605.

14) *Le Naturalisme*, Paris, P.U.F., 1982, chapitre II : « La diffusion du naturalisme ».

15) « George Moore, Zola, and the Question of Influence. » *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, I, printemps 1974, pp. 138-55.

plus adéquats. D'abord, quelques faits et statistiques relatifs aux traductions et révélateurs du caractère tardif et abrupt de leur diffusion en Grande-Bretagne : avant 1900, 45 traductions pour Zola, 35 pour Daudet, 12 pour Maupassant, 5 pour les Goncourt, 2 seulement pour Huysmans — et il s'agit d'*En Route* et de *La Cathédrale* ! —, rien pour les autres membres du groupe de Médan ; on traduit Daudet depuis 1877, mais la première traduction britannique d'un texte de Zola paraît en 1883, des Goncourt en 1886, de Maupassant en 1887 ; et la Bible des naturalistes, *L'Éducation sentimentale*, ne voit le jour en anglais qu'en 1898. Mais, entre 1884 et 1889, une véritable invasion déferle sur le pays. Pendant cette période, Henry Vizetelly fait paraître parmi d'autres textes naturalistes, 17 romans de Zola, dont, selon un calcul approximatif de son fils, Ernest, un million d'exemplaires ont été mis en circulation¹⁶. Il est fort possible que la soudaineté du succès commercial de Vizetelly, le caractère explosif du phénomène, ait provoqué, autant que le contenu des textes traduits et expurgés, la réaction de panique menant aux poursuites de l'éditeur. Mais l'ironie de la situation vient précisément du fait que les traductions visées sont déjà des textes expurgés, qui subissent, entre le premier et le second procès (le 31 octobre 1888 et le 30 mai 1889), une deuxième épuration ; et, quand la publication de traductions reprend à partir de 1892 et que plusieurs éditeurs profitent, mais avec circonspection, du vide laissé par la ruine de Vizetelly, on purge pour la troisième fois les traductions éditées avant les poursuites judiciaires ; les traductions de *La Terre*, de *Nana* et de *Pot-Bouille* sont interdites en Grande-Bretagne et dans tous ses dominions. Mais malgré tout cela, les textes français circulent indemmes.

L'entreprise de Vizetelly est donc très importante pour la diffusion en Grande-Bretagne de textes naturalistes, qu'elle assure. Cependant, elle représente également un défi non moins significatif, non seulement à l'ordre moral, mais aussi à l'ordre établi des institutions littéraires du pays, surtout au pouvoir des cabinets de lecture. En fait, les cabinets de lecture, surtout le *Select Library* de Mudie, ne se contentent pas d'exercer un quasi-monopole sur la distribution des romans, mais, consultés d'avance par les éditeurs, contrôlent, censurent, déterminent ce qui est publié. C'est l'époque où règne le « vaisseau à trois pont » (le « *three-decker* »). Notons -- petit fait ironique -- que la première traduction d'un roman de Zola et le premier roman de Moore sont publiés, chez Tinsley, dans ce format¹⁷. Mais, par la suite -- et ici encore les destins des deux écrivains convergent -- Zola et Moore ont recours à la série de « *Vizetelly's One-Volume Novels*, » dans laquelle se côtoient des textes réalistes anglais, français, russes, à des prix raisonnables. Ainsi, presque une génération après l'introduction d'un système national d'écoles primaires par les réformes du premier ministre de Gladstone¹⁸, on essaie d'adapter l'institution littéraire à un nouveau public, à un nouveau marché, non sans quelques heurts, loin de là, car, décidément, la monarchie britannique sera, sans être naturaliste.

Au temps des procès Vizetelly, le vénérable Gladstone lui-même s'inquiète de la menace créée pour son pays par l'apparition d'une « école d'écrivains orduriers, » car, selon lui, le roman français constitue un danger national, un « dissolvant » de « tous les liens qui unissent un peuple et en font une nation progressive »¹⁹. Le « *Grand Old Man* » de la politique anglaise est loin d'être le seul à envisager la littérature naturaliste dans une perspective extra-littéraire. Les « crapauds » anglais -- pour employer le terme de Zola -- abondent ; et c'est l'auteur de *L'Assommoir*, si j'ose dire, qui doit en avaler la part du lion (britannique)²⁰. A l'instar de Miss Emily Crawford, on voit l'œuvre de Zola et des naturalistes comme une « source de contagion purulente » ; elle attribue le « goût du grossier et du lubrique » chez Zola à son sang italien, mais elle est moins indulgente pour ses disciples, pour les « subalternes de l'école naturaliste » qui sont « comme des chiens se repaissant de rebuts de charognes »²¹. Il est évident qu'Andrew Lang parle « tongue-in-cheek » au nom de ses compatriotes quand il note la popularité du roman naturaliste dans d'autres pays et ajoute : « la cause de notre isolement est bien trop évident. Notre malheureux puritanisme, hélas !, nous empêche de comprendre M. Zola et les joies du « naturalisme »²² ».

16) Ernest Alfred Vizetelly, *Emile Zola, Novelist and Reformer*, Londres-New York, John Lane — The Bodley Head, 1904, pp. 242-99.

17) *The Ladies' Paradise* [Au Bonheur des Dames] (1883) ; *A Modern Lover* (1883).

18) Précisément, par l'Education Act de W.E. Forster en 1870.

19) Voir Emily Crawford, « Emile Zola, » *The Contemporary Review*, LV, janvier 1889, p. 113.

20) Voir l'article de Zola « Le crapaud, » *Le Figaro*, 28 février 1896 ; repris in *Nouvelle Campagne* (1897).

21) Article cité, p. 95.

22) « Emile Zola, » *The Fortnightly Review*, XXXVII, avril 1882, p. 439.

Mais les prises de position ne sont pas toujours nettes ; et l'indignation n'est point limitée aux critiques et à la presse. Des écrivains s'élèvent aussi contre la littérature naturaliste. On ne s'étonne peut-être pas que le Poète Lauréat, Lord Tennyson, prenne la plume pour tracer des couplets élégants, souvent cités, dénonçant la menace²³. Pourtant, quand on lit l'indignation d'un autre poète, bien moins chevronné, contre l'indécence et l'abomination physique et morale de *L'Assommoir*, dans le premier article significatif publié sur Zola en Angleterre, on peut se permettre une pointe d'ironie, car il s'agit de Swinburne, buveur insatiable de brandy, adepte des plaisirs de la flagellation et de bien d'autres vices anglais, disciple du marquis de Sade, ennemi de *The Vice Society*, le soi-disant « Baudelaire anglais »²⁴. Plus généralement, il est évident que les « *realistic novels*, » dans lesquels la science remplace la moralité comme facteur de motivation principal, heurtent de front, non seulement le sens moral du public anglais, mais aussi les horizons d'attente des poètes, des critiques nourris de romans réalistes de la tradition anglaise, et des lecteurs/lectrices de « romances » fournies par les cabinets de lecture. Mais, curieusement — ou peut-être logiquement, selon la logique qui semble présider au pays du Pays des Merveilles — une fois les conventions naturalistes acceptées, on traite Zola de moraliste pour les mêmes raisons pour lesquelles on vient de le traiter d'immoraliste. Ainsi, dans l'article de Miss Vernon Lee, « The Moral Teaching of Emile Zola, » elle déclare qu'il est « salutaire d'être horrifié et dégoûté quand l'horreur et le dégoût nous forcent à regarder autour de nous, à hésiter, et à réfléchir »²⁵. Evidemment, la moralité, comme la beauté, pour reprendre un vieux dictionnaire anglais, réside dans le regard de celui qui contemple.

23) Voir *Locksley Hall. Sixty Years After* (1886).

24) « Note on a Question of the Hour, » *The Athenaeum*, n° 2590, 16 juin 1877, p. 768.

25) *The Contemporary Review*, LXIII, février 1893, p. 212.

On pourrait peut-être ériger en une tendance générale ce qu'Alphonse Favreau écrit à propos de la réception de l'œuvre de Daudet : « En un mot, tout au long de la vie de Daudet, la Grande-Bretagne a sélectionné et goûté dans son œuvre les éléments déjà trouvés dans sa propre littérature et a rejeté les qualités étrangères au tempérament réservé des Britanniques »²⁶. Le naturalisme étranger est modifié, adapté, purgé, pour qu'il soit conforme aux normes nationales. Considérons le sort de *L'Assommoir* en Grande-Bretagne. D'une part, le roman de Zola, comme ses autres textes, est sévèrement expurgé par les traducteurs. D'autre part, dans l'unique représentation d'une pièce naturaliste avant les années 90, l'adaptation de Busnach est ré-adaptée au théâtre anglais par le romancier Charles Reade : dans *Drink* (1879), Gervaise est l'épouse d'un Lantier bigame, marié à la sœur de Goujet²⁷ ! Enfin dans une *reductio ad absurdum* du même phénomène, on fait du texte de Zola un tract de vingt pages : *Gervaise Coupeau. A Story of Drink*, dans lequel l'héroïne de Zola, après la mort de son ivrogne de mari, épouse Goujet ; Nana est sauvée et la petite famille réunie prend la ferme résolution de ne pas laisser une seule goutte d'alcool pénétrer dans leur saint foyer²⁸. Vaille que vaille, on force les tableaux naturalistes dans des cadres anglais. La Grande-Bretagne exerce son empire, crée un naturalisme à sa manière.

26) « British Criticism of Daudet, 1872-97 », *PMLA*, LII, juin 1937, p. 529.

27) Voir Eileen E. Pryme, « Zola's Plays in England, 1870-1900, » *French Studies*, XIII, janvier 1959, pp. 28-38.

28) Voir Angus Wilson, *Emile Zola. An Introductory Study of His Novels*, Londres, Mercury Books, 1965, p. 150.

Mais, qu'en est-il donc du « *homespun* » naturaliste ? A-t-on affaire, tout simplement, à quelques œuvres disparates, à quelques rencontres fortuites, à des coïncidences d'influence et d'analogie, qu'on pourrait assez vite énumérer ? :

(1) certains romans de Georges Moore, auteur dont on souligne le statut de « figure singulière et solitaire de la littérature anglaise, » comme le « premier représentant de l'école naturaliste anglaise, et le premier et le dernier romancier qui ait complètement adopté les procédés de Zola²⁹ » -- *A Modern Lover* (1883), qu'on a rapproché de *Manette Salomon* et de *La Curée* ; *A Mummer's Wife [La Femme du cabotin]* (1885), avec sa thèse naturaliste sur le rôle déterminant du milieu, qu'on a rapproché de *Madame Bovary*, de *Thérèse Raquin*, de *L'Assommoir*, de *La Conquête de Plassans* et de *Nana* ; *A Drama in Muslin* (1886), où il y a de l'écriture artiste et des échos d'*Au Bonheur des Dames*, de *Manette Salomon* et de *Pot - Bouille* ; et *Esther Waters* (1894), qui s'inspire de *Germinie Lacerteux*, d'« Un cœur simple » et

29) Frierson, *L'influence du naturalisme français...*, p. 83 ; la première citation est d'Arnold Bennett.

de *L'Assommoir*, le plus flaubertien des textes d'un auteur dont on a relevé toutes les sources françaises, mais qui, ouvert à toutes les influences, s'est vite lassé de la manière naturaliste ;

(2) certains romans d'Arnold Bennett, qui, en 1913, constate que toute son œuvre a été faite sous des influences françaises et russes et que, depuis un quart de siècle, il est familier avec le « roman expérimental, » se proclamant d'ailleurs « le dernier disciple des Goncourt, » — par exemple *A Man from the North* (1898), qui présente les aventures d'une sorte de Bel-Ami doublé d'un Frédéric Moreau, ou *The Old Wives' Tale*, où Bennett veut faire mieux que Maupassant en racontant *deux vies* de femme ;

(3) certains romans de George Gissing, qui, comme Arnold Bennett, avoue qu'il a mieux connu la tradition du réalisme français que celle de sa propre littérature nationale et qui, après *Workers in the Dawn* (1880), passe par une période « naturaliste » avec *Demos* (1886), *Thyrza* (1887) et *The Nether World* (1889), romans dans lesquels le milieu ouvrier et industriel joue un rôle déterminant ;

(4) comparables aux romans de Gissing, un ensemble de textes qui étalent les misères de la vie dans les taudis de la partie orientale de Londres, notamment *Tales of Mean Streets* (1894) et *A Child of the Jago* (1896) par Arthur Morrison, la nouvelle de Rudyard Kipling « The Record of Badalia Herodsfoot » (1893) et le premier roman de Somerset Maugham, *Liza of Lambeth* (1897), qui est plus proche de l'esthétique naturaliste que bien des « slum novels » de l'époque, où on pénètre dans les quartiers *cockney* le long des docks avec le même zèle missionnaire que celui dont faisaient preuve les explorateurs de l'empire britannique dans le continent africain³⁰ ;

(5) enfin, toute une série de nouvelles, de « short stories, » publiées entre 1893 et 1898, textes de Hubert Crackanthorpe et de H.D. Lowry, parmi d'autres, qu'on a baptisés « l'école de Maupassant »³¹ et auxquels on pourrait associer le recueil de Thomas Hardy, *Life's Little Ironies* (1894), auquel nous avons emprunté notre titre.

On constate l'absence d'un théâtre naturaliste anglais avant la fin du siècle, malgré les remous occasionnés par les représentations de pièces d'Ibsen, de Strindberg, de Hauptmann et de Zola³². On constate aussi l'absence presque totale d'écrits théoriques inspirés par le naturalisme ; par rapport à ce mouvement, on le sait, Henry James garde ses distances.

Ce bilan, pour trop ou peu complet qu'il soit, ne fait que résumer ce qu'on a écrit sur le naturalisme anglais et illustre la façon dont on l'assimile aux influences françaises. Cependant, il est possible d'envisager le sujet dans une autre optique. Il est remarquable que, dans les débats suscités par le naturalisme en Grande-Bretagne, la question de la moralité prédomine, avec, parfois des discussions plus sérieuses d'ordre philosophique ou esthétique : on conteste le pessimisme, le matérialisme, le fatalisme du mouvement, et les esthètes s'élèvent contre sa conception grossière de l'art³³ ; mais on trouve aussi que la question est débattue en des termes plus génériques, surtout en fonction de quelques dichotomies directrices comme « *romance* » et « *novel*, » « *Romantic* » et « *Naturalist* », « *Realism* » et « *Idealism* »³⁴. Pareillement, mais d'une façon plus systématique, on pourrait tenter de caractériser le naturalisme, non seulement par rapport à ce à quoi il ressemble, mais par rapport à ce qui l'oppose à d'autres tendances littéraires, à d'autres types de littérature. C'est qu'une démarche plus générique permettrait, à notre avis, de mieux dégager les constantes du phénomène et de mieux conduire à une vue synthétique que, par exemple, la démarche « sourcière, » qui décompose le sujet en une série de coïncidences. On s'oriente ainsi vers une méthodologie dont, on le sait, les formalistes russes ont jeté les bases théoriques et qui consiste à envisager les genres, d'une part, (synchroniquement) en corrélation avec d'autres types de discours qui leur sont contemporains et, d'autre part, (diachroniquement) en fonction des

30) Voir, par exemple, la préface de *East End Idylls* par A. St John Adcock et *No 5 John Street* par Richard Whitein.

31) Voir le chapitre IV du livre de Frierson, *The English Novel in Transition*, pp. 48-59 : « The Maupassant School in England ».

32) Voir l'article cité d'Edward McInnes.

33) Voir notamment l'article de Clarence R. Decker, « The Aesthetic Revolt against Naturalism in Victorian Criticism », *PMLA*, LII, septembre 1938, pp. 844-56 ; article repris in *The Victorian Conscience*, chapitre VIII.

34) Cf. Andrew Lang, « Realism and Romance », *The Contemporary Review*, LII, novembre 1887, pp. 683-93.

rapports évolutifs de canonisation, de discrédit et de renouvellement des procédés littéraires. Selon Hans-Robert Jauss, qui s'inspire des formalistes russes, il importe d'étudier, on le sait aussi, l'actualisation et la modification des « horizons d'attente », car, comme il écrit dans un article célèbre, « l'historicité d'un genre littéraire se manifeste dans le processus de création de la structure, ses variations, son élargissement et les rectifications qui lui sont apportées ; ce processus peut évoluer jusqu'à l'épuisement du genre ou à son éviction par un genre nouveau »³⁵.

35) « Littérature médiévale et théorie des genres », *Pcétique*, n° 1, 1970, p. 86.

Il est évident, dans le domaine qui nous intéresse, que le roman naturaliste est accueilli ou, le plus souvent, rejeté dans la mesure où il s'oppose au roman victorien, à ce « loose baggy monster » dont parle Henry James et dont un critique contemporain résume comme suit les traits caractéristiques : « thèse morale, intrigue principale, intrigue secondaire, personnages conventionnels, appareil descriptif, copieuse phraséologie, proportions herculéennes, et le reste des accessoires encombrants et grandioses de *Chuzzlewit*, *Pendennis* et *Middlemarch* »³⁶. Même Zola, qui n'est guère bien placé pour juger, quoiqu'il prétende en avoir lu une « cinquantaine » d'exemples, est sensible à (ce que les formalistes appellent) « la mécanisation des procédés » du genre quand il déclare dans *Le Voltaire* du 22 juillet 1879 : « Dans les romans anglais, la même intrigue, une bigamie, ou bien un enfant perdu et retrouvé, ou encore les souffrances d'une institutrice, d'une créature sympathique quelconque, est le fond en quelque sorte hiératique dont pas un romancier ne s'écarte »³⁷. Il est fort possible, comme le voulait George Moore, que le roman naturaliste eût réellement pour effet de faire éclater l'emprise quasi-monolithique du roman réalistico-didactique de l'ère victorienne.

36) Thomas Seccombe, *Books and Persons*, 1917, p. 249 ; cité (et traduit) par Frierson, *L'Influence du naturalisme français...*, p. 20.

37) In *Le Naturalisme au théâtre* (1881).

En même temps, et toujours dans une perspective générique, il conviendrait de définir, à leur tour, les procédés et les attributs, l'ensemble de conventions qui constituent le « genre » naturaliste et qu'on oppose aux formes contestées. Peut-on même parler d'un genre naturaliste ? Nous savons, grâce au grand nettoyage de la théorie des genres effectué tout récemment en France par Gérard Genette, que tout système générique se ramène à trois sortes de « constantes » : thématiques, modales, formelles, et que la définition d'un genre particulier implique une combinatoire de traits selon ces trois paramètres³⁸. Comme le note le même théoricien, les catégories de mode et de genre, entre lesquelles il souligne à juste titre la différence cruciale, appellent des subdivisions, des « catégories proprement (sub)génériques, » qui sont « apparemment, » écrit-il, « toujours liées à des spécifications thématiques »³⁹. La littérature naturaliste serait-elle donc un sous-genre, ou peut-être, plus précisément, l'ensemble : roman-nouvelle-drame naturaliste serait-il une série de subdivisions des mêmes catégories du mode réaliste ? Plus vraisemblablement, à notre avis, car l'existence même des « sous-genres » est problématique, ce qu'on pourrait appeler *le naturaliste*, comme on parle du *tragique*, serait plutôt une spécification thématique de n'importe quel mode, car, ainsi que le note encore Genette, « les catégories modales et thématiques n'ont entre elles aucune relation de dépendance »⁴⁰. Ainsi, dans l'élaboration d'une analyse du « genre » naturaliste, certaines distinctions fondamentales seraient à faire. D'une part, il conviendrait d'*écarter*, en faveur des procédés plus spécifiquement naturalistes, les instances modales (et formelles) qui relèvent du même « contrat de lecture » (Lejeune) ou « acte de parole » (Todorov) — narrer en faisant semblant de ne pas narrer — que d'autres types de littérature mimétique ; d'*écarter*, aussi, les données thématiques qui relèvent de l'héritage national, trop particulières pour constituer des traits du « genre ». D'autre part, il s'agirait de *retenir* des traits thématiques récurrents, repérables dans un corpus de textes, à un niveau d'abstraction opérateur et à un niveau de généralité transculturel, parfois en dépit des intentions avouées des écrivains -- dictées souvent (en Grande-Bretagne, par exemple) par des stratagèmes peu pertinents pour les faits littéraires eux-mêmes -- et parfois en dépit des étiquettes traditionnelles de l'histoire littéraire. Comme toute

38) *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1975, p. 322.

39) *Ibid.*, p. 80.

40) *Ibid.*, p. 78.

étude générique, une telle analyse devrait suivre un parcours dangereux entre la Scylla du trop-général et la Charybde du trop-particulier et éviter le leurre méthodologique fondamental de ce genre de travail, l'opération circulaire que Philippe Lejeune parmi d'autres, a définie : « la démarche inductive, dégagant les facteurs communs à un « corpus, » se confond avec la démarche déductive, puisque le corpus a été lui-même constitué à partir de la définition »⁴¹. Et la littérature naturaliste par sa nature même rend la tâche plus difficile, car elle tend à occulter ses propriétés génériques comme elle voile sa littérarité.

41) *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 322.

Une telle approche, pourtant, mieux que la simple étude des sources et des influences (françaises) ou des opinions des critiques (anglais), aurait l'avantage de détailler avec plus de précision les éléments communs d'un groupe de textes et, à travers les barrières nationales, leurs liens avec l'ensemble du « genre » ; elle permettrait aussi, pour employer encore les termes de Genette, d'éliminer les « faits de nature » trop généraux et les « faits de culture » trop spécifiques pour appartenir au « genre ». Elle admettrait aussi une meilleure conscience de la complexité et de l'aspect dynamique, fluctuant, des phénomènes qui nous intéressent, souvent contradictoires, comme nous l'avons vu. Enfin, elle permettrait de mieux contribuer à l'élaboration d'une typologie sur le plan international, qui pourrait démêler à des niveaux différents les constantes de la littérature naturaliste :

(1) une taxonomie d'intrigues, par exemple, celles de l'assommoir — car le titre de Zola est programmatique — drames de la soumission à une nature dégradante ; celles de la résignation à une quotidienneté désespérante ; ou celles de la désintégration d'un être ou d'une société ; (2) une sorte de panoptique de caractères naturalistes, qui serait solidaires des parcours thématiques définis : les femmes martyres, par exemple, la « chair molle » du titre de Paul Adam ; les bourgeois épanouis dont on étale les hontes cachées ; les intellectuels désabusés, les « fruits secs » ; les hystériques, fées folles des logis bourgeois ; (3) une typographie générale : les lieux des réalités cachées, le taudis, le bordel, l'hôpital, la caserne ; le huis clos bourgeois ; le labyrinthe des rues de la ville, où les désespérés se perdent ; etc. La fréquence avec laquelle de tels traits reviennent devrait nous permettre d'identifier certaines combinaisons, ou, pour emprunter le terme à Philippe Hamon, certains « dispositifs naturalistes »⁴².

42) Voir « Note sur un dispositif naturaliste », in *Le Naturalisme. Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, pp. 101-118.

Le roman de Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles* (1891), offre, nous semble-t-il, l'exemple d'un texte qui met en jeu bien des éléments d'un tel modèle. C'est un exemple d'autant plus intéressant qu'on rapproche très rarement Hardy du mouvement naturaliste et que l'auteur lui-même, paraît-il, protestait toujours contre la possibilité d'un tel rapprochement⁴³. Diverses caractéristiques du roman nous invitent à voir des associations significatives : l'hérédité néfaste qui afflige Tess, la ruine de la famille d'Urberville, le destin criminel que Tess doit remplir, la sexualité catastrophique, l'évolution d'un milieu populaire, la description de l'homme et de la femme au travail, notamment dans les scènes de la traite et de la récolte. Le texte a subi, d'ailleurs, un sort typiquement naturaliste, conquis par les critiques et mutilé (ironiquement) avant sa publication en volume et par les mains de l'auteur lui-même, qui introduit dans son intrigue, pour le feuilleton, un faux mariage entre Alec et Tess, élimine l'enfant illégitime de celle-ci et les détails de la cohabitation des mêmes personnages à la fin du roman, pour respecter les bienséances victoriennes. En fait, on pourrait aller jusqu'à dire que le refus de la jeune mariée, Tess, par l'autre personnage principal masculin, Angel Clare, sorte d'exemplaire de l'intellectuel anglais de l'époque, avec sa double échelle de valeurs — une acceptation rationnelle doublée d'un refus moral — serait comme le paradigme de la réception du naturalisme en Angleterre.

43) Voir Frierson, *L'Influence du naturalisme français...*, p. 257, et *The English Novel in Transition*, pp. 12-13.

Ce roman, donc, au sous-titre ironique -- « A Pure Woman » -- illustre bien des aspects de notre propos. Mais c'est la trame plus générale de l'œuvre qui nous intéresse surtout, car elle a recours à un des schémas les

DAVID BAGULEY

plus fréquents de la littérature naturaliste, qui comporte les traits suivants : (1) le récit d'une humble fille ou femme, en qui bat, pour employer l'expression de Hardy, « le grand pouls passionné de l'existence » (chapitre XXV) et qui, à la suite d'une chute morale initiale, est plongée dans une lutte contre sa mauvaise nature, laquelle est, pour ainsi dire, le travail de la nature mauvaise en elle ; (2) comme Lantier et Goujet dans *L'Assommoir* ou Alec d'Urberville et Angel Clare dans le texte de Hardy, les autres personnages principaux, surtout masculins, sont la projection de cette lutte entre l'instinctif et la conscience ; (3) enfin, suivant un tracé tragique prolongé dans le temps, la victime est progressivement ramenée à son destin prévu de dégradation, pour illustrer le sort de l'être humain battu par la plus grande force des circonstances, du milieu, ou de la Volonté, l'humiliation des valeurs humaines épiphénoménales, l'abolition inévitable des différences, le plongeon inéluctable dans l'informe *natural(iste)*. C'est, en gros, le canevas de plusieurs textes : *Germinie Lacerteux*, *L'Assommoir*, *Liza of Lambeth*, *La Tribuna*, *Maggie : A Girl of the Streets*, etc., ou, en miniature, le plan de bien des épisodes à l'intérieur des textes⁴⁴.

Or, ce n'est pas la moindre des « petites ironies » qui nous retiennent qu'en 1894 George Moore publie *Esther Waters*, un roman qui reprend exactement le même « dispositif naturaliste ». C'est un texte qu'on a souvent interprété, ainsi que le note Jean Noël, comme un « retour au naturalisme » de la part de Moore et qu'on a facilement rapproché, comme nous l'avons déjà vu, de *Germinie Lacerteux*, de *L'Assommoir* et d'« Un cœur simple ». Mais il est plus pertinent de noter que Moore, paraît-il, a écrit cette œuvre dans une attitude de défi au naturalisme, pour qu'on n'établisse jamais plus de lien entre son nom et celui de Zola. En fait, on dispense cette histoire d'une servante séduite — engrossée d'un enfant illégitime et chargée d'un mari joueur, mais amie d'un homme vertueux qu'elle rejette, comme le fait Gervaise Macquart — du sort commun au texte naturaliste. Gladstone le défend, la Bibliothèque de W.H. Smith est obligée de l'accepter et la critique l'accueille avec faveur : autant de signes du fait qu'*Esther Waters*, tout en suivant les lignes du modèle que nous avons défini, constitue une palinodie naturaliste. Or, nous savons que l'auteur d'*Esther Waters* a délibérément pris *Tess of the d'Urbervilles* pour modèle, attentif, comme il l'a dit lui-même, à ce que son héroïne prenne systématiquement les décisions opposées à celles de Tess dans des circonstances pareilles⁴⁵. Voici donc qu'un texte, traditionnellement reconnu comme un des rares exemples du roman naturaliste anglais, révèle des rapports problématiques d'appartenance au mouvement et se présente en contrepartie à un autre texte, dont le naturalisme est rarement reconnu, mais s'avère plus authentique.

Les choses ne sont pas toujours telles qu'elles paraissent dans la Grande-Bretagne victorienne.

44) Voir, par exemple, Paul Bonnetain, *Charlot s'amuse...*, Bruxelles, Kistemæckers, 1888 (éd. augmentée), pp. 302-3.

45) Voir Richard Allen Cave, *A Study of the Novels of George Moore*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1978, p. 249.

Janina KULCZYCKA-SALONI

La réception du naturalisme dans la littérature russe et la littérature polonaise

Au moment d'aborder un tel sujet, il ne nous semble pas nécessaire de définir ce que nous entendons par littérature russe. Par contre, il nous faut préciser ce que nous entendons par littérature polonaise.

Au XIX^e siècle, la nation polonaise ne constituait plus une unité au sens politique; partagée entre trois puissances européennes, elle était devenue partie intégrante de chacune d'elle et vivait avec ces pays les grands événements de l'histoire de l'Europe. En même temps, elle s'intégrait dans une certaine mesure dans ces pays aussi bien économiquement que culturellement. Le bilinguisme réel des lecteurs polonais est un facteur important, car toute situation supérieure à celle d'un ouvrier agricole ou d'un prolétaire des villes imposait la connaissance de la langue de l'envahisseur. C'est pourquoi la civilisation et la littérature polonaises se sont développées, en dehors de leur évolution autonome, dans le cadre de la culture allemande ou russe qui, grâce à la presse et aux traductions, ont servi d'intermédiaire entre les terres polonaises et l'Europe occidentale.

Dans nos considérations, nous nous occupons exclusivement de la littérature polonaise créée dans le cadre russe, parce que c'est là que les inspirations naturalistes se sont dessinées le plus nettement. C'est là que s'est pleinement développée la prose romanesque, genre littéraire dominant à l'époque naturaliste; c'est là que paraissaient les revues qui diffusaient, avec certaine réserve, le naturalisme, ou, au moins, en informaient systématiquement le lecteur; c'est enfin là que s'est formé un groupe d'écrivains qui postulait le renouvellement de la littérature polonaise, inspiré sans doute par le naturalisme

Nous nous pencherons donc uniquement sur la littérature polonaise née dans le climat culturel russe, en laissant de côté les romans et les nouvelles composés dans les régions occupées par l'Autriche et par la Prusse.

Le trait caractéristique de la littérature polonaise née dans le climat culturel russe consiste, comme nous l'avons déjà dit ailleurs¹, à puiser des informations sur la littérature de l'Europe occidentale à deux sources différentes: premièrement, dans la presse et la littérature occidentale, car si le contact direct était assez difficile en raison de divers interdits de la censure, le contact indirect, par contre, était possible grâce aux

1) J. Kulczycka-Saloni « Między Paryżem i Petersburgiem. Kilka uwag o recepcji Zoli w polsce » (Entre Paris et Saint-Petersbourg. Quelques remarques sur la réception de Zola en Pologne), *Przegląd Humanistyczny*, 1959, n°4, pp. 19-42; *Literatura polska lat 1876-1902 a inspiracja Emila Zola* (La Littérature polonaise des années 1876-1902 et l'inspiration d'Emile Zola), chap. II, « Posrednicy między Paryżem a Warszawa » (Les intermédiaires entre Paris et Varsovie), Wrocław, 1974, pp. 81-101.

JANINA KULCZYCKA-SALONI

correspondants polonais résidant à l'étranger; deuxièmement, dans la presse et la littérature russes, immensément riches et variées, qui s'intéressaient à ce qui se passait en Europe, informaient systématiquement le lecteur de toutes les nouveautés littéraires et publiaient des traductions. Les directeurs de la presse de Varsovie utilisaient donc l'information directe et l'information indirecte qu'ils recevaient des Polonais (qui, tel Józef Ignacy Kraszewski résidant à Dresde, l'accompagnaient souvent d'un commentaire ou d'une interprétation) ou qu'ils prenaient aux Russes; ceux-ci leur apprenaient ce qu'était le naturalisme et ce que disait son créateur Emile Zola, ainsi que ce que pensaient de ce phénomène la critique russe et les grands écrivains.

Nous devons aussi définir ce que nous entendons par naturalisme. Il est vrai que nous considérons le naturalisme en tant que phénomène transhistorique parce que ses racines descendent profondément dans la tradition des littératures européennes et qu'il n'est pas difficile de suivre ses continuations directes dans plusieurs de ces littératures. Ce qui importe c'est le problème de l'inspiration du naturalisme par rapport aux événements novateurs dont le programme rompait avec l'héritage naturaliste. Mais le naturalisme est aussi un phénomène historique qui a pris comme nom de guerre un terme emprunté à la philosophie. Dans les années soixante et soixante-dix du XIX^e siècle, il a eu ses théoriciens et ses propagandistes, et plus tard ses œuvres. Dans nos considérations, nous n'envisagerons le naturalisme qu'en tant que phénomène historique.

La remarque suivante, qui est d'ailleurs la dernière, concerne la place d'Emile Zola dans nos réflexions sur le naturalisme. Il y occupera une place de premier plan, tel un héros principal. Car c'est cette place qu'il occupe dans les discussions russes et polonaises sur le naturalisme. Et bien que, le plus souvent, ceux qui écrivent sur le naturalisme ne l'identifient pas avec Zola, y voyant un phénomène plus large et plus important que l'œuvre d'un seul homme, dans leurs analyses ils ne citent comme exemple que Zola, créateur d'une théorie et réalisateur de cette théorie dans la pratique de l'écrivain. Nous rencontrons toutefois les noms de Flaubert, des frères Goncourt, de Daudet, de Maupassant et de Huysmans, mais ils ne sont cités que pour enrichir la présentation.

★

★ ★

Les discussions sur le naturalisme, la réception de Zola et d'autres créateurs de cette école, les essais d'imitation de cette inspiration correspondent, aussi bien en Russie qu'en Pologne, à la même étape de l'histoire. Nous l'appellerons, utilisant pour cela l'euphémisme de Sienkiewicz, période de calme et de fatigue « après les derniers efforts ». Quels étaient ces efforts ? Pour la Russie, les grandes réformes des années soixante (l'abolition de l'esclavage, l'affranchissement des paysans, la réforme de l'armée et la réforme de l'éducation) qui constituent une césure dans l'histoire de la Russie au XIX^e siècle, et l'insurrection en Pologne dans les années 1861-1863, appelée Insurrection de Janvier, qui fut un grave problème politique tant dans les affaires intérieures qu'extérieures de l'empire russe; pour la Pologne, l'Insurrection de Janvier terminée par une défaite totale, comme la défaite de la France dans la guerre contre la Prusse, qui a effacé le problème polonais de la scène internationale. Et quand, dans les propos des Russes ou des Polonais, nous rencontrons l'opinion que le naturalisme français est une littérature de stabilisation et de renoncement à la fois, il faudrait se demander si les personnes discutant sur le naturalisme ne voyaient pas qu'elles menaient leurs disputes dans des conditions tout à fait similaires, ou si elles ne voulaient pas l'avouer.

★

★ ★

Avant d'aborder le sujet, nous devons rappeler que tant les écrivains russes que les écrivains polonais étaient sévèrement contrôlés par la censure et qu'ils ne pouvaient pas dire librement tout ce qu'ils voulaient. C'est pourquoi ils ont souvent eu recours à la langue d'Esopé, et, en exprimant les choses qu'ils considéraient comme importantes, ils comptaient sur la perspicacité du lecteur, censé savoir déchiffrer leur message. Dans les textes cités ci-dessous, nous rencontrerons plus d'une fois de tels messages. Nous ne nous risquerons pas à les déchiffrer, en comptant aussi sur la perspicacité du lecteur.

La première question qu'il faut nous poser concerne le terme même de « naturalisme » pour savoir si ce mot existait dans la langue russe et en polonais avant qu'ont eût appris l'existence du phénomène littéraire appelé naturalisme.

Dans la langue russe, comme dans plusieurs langues européennes, le mot « naturalisme » existait et désignait un courant de pensée philosophique, mais, ce qui est plus important, il existait aussi en tant que définition d'un certain type de littérature, autre que le réalisme, de la littérature qui a eu pour théoricien W. G. Belinskij et pour représentant le plus illustre Gogol. Ce courant littéraire était appelé « naturalnaja škola » [école naturelle]. Belinskij a utilisé le mot « naturaliste » pour définir ainsi l'un des plus grands écrivains russes, Krilov, dont il écrivait : « ce fut le premier grand naturaliste dans notre poésie »². Après la mort de Belinskij ce terme fut interdit par la censure ; il n'y a donc rien d'étonnant que nous ne le voyions plus dans les textes russes qui seront cités dans nos considérations. On appela ce courant « gogolien » (du nom de Gogol). On continua pourtant d'utiliser le terme « naturaliste » pour désigner le mouvement créé par Zola. Le lecteur russe connaissait donc bien ce terme, bien qu'interdit par les autorités, et il savait à quoi s'attendre de la part de ce courant littéraire nouveau qui est apparu en France sous un nom presque identique.

La langue polonaise ne connaissait le terme « naturalisme » que dans son acception philosophique ; par contre, le mot « naturaliste » avait plusieurs significations : chercheur dans le domaine des sciences naturelles, biologiste, ou, dans la langue courante : un homme sans instruction mais doté de bon sens ou homme qui savait appeler toute chose, si insignifiante qu'elle soit, par son nom. En Pologne, le mot « naturalisme » se référait aussi à des mots bien ancrés dans la langue mais dotés de signification bien différente, impliquant ainsi d'autres directions pour la réception de ce terme nouveau.

★

★ ★

Selon les principes formulés ci-dessus, il nous faut commencer par la réception de Zola en Russie. La question a été minutieusement étudiée et, dans nos considérations, nous allons nous servir des résultats obtenus par le chercheur soviétique M. K. Kleman.³ La fortune de Zola commence très tôt ; dès 1865, nous rencontrons une notice consacrée aux *Contes à Ninon*⁴. En 1873, les deux premiers volumes du cycle des Rougon-Macquart paraissent en résumé dans le mensuel *Vestnik Evropy* et en version intégrale dans six autres revues. Selon Kleman, cette année est décisive pour la gloire de Zola en Russie. Zola est entré dans la littérature russe en tant qu'écrivain reconnu dans sa maturité et célèbre, il n'y a pas d'étape préparatoire dans sa fortune. Les volumes suivants du cycle, *La Conquête de Plassans* et *La Curée*, sont publiés dans six revues. Dans le cas de *La Curée* nous voyons la première ingérence de la censure : l'édition de ce roman est confisquée.

2) W.G. Belinskij, « Wzglad na russkuju literaturu 1847 goda » (Opinions sur la littérature russe en 1847), *Sovremennik*, 1848, réimprimé dans *Pomyje sobranie socenenii* (Oeuvres complètes), t. XI, 1917.

3) M. K. Kleman, *Nacal'nyj uspech Zola w Rossii. Emil Zola sotrudnik « Vestnika Evropy »* Emil Zola *Sbornik Statej* (La première fortune de Zola en Russie. Emile Zola comme collaborateur du « Vestnik Evropy ». Recueil d'articles d'Emile Zola), Leningrad, 1934 ; « Iz perepiski E. Zola s russkimi korrespondentami » (La correspondance d'Emile Zola avec les publicistes russes), *Literaturnoe Nasledstvo* (L'héritage littéraire), t. 31-32, Moscou, 1937 ; « Emil Zola w Rossii » (Emile Zola en Russie), *Literaturnoe Nasledstvo*, Moscou, 1932. Cf. aussi G. J. Leščinska, *Emil Zola. Bibliograficeskij ukazatel' russkich perevodov i kriticeskoj literatury na russkom jazyke* (Emile Zola, Bibliographie des traductions russes et des études critiques en russe, 1865-1974), Moscou, 1975.

JANINA KULCZYCKA-SALONI

Dans la première moitié des années soixante-dix, Zola jouit de l'approbation générale, les critiques russes, qui l'appelaient le plus grand écrivain français, n'ont appris que plus tard qu'ils l'avaient apprécié beaucoup mieux que les Français.

Zola a collaboré au *Vestnik Evropy* dans les années 1875-1880. Les collaborateurs de la revue l'appréciaient beaucoup : W. W. Stasov voyait en lui un grand écrivain et un grand théoricien de l'art, A. T. Koni — l'un des plus grands écrivains contemporains. Zola conquérait en Russie un auditoire auquel il pouvait s'adresser de façon plus ouverte et plus sincère qu'à ses compatriotes, surtout quand il formulait des critiques à l'adresse de Victor Hugo.

Dans cette situation, les éditeurs russes comme par exemple Saltykov-Schedrin ou Suvorin cherchaient, par l'intermédiaire de Turgenev, sa collaboration. Ses *Lettres parisiennes 1875-1877* ont été publiées en volume.⁵ Dans la revue de Stasjulevič Zola a publié au total soixante quatre textes, dont entre autres, deux romans, dix nouvelles, treize études sur les mœurs et la société, vingt-quatre articles critiques sur la littérature, six articles sur le théâtre et quatre sur la peinture, un fragment du roman *Nana* encore inédit à l'époque et un fragment de l'adaptation scénique de *L'Assommoir*. Parmi ces textes de Zola publiciste et écrivain, vingt-trois étaient inédits en France et n'étaient connus que des lecteurs lisant le russe, et par conséquent des lecteurs polonais qui lisaient Zola dans la « version russe ». Certains de ces textes ont été réimprimés dans la presse polonaise de l'époque.

Le problème des raisons de ce gigantesque succès se pose. Les chercheurs soviétiques l'expliquent d'abord par une relative pauvreté de sujets dans le roman russe de l'époque et, ensuite, par un intérêt général, occasionné par la situation socio-économique, pour les problèmes de la société bourgeoise que Zola avait montrés sous un éclairage si violent dans ses romans et dans ses écrits de publiciste.

Pourtant le succès de Zola écrivain s'est révélé peu durable, il n'a pas introduit non plus le naturalisme en tant que nouveau courant littéraire. La réaction fut aussi violente et aussi bruyante que le succès.

★

★ ★

La réception de Zola en Pologne a commencé beaucoup plus tard, et l'écrivain n'a pas remporté le même succès qu'en Russie. Nous devons citer avant tout la revue *Przegląd Tygodniowy (La Revue Hebdomadaire)*, organe des jeunes positivistes de Varsovie, qui informait systématiquement l'opinion polonaise de toutes les nouveautés intellectuelles et littéraires de l'Occident. Dans les années 1876-1879, elle a publié deux romans de Zola, quinze études sur les mœurs et nouvelles, et une étude critique. La publication de ces textes a été précédée d'un article d'information sur le réalisme dans le roman français (1875), très intéressant parce qu'il apportait des informations détaillées et des jugements pertinents. Tout porte à penser que l'article est en quelque sorte un remaniement de l'article de Zola consacré à Flaubert et publié dans le numéro de novembre de *Vestnik Evropy*. La deuxième partie de l'article polonais, consacrée à Zola, montre clairement que son auteur avait des connaissances limitées sur le naturalisme et son créateur, et qu'il ne savait pas très bien utiliser les sources dont il disposait⁶.

En 1876, a paru *Son Excellence Eugène Rougon* qu'Estreicher signale comme le premier roman de Zola publié en polonais. La traduction a été faite à partir de la version russe. C'est du russe aussi qu'on a traduit *La Faute de l'Abbé Mouret*.

4) « Literaturnaja letopis » (Chronique littéraire). *Otečestvennye zapiski*, février 1865.

5) E. Zola, *Parizskie pisma. Iz Literaturny i žizni. 1875-1877 (Lettres parisiennes. La littérature et la vie, 1875-1877)*. Saint-Petersbourg, 1878. t. I, 2^e éd. en 1878. Le tome II n'a pas paru.

6) Il connaissait par exemple la lettre de Zola à Boborkin, réimprimée dans l'article de celui-ci sur le nouveau roman français (*Otečestvennye zapiski*, 1876, t. CCXXVII, pp. 64-66).

Les Russes ne donnaient pas en général la version intégrale des romans qu'ils traduisaient; ils supprimaient les fragments trop violents et exposaient, par contre, les discussions des protagonistes et des opinions du narrateur sur les sujets philosophiques et politiques. Dans sa version de *La Faute de l'Abbé Mouret*, le traducteur polonais a supprimé tout ce que le naturalisme avait apporté de nouveau dans la technique romanesque ainsi que tout l'apport de Zola, ne laissant que l'histoire scandaleuse d'une aventure de l'abbé de campagne réduite à un simple schéma.

Types du clergé français ont eu une traduction soignée, faite à partir de la version russe, mais qui reste pourtant loin de la perfection car, dans la syntaxe, on sent les interférences de la syntaxe russe.

En publiant ces deux romans, la rédaction de *Przegląd Tygodniowy* n'a pas caché ses objectifs. Elle voulait que la société polonaise « prit connaissance des conquêtes de la science et se libérât des superstitions, rejetât la moisissure de l'ultramontanisme »⁷. Continuant la réalisation de ses objectifs, la rédaction de la revue a fait publier à partir du texte paru de petites brochures avec les essais formant le cycle *Types du clergé français* qui ont ensuite servi aux jeunes collégiens pour mener une propagande antireligieuse. Il n'était pas facile de prôner les idées anticléricales dans un pays où le catholicisme, religion dominante, était persécuté. Le fait que, dans les écrits de Zola, les attaques visaient le clergé français facilitaient sous doute la tâche.

7) *Przegląd Tygodniowy*, 1877, n°7.

Après 1878, le naturalisme commence à occuper une place de plus en plus grande dans la presse polonaise. Les revues positivistes — *Nowiny* (*Les Nouvelles*), *Ateneum* (*Athénée*) et *Prawda* (*La Vérité*) — publient des traductions de naturalistes français, et à côté de Zola on voit apparaître les noms de Flaubert ou de Daudet, on trouve aussi beaucoup plus souvent des informations et des critiques. La sympathie des critiques qui s'expriment dans ces revues va nettement du côté de Zola, l'écrivain français le plus connu en Pologne à l'époque.

L'ukase du Tsar de 1884 a eu une importance considérable pour la réception de Zola en Pologne. Zola fait partie des écrivains dont les œuvres sont interdites dans les bibliothèques et les salles de lecture publiques ainsi que dans les bibliothèques de clubs et de diverses sociétés⁸. L'arrêt de la publication de *Germinal* dans *Wędrowiec* (*Le pèlerin*) n'a pas été non plus sans importance.

8) *Gazeta Warszawska*, 1881, n° 182.

Quelles sont les raisons de la vogue de Zola en Pologne? La réponse est identique à celle qui permet de résoudre le même problème dans la littérature russe: dans les années soixante-dix, il y a un mécontentement général face à la production romanesque courante. Ce mécontentement était d'autant plus fondé et profond qu'après une attaque violente contre la littérature des épigones du romantisme, les « jeunes » avaient formulé leur propre programme littéraire, sans donner toutefois des œuvres capables de répondre à l'attente et au désir des lecteurs. Les écrivains de la génération venue après l'Insurrection de Janvier (1863) faisaient leurs débuts comme publicistes ou écrivains mais leurs œuvres, pour être intéressantes et utiles, n'annonçaient en rien leur future grandeur. Les critiques disaient même *expressis verbis* que la production romanesque en Pologne était moins grande que la demande et que pour cette raison les éditeurs devaient avoir recours aux traductions. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'œuvre de Zola, publiée déjà dans les revues russes et hautement appréciée, y ait pris une des premières places.

★

★ ★

Naturellement, en Russie, déjà à l'époque de ce grand succès de Zola auprès des lecteurs et d'une grande partie de la presse, on pouvait rencontrer

des voix critiques, mais une polémique violente et agressive avec le naturalisme et son créateur n'a été engagée que vers 1880 ; elle a porté aussi bien sur les arguments théoriques de ce courant nouveau que sur ses œuvres les plus représentatives. Le règlement de comptes le plus important avec le naturalisme, provoqué par la publication de *Nana*, a paru dans la revue *Delo* (*L'Oeuvre*)⁹, en 1880.

L'année suivante, le grand écrivain Saltykov-Ščedrin a publié un important article dans *Otečestviennye Zapiski*¹⁰, dans lequel il utilise le terme « réalisme » à la place du mot « naturalisme », mais considère celui-ci comme une seconde étape du réalisme français. Il commence par constater que ce mot a été connu en Russie beaucoup plus tôt qu'en France et qu'il a été l'objet de nombreuses querelles. Le caractère du réalisme russe est pourtant bien différent, car il prend en considération l'homme comme totalité, avec toutes les nuances de sa situation et de sa personnalité. Les Français, par contre, ne s'intéressent qu'au corps de l'homme ou, plus exactement, à son adresse physique et à ses exploits amoureux. Il définit *Nana* comme un roman ennuyeux par son sujet, odieux par ses drames, d'autant plus difficiles à supporter qu'ils sont montrés avec une exactitude impitoyable.

Il rappelle ensuite que Zola a été beaucoup plus populaire en Russie que parmi ses compatriotes qui l'ont considéré seulement comme auteur de *L'Assommoir*. Il ne met pas en question le talent de Zola, mais le considère tout simplement comme un produit de la bourgeoisie française, rassasiée et dépourvue d'idéaux, et il voit dans le succès de *Nana* la meilleure expression de son intérêt et de ses goûts littéraires. Pour Saltykov-Ščedrin l'école qui s'est formée autour de Zola est le plus grand mal, car elle représente un pseudo-réalisme et une telle pauvreté de pensée que même les torses nus des héros ne pourraient pas la défendre. C'est une littérature ennuyeuse, maladroite et pourtant importune. Les écrivains font défiler devant les yeux du lecteur le cortège infini de détails, décrits avec exactitude, mais sans rapports entre eux, qui ne caractérisent rien, sont inutiles et même inintéressants.

Une telle littérature — constate Saltykov-Ščedrin — répond très bien à la demande du lecteur bourgeois, elle ne demande pas d'effort intellectuel pour être comprise, elle n'éveille pas l'esprit en posant des questions. Car ce lecteur lit seulement pour ne pas paraître inculte, et la lecture des naturalistes est facile pour lui, car ils écrivent avec des phrases simples et composent les chapitres de leurs romans comme des couplets. En un mot, cette littérature satisfait les besoins intellectuels des gens rassasiés, contents d'eux-mêmes et du monde, et nullement enclins à un effort.

Saltykov-Ščedrin appelle le naturalisme la seconde étape du réalisme français, la troisième étant la pornographie dont il ne veut pas s'occuper.

Ce qui caractérise cette attaque c'est le fait d'omettre le terme « naturalisme » pour le remplacer par le mot « réalisme », qui permet de prendre en considération un champ littéraire beaucoup plus vaste. Cela permet à son auteur de considérer les phénomènes français contemporains dans le contexte de la littérature européenne contemporaine et passée, pour suggérer ensuite que, dans le domaine du roman réaliste, ce ne sont pas les français qui sont les novateurs mais les Russes. En définissant le naturalisme comme la seconde étape du réalisme, l'auteur de cet article le ramène à une caricature, ce qui est d'autant plus facile que dans ses considérations il oublie Zola et ne s'occupe que de ses élèves et imitateurs.

Une femme critique littéraire qui signait ses articles E. Konradi¹¹ a formulé des objections et des jugements de façon encore plus expressive. Elle commence par constater que le naturalisme a trouvé en Russie une fortune exceptionnelle qu'aucun autre courant littéraire, même un courant qui répondait à un vif et vaste intérêt social, n'a eue ; elle laisse ainsi entendre

9) Basardin (L. I. Mečnikov), « Novejsij Nana-naturalizm » (« le naturalisme à la Nana ») / *Delo*, 1880, n° 3 et 5.

10) N. Saltykov-Ščedrin, « Za rubežom » (À l'étranger), *Otečestviennye zapiski*, 1881, n° 1, pp. 271-276.

11) E. Konradi, « Teorija i praktika literaturnogo naturalizma (La théorie et la pratique du naturalisme littéraire) », *Zagraničnyj Vestnik*, 1882, janvier, t. I.

que le naturalisme ne répond pas à un tel intérêt. Le succès du naturalisme est pour elle d'autant plus bizarre que ce mouvement avait dû se frayer le chemin entre deux autres courants qui lui étaient également hostiles : la littérature de salon, qu'il offensait par sa forme, et un autre courant, que l'auteur ne nomme pas mais au sujet duquel il ajoute qu'il ne pouvait pas répondre à l'intérêt du lecteur aux opinions démocratiques. C'est pourquoi — dit E. Konradi — il s'est formé en Russie un front uni contre le naturalisme : les partisans de l'Occident l'attaquent en oubliant leur intérêt pour sa littérature, les libéraux en oubliant leur libéralisme. Les tendances réalistes de la littérature russe ont dans une certaine mesure favorisé la réception du naturalisme, mais elles l'ont rendue difficile dans une mesure encore plus grande, car le réalisme russe n'a jamais gardé le silence au moment où il affrontait les grands problèmes sociaux. Au contraire, il considérait comme sa tâche d'expliquer ce phénomène complexe qui lie les problèmes moraux aux idéaux de la justice. Il ne s'est jamais posé de devoirs analogues aux devoirs de la science, il n'a jamais voulu pratiquer sur cet ensemble que forme la société d'opérations telles que la chimie ou la physiologie en pratiquent dans leurs domaines.

La théorie du roman expérimental a aussi rencontré une critique violente. C'est K. Arseniev qui en parle¹² pour reprocher à Zola de demander la liberté pour l'écrivain tout en formulant des principes qui sont beaucoup plus rigoureux que ceux de La Harpe. En imposant à l'écrivain le principe d'objectivité, Zola lui a retiré le droit à philosopher. Le triomphe du roman expérimental, dit le critique, signifierait la mort pour le roman à thèse qui est la force du progrès.

Une discussion particulièrement vive a pris comme sujet le problème du héros dans le roman naturaliste par rapport aux postulats de la littérature russe¹³.

M. Mihajlovski a formulé cette opinion de manière encore plus nette ; les naturalistes accentuent trop fortement le déterminisme des phénomènes et, convaincus que « tout ce qui existe est indispensable et ne peut pas être différent, ils négligent le jugement moral et la responsabilité[...], noient dans le déterminisme toute protestation contre le mal »¹⁴.

Stepnjak-Kravčinski affirmait qu'il fallait lier étroitement la problématique sociale du roman au personnage romanesque quand il écrivait : « notre société demande avec fermeté que la littérature lui découvre et explique ces tâches et ces objectifs qui pourraient devenir une garantie du progrès social et du mouvement. Une œuvre d'art ne peut le faire qu'en plaçant au centre un individu dans lequel les conditions extérieures n'ont pas encore étouffé l'élan vital »¹⁵.

Dans l'histoire de la littérature russe, le naturalisme constitue un épisode de grande envergure, il a montré la continuation de l'« école naturelle » dans le grand roman russe qui est devenu par la suite un événement d'importance européenne, et il a permis aux écrivains de formuler leurs propres objectifs et leur propre conception de la littérature. Cette littérature mettait au centre de ses préoccupations la lutte contre le mal, cherchait des moyens pour le supprimer ainsi que des personnages romanesques capables d'assumer une telle tâche.

★

★ ★

Maintenant nous allons nous demander sur quel terrain sont tombés les germes du naturalisme en Pologne, quels sont les éléments de la culture polonaise qui ont facilité sa réception ou, inversement, l'ont rendue difficile.

D'abord il faut rappeler que les idées principales de la pensée positiviste qui, dans les années soixante et soixante-dix, étaient diffusées

12) K. K. Arseniev, «Teorija eksperimentalnogo romana» (Théorie du roman expérimental) dans *Kritičeskie etjudy po russkoj literatūre* (Etudes critiques sur la littérature russe), t. II, Saint-Petersbourg, 1888.

13) E. Stawęcka a consacré à cette question une étude intitulée «Problem bohatera literackiego w rosyjskich dyskusjach o naturalizmie» (Le problème du héros romanesque dans les discussions russes sur le naturalisme), dans *Postać w literaturze rosyjskiej XX wieku* (Le héros romanesque dans la littérature russe du XX^e siècle), Katowice, 1983 (nous avons utilisé dans nos considérations les résultats de ses recherches).

14) Mihajlovski, «Pis'ma o raznych raznostjach» (Notices diverses), *Russkije Vedomostii*, 1890, n° 5, p. 2, cité d'après E. Stawęcka, op. cit.

15) S. Stepnjak-Kravčinski, *Na wstřeču Sankt-Petersburg* (La rencontre avec Saint-Petersbourg), 1878, p. 488, cité d'après E. Stawęcka, op. cit.

JANINA KULCZYCKA-SALONI

dans la campagne de la « vieille » et de la « jeune » presse, ont rencontré une forte opposition dans la société animée par l'esprit patriotique, fidéliste et clérical.

Néanmoins la campagne de propagande menée par la « jeune » presse a eu le grand mérite d'avoir familiarisé l'opinion polonaise avec la conception matérialiste de l'histoire, d'avoir appris à considérer l'histoire en tant que résultat du conflit d'intérêt de divers groupes d'hommes, eux-mêmes conditionnés par les facteurs physiographiques et économiques ; la culture à commencé à apparaître comme l'œuvre des mains humaines, comme le résultat d'un processus dont on cherchait la force motrice dans la science. On s'est aussi familiarisé avec la conception d'une littérature née de la connaissance scientifique de l'homme et de la société et non du contact avec les forces métaphysiques.

Dans le domaine de la tradition littéraire nous voyons apparaître des phénomènes qui, malgré une forte influence de l'héritage romantique, pouvaient préparer le terrain pour la réception du naturalisme. A côté du roman qu'on appelait « local », un rôle important a été joué par l'essai physiologique (qu'on appelait souvent en Pologne « physiologie ») qui témoignait un grand intérêt pour le régionalisme géographique et sociologique, l'existence quotidienne des gens de la classe moyenne, leur psychisme et leur mentalité. Avant l'Insurrection de Janvier, la presse varsoivienne publiait systématiquement des feuilletons et des images qui prenaient pour sujet la vie de Varsovie avec sa stratification sociale, nationale et religieuse. De nombreux publicistes ont donc choisi le sujet qui allait devenir le principal objet d'intérêt des naturalistes. Les grands écrivains de l'époque positiviste ont commencé leur activité littéraire par de telles images ou des feuilletons de ce genre.

Après cette étape préparatoire, période d'informations générales sur Zola et le naturalisme, ainsi que de publication de ses œuvres dans les revues et en éditions séparées, commence l'étape principale de la campagne, qui se situe à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingts, durant laquelle de vrais connaisseurs de la question et des autorités littéraires prendront la parole. Les adversaires aussi bien que les admirateurs de Zola considèrent le naturalisme, conformément au déterminisme historique de l'époque, comme un produit de la nécessité historique des transformations sociales et politiques qui sont visibles surtout en France. Par contre, on affirmait souvent que les conditions de vie en Pologne, différentes de celles de la France, défendraient les Polonais contre le naturalisme. Les critiques polonais, tout comme les critiques russes, prennent pour cible l'objectivité de l'écrivain, son attitude d'observateur impassible de phénomènes présentés qui renonce à juger les héros romanesques et leurs actes du point de vue moral. Zola — écrivait l'un d'eux — « ne s'apitoie sur personne, ne réhabilite, ne condamne personne[...], il donne seulement un coup de pied et continue son chemin. Il n'y a rien de plus tragique que ce coup de pied, rien de plus horrible que la mort de Nana »¹⁶. Le principe qui imposait à l'écrivain les devoirs et les méthodes d'un savant, et visait à rendre la littérature aussi rigoureuse que la science, suscitait aussi de violentes critiques.

On protestait aussi contre la conception matérialiste du monde et de la société qui les considérait seulement comme le résultat des forces aveugles de la nature et des processus économiques. La conception de l'homme « physiologique » n'a pas été non plus admise. Les critiques polonais constatent que les naturalistes ont remarqué qu'« il y a toute la bête dans l'homme » mais ils n'ont pas su voir que « dans la bête il n'y a pas tout l'homme »¹⁷.

On n'approuvait pas non plus l'extrémisme des naturalistes dans la peinture de la laideur de la vie, de la misère physique et morale de l'homme. On protestait avec une violence particulière contre la tendance naturaliste à

16) W. Bogustawski, « Przegląd artystyczny » (Revue des arts), *Kurier Warszawski*, 1884, n° 2396.

17) A. Swietochowski, « Liberum veto », *Prawda*, 1895, n° 49.

présenter la vie érotique d'une façon qui dépassait les limites admises pour ce sujet dans la littérature. On reprochait même parfois à Zola d'être un pornographe, mais certains écrivains protestaient contre une telle accusation (par exemple Henryk Sienkiewicz qui considérait le penchant pour la pornographie comme un trait particulier de la littérature française). Eliza Orzeszkowa parlait du démon gaulois qui, visible dans l'œuvre de Voltaire, de George Sand et de Balzac, a pris en pleine possession Zola, s'exprimant franchement, sans être voilé ni équilibré en rien par quelque chose d'autre¹⁸. Et Bolesław Prus de prétendre que, dans son courage d'aborder des sujets scabreux, le naturalisme « est allé si loin qu'il a mis le pied dans une porcherie »¹⁹.

18) E. Orzeszkowa, « O smutku i śmiechu w literaturze » (La tristesse et le rire dans la littérature), *Kurier Codzienny*, 1891, n° 81, réimprimé dans *Pisma krytyczno-literackie (Etudes critiques)*, réunies et établies par E. Jankowski, Wrocław-Cracovie, 1959, p. 300.

19) B. Prus, « Kronika tygodniowa » (Chronique hebdomadaire), *Kurier Warszawski*, 1885, n° 18, réimprimé dans *Kroniki (Chroniques)*, Varsovie, 1959, t. 8, p. 18.

A côté de cette désapprobation d'un certain extrémisme des naturalistes, nous trouvons dans la presse polonaise des voix pour approuver et admirer ce qui était leur réelle nouveauté. Ils ont découvert pour la littérature des sujets nouveaux et ont conquis un nouveau lecteur. Ces découvertes ont entraîné des transformations de la langue parce que dans leurs œuvres ont pris la parole divers groupes sociaux qui, jusqu'alors, n'avaient pas eu droit de cité dans la littérature. Ils ont aussi réussi à dépasser le schéma de l'aventure amoureuse qui pesait sur le roman européen, à libérer le roman du pouvoir de la fantaisie et des jeux.

L'accusation d'immoralité a été considérée comme une réaction de la critique bourgeoise face à une vérité inconfortable : « Dans le miroir social fidèle qu'elle [la littérature naturaliste] expose à la vue publique, ils ont peur de se voir eux-mêmes et de voir la lèpre qui couvre leur corps »²⁰.

20) W. J. Dobrski, « Pogadanki o literaturze francuskiej » (Entretiens sur la littérature française) *Przegląd Tygodniowy*, 1886, n° 2.

Prus voyait ainsi la genèse de la littérature « licencieuse » : « C'est la simple vie qui lui fournit des sujets, et les masses populaires fournissent la langue, elles qui ont toujours une provision de mots grossiers au service du public et qui les utilisent pour leur propre commodité ». Et bien qu'il considérât que la littérature naturaliste fût conditionnée par les rapports sociaux, il appelait Zola « le Christophe Collomb du ruisseau »²¹. Pour lui le naturalisme était une réaction contre la littérature « d'alors » qui « ne répondait qu'aux goûts des gens vivant dans le bien-être ; [...] de nos jours apparaît sur la scène du monde et de la poésie une couche de gens qui vivent dans le besoin et dont le sort laisse à désirer au moins du point de vue des exigences esthétiques »²².

21) B. Prus, « Kronika tygodniowa », *Kurier Warszawski*, 1883, n° 240, réimprimé dans *Kroniki*, t. 6, 1957, p. 78.

22) B. Prus, « Kronika tygodniowa », *Kurier Warszawski*, 1883, n° 95, réimprimé dans *Kroniki*, t. 6, op. cit., p. 92.

Aux yeux de certains auteurs, Zola a le mérite d'être l'explorateur et le chantre du monde contemporain : « Il n'a laissé de côté aucun domaine de la vie sociale [...], tout cela a été présenté avec une profonde connaissance des causes et peut très bien prétendre à être conforme aux résultats de la critique scientifique et sociale »²³.

23) L. Winiarski, « Pieniądz Zoli » (« L'Argent de Zola »), *Prawda*, 1891, n° 22.

Ainsi donc les problèmes de la vision du monde matérialiste chez les naturalistes, leurs sujets préférés et leur nouveauté artistique ont été présentés de manière large, ouverte, bien documentée ; on en a tiré des conclusions précises. Il existe pourtant des problèmes importants, et pour le programme et pour la pratique artistique de Zola, que les écrivains polonais avaient aperçus, mais, ne pouvant pas en parler de façon ouverte, ils ont dû se borner à les signaler. Nous pouvons y faire figurer la tendance de Zola à élargir le naturalisme à d'autres domaines de la vie sociale que la littérature, à influencer les politiciens par les informations sur la vie et même à postuler une « République naturaliste ». Sienkiewicz a aperçu cette tendance, mais sans l'analyser ; il a seulement parlé du « naturalisme politique », de même qu'il a évité une analyse plus détaillée de ces événements historiques qu'il avait cités comme la cause de transformations littéraires.

L'intérêt de Zola pour le monde contemporain faisait d'ailleurs croire qu'il n'aimait pas les sujets historiques. Or, en Pologne, le roman historique était depuis le début du XIX^e siècle un genre littéraire d'une grande productivité et, au moment de la discussion sur le naturalisme, vivaient encore et écrivaient des romanciers très lus à l'époque, comme par exemple

JANINA KULCZYCKA-SALONI

Józef Ignacy Kraszewski. Les « jeunes », tournés comme ils l'étaient vers la contemporanéité, n'avaient, jusqu'à ce moment-là, publié aucune œuvre consacrée au passé national, ce qui inquiétait visiblement les critiques. C'est pourquoi on soulignait la différence entre la situation de l'écrivain français et les devoirs de l'écrivain polonais. « La France démocratique » — écrivait l'un d'eux — « n'aime pas ses souvenirs de l'Ancien Régime[...] ; chez nous il y a d'autres besoins spirituels, d'autres rapports sociaux : chez nous la tradition historique a sa signification, son sentiment est fort et durable »²⁴.

24) Karol (J. Kotarbiński), « Pokłosie » (Revue), *Kłosy*, 1889, n° 1242.

De manière prudente, on rappelait aussi que l'écrivain polonais ne peut pas se borner au rôle d'un observateur objectif, car il doit assumer une autre tâche : « Nous sommes convaincus » — écrivait L. Winiarski — « que chez nous même le plus grand génie ne pourra introduire le naturalisme. Parce qu'il n'y a pas de classe pleinement satisfaite, ne désirant plus rien. La littérature et l'art doivent donc prôner ici des idées définies »²⁵.

25) L. Winiarski, « Literatura francuska » (Littérature française), *Prawda*, 1891, n° 10.

Ce n'est qu'en 1884, donc relativement tard, que la revue *Wędrowiec*, dont les créateurs et les collaborateurs étaient parmi les admirateurs du naturalisme, s'engagea dans la campagne naturaliste. Au groupe réuni autour de la revue revient le mérite incontestable d'avoir fait de Flaubert non seulement le représentant du nouveau courant mais aussi, dans un certain sens, un adversaire de Zola. Il faut tout de même souligner que les écrivains qui formaient ce groupe ne voulaient nullement créer une version polonaise du naturalisme, mais tout simplement profiter de la leçon française dans la recherche de nouvelles voies pour la littérature et l'art polonais.

Ainsi la nation, qui considérait la paix armée comme une étape de transition et qui, malgré ses déclarations officielles, écoutait tous les bruits qui pourraient annoncer la tempête, n'a pas approuvé le naturalisme et son principal représentant en tant que courant montrant de nouvelles voies à la littérature. Cette nation considérait les écrivains comme des dirigeants politiques et cherchait dans leurs œuvres sinon des instructions du moins un équivalent littéraire de sa nostalgie.

C'est pourquoi Sienkiewicz, au cours d'une conférence publique, prévenait les Polonais contre Zola en tant que modèle éventuel. Et il a exprimé son avertissement dans une formule peu claire et sans couleur qui reste en contradiction avec la précision et les couleurs de tout son exposé : « Nous sommes dans une situation différente. Il nous faut aller vers le haut, non tomber dans le bas. Notre voie est différente, plus sérieuse, plus rigoureuse, c'est pourquoi notre roman a aussi une tâche différente, à savoir : il doit apporter la santé et non répandre la pourriture. [...] Notre roman a le devoir de réunir ce qui a été séparé, être le ciment des âmes et, comme dit le poète, une arche d'alliance entre les temps anciens et les temps nouveaux »²⁶.

26) H. Sienkiewicz, « O naturalizmie w powieści » (Du naturalisme dans le roman), *Niwa*, 1881, t. 2, réimprimé dans *Dzieła (Œuvres complètes)*, Varsovie, 1951, t. 45 : *Szkice literackie (Études littéraires)*, réimprimé dans *Dzieła, op. cit.*, t. 45, pp. 100-101.

★

★ ★

Nos considérations nous amènent aux conclusions suivantes : aussi bien sur le terrain russe que sur le terrain polonais le naturalisme fut objet d'attention et ses principales réalisations furent présentées au lecteur, introduites dans la vie littéraire en tant que phénomènes importants et qui suscitaient l'intérêt du public. Ensuite on a procédé à une analyse de la théorie et de l'œuvre de Zola : les résultats se sont avérés semblables. L'extrémisme dans le choix des sujets scabreux a été reconnu comme un trait typiquement français, mais qui entraînait l'opposition du lecteur russe et du lecteur polonais. L'aspect social de l'œuvre de Zola a trouvé plus de défenseurs en Pologne qu'en Russie car on y appréciait plus ses romans en tant qu'images du monde contemporain. On a par contre rejeté, dans les deux pays, son postulat qui faisait du roman une étude scientifique, son déterminisme, sa conception physiologique de l'homme. On ne voulait pas admettre non plus sa conception de l'écrivain-savant, observateur objectif de

la contemporanéité. Aussi bien les Russes que les Polonais avaient besoin d'une autre littérature. Les Russes l'appelaient littérature à thèse et demandaient un autre personnage romanesque, un héros enthousiaste, défenseur de la justice et du bien. Les Polonais ne pouvaient pas définir leur idéal avec une telle précision, ils pouvaient seulement dire qu'ils ne voulaient pas du naturalisme en tant que littérature limitant son rôle à la connaissance de la réalité.

La réception du naturalisme dans la littérature russe et la littérature polonaise que nous venons de présenter n'est qu'une introduction à la question essentielle : montrer de quelle manière les inspirations naturalistes et les discussions sur le naturalisme ont porté des fruits dans les œuvres littéraires.

L'état actuel de nos recherches ne nous permet que de proposer à l'analyse les problèmes suivants. La question du naturalisme dans ces deux littératures devrait être analysée dans les trois domaines suivants :

1. l'inspiration du naturalisme dans l'œuvre de grands écrivains dont la personnalité créatrice s'est formée avant l'époque de l'orage naturaliste. Il s'agit de quatre grands Russes : Tolstoï, Turgenev, Saltykov-Ščedrin et Dostoïevski, et de trois grands romanciers polonais : Prus, Orzeszkowa, Sienkiewicz.
2. Les partisans du naturalisme qui ont essayé de transplanter sur le terrain de leur propre littérature l'expérience de Zola : Boborikin et Mamine-Sibirjak en Russie, Dygasinski et Gruszecki en Pologne ;
3. Les naturalistes malgré eux, des gens qui dans leur vie ont été en contact avec des pays, des peuples et des milieux intéressants et inconnus de lecteurs, et qui ont considéré comme leur tâche de les faire connaître par l'intermédiaire d'une œuvre littéraire. Ce sont, par exemple, Melnikov-Pečerskiï en Russie ou Sieroszewski en Pologne.

C'est seulement après avoir fait de telles analyses qu'il serait possible d'établir aussi bien les différentes significations du terme « naturalisme » que les transformations que ce mouvement artistique, ses principes et sa méthode artistique ont subies à l'époque sous l'influence de la tradition culturelle et littéraire ainsi que de la situation politique et sociale de ces deux nations.

(Traduit par Joanna Zurowska)

Danuta KNYSZ-RUDZKA

Le rôle du naturalisme dans la formation de la théorie de l'art indépendant en Belgique et en Pologne.

L'analyse proposée dans cette communication concerne les phénomènes littéraires et artistiques parallèles dans les naturalismes belge et polonais. Elle choisit deux littératures nationales assez éloignées l'une de l'autre, deux littératures qui n'entrent pratiquement pas en relation directe jusqu'à la fin du XIX^e siècle. L'intérêt de cette étude porte sur les ressemblances typologiques, sur les analogies dues à la grande synchronie de courants culturels qui traversent l'Europe. Elle voudrait présenter des phénomènes qui se développent indépendamment, tout en possédant un point de repère commun — celui de la réception du naturalisme de Zola, bien que la réception en tant que telle reste en dehors des problèmes traités ici.

Il est tentant de montrer comment le naturalisme a subi l'influence de la tradition nationale pour se teinter d'un certain régionalisme. La littérature belge se limite ici à la littérature d'expression française. De nombreuses analogies qui se manifestent dans le développement du naturalisme polonais et du naturalisme belge dérivent aussi des conditions socio-politiques dans les deux pays. Celles-ci ont imposé à la littérature une fonction utilitaire — le plus souvent politique en Belgique et sociale et didactique en Pologne. L'indépendance de l'Etat belge datant seulement de 1830 et la non-existence de l'Etat polonais imposaient à la littérature plusieurs problèmes particuliers, l'entraînaient dans la recherche de l'identité nationale, la mettaient au service de la société bourgeoise qui s'enrichissait très vite (en Belgique) ou de la société qui voulait devenir bourgeoise et qui voulait s'enrichir (en Pologne). Dans les deux pays la révolte naturaliste s'alimentait au conflit qui opposait le milieu des artistes et le public bourgeois indifférent aux problèmes de l'art. Cette apathie générale que Gustave Vanvelkenhuyzen¹ décèle dans la Belgique des années 70 et 80, était profondément ressentie par Camille Lemonnier et Georges Rodenbach, ainsi que par les autres artistes de « La Jeune Belgique »².

Certains phénomènes littéraires gagnent à être compris, examinés dans le contexte des phénomènes artistiques de la même époque.³ Cette constatation reste vraie aussi bien pour l'art et la littérature de la fin du siècle que pour le naturalisme des années 70-80, profondément impliqué dans la peinture réaliste (naturaliste) et dans l'impressionnisme et influencé par la

1) Gustave Vanvelkenhuyzen. *L'influence du naturalisme en Belgique de 1875 à 1900*. Bruxelles 1930.

2) Camille Lemonnier. *La vie d'écrivain. Mes souvenirs*. Bruxelles 1945; Georges Rodenbach. *L'art en exil*. Paris 1887.

3) Istvan Soter. *Problemy kompleksowych badań porównawczych... pamiętnik Literacki*. 1968.

DANUTA KNYSZ-RUDZKA

critique artistique. Camille Lemonnier et Emile Verhaeren ont fait leurs débuts dans la critique artistique, comme Zola. Stanisław Witkiewicz du groupe naturaliste de la revue *Wędrowiec* (1884 - 1887) fut peintre avant de devenir critique et théoricien d'art; Antoni Sygietyński, qui l'accompagnait dans sa campagne pour le renouvellement de l'art, était critique littéraire, critique d'art écrivain et, de plus, musicien.

Les peintres et les critiques d'art en Pologne et en Belgique ont participé à la formation du mouvement naturaliste. Il serait même intéressant de souligner que le naturalisme polonais a formulé ses principes à la fois dans la critique littéraire, en présentant le roman contemporain en France (une série d'articles remarquables d'Antoni Sygietyński⁴), et dans la critique artistique qui expliquait et lançait les œuvres des peintres polonais que l'histoire de l'art appellera tantôt réalistes, tantôt naturalistes⁵. Bien que sensible aux influences du naturalisme français, le naturalisme polonais a gardé son caractère particulier et même national, grâce à la critique artistique qui a créé le concept de renouvellement de l'art inspiré par la peinture de Maks et Aleksander Gierymski et de Józef Chełmoński. La revue *Wędrowiec* livrait une bataille acharnée à la peinture historique, défendait et propageait les toiles et les dessins de A. Gierymski, J. Chełmoński, W. Podkowiński. Les revues belges telles que *L'Art libre* (1871-72), *L'Art universel* (1873-76), *L'Artiste* (1875-80), *L'Actualité* (1876-77) étaient des revues de peintres et de poètes. La critique d'art y tenait une place prépondérante. Les noms de Rops, de Meunier, mais aussi de Courbet, y apparaissaient souvent. Théo Hannon, le célèbre rédacteur de *L'Artiste*, la revue qui se voulait ouvertement naturaliste, était peintre et poète.

En Pologne la participation du naturalisme à la lutte pour l'émancipation de l'art était plus visible, et plus considérable, dans le domaine de la peinture et la critique artistique que dans la littérature. La génération des modernistes polonais qui se manifesta à partir de 1890 choisit la stratégie de la révolte contre toute l'époque du Positivisme, en y englobant également la génération naturaliste de *Wędrowiec*. La génération des modernistes belges, active déjà dans les années 80, a opté pour la stratégie de l'alliance, évidente surtout pendant les premières années de l'existence de la revue *La Jeune Belgique* (1881-1897). Les jeunes ont reconnu leur maître en Camille Lemonnier, le plus remarquable des naturalistes belges. Cette stratégie de l'alliance se révélait d'ailleurs dès le début, dans les revues fondées et rédigées par Lemonnier: elles fournissent beaucoup de déclarations directes qui mettent en évidence la valeur du naturalisme belge en tant qu'annonciateur de la révolution artistique.

Par contre, la stratégie de négation et du silence qui caractérisent les grandes polémiques modernistes nous prive des preuves directes de l'influence du naturalisme sur la génération qui a prêché le culte de l'art. Il nous faut nous appuyer surtout sur les critiques publiées au temps de l'activité du groupe de *Wędrowiec* pour montrer à quel point elles frayaient le chemin à la conception de l'art autonome.

Il faudrait encore ajouter que le naturalisme belge a pris appui sur la peinture flamande du XVII^e siècle qui constituait son plus précieux patrimoine artistique. D'un autre côté il n'avait pas de rivaux très puissants, ni dans la tradition romantique, ni dans la littérature des premiers réalistes, que Lemonnier nommait «les fonctionnaires des lettres». En revanche en Pologne la tradition de la grande poésie romantique restait toujours vivante et le roman réaliste atteignait son apogée au moment même de la grande offensive naturaliste du groupe *Wędrowiec* en atténuant un peu l'importance du naturalisme, bien qu'il ait profité discrètement de certains éléments de sa conception biologique de l'être humain et de ses préférences thématiques (les romans d'Eliza Orzeszkowa — *Les bas-fonds*, *Les Dziurdziowie* et de Bolesław Prus — *L'avant-poste*, *La poupée*).

Cette situation renforçait encore le refus général du naturalisme conçu comme une vision du monde trop pessimiste pour une nation en

4) Antoni Sygietyński. Współczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert. *Ateneum* 1881. t. II. II. Alfons Daudet. *Ateneum* 1881. t. III. III. Emil Zola. *Ateneum* 1882. t. IV. Bracia Goncourt. *Ateneum* 1883. t. II.

5) Antoni Sygietyński. Sztuka na wystawie Powszechnej w Paryżu. *Ateneum* 1878. t. III. Malarstwo polskie. Aleksander Gierymski. *Prawda* 1883. nr 14. Malarstwo polskie. Józef Chełmoński. *Prawda* nr 15. Kalejdoskop artystyczny. *Prawda* 1883 nr 47. Album Maksa i Aleksandra Gierymskich. Varsovie 1886.

détresse que les puissances étrangères cherchaient à anéantir. La peinture naturaliste devait en outre combattre un rival sans précédent — la peinture historique, représentée par plusieurs peintres polonais parmi lesquels Jan Matejko jouissait d'un prestige qui touchait au culte. Dans des conditions si peu propices, les critiques de *Wędrowiec* ont livré une bataille pour la peinture naturaliste et déclenché une attaque frontale contre la peinture historique en formulant ainsi les grands manifestes du naturalisme et esquissant les premiers épisodes du mouvement vers l'émancipation de l'art. Le rôle joué par les toiles de Gierymski, Aleksander et Maks, et de Józef Chetmoński est d'autant plus considérable que l'impressionnisme français a été connu en Pologne tardivement. Il ne suscita une grande polémique qu'au début des années 90 et ne prit aucune part aux premières luttes pour l'autonomie de l'art et de l'artiste⁶.

Stanisław Witkiewicz qui se battait au temps de *Wędrowiec* pour la peinture née de l'observation de la nature⁷, pour la liberté de l'artiste et son droit à la libre expression de sa vision de la réalité et qui, au début du XX^e siècle défendait l'œuvre d'Aleksander Gierymski en tant qu'expression de l'âme de l'artiste⁸, peut être considéré comme un lien unissant le naturalisme et le modernisme. Je crois que le rôle qu'il a joué dans le développement de la conception de l'art indépendant peut être comparé à celui de Camille Lemonnier. Seulement, s'il était parfois appelé le « Jean-Baptiste » de la génération de la Jeune Pologne, ce n'était pas pour ses mérites de défenseur du naturalisme, mais plutôt malgré son passé naturaliste. Il est évident que la stratégie du silence restait toujours en vigueur, contrastant fortement avec ce sentiment de continuité et avec ce choix conscient de la tradition naturaliste (entre autres!) que les poètes groupés autour de *La Jeune Belgique* avaient ouvertement déclarés, au moins dans les premières années de l'histoire mouvementée de cette revue.

La peinture naturaliste — véridique, tournée vers la nature et fascinée par tous les sujets ordinaires, passionnée par ses propres problèmes techniques : la couleur et la composition naturelle — est apparue en Pologne avec les premiers tableaux de Maks Gierymski (mort en 1874), d'Aleksander Gierymski et de Józef Chetmoński, présentés à Varsovie en 1875. A. Gierymski et Chetmoński se sont vus bientôt accuser d'un réalisme exagéré à la Courbet⁹. Le nom seul de ce peintre français faisait trembler d'indignation la critique traditionnelle. Les jeunes artistes, très mal reçus généralement, ont pourtant trouvé un défenseur en la personne de Cyprian Godebski, sculpteur et critique. C'est dans une série de feuilletons « Lettres sur l'art » publiés dans la *Gazeta Warszawska* en 1875-76 que Godebski s'est déclaré partisan de la peinture tournée vers la vie réelle du moment présent, partisan de la peinture réaliste de Courbet, propagée par Zola en France et par Camille Lemonnier en Belgique. Godebski a proposé sa propre conception de l'art en parlant avec respect et admiration de Courbet qui :

« aime la peinture pour la peinture et la nature pour la nature en atteignant dans sa reproduction le sommet de la perfection jamais atteint jusqu'à présent »¹⁰.

Godebski formulait ses principes de l'art en présentant avec enthousiasme les toiles de Maks Gierymski qui jouissait d'un grand succès à Munich, à Londres, à Berlin, mais restait complètement inconnu en Pologne. Dans ses toiles exposées au Salon de Zachęta Godebski appréciait la simplicité du sujet, le souci des détails, la fidèle reproduction des lumières éteintes de la nature. Il se rapprochait déjà du programme de la nature vue, observée, respectée et vécue d'une façon individuelle par l'artiste, bref du programme naturaliste de Stanisław Witkiewicz des années 80 quand il constatait :

« L'artiste a saisi et reproduit la nature avec une maîtrise incomparable. Très impressionné par ce qu'il a vu, il cherche à produire la même impression et il y réussit parfaitement »¹¹.

6) Voir: Wojciech Gerson, « Impressionizm », *Biblioteka Warszawska*, 1891, t. I; Stanisław Witkiewicz, « Impresjonizm », *Kurier Warszawski*, 1891 nr 353-360, 1892 nr 4-5; Czesław Jankowski, « Przeglądy artystyczne » (sur l'impressionnisme), *Tygodnik Ilustrowany*, 1890 nr 11, 16, 38; « Ze sztuki », *Tygodnik Ilustrowany*, 1891 nr 60.

7) Stanisław Witkiewicz, « Malarstwo i krytyka u nas », *Wędrowiec* 1884 nr 52; Józef Chetmoński, « Tygodnik Ilustrowany » 1889, nr 316; « Trwałe nieporozumienie » (sur J. Chetmoński), *Zycie*, 1889 nr 1; Aleksander Gierymski, *Kurier Warszawski*, 1890, nr 307; « Największy obraz Matejki », *Wędrowiec*, 1887 nr 1, 3-6, 8.

8) Stanisław Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Lwów 1903.

9) Lucjan Siemieński, « Z wystawy obrazów i rzeźb », *Czas*, 1875 nr 142 (sur J. Chetmoński); Henryk Sturwe, « Wystawa Towarzystwa Sztuk Pięknych. Obrazy Aleksandra Gierymskiego Gra w mora i Austeria rzymska », *Kosy* 1875 nr 502.

10) Cyprian Godebski, *Listy o sztuce*, 1875-76, Cracovie 1970 p. 182.

11) *ibid.* p. 14.

DANUTA KNYSZ-RUDZKA

Le cercle d'activités artistiques formée à Varsovie en 1875 autour de Godebski s'est dispersé rapidement avec le grand exode de nos artistes, qui partirent à l'étranger, pour Rome, Paris, Munich, déçus par l'indifférence et l'hostilité du public et de la critique. Pourtant il annonçait déjà la future campagne de *Wędrowiec* et en constituait la première expérience.

C'est vers 1870 que la Belgique, qui était en train de vivre sa prospérité matérielle, manifeste les premiers signes d'intérêt pour les biens artistiques. Comme en Pologne, les peintres y ont été, bien avant les écrivains, les précurseurs d'un changement fondamental dans la conception de l'art. Ils découvraient l'œuvre de Courbet et participaient à la création des premières revues artistiques et littéraires. Camille Lemonnier débutait sous le signe de la peinture en publiant ses Salons en 1863 et 1866. Son premier texte littéraire, *Nos Flamands*, publié en 1869, commençait par une invocation au talent de Rubens. C'est ainsi qu'il traçait les grandes lignes de sa prose qui cherchait à rallier la tradition de la peinture flamande¹².

Lemonnier était proche des jeunes non seulement en tant que critique épris de l'œuvre de Courbet et de l'art de Rops et attiré par les recherches de peintres tels que Constantin Meunier, Hippolyte Boulanger, Xavier Mellery, mais aussi en tant qu'animateur de la vie artistique et mécène invitant les artistes à collaborer aux nombreuses revues qu'il dirigeait. A *L'Art Libre* il défendait les peintres de la Société Libre des Beaux-Arts qui demandaient « l'art libre » et « le retour à l'homme et à la nature ». A *L'Art Universel* il donnait la parole aux peintres qui proclamaient « la liberté et la franchise de l'art », et lançait les gravures de Rops et la peinture de Boulanger. Il défendait « le nouveau » dans l'art en publiant des articles sur Corot et Boulanger, en manifestant la même ouverture d'esprit et le même amour pour l'indépendance des activités artistiques que Cyprian Godebski à Varsovie.

Mais c'est avec la revue *L'Actualité* que commence une véritable offensive naturaliste dans le domaine des lettres, d'autant plus que Lemonnier en tant que rédacteur y accueillait plusieurs naturalistes français (Huysmans, les Goncourt, Céard) et reproduisait souvent des articles de la presse française¹³.

En même temps, le naturalisme et la modernité, le naturalisme et le Parnasse, s'associaient dans la revue *L'Artiste*. Les peintres et les poètes y parlaient de la moralité de l'art, du régionalisme, de la conception de l'art pour l'art et de l'art social. A partir de 1877 le caractère naturaliste de la revue s'affirma ouvertement dans le frontispice, dessiné d'ailleurs par Félicien Rops. Les termes « naturalisme » et « modernité », lancés comme mot d'ordre, mettaient en évidence le caractère complémentaire des deux notions.

Ce mot d'ordre n'aurait jamais pu être lancé en Pologne, tant y prévalaient les jugements sévères sur le naturalisme. Cette modernité du naturalisme qui était déclarée à haute voix dans *L'Artiste* doit être, dans le cas de la Pologne, décelée et mise à jour par l'histoire de la littérature et l'histoire de la peinture. D'ailleurs les travaux récents la révèlent de plus en plus¹⁴.

Dans un ouvrage fondamental sur les origines de la théorie de l'art pour l'art en Belgique, Robert Gilsoul caractérise cette alliance du naturalisme et du Parnasse en disant :

« Au fond, Parnasse et Naturalisme étaient aux jeunes d'une même signification : libération de l'art. Le passage de l'un à l'autre est facilité par les caractères coloristes communs à deux écoles »¹⁵.

L'idée de la vérité coïncide, dans la littérature belge, avec l'idée de l'art libéré de toute tendance et de tout pragmatisme. Pour défendre l'autonomie de cette vérité suprême, qui échappe aux accusations d'immoralité, les naturalistes, conscients de leurs recherches formelles, ont trouvé l'appui du Parnasse français et de la théorie de l'art pour l'art. Le beau est la splendeur du vrai — disaient les jeunes en annonçant la possibilité de cette alliance.

12) Voir Maurice Gaucher, *Camille Lemonnier*, Bruxelles 1943; Gustave Vanweilkenhuyzen op cit. Thomas Gergely, La Notion de naturalisme en Belgique francophone dans *Le Naturalisme et les lettres françaises de Belgique. Revue de l'Université de Bruxelles*, 1984 4-5

13) Voir Gustave Vanweilkenhuyzen, « De l'Uylenspiegel à la Jeune Belgique », dans *Vocations littéraires*, Paris 1959

14) Kazimierz Wyka, *Modernizm polski*, Cracovie 1959; *Młoda Polska*, t. II, Cracovie 1977; Michał Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław-Varsovie 1969; Andrzej Makowiecki, *Młoda Polska*, Varsovie, 1982; Maciej Mastowski, *Maksymilian Gierzyński i jego czasy*, Varsovie, 1966; Juliusz Starzyński, *Aleksander Gierzyński*, Varsovie 1967; Zdzisław Kepiński, *Impresjonizm polski*, Varsovie 1961; Hanna Filipkowska, « Młodopolska idea sztuki, dla sztuki » wobec francuskich pierwowzorów, » dans *Porównania; Studia o kulturze modernizmu*, Varsovie 1983.

15) Robert Gilsoul, *La Théorie de l'art pour l'art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*, Bruxelles 1936, p. 36

En 1878, Lemonnier et plusieurs de ses collaborateurs de *L'Actualité* entrent à la rédaction de *L'Artiste*, assurant au mouvement cette continuité qui manque au naturalisme polonais au moins sur le plan extérieur de son histoire. C'est dans *L'Artiste* que Lemonnier a publié une série d'articles consacrés à Courbet. *L'Artiste* optait pour la modernité dans la peinture, applaudissait Courbet, Manet, Degas. Il combattait l'art académique et la peinture historique, comme Cypryan Godebski en 1875 et Stanisław Witkiewicz en 1887. Il proclamait le culte du vrai engendrant l'amour de la forme qui a fait débiter Emile Verhaeren dans *L'Artiste* et lui a fait écrire son premier recueil de sonnets : *Les Flamandes*, sous les auspices de Camille Lemonnier.

16) Oscar Thiry. *La miraculeuse aventure des Jeunes Belges*. Bruxelles 1911.

La miraculeuse aventure de *La Jeune Belgique*¹⁶ pourrait être comparée, toutes proportions gardées, à l'aventure de *Wędrowiec*, beaucoup plus brève, nettement moins remarquée par les contemporains et dépourvue de cette continuité qui se manifeste en Belgique de *L'Art libre* à *La Jeune Belgique*.

En Pologne le développement du naturalisme et le processus de l'émancipation de l'art se déroulaient par intermittence et d'une façon parfois discrète. *La Jeune Belgique* saluant Lemonnier son maître le faisait entrer dans cet univers de l'avant-garde et de l'art florissant à la création duquel elle participait. L'histoire de *Wędrowiec* est beaucoup plus modeste. Seul son directeur artistique, Stanisław Witkiewicz, a réussi à se faire un nom et à être accepté, non sans réticences, par la génération des modernistes. Antoni Sygietyński (critique et romancier) et Arthur Gruszecki (propriétaire de la revue et romancier) restèrent longtemps dans l'oubli. Seuls les peintres qui ont collaboré à *Wędrowiec* sont devenus célèbres (Józef Pankiewicz, Władysław Podkowiński) mais on les a séparés du mouvement naturaliste. Les découvertes d'avant-garde des frères Gierymski sont de plus en plus appréciées par l'histoire d'art, mais l'époque elle-même a tardé à les reconnaître.

Aleksander Gierymski, qui a vécu la plus grande partie de sa vie à l'étranger, est revenu à Varsovie en 1880 pour huit ans environ. Cette période de sa vie artistique, appelée « période naturaliste », est très riche en tableaux et dessins publiés dans les journaux, représentant différents aspects de la vie urbaine de Varsovie¹⁷. Le naturalisme, passionné par le fonctionnement de l'organisme urbain, faisait découvrir aux peintres la structure de la grande ville et de ses différentes couches sociales.

17) Ludwik B. Grzeniewski. *Warszawa Aleksandra Gierymskiego*. Varsovie 1973; Jadwiga Szczepańska. « Warszawskie obrazy i rysunki Józefa Pankiewicza ». *Rocznik Warszawski* VI, 1965, Varsovie 1967.

L'ouverture de l'art à tous les sujets venant de la réalité avait un sens double : elle pouvait signifier le souci de la fidélité au réel vécu, teinté parfois par un certain documentarisme régionaliste, ou bien le souci de la forme artistique capable d'assurer le passage du quotidien médiocre à l'œuvre d'art achevée. La peinture d'Aleksander Gierymski au moment où il s'associait à la revue *Wędrowiec*, répondait à ces deux tendances du naturalisme, tendances que nous retrouvons aussi dans l'œuvre de Lemonnier qui se faisait connaître par son raffinement formel et son écriture artiste comme par son régionalisme flamand.

Stanisław Witkiewicz donnait également des preuves de régionalisme quand il rêvait d'un livre sur Varsovie (1887) composé par les peintres et les écrivains. En bon naturaliste et bon peintre moderne il voulait :

« mettre à jour la vie des gens inconnus, de ces petits éléments de l'engrenage sans lesquels la machine gigantesque de la grande ville ne pourrait tourner »¹⁸.

18) Stanisław Witkiewicz. *Aleksander Gierymski*. Lwów 1903 ; je cite d'après St. Witkiewicz. *Monografie artystyczne*, 1 Cracovie 1974, P. 382.

La politique éditoriale de *Wędrowiec* prouve que ses critiques et ses peintres voulaient reproduire artistiquement la vie d'une grande métropole (les séries de dessins de Pankiewicz, Podkowiński, Mastowski, un dessin de Al. Gierymski)¹⁹.

19) Voir Michał Kabata. *Warszawska batalia o nową sztukę (Wędrowiec 1884-1887)*. Varsovie, 1978.

Ce régionalisme varsovien qui révèle une recherche de l'art national est aussi typique de *Wędrowiec* que sa lutte pour l'indépendance de l'artiste et son refus du sujet historique. Il constitue une convergence de plus avec le naturalisme de Lemonnier, qui était l'auteur d'un ouvrage monumental — *La Belgique* (1888). Celui-ci se composait d'une série gigantesque de feuilletons, publiés d'abord dans la presse, et donnait une description détaillée du pays, parcouru région par région. Il était fondé sur l'observation directe d'un bon reporter. La vision picturale s'associait à la vision verbale, parce que des peintres tels que Constantin Meunier, Emile Claus, Xavier Mellery partageaient avec Lemonnier à la recherche de la Belgique moderne et illustraient ses feuilletons²⁰.

20) Voir Camille Lemonnier. *La vie d'écrivain*, op. cit.

Les problèmes régionalistes, analogues en Belgique et en Pologne, semblent d'une grande importance pour déterminer le caractère local des deux naturalismes. Cette importance est accentuée encore par le fait que le tableau « régionaliste » de Gierymski « La porte cochère de la Vieille Ville » a permis à Antoni Sygietyński de formuler les premiers principes de l'autonomie de l'art. Son modeste article sur Aleksander Gierymski (1883) peut être considéré comme le manifeste avant la lettre du programme de *Wędrowiec*. Emporté par son enthousiasme pour la beauté du tableau, Sygietyński précisait que son intérêt et sa valeur résidaient seulement dans l'harmonie des couleurs et des formes, dans la maîtrise de l'observation et de la reproduction de la nature. Ne cherchant pas le contenu social — disait le critique — l'artiste nous a donné « une page détachée de l'histoire de la vie contemporaine »²¹.

21) Antoni Sygietyński. *Malarstwo polskie Aleksander Gierymski*, op. cit.

Ce n'était pas par hasard que Sygietyński comparait la peinture de Gierymski aux œuvres de Flaubert et de Zola. Il voulait souligner la valeur universelle de cette peinture. Par là, il affirmait déjà cette tendance impérialiste de *Wędrowiec* qui voudrait conférer une portée européenne à l'art polonais.

La campagne pour l'art autonome, livrée par Witkiewicz, propageait des valeurs réalisées déjà dans la peinture polonaise. Elle concernait le choix des sujets et des techniques artistiques, les critères de jugement et la condition de l'artiste dans la société. Elle accentuait surtout les problèmes esthétiques en refusant de mettre l'art au service des idées sociales et politiques. La vérité et la beauté de l'œuvre d'art étaient indissociables pour Witkiewicz et Sygietyński, indissociables et accessibles seulement à la condition d'une originalité absolue de l'artiste qui devait chercher son inspiration dans la richesse des formes naturelles.

Witkiewicz a développé sa notion de l'individualité artistique dans plusieurs articles qui ont été rassemblés dans son célèbre ouvrage *Sztuka i krytyka u nas (L'art et la critique chez nous, 1891)*. C'est dans cette notion que Stanisław Brzozowski, un des meilleurs critiques de la Jeune Pologne, a vu la continuité de la pensée de Witkiewicz, qui le menait de la défense du naturalisme dans la peinture à la défense de l'expression de l'âme de l'artiste, formulée dans son livre sur Aleksander Gierymski (1903)²².

22) Stanisław Brzozowski. Stanisław Witkiewicz dans *Współczesna krytyka literacka w Polsce*. Stanisławów (1907)

La campagne pour le renouvellement de l'art livrée par *Wędrowiec* aboutit à la publication de *L'Album de Max et Alexandre Gierymski* (1886). C'est dans cette publication que Antoni Sygietyński déclare fièrement que la valeur de leur peinture réside uniquement dans la peinture et non dans les idées. Il porte un défi à la critique traditionnelle et au goût public en constatant :

« Pour que l'art chez nous puisse avoir le droit de s'appeler l'art, il doit se substituer à la chaire du professeur, au code civil ou à la chaire de l'église; il ne doit pas être un but en lui-même. Notre société n'a pas de respect pour les valeurs artistiques de ses artistes. Les frères Gierymski sont les premiers peintres polonais que la génération à venir va vénérer pour leur peinture »²³.

23) Antoni Sygietyński. *Album Maksy Aleksandra Gierymskich*, dans *Pisma krytyczne*. Varsovie 1950, p. 409

Sygietyński appréciait beaucoup la franchise de ses artistes qui montraient la nature telle qu'ils la voyaient, c'est-à-dire teintée de leur propre vision. Il était convaincu comme Witkiewicz que « l'homme n'est pas une machine à copier les formes et les couleurs de la nature »²⁴.

24) *ibid.*, p. 330.

Il importe d'ajouter que Witkiewicz — dans sa monographie sur Gierymski — a su comprendre le sens exact des études laborieuses de la nature auxquelles le peintre avait consacré tant d'efforts. Il s'agissait d'études des lumières, des couleurs et des formes, traitées d'une façon autonome et purement décorative. C'est ce caractère d'avant-garde de la peinture dite naturaliste que les générations postérieures ont reconnu dans l'œuvre de Gierymski²⁵.

25) Jozef Czapski, « Gierymskiego 'cnoty przeciwne' », *Głos Plastyków*, 1938, juin ; Voir aussi Maria Olszaniecka, « Ojczyzna i sztuka. Rozprawa wstępna », dans : St. Witkiewicz, *Monografie artystyczne*, 1. Cracovie 1974

Pourtant, dans les années 80, à Varsovie, « personne ne comprenait Gierymski » — constate Witkiewicz dans son livre — « personne sauf quelques amis », parmi lesquels comptaient Sygietyński et Witkiewicz. « Personne n'avait besoin de lui et personne n'était capable de l'apprécier à sa juste valeur »²⁶.

26) Stanisław Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, op. cit. p. 333.

Je crois que les constatations de Witkiewicz permettent de comprendre mieux ce mur de silence qui entourait le naturalisme à l'époque de la Jeune Pologne quand on touchait aux problèmes de l'art autonome. Les manifestes de l'art pour l'art et de l'art devant respecter la vérité absolue de l'artiste, formulés par Zenon Przesmycki et Stanisław Przybyszewski dans les années 90 et au début du XX^e siècle refusaient de reconnaître leurs prédécesseurs dans les critiques naturalistes.

L'épanouissement de la critique du groupe naturaliste dépasse les dates mêmes de l'existence de la revue *Wędrowiec* et embrasse toute la décennie de 1880 à 1890. Cette période coïncide avec l'essor de la prose naturaliste de Camille Lemonnier (*Un Mâle*, 1881 ; *le Mort* 1881, *L'Hystérique*, 1885 ; *Happe-Chair*, 1886). Elle s'accorde aussi avec la période du « Naturalisme triomphant », proposée par M. Yves Chevrel dans son récent ouvrage²⁷. Elle correspond à la décennie de l'activité la plus intense et des polémiques les plus acharnées de « *La Jeune Belgique* », qui a bouleversé, animé et alimenté la vie artistique en Belgique par sa théorie de l'art pour l'art. Étudiée dans ce contexte, la campagne de *Wędrowiec* prend une importance beaucoup plus considérable que celle que ses contemporains voulaient lui accorder. La critique naturaliste semble être un véritable allié de revues dites déjà modernistes telles que *Życie* de Zenon Przesmycki (Varsovie, 1887-88) et *Życie* de Ludwik Szczepanski et Stanisław Przybyszewski (Cracovie, 1897- 1900) qui luttèrent pour l'autonomie de l'art.

27) Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, Paris 1982

Quelques exemples de l'alliance existant entre les artistes de *La Jeune Belgique* et le naturalisme de Camille Lemonnier suffiraient à montrer que la différence du rôle joué par le naturalisme dans les deux pays se place surtout au niveau de la notoriété du phénomène. Les débuts de « *La Jeune Belgique* » se situèrent sous le signe du naturalisme : par la position de maître accordée à Lemonnier, par le souci du caractère flamand de l'art à créer, par la sympathie déclarée pour le naturalisme modéré dans le manifeste du premier numéro de la revue :

« Nous préférons le naturalisme de Daudet à celui de Zola. [...] Nous invitons les jeunes, c'est-à-dire les vigoureux et les fidèles à nous aider dans notre œuvre. Qu'ils montrent qu'il y a une Jeune Belgique comme il y a une Jeune France et qu'avec nous ils prennent pour devise Soyons nous »²⁸.

28) *La Jeune Belgique*, 1er décembre, 1881, t. 1.

Le rédacteur en chef, Max Waller (Maurice Warlomont), cherchait à s'assurer la collaboration de Lemonnier dont il appréciait la recherche acharnée de la vérité et le style pittoresque et raffiné, le style d'un peintre, comme il disait. Le naturalisme et le Parnasse français constituaient les deux sources de *La Jeune Belgique* et, pour Max Waller, Lemonnier semblait incarner l'idéal esthétique. Waller était l'auteur d'une critique applaudissant le roman

DANUTA KNYSZ-RUDZKA

naturaliste de Lemonnier, le fameux *Un Mâle*²⁹, il défendait ouvertement le naturalisme contre ses adversaires, il mettait en valeur la beauté de l'écriture artiste et la virtuosité picturale de Lemonnier et Zola. Ces faits sont d'autant plus importants que, pour les jeunes, le naturalisme constituait un lien qui les unissait à la tradition de la peinture de Rubens, Jordaens, Teniers.

Les artistes groupés autour de *La Jeune Belgique* étaient liés d'amitié avec Lemonnier, ils lui dédicaçaient leurs œuvres (le roman *Le Scribe*, d'Albert Giraud, 1883), ils le défendaient contre les attaques visant ses romans (Georges Rodenbach à propos de *Happe-Chair*, 1886), ils recherchaient son aide et ses conseils quand ils rédigeaient leurs premiers poèmes (Lemonnier a corrigé le manuscrit des *Flamandes* d'Emile Verhaeren).

Camille Lemonnier lui-même a noté dans son livre *La vie d'écrivain* :

« Je respectais leur jeunesse et mystère d'avenir que chacun portait comme ils honoraient en moi le devancier laborieux qui leur avait montré la route »³⁰.

Dans son langage coloré il décrivait *La Jeune Belgique* à ses origines comme « un acte d'amour » et « une communion spirituelle », comme « une croisade ».

Cette alliance du naturalisme et de l'art pour l'art, importante surtout au début des années 80, a trouvé sa manifestation la plus spectaculaire dans le banquet que les jeunes ont offert à Lemonnier le 27 mai 1883 à l'occasion du Prix Quinquennal qui ne lui avait pas été décerné. Ce banquet « de réparation » accéda à une dimension symbolique, en unissant tous ceux qui étaient révoltés contre la société bourgeoise et l'art officiel, contre le conformisme et l'intrusion de la politique dans la littérature. Le discours de Rodenbach célébra Lemonnier en tant que « grand écrivain, incompris dans sa patrie », et lui désigna « cette jeunesse révolutionnaire » qu'il avait formée et qui était éprise comme lui « d'art pur, d'idéal fier et de langage raffiné »³¹. Rodenbach salua en Camille Lemonnier « Le Maréchal des lettres ». Ces mots sont passés dans la légende et ce titre devait lui rester.

Un autre orateur, Edmond Picard, le rédacteur en chef de *L'Art Moderne* (1881-1914), la revue qui en défendant l'idée de l'art social devait bientôt se lancer dans de vives polémiques avec *La Jeune Belgique*, reconnut en Lemonnier le signe de la révolution littéraire qui menait vers l'émancipation de l'art.

L'année 1883 est considérée, dans l'histoire de la littérature belge d'expression française comme le commencement d'un grand réveil artistique et la date du banquet apparaît comme la « Pâque » symbolique de cette littérature³². Ce moment glorieux de la biographie du romancier naturaliste signale la reconnaissance par les artistes de la valeur profonde du naturalisme, qui enseignait le culte du vrai indissociable du culte du beau, qui défendait l'artiste révolté contre la société dépourvue de besoins artistiques. Il apporte la preuve de la convergence entre le mouvement des jeunes adeptes de l'art pour l'art et le naturalisme de Lemonnier, qui cependant n'a jamais refusé la peinture sociale, mais ne voulait pas en faire le but de son œuvre.

★

★ ★

Pour passer aux conclusions de cet aperçu général sur la participation du naturalisme au long processus d'émancipation de l'art, je voudrais rappeler quelques remarques de Robert Gilsoul qui disait :

« Si quelques grands poètes maintenant célèbres par le monde ont trouvé à l'éclosion de leur talent dans la Belgique bourgeoise, la chaleur fortifiante d'un jeune milieu enthousiaste, c'est à cette féconde formule que nous le devons »³³.

29) Max Waller. Nos romanciers. C. Lemonnier. *La Jeune Belgique*, 1er mars 1882

30) Camille Lemonnier. *La Vie d'écrivain*. p 178

31) Cité par R. Gilsoul, *op. cit.* p 166

32) Voir *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, sous la direction de Gustave Charlier et Joseph Hanse. Bruxelles 1958

33) Robert Gilsoul. *op. cit.* p. 403-404

Cette « féconde formule », c'est la formule de l'art pour l'art enrichie par le naturalisme. Le rôle stimulateur du naturalisme dans cette prodigieuse explosion de l'art et de la poésie belge qui, vers la fin du XIX^e siècle, sont devenus un véritable noyau de l'avant-garde artistique en Europe, a été reconnu et mis en évidence par les militants de *La Jeune Belgique*.

34) Zenon Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*. L'étude publiée en 1891 est reproduite comme introduction à *Marycy Maeterlinck, Wybór pism dramatycznych*, Varsovie 1894

Zenon Przesmycki qui informait en 1891 le lecteur polonais de la situation de la poésie belge, présentait le programme de *La Jeune Belgique*³⁴. Il signalait le caractère sensuel et naturaliste des *Flamandes* de Verhaeren, il parlait même de cette manifestation de solidarité des jeunes participant au banquet en honneur de Camille Lemonnier, mais il n'était tenté de s'arrêter ni au caractère naturaliste de sa prose, ni à sa conception de l'art indépendant. Le naturalisme, toujours traité avec une certaine méfiance, lui paraissait être un problème périmé. Les modernistes polonais ne voulaient le prendre en considération ni dans leur littérature ni dans la littérature belge où ils allaient puiser de nouvelles richesses, attirés surtout par le théâtre de Maeterlinck.

Je crois pourtant que l'étude comparée qui vient d'être présentée permet de saisir des nombreuses analogies qui se manifestent dans le combat naturaliste pour l'art autonome en Pologne et en Belgique, en fournissant ainsi des preuves indirectes des mérites méconnus de la critique naturaliste, sciemment oubliés par les modernistes. Je suis persuadée que le naturalisme polonais, surtout celui qui se révélait dans la peinture et dans la critique artistique qui l'accompagnait, a servi de détonateur, tout comme le naturalisme belge, et qu'il a participé à la formation du climat artistique qui a vu naître cette quantité innombrable d'artistes de la Jeune Pologne qui n'avait pas de comptes à rendre à l'Europe, dont ils sont devenus les partenaires égaux.

Zdenko ŠKREB

Le Naturalisme dans les littératures yougoslaves

Comme point de départ de ma communication j'ai choisi deux notions fondamentales, mises en relief lors du Colloque international sur le naturalisme, tenu fin septembre 1982 à Nantes¹ : la première, la notion de dissociation historique, avancée par M. Giuseppe Petronio dans sa communication sur le naturalisme en Italie² — la seconde, non moins importante, la constatation formulée par M. Pierre Cogny, à savoir « pas de naturalisme sans Zola, pas plus qu'il n'y a de naturalisme sans réalisme »³. C'est pourquoi, en présentant le volume contenant les Actes du Colloque au public yougoslave dans la revue de Zagreb *Umjetnost riječi* (L'Art de la Parole), j'ai adressé à M. Karl Zieger le reproche d'avoir essayé de définir le naturalisme autrichien⁴ sans avoir, préalablement, discuté la question du réalisme autrichien, un réalisme qui se distingue par des traits si spécifiques que, à lui seul, il justifie, du moins pour le 19^e siècle, le partage de la littérature en langue allemande en littérature allemande proprement dite et littérature autrichienne.

Le problème de la dissociation historique, par rapport à la littérature, a été mis à l'ordre du jour de la science yougoslave par le savant serbe Svetozar Petrović qui, ayant reçu sa formation scientifique à Zagreb, a continué sa carrière à Novi Sad pour être actuellement professeur de littérature comparée à Belgrade. Ayant exposé ses vues, à partir de 1965, à plusieurs reprises, tant à l'occasion de congrès yougoslaves que dans différentes publications, il les a condensées dans une des études de son recueil *Priroda kritike* (*La nature de la critique*), publié à Zagreb en 1973⁵. Il y dit : « A l'historien des littératures de la Yougoslavie se pose le problème d'avoir devant ses yeux un groupe de littératures dont le développement a été anormal, un développement atypique, dans le sens dans lequel le développement des littératures italienne ou espagnole, française ou anglaise est considéré comme normal et typique, dans de certaines limites aussi celui des littératures allemande et russe » (p. 195). Ayant appelé les nations yougoslaves dans leur passé « peuples asservis, » Petrović a répondu à ses critiques que, par ce terme, il entend que ces peuples, durant la plus grande partie de leur histoire, ne connaissaient pas de formation d'État, ne jouissaient pas du privilège d'autonomie politique et, par conséquent, ne pouvaient pas développer leur culture nationale de façon libre et naturelle — que tel ait été le sort des peuples yougoslaves dans leur passé, affirme Petrović, aucun besoin de le démontrer (p. 185). Petrović trouve

1) *Le naturalisme dans les littératures de langues européennes*, Nantes 1983 Textes et langages, VIII.

2) *Ibid* p. 77.

3) *Ibid* p. 40.

4) *Ibid* p. 97-106.

5) Voir p. 171-207.

certaines analogies partielles en Europe, chez quelques peuples slaves ou dans les littératures scandinaves — à son avis, le complexe entier, pris dans son ensemble, reste unique et sans parallèle.

Si tel est le cas, est-il donc licite de transposer les dénominations des périodes littéraires, caractéristiques pour les littératures européennes à développement jugé normal et typique, est-il licite de les transposer à l'histoire des littératures au développement anormal et atypique ? Comment il faudrait procéder en pareil cas, le russiste et comparatiste de Zagreb, Aleksandar Flaker, l'a démontré de façon exemplaire dans son étude *Esquisse d'une périodisation de la littérature croate nouvelle*, étude réimprimée dans son recueil *Književne poredbe (Comparaisons littéraires)*, publié à Zagreb en 1968⁶. La littérature croate de 1836-1865 porte chez lui la dénomination de « littérature ayant la fonction de constituer la nation croate moderne » — ni classicisme ni romantisme ! Par contre, Flaker souligne que les écrivains croates d'alors empruntaient biens et procédés littéraires là où ils pouvaient les trouver, à la formation du classicisme, à celles du sentimentalisme ou du romantisme, pour subvenir à leurs besoins qui n'étaient autres que la constitution de la nation croate moderne. Un des plus éminents savants yougoslaves, le Serbe Dragisa Živković, septuagénaire, dont l'œuvre magistrale comprend trois recueils d'études sous le titre commun *Cadres européens de la littérature serbe*, publiés à Belgrade en 1970, en 1977, en 1982, se rallie dans l'introduction du premier volume (p. 1175) à la notion de dissociation historique, sans pour autant abandonner le terme romantisme. Une étude plus récente de Živković, sur la littérature serbe à l'époque du romantisme, publiée en 1980 dans une revue de Novi Sad⁷, se termine par la constatation suivante : « Le romantisme dans la littérature serbe, pareil en ceci au romantisme des autres nations yougoslaves et balkaniques, ne se bornait pas à être une simple formation littéraire. Né à l'époque de la libération et de l'intégration nationales, il s'est fait non seulement partie intégrante de la culture nationale, mais s'est activement employé à constituer la nation serbe. Les poètes et les écrivains du romantisme étaient en même temps des combattants nationaux, excitant, par leurs œuvres, le peuple entier à la lutte contre l'asservissement. » La définition proposée par M. Živković pour la littérature serbe ne se distingue donc en rien de celle de Flaker, pour la littérature croate de l'époque correspondante, à la seule exception du maintien du terme romantisme. Il est intéressant de noter que le très instructif plaidoyer en faveur du romantisme, publié par M. Nalivaiko, en 1982, au fascicule 11 de la revue sociétiquie *Voprosy literatury* (p. 156-194), « Romantizm kak estetičeskaja sistema », mentionne les pays slaves « poraboščennye », asservis, reprenant le terme de Petrovič, et là, chez ces peuples, le romantisme aurait été, d'après lui, un mouvement national et culturel (p. 175).

6) Voir p. 27-44.

7) Zbornik Matice Srpske za književnost i jezik, vol. XXVIII, fasc. 2, 1980, p. 201-234.

A première vue, il ne s'agit que d'une question de terminologie, occupation dérisoire de couper les cheveux en quatre mais à y regarder de plus près, c'est toute la question de la méthode à suivre qui est en cause. Un choix décisif est à faire : dans le premier cas, on étale de parti pris et sans examen critique les dénominations des périodes des littératures européennes, se distinguant par un développement jugé normal et typique, sur toute l'étendue de l'Europe littéraire, quitte, par exemple, à transformer le romantisme en une bonne à tout faire ; dans le second, on tient le plus grand compte de la dissociation historique par rapport à la littérature, on examine avant tout la fonction sociale de la littérature dans une époque déterminée et ce n'est qu'à la suite de cet examen qu'on propose une dénomination pour l'époque, tout comme l'a fait, et de main de maître, Flaker pour une période de la littérature croate. Est-il besoin d'affirmer que c'est dans le second cas que le savant reste le plus conforme à la réalité ? Je sais bien que les historiens des littératures serbe et slovène tiennent ardemment à leur romantisme — là, je me récusé, c'est à eux de décider.

Ce que j'ai avancé jusqu'à présent, n'est qu'un prélude à la question qui nous intéresse ici, le problème du naturalisme dans les littératures

européennes, mais un prélude que je juge fort nécessaire, un prélude qui indique la tonalité dans laquelle je m'efforcerai de présenter la question du naturalisme dans les littératures yougoslaves.

Avant d'accéder à la seconde question, à celle du réalisme dans ces littératures, il faut rappeler un fait relatif à ces littératures qui ne rend pas ma communication aisée. Au moment où le naturalisme battait son plein en Europe, et même jusqu'à la dissolution de la monarchie des Habsbourg, il n'y avait pas d'unité yougoslave, ni sur le plan social, ni sur le plan politique. Chacun des peuples qui, après cette dissolution, devaient se réunir en un Etat unifié, subissait son propre sort bien à lui, séparé de ses concitoyens futurs par des barrières plus ou moins bien gardées. Force m'est donc d'examiner les littératures de ces peuples une à une — je passerai de l'Est à l'Ouest.

Jusqu'à la fin de la première guerre mondiale, la Macédoine se trouvait intégrée à l'empire ottoman. Mes brèves indications concernant l'histoire de la Macédoine reposent sur les données que m'a gracieusement communiquées mon collègue, le professeur Borislav Pavlosvki, macédoniste de l'Université de Zagreb. Ce n'est qu'au siècle passé qu'a commencé à se dessiner un Risorgimento national et culturel des Macédoniens, la question primordiale en étant la formation d'une langue moderne unifiée pour remplacer la langue hiératique et archaïque des premiers apôtres slaves. L'autonomie politique que la paix de San Stefano, en 1878, a accordée aux Grecs et aux Bulgares, n'a fait que les exciter, les uns et les autres, à opprimer sur leurs territoires respectifs les Macédoniens, à essayer d'en supprimer la nationalité. La fin du siècle voit apparaître les premiers résultats linguistiques, une grammaire moderne, à côté de courants révolutionnaires qui mèneront au soulèvement contre les Turcs, la révolte d'Ilinden en 1903. En 1918, en dépit de la dissolution de l'empire ottoman, aucun changement pour les Macédoniens: le peuple macédonien reste la seule colonie en Europe, un peuple à qui, jusqu'en 1945, et sur le territoire entier de son habitation, partagé en plusieurs Etats, il était formellement interdit de se servir de sa langue moderne. Il n'y avait que les patois qui aient été tolérés dans les textes imprimés. Ce n'est qu'avec la naissance de la Yougoslavie de Tito, en 1945, que s'est constituée et s'est définie définitivement la langue standard pour la Macédoine contemporaine, ce n'est qu'en 1952 que fut publié le premier roman dans cette langue. Suivi bientôt d'autres. Cette prose narrative peut être qualifiée de réaliste, d'un réalisme très critique, mais elle en reste là. De son long martyre, de son calvaire séculaire, la nation macédonienne est sortie victorieuse.

L'invasion des Turcs a incorporé à l'empire ottoman le territoire entier habité par les Serbes, qui avaient constitué au moyen âge un Etat fort respectable. Pendant plusieurs siècles, l'armée de la monarchie des Habsbourg, l'armée autrichienne, n'a cessé, à la frontière, de guerroyer contre les Turcs, effectuant parfois de profondes percées dans le territoire serbe. Quand, à la suite de l'une d'elles, à la fin même du 17^e siècle, les Autrichiens battirent en retraite, ils furent suivis d'un long et massif exode de la population serbe, conduite par leur patriarche, fouettée par une peur folle de la vengeance des Turcs. L'exode passa à côté de Belgrade, et la population serbe se fixa dans la partie sud de la Hongrie d'alors, pour une part aussi dans des contrées croates de l'Est. C'est là, dans la Vojvodina actuelle que grandit une classe de bourgeoisie commerçante serbe aisée, le théâtre du renouveau national, culturel et littéraire dans la première moitié du siècle passé, avec le centre Novi Sad, et sous des influences venant de Budapest et de Vienne. L'ancien territoire serbe fut secoué, de 1804 à 1815, par des révoltes sanglantes qui forcèrent finalement les Turcs à accorder aux Serbes la formation d'un duché à autonomie limitée sous la domination turque. Mais, si petit et si peu développé qu'il ait été à ses débuts, le duché permit à ses ressortissants de développer une vie politique intense qui fit, à la tête du duché, se relayer les dynasties serbes. En 1867, le dernier chef turc

ZDENKO ŠKREB

quitta Belgrade, en 1882 la Serbie se proclama royaume. Dans les années de 70 à 80, c'est Belgrade qui devint le centre de la vie politique et culturelle des Serbes. Le nombre d'habitants des trois centres Belgrade, Zagreb, Ljubljana était à ce moment à peu près pareil : en 1880 30 000, plus ou moins doublé jusqu'en 1900. Ce qui continuait à distinguer Belgrade des autres centres des nations yougoslaves, c'était sa vie politique intense, la nation avait réussi à former son Etat à elle. Le passage de la vie culturelle de Novi Sad à Belgrade s'effectua sous le signe du réalisme. L'idéologue de la nouvelle génération, Svetozar Marković (1846-1875), formé en Russie et en Suisse, était un apôtre ardent de la vérité du réalisme. Pourtant, ni lui ni les nouveaux écrivains, comme l'affirme M. Jovan Deretić dans son *Histoire de la littérature serbe des origines à nos jours*, publié l'an passé à Belgrade, ne surent se délivrer de l'idéal foncier d'une vie idyllique au sein d'une nature non contaminée. Le roman et le conte serbes de cette époque sont pour la plupart des œuvres régionales, présentant la vie sociale dans les différentes contrées de la Serbie d'alors. Les écrivains se réclamaient de Gogol et de Turgenev. Si le premier grand historien de la littérature serbe, l'historien et critique littéraire Jovan Skerlić (1877-1914), indique qu'au début de notre siècle, dans la littérature serbe, les influences russes cédèrent aux influences françaises, il ne mentionne pas le naturalisme parmi celles-ci. On cherche ce terme en vain aussi bien dans son histoire littéraire que dans celle, toute neuve, de M. Deretić. Les deux historiens font passer directement la littérature serbe du réalisme à une époque littéraire pour laquelle M. Deretić adopte le terme « moderna » que les historiens des littératures croate et slovène avaient importé d'Autriche, « die Moderne ». S'il n'y a pas de naturalisme sans Zola, il faut insister sur le fait qu'au cœur de l'art de Zola se trouve son affirmation que « le roman expérimental [...] substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu »⁸. Une pareille image de l'homme ne se trouve même pas dans celui des romans serbes qui, à première vue, paraît très voisin de l'art naturaliste, *Necista krv (Sang impur)*, de 1910, de l'écrivain Borisav Stanković (1876-1927), qui, lui, a accordé la plus grande importance à son bref séjour à Paris. Pourtant, M. Deretić a raison d'affirmer que, dans cette œuvre, une analyse psychologique, intense et détaillée, prime tous les autres éléments littéraires.

8) *Le roman expérimental*, Paris 1913, p. 22.

Si nous passons à la littérature croate en 1865, date que Flaker fixe comme terme du renouveau linguistique et national de cette littérature, l'image qui s'offre à notre vue n'est rien moins que séduisante. La littérature croate se voyait affrontée à deux adversaires de taille, les Allemands et les Hongrois. Durant une décennie du siècle passé, jusqu'en 1860, la Croatie fut, de la part du gouvernement de Vienne, exposée à une germanisation de sa vie politique et culturelle qu'on peut qualifier d'effrénée. L'oppression terminée, l'allemand a continué à dominer, surtout dans la classe bourgeoise, soutenue par les fonctionnaires, les artisans et les commerçants venus de régions allemandes et implantés dans la terre croate. La terre croate, Croatie à l'ouest, Slavonie à l'est, était pour une grande partie, à peu près la moitié du territoire, exempte de la gestion du gouvernement croate, formant, depuis les guerres contre les Turcs, une région dite frontière militaire, destinée à fournir, par un régime spécial, des soldats à l'armée de la monarchie. La frontière ne fut dissoute qu'en 1881. La Dalmatie et l'Istrie, provinces autrichiennes, étaient détachées de la Croatie. Dans le dualisme national instauré dans la monarchie après 1848 — la monarchie devient austro-hongroise — la Croatie appartenait aux terres de la couronne de St Etienne. En 1867, un pacte fut conclu entre diètes hongroise et croate qui assurait aux terres croates, la Dalmatie incluse, une certaine autonomie, bien que fort limitée. Mais en 1883, au poste et à la dignité de ban croate, représentant du souverain en Croatie, fut nommé un jeune noble hongrois, le comte Khuen-Héderváry Károly qui, pendant les vingt années de son règne, s'employa, en utilisant l'appui des partis politiques, à réduire la Croatie à l'état de colonie du capitalisme hongrois.

Après 1865, la tendance vers le réalisme littéraire s'accroît de plus en plus dans la prose narrative. Mais c'était, à ses débuts, un réalisme bien à part, gardant, en face des circonstances politiques mentionnées, les caractères de l'époque précédente. Le premier écrivain croate, conteur poète lyrique et critique littéraire, dont la prose soit restée vivante jusqu'à nos jours, August Senoa (1838-1881), écrivait encore en 1879: «Pourquoi écrivons-nous? [...] Nous voulons élever la nation, la rendre consciente de sa nationalité»⁹. Si la prose française est restée vivante depuis le dix-septième siècle, la prose allemande depuis le dix-huitième, la prose croate ne compte que depuis le dernier tiers du siècle passé. Le réalisme croate, dans bien de ses représentants, est resté, à l'instar du réalisme allemand dit poétique, dont, d'ailleurs, il rejetait l'influence, un réalisme sentimental qui, tout comme le réalisme serbe, voyait son maître en Turgenev. Après la mort de Senoa, maître incontesté durant sa vie, une génération plus combative assigna à la littérature des buts plus réalistes sans toutefois parvenir à en donner une réalisation pleinement artistique. Mais elle produisit un champion éloquent du naturalisme de Zola, le conteur Eugen Kumicić (1850-1904). Ayant trouvé la possibilité de passer deux années à Paris il publia, dans la revue des jeunes en 1883 l'essai *Sur le roman*. Il commença par un jugement négatif porté sur V. Hugo, George Sand, Balzac et Turgenev. L'essence du roman doit être, d'après lui, le sens de la vérité, la connaissance de la réalité; les œuvres des écrivains naturalistes, affirme-t-il, reposent sur la science, l'analyse, l'anatomie de la société, elles nous livrent le diagnostic de l'âme et du cœur. Zola est une force et un maître inégalable; on lui reproche le dévergondage, la grossièreté et l'amoralité de son art, mais la vérité est qu'il s'efforce, sans ménager qui ou quoi que ce soit, de faire connaître les plaies de la société de façon que le lecteur intelligent, loin d'être séduit par la fange, soit amené à avoir horreur et à réfléchir; que les reproches adressés à Zola soient injustifiés, De Amicis le prouve avec son attachement à L'art de Zola, De Amicis, auteur de premier rang selon Kumicić.

L'article a suscité une violente discussion, dans laquelle on a posé la question: Avons-nous besoin de naturalisme? La forme de la question montre clairement combien, en ce moment, le réalisme croate était encore préoccupé par la tâche de constituer une culture croate moderne. Le conteur fertile qu'était Kumicić a porté lui-même par ses œuvres un coup fatal à sa doctrine: dans quelques-uns de ses romans il a bien essayé de représenter la corruption financière et sexuelle des classes aisées, bourgeoisie et noblesse, mais sans le moindre art naturaliste. Si l'explication naturaliste, comme le souligne M. Chevrel¹⁰, «consiste à fournir le maximum de faits», voire de détails, pour que les faits, les détails deviennent caractéristiques, en créant l'image artistique d'une tranche de vie, il faut que l'écrivain sache les choisir et en arranger l'ordre, comme l'indique avec justesse Roman Ingarden¹¹. Cet art a totalement fait défaut aussi bien à Kumicić qu'aux auteurs qui lui étaient proches. Kumicić, en plus des œuvres mentionnées, en a écrit une série d'autres qui ne montrent aucun rapport avec le naturalisme.

Comme en Serbie, la littérature croate passe sans transition du réalisme à la littérature moderne, «moderna»: les manifestes de l'époque, vers 1900, rejettent l'engagement social et politique de la littérature, leur mot-clé devient âme, l'impressionisme et le symbolisme sont à l'honneur, les écrivains tâchent de se rattacher aux courants de la littérature européenne contemporaine. Au dire des nouveaux jeunes, le critique littéraire qui, par son activité, a mis fin à l'utilitarisme dans la littérature croate et a réussi, par là, à créer les assises d'une véritable culture littéraire, était Antun Gustav Matoš (1873-1914), lui aussi conteur et poète lyrique¹². Matoš — je me réfère à la thèse du romaniste croate Josip Tomić, présentée à Zagreb et publiée en 1939 — déserta en 1894 lors de son service militaire et, par une longue randonnée, aboutit en 1899 à Paris où il vécut d'abord dans le plus grand dénûment, pour se créer plus tard des amis parmi les jeunes et les anarchistes. Il bénéficia surtout de l'appui de la famille Champion; il quitta

9) Voir Z. Škreb, «Tragovi njemačke poezije u Senoinim stihovima» *Rad Jugoslavanske akademije znanosti i umjetnosti*, vol. 290, Zagreb 1952, p. 129-196.

10) Yves Chevrel, *Le naturalisme*, Paris 1982, p. 112.

11) Voir R. Ingarden *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, Tübingen 1969 Niemeyer, p. 163.

12) Voir Dubravko Jelčić, *Literatura o A. G. Matošu*, Zagreb 1976.

Paris en 1904 et se fixa à Belgrade d'où il revint, gracié, à Zagreb en 1908. Dans tous ses essais, dans toutes ses critiques il ne cessait de proclamer la supériorité absolue de la culture et de la littérature française, de dénigrer l'infériorité de la littérature allemande. Il n'y fit que suivre le courant général de la critique littéraire croate après 1860 : les revues croates de ce temps se faisaient un devoir de détacher le public croate de la littérature allemande, et de le diriger vers les littératures slaves et romanes. Matos s'y adonna avec infiniment plus d'entrain et d'esprit. Avec une seule exception : il se montra un ennemi acharné de Zola, qu'il accablait d'injures partout où l'occasion s'en présentait à lui. En 1902, dans un journal de Zagreb il comparait Zola et Elémir Bourges en déclarant que le naturalisme de Zola était inesthétique en théorie et irréalisable en pratique. Le naturalisme, continue-t-il, existe toujours là où existe un art sain et nu, Shakespeare et Flaubert n'avaient pas moins de souci du document que Zola ; Maupassant, les frères Goncourt et Daudet le surpassent. Suit une série d'injures, répétées en 1913, où revient le terme de pessimisme misanthrope. A mon avis, on peut y voir le dernier reflet d'une époque où on demandait à la littérature d'élever la nation. Il faut noter que Matoš a été très écouté de la jeune génération des écrivains croates.

Si, dans le pays agricole que fut la Croatie au sein de la monarchie, le naturalisme de Zola n'eut pas de retentissement créateur, une autre œuvre du courant naturaliste a pu s'enorgueillir d'une meilleure fortune, *La puissance des ténèbres* de Tolstoj de 1886, représentée au Théâtre national de Zagreb en 1898. A partir de cette année, trois auteurs croates Tucić, Hrčić, Kosor fournirent à la scène croate des pièces de tendance naturaliste en essayant de s'inspirer principalement de l'œuvre de Tolstoj. Ils n'ont pas remporté de succès durables, mais leurs textes surpassent en valeur littéraire, et de beaucoup, les contes et romans croates qui se voulaient naturalistes. Une pièce de Josip Kosor de 1912, *Požar strasti* (*Incendie des passions*) a été représenté sur quelques scènes allemandes.

Les historiens de la littérature slovène, Stanko Janež et Miroslav Ravbar, dans leurs travaux (septième édition Maribor 1978), et Janko Kos dans la sienne, publiée à Ljubljana en 1980, mentionnent en premier lieu le combat politique entre libéraux et cléricaux slovènes vers 1890, dans lequel les cléricaux devaient l'emporter vers le début de notre siècle. La revue littéraire *Ljubljanski zvon* (*La Cloche de Ljubljana*), la plus importante revue slovène depuis 1881, menait une vive campagne contre Zola et son naturalisme que les jeunes, étudiant à Vienne — les Slovènes n'avaient pas d'université nationale dans l'Etat autrichien — essayaient d'importer avec d'autres courants d'idées contemporains. Leur revue *Vesna*, de 1892 à 1894, prônait le matérialisme, le naturalisme et le socialisme. Un seul écrivain, Fran Govekar (1871-1949), publiait depuis 1894 les romans à thèmes volontairement naturalistes, thèmes de corruption sociale et d'obsession sexuelle, sans parvenir à en faire des œuvres d'art. Le réalisme slovène, le même réalisme sentimental dit poétique, régnant depuis 1881, se mua sans intermède naturaliste notable en littérature moderne, « moderna ». Les Slovènes, partagés depuis le moyen-âge en plusieurs provinces autrichiennes, bénéficiaient d'un niveau de civilisation plus élevé dans les provinces autrichiennes que dans le reste des Balkans, mais étaient soumis à une germanisation féroce exercée par tous les moyens. Ce n'est qu'en 1882 qu'ils purent ouvrir le premier lycée à enseignement slovène. Que les Slovènes, en dépit de l'oppression germanisante, aient pu non seulement conserver et développer leur langue et leur culture nationales, et de plus, à partir d'à peu près 1900, marcher de plain-pied avec l'Europe, dans le domaine de la création littéraire, ceci tient du miracle.

La fin de ma communication appelle un dénominateur commun. Je le trouve dans une idée de M. Chevrel¹³, idée aussi ingénieuse que lumineuse, l'idée de voir dans l'écrivain naturaliste un bourgeois contestataire. La bourgeoisie des nations yougoslaves voyait, au temps de Zola, se dresser devant elle des adversaires redoutables qui menaçaient le maintien même de

13) *op. cit.* p. 194-195.

sa nationalité ; d'ailleurs, à bien des points de vue, la monarchie était même restée un Etat féodal : le climat n'y était nullement propice au naturalisme. Si quelques écrivains isolés, en Croatie et en Slovénie, se targuaient de naturalisme, et ce n'étaient pas des figures de proue, ils se saisissaient de quelques procédés naturalistes pour faire figure de nouveauté et de modernité, sans pénétrer, dans leurs œuvres, jusqu'au fond de l'esthétique et de l'art de Zola. Plus tard, dans les décennies qui suivirent, on pourra trouver ici ou là des procédés isolés qui font penser à l'héritage du naturalisme — mais le complexe yougoslave, pris globalement ne lui a pas été favorable.

Giuseppe PETRONIO

Les théories véristes italiennes et le naturalisme européen

A l'occasion du Colloque de Nantes (1982) j'ai dressé une liste des difficultés et des problèmes qui se présentent à qui voudrait situer le naturalisme italien dans le cadre plus vaste du naturalisme européen. Aujourd'hui je reviendrai sur ce sujet pour arriver — si c'est possible — à quelques conclusions, à quelques premières conclusions provisoires.

Mais, préalablement, il faudra s'arrêter sur quelques questions de méthode et de terminologie.

Dans la conclusion de son beau livre sur le Naturalisme (1982), Y. Chevrel affirme: «Entre la Préface de *Germinie Lacerteux* (1864) et la première de *La Cerisaie* (1904) la littérature occidentale présente une inconstable cohérence, que cet ouvrage a essayé de décrire sous le nom de naturalisme». Et il précise: «Ce terme, longtemps vilipendé, est en effet utile pour présenter un corpus homogène d'œuvres, même s'il ne prétend pas regrouper un ensemble d'écrivains dont chacun, avec son évolution propre, ne s'inscrit parfois que partiellement, à tel ou tel moment de sa carrière, dans le système naturaliste» (p. 215).

On ne peut pas — je pense — ne pas être d'accord avec cette conclusion, qui est, en même temps, une définition, et qui permet de se dégager de ce que, dans les premières pages de son livre, Y. Chevrel avait appelé «l'aporie terminologique» du naturalisme. En effet, il avait indiqué cinq sens attribués au mot, ou terme, de «naturalisme». Pour moi, en accord avec toute ma façon de concevoir la littérature et la critique, je ne peux accepter que le troisième de ces sens: celui qui identifie le naturalisme avec un «mouvement littéraire qui succède au romantisme et s'épanouit en Europe dans la seconde moitié du XIX^e siècle» (p. 15). Je pense toutefois qu'une interprétation et définition pareille du phénomène «naturalisme» n'est pas en contradiction avec la cinquième des interprétations énumérées par Y. Chevrel: celle d'après laquelle le naturalisme serait «à la fois comme un mouvement relativement autonome par rapport à un certain réalisme et, surtout, comme le début d'une nouvelle ère littéraire» (p. 16).

Soit, mais — à mon avis — ce n'est pas encore suffisant. En effet, entre les années soixante et la fin du siècle, on a eu en Europe (avec de très forts décalages chronologiques, mais pas seulement chronologiques: qu'on pense à l'Angleterre et à sa littérature victorienne!) une atmosphère

GIUSEPPE PETRONIO

psychologique et culturelle commune, qu'on pourrait appeler, et qu'on a appelée, de différentes façons : l'âge du *positivisme*, l'âge du *matérialisme*, l'âge du *réalisme*, l'âge du *naturalisme*. Des définitions qui concernent, certainement, la littérature, mais qui ne concernent pas que la littérature ; et qui peuvent s'appliquer, et qui ont été appliquées, à la philosophie, à la science, à la culture, à la façon de sentir et de penser des hommes : en un mot, à ce qu'on pourrait nommer *l'esprit du siècle*.

Cela signifie que le mot « naturalisme » a été employé — je ne sais pas si je peux m'exprimer ainsi — à trois niveaux : soit pour indiquer seulement une partie du mouvement littéraire de l'époque (une école) ; soit pour désigner le mouvement littéraire de l'époque dans sa complexité ; soit encore pour définir l'âge entier, comme un synonyme, alors, de *positivisme*.

Naturellement, je ne parlerai pas, aujourd'hui, du niveau le plus étendu ; mais je m'arrêterai quelques moments sur les deux autres, pour souligner la différence qu'il faut toujours établir entre une « école » littéraire et un « mouvement », ou — si on peut l'appeler ainsi — le « courant », la « tendance » d'un âge.

La différence — et le problème — ne concernent pas seulement le naturalisme ; les apories terminologiques et interprétatives, les polémiques qui se sont déchainées à propos du concept et du terme du « naturalisme », les malentendus et les confusions qui ont obscurci la compréhension du naturalisme, sont les mêmes qu'on a connus à propos de concepts et de termes comme « romantisme » ou « décadence », etc. Dans tous les cas, dans le cas du naturalisme comme dans le cas du romantisme ou de ce que nous, Italiens, appelons le « *decadentismo* » (en France on a vite expulsé le mot du vocabulaire !), on a élargi l'étendue du mot et on en a fait le terme pour désigner non pas seulement une « école », et, partant, un aspect, un fragment, une composante du mouvement littéraire, mais le mouvement tout entier, dans sa complexité, et, quelquefois, l'époque entière, avec toutes ses manifestations de vie et de culture.

A mon avis, cet élargissement sémantique n'est pas dangereux ; au contraire, il peut nous aider, du moment qu'il nous permet de désigner par un seul mot toutes les caractéristiques les plus significatives d'un mouvement ou d'une époque, en soulignant ainsi les rapports qu'on peut établir entre elles, et mettant en évidence l'unité profonde qui, toujours, au delà des polémiques et des contradictions, caractérise un siècle. Ainsi, quand nous désignons la première moitié du XIX^e siècle par le mot exhaustif de « romantisme », nous accomplissons une opération logique nécessaire, par laquelle nous rassemblons sous un dénominateur commun tous les faits de vie et de culture qui se sont déroulés alors, et nous ramenons au « romantisme » même les affirmations et les œuvres qui en apparence sont en opposition avec lui (avec ce qu'alors des hommes ont appelé « romantisme ») ; bref nous disons qu'il y avait alors des conditions fondamentales (ce que Marx appelait « structure ») qui ont provoqué les réactions les plus différentes et les plus opposées : des réactions, toutefois, qui naissaient de la même source, et qu'on ne peut pas comprendre si on ne les met pas en relation entre elles, si on ne découvre pas leur cohérence souveraine.

Pour la seconde moitié du siècle c'est la même chose : désigner ces années par le nom de « naturalisme » ou de « positivisme » signifie mettre en évidence les facteurs communs qui agissaient au fond de toute manifestation : politique, sociale, philosophique, littéraire.

Toutefois, cet élargissement sémantique n'est dangereux qu'à une condition : ne pas oublier, en employant le concept et le terme de « romantisme » ou de « naturalisme », que « romantisme » ou « naturalisme » sont, alors, des concepts synthétiques et partant des abstractions qui ne peuvent pas épuiser le réel : la vivante pluralité du réel.

La même chose se passe en ce qui concerne la littérature. Affirmer avec Y. Chevrel la profonde cohérence entre les différentes manifestations littéraires qui se sont déroulées en Europe entre 1864. et 1904, c'est possible — c'est légitime — mais à la condition que, en même temps nous retenions toutes les différences qu'il y avait dans chaque pays, dans chaque culture, dans chaque auteur. En somme, ce sont deux opérations différentes et complémentaires, qu'on ne peut pas séparer : l'une d'analyse, l'autre de synthèse : les deux faces d'une seule médaille.

★

★ ★

Quelle est, dans ce cadre théorique, la situation italienne ? Qu'est-ce que signifie, pour l'Italie, la mention d'un âge du naturalisme ? En quel sens et en quelle mesure l'époque naturaliste en Italie se rapporte-t-elle aux faits de société et de cultures qui se déroulaient en même temps en Europe, surtout en France ?

A Nantes, il y a deux années, j'ai énuméré les événements qui ont caractérisé la vie italienne et qui lui ont donné des traits particuliers. Je ne voudrais pas me répéter ; et par conséquent je vous dresserai rapidement, une liste — pêle-mêle — des faits — d'histoire et de culture — qui nous ont permis de marcher du même pas que les pays les plus avancés de l'Europe Occidentale, mais qui, en même temps, nous sont propres, nous assignent, dans le cadre général, une place séparée.

Quand j'ai commencé à étudier la littérature française — je ne dirai pas quand, dans quelle lointaine année ! — on m'a dit que la prétendue « chute des *Burgraves* » en 1843 pouvait être considérée comme une date fatidique : la crise — ou le commencement ou l'éclosion de la crise — du romantisme ; la première manifestation d'un changement de goût ; bref, un événement marquant. L'Italie était alors en retard par rapport à la culture et à la société française ou anglaise, et on ne pourrait pas signaler — dans les années Quarante — un événement littéraire auquel on pourrait assigner une signification aussi marquante. Pour trouver dans la littérature italienne un événement qu'on pourrait qualifier de symptôme (mais alors je ne parlerais pas de la « chute des *Burgraves* », je mettrais en évidence l'apparition de *Madame Bovary* et des *Fleurs du mal*), il faut arriver aux années Cinquante et Soixante, quand en Italie aussi commence à se manifester une sorte de désillusion par rapport à ce qu'on avait appelé « romantisme ». C'est dans les années Cinquante que Carlo Tenca et Francesco De Sanctis — qui étaient alors nos critiques littéraires les plus combatifs et les plus modernes — attaquent avec force l'œuvre de Giovanni Prati, qui jouissait encore d'un renom prestigieux et dénoncent la sensiblerie morbide et malade de ses poèmes. C'est en 1857 que Francesco De Sanctis — qui s'était formé dans une atmosphère culturelle romantique et qui avait étudié longtemps Hegel — écrivait à un ancien condisciple : « je suis las de l'absolu, de l'ontologie, de l'*a priori*. Je n'en peux plus de Hegel ». Et en 1864 Giovanni Prati — le poète que je viens de citer, le représentant le plus significatif de ce que nous appelons l'« Arcadie romantique », c'est à dire la dissolution du romantisme en une sorte de maladie de l'esprit — compose un poème, *Il canto d'Igea*, où il chante Hygeia, la déesse grecque de la santé ; il y affirme la nécessité de la santé physique et de la santé de l'esprit, et il y plaide la beauté d'une existence de travail en contact avec la nature, parce que comme il dit, « I liberi bisogni, che risentir si fanno, nell' ombra uccideranno le amare veglie e i sogni » (Les besoins naturels qui feront sentir leurs exigences, tueront les tristes veilles et les rêveries malades). C'est donc — en des vers très polis, ciselés classiquement, le refus de la sensiblerie, des rêveries, des états d'esprit morbides qui avaient caractérisé le romantisme ; compris non seulement en tant que littérature mais aussi comme reflétant les sentiments et le comportement d'une ou deux générations.

Qu'est-ce que je veux dire avec ces citations ?

Je veux souligner que déjà dans les années Cinquante, puis, avec plus d'évidence, dans les années Soixante, avant donc la naissance de ce qu'on aurait appelé le naturalisme, en coïncidence avec ce qu'en France on commençait à appeler le « réalisme » avait lieu, en Italie, un revirement des esprits, un refus des mythologies qui avaient dominé pendant trente ou quarante années, une sorte de désabusement d'une conception de la vie, de l'art, de la pensée. On tourne le dos à Hegel et à l'idéalisme ; on se prépare à accepter la parole qui viendra bientôt de l'Allemagne (Keine Metaphysik mehr !), on refuse la poésie de Pétrarque, comme le fera De Sanctis dans ses conférences à Zurich en 1858, parce qu'elle semble naître d'une maladie de la volonté ; on commence à parler de réalisme : ce sera encore De Sanctis qui écrira : sur notre drapeau, au lieu du mot Idéal, il faut écrire le mot Réel.

Ce fut — je l'ai dit — un revirement du sentiment et de la pensée ; mais ce mouvement des idées a été bientôt accru et fortifié, par des événements politiques et sociaux. En 1861, avec la proclamation du Royaume d'Italie se terminait la lutte, que nous appelons *Risorgimento*, pour l'indépendance et l'unité du Pays, et l'Italie moderne naissait : la *Nuova Italia*. Et avec l'indépendance et l'unité, après un morcellement politique, social et linguistique d'environ quatorze siècles, l'Italie se trouvait dans la nécessité d'affronter une foule de problèmes qui contraignirent la classe dirigeante à abandonner le domaine des idées et des idéaux pour se mesurer avec le réel, avec les besoins et les problèmes quotidiens d'un pays qui entraînait — comme on disait alors — dans l'arène politique, dans le concert des grandes nations mais en retard, et qui devait regagner le temps perdu. C'est alors que le réalisme devient un mot d'ordre non seulement littéraire, mais global, c'est alors que, comme le disait De Sanctis, le contact avec le réel, la prise de conscience des choses telles qu'elles sont dans la réalité, la volonté d'envisager les hommes et les choses d'une façon *positive*, le rappel au réel, au positif, au concret, ne sont pas seulement des aspirations ou des tendances littéraires ou culturelles, mais elles sont, avant tout, des exigences qui jaillissent de la vie quotidienne, du contact avec la politique et la société.

Mon propos est clair : il vise à souligner, en même temps, beaucoup de choses : d'une part l'originalité et, si on veut, la naissance autochtone du revirement qui nous porte du romantisme au goût et au besoin du réel ; la correspondance, d'autre part, de ce mouvement avec le mouvement qui se déroule dans les autres pays d'Europe ; et pourtant, encore une fois, au même moment, la participation italienne à l'évolution générale de la société, de la culture et de la littérature, va de pair avec les formes particulières que cette participation prend en Italie. Cette situation nous explique pourquoi, pour beaucoup d'années, les apories terminologiques, dont nous avons parlé, sont fréquentes et naturelles. Les intellectuels italiens deviennent — si vous me permettez cette image — le lieu géométrique de la composition de plusieurs forces : les impulsions qui leur viennent du contact avec la société italienne et ses besoins, le travail évolutif qui se déroule à l'intérieur de la culture italienne, les impulsions et les suggestions qui viennent des autres cultures, particulièrement de la culture française, la plus voisine, la culture qu'on connaissait le mieux et qu'on pouvait connaître le plus aisément.

On est tenté ici d'esquisser une première conclusion partielle. A partir des années Cinquantes on apercevait, en Italie, l'aube, et puis, au milieu des contrastes et des polémiques, l'éclosion d'une phase de culture, dont la marque caractéristique pourrait être, je le dirai en reprenant un mot célèbre de De Sanctis, la « réhabilitation progressive du réel ».

Ce mouvement avait lieu dans tous les domaines de la culture, mais surtout dans la philosophie et dans les sciences, où il se présentait comme une mise en discussion de Hegel et de l'idéalisme romantique, et comme la rencontre avec la sociologie d'Auguste Comte, l'évolutionisme de Darwin, la psychologie de Kirchmann, etc.

Ce mouvement — dans plusieurs cas, et pour plusieurs années — ne refuse pas le passé, mais cherche une sorte de synthèse entre le passé et le présent : j'ai déjà cité l'effort de De Sanctis pour rattacher les exigences et les inspirations de la génération nouvelle avec les acquisitions de la culture romantique dans laquelle il s'était formé.

Cette nouvelle culture — qu'on peut nommer positiviste ou réaliste — ne sait pas ou ne veut pas renoncer complètement au vocabulaire, à la terminologie, du passé, et elle superpose souvent le langage nouveau — le langage de la sociologie, de l'évolutionnisme, de la biologie, des sciences naturelles en général — au langage de l'idéalisme : récemment, M. Giovanni Landucci a étudié les rapports entre De Sanctis et la culture positiviste, en examinant avec attention les mots et les métaphores que De Sanctis en tire, et il a pu conclure que De Sanctis avait compris l'esprit profond du positivisme, mais qu'il donnait une définition très générique du réalisme ; qu'il a été influencé fortement par le langage de la biologie et de la médecine et que depuis 1870 on pourrait parler de la présence dans ses écrits, d'un « système métaphorique » dérivé des sciences ; mais il note aussi que, pour ce qui concerne le langage, « dans beaucoup de cas, les termes sont laissés dans leur indétermination sémantique et dans leurs multiples résonances analogiques ».

Ce fut donc une naissance difficile et contrastée, qui donna lieu à des solutions très différentes. En schématisant il y eut une commune culture « positiviste », mais le positivisme fut tantôt une philosophie, une idéologie, tantôt une méthode, qui n'acceptait pas les solutions extrêmes des principes, mais qui en retenait seulement une certaine façon de se mettre en face de la réalité et de l'étudier. Je citerai un passage d'un historien italien qui fut un des pionniers de la nouvelle culture : « La philosophie positiviste » — écrivait Pasquale Villari, en 1865 — « renonce, pour le moment à la connaissance absolue de l'homme : mieux, à toute sorte de connaissance absolue ; mais toutefois elle ne nie pas l'existence de ce qu'elle ignore. Elle étudie seulement les faits et les lois sociales et morales [...] en retrouvant dans les lois historiques les lois de l'esprit humain. Elle ne s'obstine pas à étudier un homme abstrait hors de l'espace et du temps [...] mais un homme vivant et réel, agité de mille passions, limité de toute part, cependant plein d'aspiration vers l'infini ».

Mais il y avait aussi des différences profondes parmi les conséquences sociales qu'on dégagait des principes : pour beaucoup d'hommes politiques et d'intellectuels, le positivisme coïncidait à peu près avec le socialisme, et on considérait la lutte des classes comme le pendant de la lutte pour la vie dont avait parlé Darwin, mais beaucoup d'autres en dégageaient — c'est le cas du plus grand écrivain de l'époque, Giovanni Verga — une sorte de pessimisme héroïque et triste parce que la reconnaissance de lois sociales ayant la même puissance que les forces naturelles paraissait confirmer l'existence d'un mouvement général de la société, d'un progrès continu de l'humanité, mais elle paraissait exclure aussi la possibilité de l'intervention des hommes, en soulignant notre impuissance face à des forces plus puissantes que nous.

En littérature ce fut la même chose. Il y eut au début des années Soixante, une série complexe d'efforts visant à se libérer des contraintes psychologiques et littéraires du romantisme ; à modifier les thèses sur le caractère et la fonction de l'art ; à refuser les vieux modèles ; à envisager une littérature « moderne », capable de donner voix aux sentiments et au goût de la vie moderne : le frisson nouveau dont on avait parlé en France à propos de Baudelaire.

Dans une première phase, et pour de nombreuses années, il y eut ce que j'ai appelé, dans mon Histoire de la littérature italienne, « la tendenza al reale », « la tendance au réel », ou, comme on disait alors, au « vrai » : une tendance qu'on peut observer dans tous les arts, dans la littérature comme

GIUSEPPE PETRONIO

dans la peinture ou la musique, et qui, en littérature embrasse tous les genres : la prose narrative comme la poésie lyrique et le théâtre, mais qui engendra des tentatives, ou des efforts plutôt que des résultats, et qui, surtout, ne trouva pas une poétique commune autour de laquelle rassembler les artistes.

Certes, ce fut une littérature nouvelle, qui souvent scandalisa, et qui voulait scandaliser ; une littérature qui se cherchait des contenus et des formes nouvelles, des modèles. En voici quelques exemples

Dans les années Soixante, il y eut un groupe d'écrivains et d'artistes (poètes, narrateurs, peintres, musiciens) que nous appelons « scapigliati » (soit à peu près, « bohémiens »), des révoltés aussi bien dans l'art que dans la vie sociale. Emilio Praga et Attilio Boito, le musicien célèbre, vinrent à Paris, où ils connurent Baudelaire, dont on retrouve la saveur ici et là dans leurs poèmes. Giosue Carducci composa à la fin des années Soixante et dans les années Soixante-dix des recueils en vers (*Giambi ed Epodi*), où on note les traces de Baudelaire et de Heine : des poèmes qui déchainèrent, pour leur réalisme, des polémiques très âpres. Au théâtre, on commença à porter sur les scènes la vie contemporaine, avec les problèmes de la famille et de la société, et on parla aussi de « réalisme ». Et les italiens lurent, en français d'abord, les livres français modernes ; ils connurent Eugène Sue, les deux Dumas, Flaubert, les Goncourt, Daudet, le théâtre contemporain.

Est-ce que cet ensemble — les tendances et les œuvres que je viens de citer — pourrait être appelé « naturalisme » ? Je ne le crois pas ; mais en même temps, je pense que dans une reconstruction de la présence en Italie du phénomène *naturaliste*, tous ces faits (le mouvement des idées, le changement du goût, les polémiques pour un art « vrai », la volonté d'adapter le bourgeois, les innovations timides dans les contenus et dans les moyens d'expression) ne peuvent pas être oubliés ou négligés, parce qu'ils sont le terrain qui donne naissance à ce que, plus tard on pourra appeler le naturalisme, et parce que, en lui donnant naissance, ils en conditionnèrent le développement et les caractères.

C'est à la fin des années Soixante-dix que ce processus donna lieu à un virage, ou, mieux, laissa entrevoir les signes d'un nouvel état de choses.

C'est en 1879 qu'on peut relever la première apparition en feuilleton d'un roman de Zola (dans *La ragione*, de Milan) : *Thérèse Raquin*. Mais on avait déjà traduit le roman en 1877 ; et le nom de l'écrivain avait déjà commencé à circuler dans les milieux littéraires : c'est en 1873 que Felice Camerini, un membre de ce que nous appelons « la scapigliatura sociale », une sorte de *bohème* de gauche, avec des intérêts politiques et littéraires, avait commencé à faire connaître en Italie le nom et les œuvres de Zola. Puis, en 1877, Luigi Capuana — journaliste, romancier, — figure marquante de la nouvelle génération, l'ami intime de Verga — écrit le premier de ses essais sur Zola, en commençant son œuvre de diffusion de la poétique et de l'activité du naturalisme. En 1877 également Francesco De Sanctis publie onze articles sur Zola ; deux années plus tard il fait à Naples une conférence — « *Zola et l'assommoir* » — que — sans exagérer — on peut considérer comme un des événements marquants de l'histoire de la critique italienne et de l'histoire critique sur Zola : ce sont — lui écrivait Zola — des travaux pleins de vues supérieures et qui ont donné à ses livres, en Italie, une popularité sur laquelle il ne comptait guère.

Ce fut alors que le naturalisme français entra en Italie et que les tendances éparses purent se rassembler autour d'une poétique, trouver un centre théorique, un système de thèses, des modèles. Zola et son naturalisme ont donc été, dans une certaine mesure, un élément catalyseur, qui a aidé un processus déjà en cours, mais qui ne trouvait pas à s'exprimer. Enfin Zola vient !

Toutefois, même après l'arrivée de Zola, il n'a pas existé en Italie une véritable école naturaliste, à savoir un regroupement autour d'une poétique et d'un maître. Il y a eu, certainement, des principes communs. Il y a eu par exemple, la préminence accordée au roman plutôt qu'au théâtre : le roman a été considéré comme l'outil privilégié pour représenter la vie moderne dans toutes ses implications sociales. Et on pourrait dessiner un modèle de roman, qui ne se trouve dans aucun des romans qui ont été écrits, mais auquel cependant on peut ramener tous les romans qu'on a écrits alors. Un roman qui représente la vie contemporaine, qui décrit avec le maximum d'attention les paysages et les milieux qui en forment le fond ; qui analyse les personnages avec une psychologie qui veut être scientifique ; qui s'efforce de faire agir et parler les hommes avec leur propre langage, et qui pourtant emploie une langue « moderne », qui néglige la tradition littéraire italienne et qui cherche ses modèles dans la littérature française, mais qui ne craint pas non plus de puiser dans les dialectes.

Mais il y a eu aussi des traits spécifiquement italiens. Par exemple, la présence d'écoles — si on peut les nommer ainsi — régionales : un fait qui s'explique aisément par le morcellement politique (mais pas seulement politique) de la vie italienne, et par le besoin — après la conquête de l'unité nationale — d'explorer les différentes situations régionales. L'attention particulière qu'on donne aux champs et aux paysans, aux couches inférieures de la société est un autre trait particulier.

L'idée, on la trouvait chez les écrivains français : chez Zola, chez les Goncourt, dans leur aspiration à une littérature capable d'épuiser la représentation de la vie sociale tout entière, des couches les plus basses aux plus hautes ; et beaucoup d'Italiens — surtout Verga — ont pensé qu'il fallait commencer par les paysans et les pêcheurs, mais pour arriver aux aristocrates et aux artistes : « L'uomo di lusso », tel est le titre d'un roman que Verga n'a pas écrit mais qui devait être la conclusion d'un cycle romanesque : thèse et propos qui nous ramènent, encore une fois, au naturalisme français, à l'école.

En 1883, la première, à Turin, d'une pièce de Verga — l'adaptation à la scène d'un de ses récits, *Cavalleria rusticana* — inaugura chez nous le théâtre « naturaliste », c'est à dire un théâtre qui ne consistait pas seulement dans une aspiration à la représentation de la vie moderne, mais qui obéissait à des thèses en accord avec les formes les plus modernes et les plus avancées du théâtre naturaliste européen. Et il faut ajouter que Verga — en allant aux conséquences extrêmes des suggestions de Zola et de Capuana — théorisa et pratiqua — avec une cohérence opiniâtre et intelligente, qu'on ne trouve pas ailleurs — la thèse de l'impersonnalité, d'après laquelle l'œuvre littéraire doit donner l'impression de n'avoir aucun rapport avec son auteur, de s'être faite, disait-il de soi-même.

Cependant, je ne sais pas si on peut parler pour l'Italie d'une véritable école naturaliste, et je verrais plutôt, dans l'expression « naturalisme italien » une étiquette qui nous permet de rassembler sous un même dénominateur une foule d'aspiration, de propos, de faits, d'œuvres qui ont en commun une même conception de l'art — ce qui ne signifie pas toujours une même conception de la vie ! — plutôt qu'une poétique : une vision organique et cohérente des instruments expressifs.

Un seul exemple. Comme je l'ai déjà dit, la poétique de Verga et des autres qui au terme « naturalisme » préfèrent le terme « verismo » s'appuyait surtout sur l'impersonnalité : c'est l'aspiration à l'impersonnalité : c'est l'aspiration à l'impersonnalité la plus cohérente et la plus rigoureuse qui les caractérise, sur le plan de l'expression artistique, c'est à dire sur le plan du choix des instruments du style et de la langue.

Mais il y eut beaucoup d'écrivains, qui avaient en vue, eux aussi, un art capable de refléter et de dévoiler le réel, le vrai social ; qui, par conséquent, n'hésitaient pas à s'exprimer dans les formes les plus modernes et les plus

GIUSEPPE PETRONIO

osées ; qui ne craignaient pas d'étonner et de scandaliser le public ; qui s'appliquaient à l'étude et à la représentation des couches et des milieux les plus répugnants de la vie contemporaine ; mais tout en voulant émouvoir les lecteurs et les pousser à la révolte, ils employaient un style passionné, tout à fait différent du style impersonnel des « véristes ».

Négliger ces écrivains en esquissant un tableau (ce que j'appelle le « système ») de la littérature italienne entre 1860 et 1890 signifierait fausser les choses et se refuser la possibilité d'une vision, exhaustive et par conséquent utile. C'est pourquoi il faudra distinguer avec le maximum d'attention entre le courant naturaliste, c'est à dire le mouvement général et profond de l'époque, et les écoles nombreuses et diverses, qui, dans leur ensemble et dans leurs relations ont constitué le panorama de la littérature italienne à l'époque du positivisme et du naturalisme.

Romain DEBBAUT

**Esthétique naturaliste
et définition du naturalisme
dans la littérature d'expression néerlandaise.
Ses rapports avec d'autres doctrines**

1. La littérature néerlandaise jusque vers les années 1880-1890.

Au milieu du siècle la littérature romantique, et surtout le roman historique, dominaient tout. Aussi bien en Hollande qu'en Flandre¹ on relève quelques auteurs qui avaient beaucoup de succès, un succès d'ailleurs de longue durée. Les œuvres du Hollandais Van Lennep par exemple, décédé en 1868, ont connu des rééditions multiples jusqu'en 1900 : entre 1855 et 1897, il n'y a eu pas moins de neuf éditions de ses œuvres complètes. Mais Mme Mosboom-Toussaint, Potgieter, Beets et, naturellement aussi l'enfant terrible de la littérature hollandaise de cette époque, Multatuli, ont joui d'un succès analogue. En Flandre, la littérature était pour ainsi dire incarnée par H. Conscience, l'homme qui aujourd'hui encore est désigné comme celui « qui a appris à lire à son peuple. ». Cet Anversois a publié son premier roman en 1837, son dernier environ cinquante ans plus tard. Il a été traduit dans les langues européennes les plus importantes, lu dans tout le monde anglophone, et a eu dès 1854, un contact avec l'éditeur parisien Lévy qui, jusqu'en 1885, a édité la traduction de presque toutes ses œuvres en France et s'est aussi occupé des éditions multiples de ses œuvres complètes². Beaucoup de francophones belges le considèrent d'ailleurs comme l'auteur national belge par excellence. A l'occasion de son centième livre, Anvers et le pays tout entier lui ont offert une statue. Les rééditions de ses œuvres sont innombrables, même après 1900. Entre 1856 et 1886 il y a eu cinq éditions de ses œuvres complètes sans compter les douzaines de recueils d'œuvres choisies. C'est là un succès incroyable étant donné la population flamande (3.000.000 en 1880), dont, en 1886, environ 55% et en 1875 environ 40% étaient des analphabètes : et parmi ceux qui ne l'étaient pas la moitié environ lisait en français.

Le grand succès des auteurs romantiques a eu comme conséquence que, peut-être bon gré mal gré, en tout cas jusqu'aux années 1880-1890 ils ont orienté la littérature néerlandaise. Pratiquement tous les auteurs de cette époque étaient influencés par eux, peut-être de nouveau bon gré mal gré, car s'ils voulaient être lus, ils devaient écrire à peu près comme ces idoles du

1) La partie néerlandaise de la Belgique, environ soixante pour cent de la population belge.

2) Le succès de Conscience en France a été si grand que dans l'ouvrage fondamental *Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930* (Paris, 1933) de H. Thieme, il est même traité comme un auteur français!

public. Aussi il est très difficile de parler d'une vraie littérature réaliste néerlandaise. Le réalisme de certains auteurs (Beets et Bergmann par exemple) est caractérisé par un humour doux, par une sentimentalité modérée, par un romantisme idyllique. Dans les romans de mœurs, le roman social et, certainement dans le roman de campagne, cette littérature ne surpasse que rarement un réalisme modéré comparable au « Biedermeierrealismus » en Autriche et en Allemagne. En général on peut parler d'une littérature « réaliste-romantique-idéaliste », avec des héros modèles, dont la conduite est à suivre; de beaux et de bons héros, à l'intérieur comme à l'extérieur. Des effets pathétiques et des événements inattendus sont légion. A la fin du récit, la vertu et la vérité triomphent, les bons sont récompensés (souvent par les baisers, et les promesses de fidélité éternelle de la part des bons de l'autre sexe), les méchants sont punis. Et pendant tout le livre, l'auteur, sachant tout, surveille la moralité de tout. De cette manière tout le monde est heureux : le héros et l'héroïne parce qu'ils peuvent être sûrs qu'ils se rencontreront, l'auteur parce que ses livres sont achetés, le lecteur parce qu'il aime les choses sucrées. On peut parler vraiment d'une symbiose heureuse entre l'auteur et son public. Et on peut aussi dériver l'esthétique de ce « réalisme » sélectif : il se caractérise surtout par le fait que ce qu'il ne traite pas est beaucoup plus important que ce qu'il traite bien : par ses tabous innombrables. Cette littérature devait instruire et éduquer le peuple. L'art, la littérature, ont une vocation morale et didactique. En Flandre, ces aspects étaient accentués avec encore plus de conviction, de sorte qu'on pourrait parler pratiquement d'un genre national. Ce « réalisme » était considéré comme un des traits typiques du génie flamand (cf. la peinture flamande au Moyen-Age), et Taine (la race) fut cité très tôt à l'appui de cette thèse. La littérature était associée avec une idéologie du progrès, et elle avait une fonction de civilisation : ce point de vue paraissait assez normal dans une Flandre totalement appauvrie du point de vue matériel, moral et culturel, après tant de siècles d'oppression étrangère, vivant maintenant dans une situation « belge » qui n'était pas meilleure que celle d'autrefois, avec une population dont pratiquement toute la classe supérieure intellectuelle, sociale et culturelle, et même la petite bourgeoisie, étaient francisées — la moitié des auteurs flamands écrivaient en français (les plus célèbres sont Maeterlinck, Van Lerberghe, Verhaeren, Rodenbach) — avec une vie publique francisée aussi pour une grande part (l'enseignement, et la vie culturelle en général ; la moitié des journaux était en français). Une autre caractéristique était liée à l'élément nationaliste et la vocation éducative-éthique de la littérature : la gallophobie, peut-être moins pour la menace linguistique et politique de la part de la France, mais plutôt pour le danger moral qu'elle signifiait ; dès les années 1840-1850 le réalisme français fut identifié avec l'immoralité, la décadence, la dégénérescence³.

Surtout en Flandre cette littérature plutôt idéaliste que réaliste était donc presque une obligation nationale. Et il est sûr qu'à cause de cette vocation éducative, la plupart des auteurs, à commencer par Conscience ont sacrifié leurs propres aspirations artistiques à cette mission, se condamnant ainsi à une littérature de consommation facile et éducative fonctionnelle et éclectique, à une littérature comme celle que Zola visait dans « Le Naturalisme au Théâtre », une littérature qui « prétend [...] qu'il est nécessaire de mentir pour être moral »⁴.

Vers le troisième quart du siècle, cependant, chez quelques auteurs il y a eu une tendance vers un réalisme plus « réaliste ». Ce fut surtout le cas des Hollandais Multatuli (dans les fragments de *Woutertje Pieterse*) et Emants (dans ses premières œuvres), et des Flamands V. Loveling et R. Stijns, chez qui on retrouve le plus ces tendances. Le résultat est un amalgame où les épisodes parfois vraiment réalistes sont suivis de fragments romantiques, et où les stéréotypes connus rencontrent des personnages de chair et de sang. Ce qui reste, cependant, c'est le narrateur, qui donne ses jugements éthiques sur ce qui se passe.

3) Dans *L'influence du naturalisme français en Belgique* (1930), Vanwelkenhuyzen donne de multiples exemples qui prouvent qu'une grande part des francophones belges avaient la même opinion. C. Lemonnier lui-même disait encore en 1869 : « L'ennemi, c'est Paris » (*op. cit.*, p. 72). Et *L'Art moderne*, périodique pourtant peu conservateur écrivait en 1881 : « Ce que [La France] nous envoie sent la fièvre et l'anémie » (*op. cit.*, 106).

4) *Le roman expérimental*, Paris, 1881, p. 127.

2. La réception du réalisme et du naturalisme français.

Il est évident que dans un tel climat littéraire, la littérature française réaliste et naturaliste ne pouvait pas trouver grâce devant la critique. Aussi bien aux Pays-Bas qu'en Flandre les attaques sont très violentes. Pour la Hollande, Flaubert dépassait d'une manière choquante les frontières du convenable. En 1863 on trouve la première critique d'un de ses romans, *Salammô*. L'auteur, qui n'est autre que Jan Ten Brink, qui publiera plus tard le premier ouvrage consacré à Zola, parle d'un réalisme de trivialités et de platitudes⁵. Et à l'occasion de *L'Education sentimentale* il écrit en 1870 : « Flaubert se contente d'observer patiemment les maladies les plus affreuses et de les examiner au microscope; si son malade succombe à la fin, il emporte le cadavre pour le mener en triomphe à l'autopsie »⁶. Emants, pourtant le premier à se désigner plus tard comme naturaliste, ne mâche pas non plus ses mots sur Flaubert. Evidemment, Zola reçoit un traitement plus sévère. Il est abreuvé d'aménités comme « génie malsain » et « dilettante de l'égoût qui remue le torchon gras »⁷ ou encore : « Zola est un passionné qui ne se soucie que de ce qui est sale et laid; l'intérêt du prétendu expérimentateur sent trop le bordel, c'est souvent la soif scientifique de la lubricité. L'odeur des femmes l'enivre. Du moins il semble vouloir en griser ses lecteurs. Celui qui ne sent pas que Zola, en déshabillant une femme — et aucune de ses femmes n'échappe à ce procédé artistique, pourvu qu'elle ait bonne mine et que cela vaille la peine! — étale une volupté bestiale, est un eunuque »⁸. D'autres épithètes reviennent régulièrement : obscénité, saletés, influence funeste sur la jeunesse, platitudes, immoralité. L'auteur célèbre Van Eeden, membre du « Tachtig » (le Mouvement de Quatre-Vingts) compare le naturalisme avec le botaniste qui recueille le nénuphar pour pouvoir voir comment il a pris racine dans la boue. Et en 1887, encore à propos de *La Terre*, dans *De Nederlandsche Spectator* on peut lire le pamphlet suivant : « Epitaphe. Ci-gît l'auteur de *La Terre*; il a offensé l'humanité, la nature, l'art et a amené la chute de son propre naturalisme. La boue de la terre lui profita. Que la terre lui soit légère »⁹.

Les réactions en Flandre se laissent deviner¹⁰. Il faut attendre jusqu'en 1879 pour que le terme « naturalisme » soit employé dans le sens littéraire spécifique. La même année il y a une représentation théâtrale de *L'Assommoir* à la foire d'Anvers, reprise à Gand en 1880. Les réactions ? Nulles. On pourrait vraiment parler d'une politique de mutisme voulu. Aucune œuvre de Zola n'est critiquée. On ne fait que mentionner le dernier livre « scandaleux » dans une terminologie qui n'exige pas de dessin. En 1879 par exemple le journal libéral *Volksbelang* mentionne pour la première fois *L'Assommoir* (il ne s'agit pas de la version théâtrale flamande!) comme suit : « En italien, 'Zola' signifie 'motte de boue', et cela est parfaitement applicable ». Aucun réaliste ou naturaliste français non plus ne trouve grâce aux yeux de la critique. Et quand en 1886 les catholiques conservateurs se rassemblent autour du nouveau périodique littéraire *Het Belfort*, on peut parler d'une croisade sainte organisée contre le naturalisme. La terminologie va de soi : laid, corrupteur, dégoûtant, crapuleux, monstrueux, pornographique. Lemonnier est défini comme « le singe belge de Zola » (1887) et en 1894 le premier roman naturaliste flamand, *Het recht van de sterkste* (Le droit du plus fort, 1893), de Buysse, est critiqué anonymement, donc sans que le titre et l'auteur soient mentionnés, cela sous la rubrique « littérature dégoûtante », et avec des amabilités comme par exemple « la saleté de Zola — cet exemple parfait de la société française se putréfiant » ou « un disciple du 'créateur' de *Nana*, recueilli dans la boue la plus sale et l'écume de Paris. »

Ce ne sont pas seulement les catholiques qui attaquent le naturalisme. Il est attaqué par tous les piliers idéologiques et philosophiques, et cela pour les raisons fondées sur les idées, rappelées plus haut, concernant l'art et la littérature. Le naturalisme est donc anti-patriotique, parce qu'il n'est pas éducatif, optimiste, idéaliste. L'aversion envers le naturalisme ne disparaît jamais entièrement, même après 1900. Une grande partie de la critique flamande continuera à l'attaquer violemment.

5) Dans le périodique *De Nederlandsche Spectator*, 1863, p. 151.

6) Dans la même revue. Cité par J. De Graaf : *Le réveil littéraire en Hollande et le naturalisme français 1880-1890*, Paris Amsterdam, 1938, p. 6.

7) *De Portefeuille*, 1879. Cf. De Graaf, op. cit., p. 24.

8) *De Nederlandsche Spectator*, 1880. Cf. De Graaf, op. cit., p. 23.

9) De Graaf, op. cit. p. 24.

10) Les données concernant la Flandre sont empruntées surtout à P.H.S. Van Vreckem : *De invloed van het Frans naturalisme in het werk van Cyriel Buysse* (L'influence du naturalisme français dans l'œuvre de C.B.), Brussel, 1968.

Il y a, dans toute cette campagne contre le réalisme et le naturalisme, quelque chose de très remarquable. Aux Pays-Bas les attaques commencent en 1863 en Flandre dès les années 1840, avec un élan nouveau en 1879, très longuement donc avant l'apparition des premières œuvres naturalistes néerlandaises. Et quand on analyse les attaques, on constate que les critiques savaient très bien de quoi ils parlaient. Ils ont vraiment lu et étudié la littérature française contemporaine — d'ailleurs aussi celle de l'Angleterre, de la Russie — ainsi que Balzac, qu'ils préfèrent, de loin, et qu'ils jugent un réaliste digne de ce nom. Ainsi le chroniqueur selon qui Zola déshabille toutes les femmes parle du « prétendu expérimentateur scientifique », dès 1881, ce qui prouve qu'on suivait l'adversaire de très près, y compris dans ses « exploits » théoriques. Et les critiques n'ont certainement pas livré une bataille contre des ombres. Ils savaient que la littérature française, ostensiblement condamnée était dévorée en cachette (ce que Ten Brink écrivait déjà en 1863). Pour chaque nouveau roman de Zola de 2000 à 2500 exemplaires étaient envoyés immédiatement en Hollande. On peut affirmer sans aucun risque que la littérature réaliste et naturaliste française était à la fois la plus dédaignée officiellement et la plus lue surnoisement de toutes les littératures étrangères.

3. Les premiers défenseurs du naturalisme français.

En Hollande, les contre-attaques ont commencé en 1875. Ten Brink se convertit après la lecture de *La Fortune des Rougon*. Dès lors il défend le naturalisme dans le périodique *Nederland*, et, au Lycée de La Haye, il introduit Zola chez ses élèves (parmi eux Netscher, Couperus et Van Santen Kolff). En 1879 ses articles dans *Nederland* sont réunis en un livre, *Emile Zola* (deuxième édition, amplement élargie, en 1884), qui est probablement le premier ouvrage sur Zola. On y voit que c'est surtout le côté scientifique qui l'intéresse, le réalisme appuyé sur des documents qui se préoccupent des problèmes scientifiques contemporains. Que le naturalisme soit aussi une conception artistique, cela lui échappe évidemment. Et quoiqu'il place Zola dans la galerie des plus grands — Dante, Michel-Ange, Rembrandt, Raphaël et Shakespeare —, et le définit comme un Hercule littéraire, il a quelques difficultés avec lui, surtout du point de vue moral.

En 1879 Emants aussi se convertit et se qualifie de naturaliste, cela dans la préface du recueil *Een drietal novellen* (Une triade de nouvelles). Ce sont surtout les idées de Taine qui l'attirent. Mais il ne se révélera jamais comme un vrai défenseur du naturalisme. Ce sont plutôt Taine, Flaubert, Turgenev, Schopenhauer, Hartmann, même Nietzsche qui l'influencent. On reconnaît Flaubert, qu'il cite littéralement en ce qui concerne l'impassibilité et les sciences physiques, Taine, avec ses idées déterministes et sa conviction que l'homme physiologique a pris la place de l'homme métaphysique. Pour lui aussi le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre (de nouveau cité littéralement). Et dans son pessimisme rationnel on entend parler Schopenhauer. D'ailleurs il connaissait pratiquement « tout le monde » : Spencer, Darwin, Lucas, Letourneau, les socialistes utopiques, Marx, ... il les a tous lus. Et il aimait aussi les scandinaves (Strindberg et Lie par exemple).

Le troisième défenseur du naturalisme, et surtout de Zola, est J. Van Santen Kolff¹¹, un des correspondants les plus importants du Maître de Médan. C'est surtout par ses contacts personnels et, dès 1877, également dans ses articles dans le périodique *De Banier* qu'il enthousiasme ses amis littéraires. Selon lui, le réalisme-naturalisme est la réponse littéraire au défi des temps modernes, comme l'impressionnisme et Wagner le sont pour la peinture et la musique. Il voit donc le naturalisme à l'intérieur d'un renouvellement total des arts, et c'est surtout ce renouvellement qu'il propage. Il est assez difficile de dire ce qu'il comprenait par « naturalisme ». Il est évident que le côté réaliste l'attire, mais d'autre part selon lui l'art « véritable » évitera un réalisme absolu et laid ; il retiendra toujours un idéalisme nécessaire. C'est évidemment un point de vue assez ambigu, comme chez Ten Brink¹².

11) Dans ses lettres à son ami A. Prins, Huysmans le nommait « Votre zoliste ».

12) Les données sur Van Santen Kolff sont pour la plupart empruntées à T. Anbeek *De naturalistische roman in Nederland* (Le roman naturaliste aux Pays-Bas), Amsterdam, 1982.

4. Les théoriciens du naturalisme néerlandais.

C'est enfin F. Netscher qui devient le premier propagateur conséquent du naturalisme, spécifiquement de Zola, encore plus spécifiquement des opinions littéraires de celui-ci. Entre 1884 et 1886 il écrit une dizaine d'articles, au total environ 260 pages, dans lesquelles il propage les idées zoliennes, d'où il part aussi pour juger entre autres Goncourt, Coppée, Marguerite, Moore, Strindberg et Verga. Assez curieusement son premier article paraît dans un périodique flamand, le *Nederlandsch Museum*¹³. Ses opinions sont une copie fidèle de celles de Zola, qu'il traduit parfois littéralement, dans ses appréciations et ses images subjectives, et même dans ses exclamations. Comme chez Zola, les idées sont appuyées par l'autorité de C. Bernard. Mais par sa langue plutôt prolixe, surtout aussi pédantesque, et aussi par le fait que parfois il semble ne pas avoir compris son grand exemple, Netscher écrit des passages pratiquement incompréhensibles, voire risibles. Brunetière aurait dit de lui qu'il parle des choses « avec une sérénité d'ignorance qui ferait la joie des savants et des métaphysiciens »¹⁴. Et cette qualification aurait été beaucoup plus aimable que les aménités que, dans la brochure *Over literatuur* (De la littérature, 1886), Van Deyssel lui a lancées en face. Selon ce critique, Zola était « la poule qui derrière les dunes hollandaises a pondu l'œuf Netscher », ce qui n'est certainement pas flatteur, mais comparé avec d'autres amabilités c'est encore innocent. Car Netscher est aussi et successivement « le remâcheur des chiques de Zola, le fils bossu de Lemonnier, qui met les caleçons usée de Flaubert, qui est sale et a une figure barbouillée, parce qu'il a goûté en cachette au pot de confitures du tonton Zola, qui sent mauvais parce qu'il a osé se faufiler sous les jupes de la tante Lemonnier », etc., etc.¹⁵. Netscher fut le plus sage des deux, et ne répondit pas. *Over literatuur* n'est cependant pas seulement une exécution scandaleuse mais splendide, conséquence du fait que Van Deyssel n'a jamais pu accepter le fait de n'être pas lui-même le premier et le plus important propagateur d'un renouveau artistique, mais c'est aussi un manifeste dans lequel l'auteur nous instruit parfaitement sur ses idées littéraires. Selon lui, le naturalisme n'est pas une école qui a des principes obligatoires. Il « n'est pas un effort sérieux, mais un vouloir vif »¹⁶ et « la seule thèse est que l'artiste se place devant la nature et rend l'impression que cette nature fait sur lui, et ce 'lui', c'est son tempérament propre, unique et individuel, sa conscience artistique »¹⁷.

Il est évident aussi que Van Deyssel ne part pas des conceptions théoriques de Zola qui, selon lui, « a écrit de bons épanchements sur la littérature, mais qui, jusqu'ici, n'a pas encore bégayé les premiers mots de la science de la littérature »¹⁸. Van Deyssel est intéressé seulement par les œuvres, et ce qui le frappe c'est l'observation pénétrante, l'intensité du sentiment, la beauté de la fantaisie et la grandeur de la conception. Le roman expérimental, la science, les aspirations scientifiques et sociologiques de Zola ne disent rien à Netscher. Si tout cela était le but de la littérature, elle cesserait tout de suite d'être de l'art. La science n'est qu'un instrument de travail qui doit aider l'artiste à le mener à la vie de l'art. « Son seul but est de faire de l'art. Le seul but de l'art est de créer une impression chez le lecteur »¹⁹, déclare-t-il littéralement. D'autres articles critiques et de ses œuvres on peut encore conclure qu'il exige une réalité détaillée, qu'il rejette les tabous moraux de la littérature idéaliste et que le narrateur explicite doit disparaître. Mais retournons à *Over literatuur* car ce premier grand manifeste nous montre que pour Van Deyssel — comme en 1891 pour H. Bahr en Allemagne²⁰ — le naturalisme, dans ses manifestations actuelles en France n'est qu'une littérature de transition, et il espère que la Hollande (= lui-même!) créera une nouvelle littérature, comme la France a créé le naturalisme. Peut-être cette littérature se situera-t-elle dans le prolongement du naturalisme, mais le tempérament, la fantaisie, l'expression personnelle, la plasticité, la composition et la conception qui se renouvellent toujours, doivent être orientés vers leurs périphéries les plus extrêmes, ce qu'il appelle le sensitivisme. Donc dès 1886, au moment où le naturalisme proprement dit

13) Une critique de *Chérie*; 1884, I, p. 69-112.

14) *Le roman naturaliste*, Paris, 1896, p. 123.

15) Chez De Graaf, *op. cit.*, on peut trouver encore d'autres exemples, p. 40.

16) *Kritieken*, 3^e édition, Amsterdam, s.d. p. 39.

17) *ibid.*, p. 51.

18) *ibid.*, p. 60.

19) *ibid.*, p. 59. Plus tard dans une interview il disait encore: « Notre but était purement esthétique et théoriquement il n'y avait pas de connection avec la sociologie ou les sciences physiques » (D'Oliveira, *De mannen van '80 aan het woord* (Les hommes de 1880 ont la parole), Amsterdam, s.d. p. 18.

20) « Der Naturalismus ist entweder eine Pause zur Erholung der alten Kunst; oder er ist eine Pause zur Vorbereitung der neuen; jedenfalls ist er Zwischenakt. » (*Zur Ueberwindung des Naturalismus*, herausgegeben von G. Wunberg, Stuttgart, etc. 1968, p. 88).

n'était pas encore entré dans la pratique de la littérature, le plus important propagateur et critique n'y croît plus sans réserves. Cela se manifeste d'une manière assez remarquable dans son premier roman, *Een liefde* (Un amour, 1887) considéré généralement comme le premier roman naturaliste néerlandais. Pour les deux tiers on peut le considérer assez facilement comme naturaliste, mais dans le troisième tiers, le célèbre et le fameux chapitre 13, Van Deyssel nous donne un avant-goût de son sensitivisme : des sensations passionnelles, my(s)t(h)iques — érotiques — esotériques, des impulsions incontrôlables de l'héroïne, dans une langue exubérante, passionnée, colorée, florissante ; c'est le culte du mot et du subjectivisme sans limites, du lyrisme suprême, en comparaison duquel l'écriture artiste des Goncourt n'est qu'une décoction fade. C'est l'art pour l'art dans toute sa pureté, un art qu'on peut assez difficilement considérer comme naturaliste. En 1888, dans sa critique cependant enthousiaste de *La Terre*, il déclare qu'il est un peu triste parce qu'il ne se sent plus partie prenante de cet art, et il répète qu'il ne croît pas que l'œuvre de Zola soit la seule grande œuvre d'art possible. En 1891 sa critique de *L'Argent* est intitulé *La mort du naturalisme*. Selon lui, cette œuvre prouve avec évidence que le naturalisme ne peut pas se renouveler. En 1891, dans une critique de *Zuster Bertha* (A. Aletrino) il parle également de la Sensation, le moment de vie le plus haut, celui de l'être extrême, qui touche à la mort et à la folie. En 1895 enfin, il écrit son article célèbre « Van Zola tot Maeterlinck » (De Zola à Maeterlinck) dans lequel il voit une progression partant de Stendhal-Balzac-Zola — Maeterlinck-Ruysbroec (le célèbre mystique flamand du Moyen-Age), correspondant aux étapes suivantes : observation - impression - sensation - extase, dans lesquelles la sensation est le courant central. Elle mène à l'autre vie, elle est la preuve psycho-chimique de la réalité de la vie plus élevée. En 1887 dans le troisième tiers de *Een liefde*, il avait déjà montré « l'existence » de cette autre vie...

Reste encore Cooplandt, pseudonyme de A. Prins qui, dès le premier février 1885 dans l'hebdomadaire *De Amsterdammer* publiait une série d'articles sur « De jonge naturalisten » (Les jeunes naturalistes). Il traite de Fevre-Desprez, R. Caze, C. Lemonnier, P. Bourget, Maupassant et J.K. Huysmans (son ami intime). Il ne dit nulle part ce que signifie selon lui ce « naturalisme », mais il l'interprète très largement.

Pour la Flandre on peut être bref : il n'y a pas de vrais propagateurs et/ou théoriciens du naturalisme. Vu la situation et l'esthétique littéraire régnautes, il est presque incroyable qu'en 1884 le Hollandais Netscher ait pu publier son article étendu « *Chérie* » dans le périodique *Nederlandsch Museum* (voir plus haut). En 1885 il a une nouvelle chance avec une critique de Severo Torelli de Coppée²¹, dans le même périodique. Les opposants appliquent de nouveau leur tactique connue : ils se taisent. Mais environ un an plus tard les critiques les plus importants, P. De Mont et M. Rooses, ont changé de position, quoiqu'ils aient des réserves. De Mont a plus d'intérêt pour le renouveau littéraire en général, dans lequel il voit le naturalisme comme une des directions possibles ; Rooses fait l'éloge de Zola, qui est selon lui le plus grand et en même temps le plus méconnu des auteurs de l'époque, mais pour la littérature flamande il ne tolère guère ce qu'il applaudit chez Zola, et cette ambiguïté se retrouve chez d'autres critiques. En 1893 enfin, la même année que le *Docteur Pascal*, deux ans après *De dood van het naturalisme* (La mort du naturalisme) de Van Deyssel et *Die Ueberwindung des Naturalismus* de H. Bahr et six ans après « la Banqueroute du Naturalisme » de Brunetière, le premier roman naturaliste néerlandais est publié en Belgique, *Het recht van de sterkste* (Le droit du plus fort) de C. Buysse. Mais c'est bien un éditeur hollandais qui le publie.

21) *Nederlandsch Museum*, 1885, I, 119-164 & 207-238.

En tant que premier roman naturaliste hollandais, *Het recht van der sterkste* nous montre un naturalisme assez différent de l'exemple français, et certainement des idées de Zola. L'héroïne est le contraire parfait de ce qu'elle aurait dû être, suivant les déterminismes de l'hérédité et du milieu. Le

narrateur se montre à plusieurs reprises, en portant des jugements explicites, et, en général, il est très difficile de parler d'un roman « scientifique ». D'ailleurs dans une interview avec D'Oliveira, l'auteur rejette explicitement les aspects scientifiques et déterministes. Cela lui paraît trop voulu et recherché²². Il dit que son acte de création est spontané, influencé en même temps par l'observation, l'imagination, l'intuition, même le romantisme²³. Ce sont donc à peu près les mêmes choses que celles qui sont mises en lumière par Van Deysse dans *Over literatuur*.

Dans le naturalisme néerlandais, ces deux premiers romanciers naturalistes en Hollande et en Flandre ne sont pas les exceptions, bien au contraire. L'exception, c'est Netscher, qui opte pour Zola « à la carte ». En général on peut remarquer que le naturalisme néerlandais est éclectique, qu'il s'éloigne parfois assez fondamentalement de l'exemple français, et surtout des idées zoliennes. Il y a quelques auteurs qui sont très près de l'exemple, comme Couperus, mais son fatalisme instinctif le fait entrer en conflit avec l'essence même de l'idée déterministe ; et lui aussi met l'accent sur l'intuition, et même sur l'aspect inconscient de son acte de création. Emants, qui connaissait et avait étudié, vraisemblablement mieux qu'aucun autre, les idées et les courants philosophiques, sociologiques, scientifiques et artistiques de son époque est un autre exemple. Pour ses propres idées artistiques il s'autorise de Flaubert et de Turgenev, et il se différencie aussi explicitement du naturalisme français par son pessimisme rationnel qui le relie à Schopenhauer et à Hartmann, de qui il s'éloigne de nouveau par son nihilisme de fait, ce qui est opposé à son tour à l'optimisme, peut-être théorique, du déterminisme. Coenen, également, se trouve près du naturalisme théorique français, mais lui aussi a ses propres idées concernant les aspirations scientifiques du naturalisme, c'est-à-dire de Zola. Selon lui ce n'est que pédanterie et simplification²⁴. Et il y a aussi Van Oudshoorn, mais il est plus tardif (1914-1920), et il annonce déjà l'inquiétude pré-existentialiste.

Dans cette petite série des « presque naturalistes français » il n'y a aucun auteur flammand. C'est assez normal parce qu'aucun d'eux n'a eu la formation intellectuelle et artistique des auteurs cités. Ni les idées et les courants qui ont influencé les naturalistes français, ni les opinions de ces naturalistes eux-mêmes ne sont connus en Flandre comme ils le sont aux Pays-Bas. Mais là non plus, sauf Netscher, aucun des naturalistes ne veut suivre sans plus les tendances françaises, ou plutôt zoliennes. Et quand on examine tous les auteurs qui sont considérés généralement comme des naturalistes, on peut déterminer à peu près les tendances suivantes :

1. La tendance à l'objectivité, l'impassibilité est utopique. La plupart rejette cette impassibilité. Ils veulent rencontrer la réalité d'une manière engagée ; leur relation avec cette réalité, elle aussi, est le sujet de la littérature.
2. Ils n'aiment certainement pas le style « impersonnel ». Au contraire, ils veulent se manifester directement par leur style et par leur technique. Ils aiment la subjectivité, et cet aspect devient de plus en plus important. Le tempérament personnel, la position personnelle sont importants.
3. La réalité, et rien que la réalité ? Oui, dans la mesure où réalité est liée avec leur propre réalité intérieure, leurs sentiments, leur subjectivité. Cet aspect devient de plus en plus important comme aussi le fait qu'ils veulent s'approcher de cette réalité avec leur intuition, la fantaisie, l'imagination, des sentiments personnels.
4. L'aspect philosophique, scientifique, les déterminismes, etc... : comme système, cela sent trop le dogmatisme rigoureux, l'apriorisme scientifique, et l'homme est beaucoup plus qu'une machine ou une mécanique compréhensible. Ces trouvailles scientifiques etc. ne peuvent pas être plus qu'un instrument de travail, ne peuvent certainement pas devenir une *conditio sine qua non* ou un guide obligatoire. Aussi ces écrivains ne voient pas explicitement le matérialisme comme le fondement philosophique nécessaire de leur optique.

22) Cf. D'Oliveira, *De jongere generatie* (La jeune génération), Amsterdam, s.d., p. 71.

23) Dans une interview avec A. De Ridder, *Den Gulden Winckel*, 1909, p. 148.

24) Cf. par exemple son article *Kunst en zedelijkheid* (L'art et la moralité) dans *De Nieuwe Gids*, 1913, p. 765 ; aussi *Carry van Bruggen*, dans *Verzameeld werk* (Oeuvres choisies), Amsterdam, 1956, p. 509.

5. Le premier but de l'art est d'être beau. Il doit aussi être vrai au sens de « honnête », mais il ne doit pas l'être dans les sens objectif et scientifique du mot.

6. Plus tard ils deviennent de plus en plus engagés du point de vue social. Chez quelques-uns cet engagement est tellement prononcé qu'il faut se demander si pour eux le premier but de l'art n'est pas précisément d'être engagés (le dramaturge H. Heijermans par exemple)

★

★ ★

5. Les rapports entre le naturalisme et d'autres doctrines :

Ces déviations assez fondamentales à propos de l'exemple français ne sont pas aussi particulières qu'on pourrait le penser. Retournons à la situation initiale, pré-naturaliste donc, de la littérature néerlandaise. Aussi bien en Hollande qu'en Flandre, la littérature avait perdu le contact avec les courants internationaux de l'époque. Il y avait une vraie lacune, un trou noir pour ainsi dire. Et quand en Hollande vers 1875, en Flandre 10 ans plus tard à peu près, quelques jeunes, mais aussi quelques « valeurs établies » s'éveillant d'une « hibernation » de quelques siècles, se sont mis à regarder par-dessus les frontières, ils ont découvert un éventail riche en possibilités littéraires. Pas seulement le naturalisme qui était peut-être déjà en déclin, mais aussi d'autres courants. En un mot, ils découvraient la 'modernité', et le retard qu'ils avaient eux-mêmes, de sorte que et le naturalisme, et l'art pour l'art, et l'impressionnisme, et la décadence, et l'individualisme artistique, et même le symbolisme se sont développés chez eux simultanément. On doit donc parler d'un renouveau assez vaste et profond, mais non rectiligne, suivant une direction exclusive et absolument dominante. A ce sujet, les deux groupes autour desquels le renouveau s'est concentré sont symptomatiques. En Hollande on a eu les Tachtigers (Le Mouvement de '80) avec leur périodique *De Nieuwe Gids* (dès 1885). Leurs sources d'inspiration étaient à la fois Shelley et Keats, Lamartine, Gautier, Leconte de Lisle et les Parnassiens, le réalisme et le naturalisme français, le romantisme allemand, les idées critiques des Hollandais C.B. Huet et Multatuli, l'Ecole de la Haye et l'impressionnisme dans la peinture, Wagner dans la musique. Ils attaquaient violemment le romantisme attardé, la fausse rhétorique et les clichés édifiants de la littérature contemporaine hollandaise. Ce qu'ils poursuivent eux-mêmes c'est un changement fondamental de la littérature, et surtout un renouveau de la poésie et de la critique poétique. Et la poésie pour eux signifie l'expression la plus individuelle de leurs impressions et leurs sentiments les plus individuels. Ils veulent l'art pour l'art, ce qui se traduit souvent en un culte de la forme recherchée, du sentiment et de l'imagination farouchement personnels.

Tout cela ne sent certainement pas directement le naturalisme, bien au contraire. Et les fondateurs du périodique de Tachtig, à savoir Kloos, Vander Goes, Verwey, Paap et Van Eeden, n'ont jamais non plus défendu ou propagé le naturalisme. A vrai dire, comme forme d'art il leur était plutôt foncièrement antipathique. Le seul lien entre ce périodique *De Nieuwe Gids* et le naturalisme était Van Deyssel, l'ami des rédacteurs, mais qui n'était pas lui-même rédacteur. Et ils n'ont publié que quelques articles de lui — comme sa critique de *La Terre* — parce qu'ils aimaient son style et son érudition littéraire en général. Et on peut noter que *De Nieuwe Gids* signifiait beaucoup plus que Tachtig lui-même. Ce n'était absolument pas une revue purement littéraire; des idées modernes juridiques, sociologiques, philosophiques, artistiques y trouvaient aussi une place importante.

Mais il y a beaucoup plus. Les jeunes rénovateurs ne lisaient pas le seul Zola, qu'ils connaissaient et aimaient beaucoup plus pour sa pratique que pour sa théorie. Les Goncourt, Maupassant, Flaubert, Daudet,

Huysmans, Hennique, et Lemonnier étaient aussi à leur programme, ainsi que Ibsen, Hauptmann, Strindberg, les réalistes anglais et russes, les périodiques *La jeune Belgique* et *L'art moderne*. Et il y avait leurs relations personnelles avec les peintres modernes de l'École de la Haye, qui marchaient sur les traces de Barbizon; avec le musicien-philosophe A. Diepenbrock, et peut-être surtout avec F. Erens qui avait vécu à Paris (1881-1883), et avait partagé à la vie littéraire du 'Chat Noir' et d'autres bistrotts, où il rencontrait surtout des représentants non-naturalistes. Gondeau, Rivière, Michelet, Barrès, Moréas, Rollinat, Mendès, Mallarmé, Huysmans, Zola et Mme Verlaine (qui, grâce à lui et à Moréas s'était presque réconciliée avec son mari) ne sont que quelques-unes de ses connaissances. Quand il retourna en Hollande, ce publiciste notoire et respecté essaya de convaincre ses amis de Tachtig et ses autres amis littéraires que le naturalisme était dépassé, et qu'ils allaient travailler selon une 'formule' déjà sur le retour. Cela dès 1883. Le premier recueil naturaliste hollandais, *Uit het leven* (Scènes de la vie) d'Arij Prins date de 1885; le premier roman, *Een liefde* (Un amour) de Van Deysse, de 1887.

La situation en Flandre est comparable à celle de la Hollande. Ici aussi les publicistes les plus alertes découvraient un trou noir en ce qui concernait la littérature, l'art et la culture en général. Mais on écrit dès 1885. C'est surtout le publiciste P. De Mont, un homme pourvu d'une érudition littéraire invraisemblablement grande, qui ouvre les fenêtres sur l'Europe littéraire. Il découvre donc à son tour toute la France littéraire contemporaine, le « vérisimo » italien, les Anglais et les Russes, tous les courants et tendances différents de l'époque. Plus encore que pour les Hollandais, pour lui le naturalisme ne signifie qu'une seule des possibilités de la modernité. Le jeune Hugo, Gautier et les Parnassiens sont pour lui l'inspiration dans son combat de l'art pour l'art, un combat grave quand on pense à l'obligation presque nationale d'être idéaliste, éducatif, utilitaire donc. En France il découvre aussi la décadence, dont lui et quelques autres se dont parfois les diffuseurs, sans qu'ils veuillent être décadents eux-mêmes, mais en raison simplement de leur aspiration à libérer la littérature flamande de tous ses tabous. Leur propre décadence et la décadence flamande en général n'est pas hostile au progrès, ne souffre pas d'une vision apocalyptique. Elle est plutôt liée avec un concept de décadence régénératrice, elle a foi dans un avenir nouveau²⁵.

25) Cf. J. Vlasselaers, *De literair-esthetische en literair-theoretische opvattingen in de Vlaamse tijdschriften 1840-1893*. (Les opinions littéraires-artistiques et littéraires-théoriques dans les périodiques flamands 1840-1893), thèse de doctorat, 1980, p. 265-278.

En 1893 enfin, tous ces courants renouvelants culminent en un groupement littéraire avec le périodique *Van Nu en Straks* (le titre est dérivé du livre de Ch. Morice *La littérature de tout à l'heure*, 1889). Il y avait aussi eu l'exemple de *La jeune Belgique* et *Les XX*. Et, comme aux Pays-Bas, *Van Nu en Straks* n'est pas à lier directement au naturalisme (quoique C. Buisse fût un des rédacteurs). C'est aussi un périodique général, qui veut provoquer un renouveau fondamental des opinions littéraires, artistiques, sociologiques, et politiques. Il voulait l'unité entre l'art et la vie, donnait des chances à chaque personnalité et à chaque opinion, mais évitait l'individualisme, l'art pour l'art et le culte du beau mot hypertrophié des *Tachtigers hollandais*.

Le naturalisme néerlandais est donc le résultat d'un réel amalgame d'idées et d'opinions et il en porte aussi les traces. Il n'a jamais été le *nec plus ultra*, le but final de l'art, la littérature qu'on devait absolument poursuivre. Il était reçu comme un courant qui pouvait aider à émanciper la littérature des obligations artistiques mentionnées ci-dessus, mais par sa position assez critique et engagé du point de vu social et humain, il est encore lié avec cette littérature précédente. Pratiquement, pour tous ses représentants, il n'a signifié qu'une phase limitée dans leur carrière littéraire; dès le commencement, il a porté le signe d'une littérature de transition, parce que ses représentants assimilaient en même temps l'art pour l'art, l'impressionnisme, la décadence, même le symbolisme, ce qu'on retrouve d'ailleurs dans leurs œuvres; en outre il était perçu comme un moyen d'atteindre quelque chose de plus vaste et de plus profond, à savoir la

ROMAIN DEBBAUT

libération de l'art. Le naturalisme a donc en lui-même l'évolution inévitable, il porte sa propre mort en lui-même. Mais il a été très important: il est le commencement d'une littérature néerlandaise de nouveau digne de ce nom.

★

★ ★

Remarque importante: les relations des écrivains néerlandais:

On sait que les Hollandais étaient très attentifs à la vie de l'époque. Cette vigilance s'est souvent traduite par des contacts personnels, parfois même intimes avec les étrangers importants. Ainsi: Netscher correspondait avec Moore, et avec Zola. Grâce à celui-ci, et pendant un séjour à Paris il fait aussi la connaissance de Marguerite et de Huysmans.

Emants correspondait avec Taine et Turgenev. Il rendait aussi visite à ce dernier à Paris.

Van Deyssel correspondait avec Zola.

Ten Brink correspondait avec Zola, et lui offrit un exemplaire de son livre *Emile Zola*.

Erens: cf. plus haut. Voir aussi P. Brachin: *Un Hollandais au Chat Noir. Souvenirs du Paris littéraire 1880-1883*. (1960)

J. Van Santen Kolff est peut-être le correspondant le plus important de Zola, avec qui il échange de nombreuses lettres entre 1880 et 1895. Dès 1882 il est pour ainsi dire le courrier entre Zola et l'Allemagne. Il traduit fidèlement pour le Maître les critiques allemands. Il lui donne aussi des renseignements concernant les uniformes prussiens dans *La Débâcle*. Il correspondait aussi avec Hugo et Renan. Il fut aussi un ami de Wagner, dont il fut l'invité personnel à Bayreuth à plusieurs reprises. Heijermans et Hauptmann étaient plus que des connaissances superficielles. Prins et Netscher avaient aussi des contacts avec Strindberg. A. Prins emploie souvent, dans ses articles sur *De jonge naturalisten*, des données qu'il a obtenues d'eux-mêmes (par exemple de Deprez et de Caze; après la mort de ce dernier (dans un duel), il a aidé financièrement sa veuve). Correspondant actif de J. K. Huysmans il lui a rendu plusieurs fois visite à Paris, et ils sont devenus de vrais amis. Par Huysmans, il fit aussi la connaissance d'autres artistes, et devint intime avec Bloy. Huysmans et lui allaient régulièrement en voyage ensemble.

Paul DELSEMME

Thématique et techniques d'écritures dans le naturalisme belge de langue française

Avant d'aborder le sujet qui m'a été proposé, je crois utile de rappeler brièvement quand, pourquoi et comment le naturalisme reçut droit de cité dans les lettres françaises de Belgique. Ce sera la première des quatre parties de mon exposé¹.

1) La présente communication n'ajoute pas grand-chose au volume *Le naturalisme et les lettres françaises de Belgique*, sorti de presse à la veille du colloque de Varsovie et constituant la livraison 4-5, année 1984, de la *Revue de l'Université de Bruxelles*. Au sommaire de ce numéro double (247 pages), composé par Paul Delsemme et Raymond Trousson :

- Paul Delsemme, Le mouvement naturaliste dans le cadre des relations littéraires entre la France et la Belgique.
- Robert Frickx, Essai de périodisation du naturalisme dans la littérature française de Belgique.
- Thomas Gergely, La notion du naturalisme en Belgique francophone.
- Jean Puissant, Le naturalisme en Belgique, expression littéraire de la crise ou de la prospérité ?
- Paul Aron, Camille Lemonnier: critique d'art et stratégie littéraire.
- Christian Berg, Le suffète. Note sur Théodore Hannon et les *Rimes de joie*.
- Jacques Detemmerman, Le procès d'*Escal-Vigor*.
- Raymond Trousson, Deux naturalistes oubliés: Henri Nizet et Jean-François Elslander.
- Michel Otten, De *Germinal* de Zola à *Gueule-Rouge* de Marius Renard.
- Ralph Heyndels, Vision de misère et de joie (Paradoxes du texte naturaliste: Neel Doff et Zola).
- René Fayt, Un éditeur des Naturalistes: Henry Kistemaekers.
- Cynthia Skenazi, La survivance des traits naturalistes dans l'œuvre de Marie Gevers.

2) Em. Thamner, Etude sur le roman contemporain, dans *L'Art universel*, 15 mars 1873.



Dans une suite d'articles publiés entre le 15 mars et le 15 mai 1873 par la revue bruxelloise *L'Art universel*, sous le titre « Etude sur le roman contemporain », Emile Thamner — pseudonyme d'Emile Hermant (1835-1886) — tenta de caractériser la nouvelle tendance du réalisme littéraire en s'appuyant sur l'examen de l'oeuvre de Flaubert et des Goncourt: « Ce n'est plus l'observation de Balzac d'ailleurs: c'est quelque chose de plus précis, de plus intime, de plus personnel et de plus passionnel en même temps, une sorte de travail au scalpel poursuivant la vie de fibre en fibre. » Le critique passait Zola sous silence; mais, d'entrée de jeu, il usait du mot « naturaliste »: « Aujourd'hui, le bric-à-brac moyen âge, les déclamations sentimentales, les imbroglios savamment conduits, le bagage romantique, en un mot, a fait décidément place à une recherche de la réalité, quelquefois exagérée et puérile, mais toujours sincère et intéressante dans ses plus grandes minuties. La naïveté même de ces minuties, si éloignée des poncifs tout faits et des procédés sommaires de la précédente école, est pour l'école nouvelle, si personnelle, si humaine, si naturaliste, une garantie de force et de vitalité, car si les lettres et les arts se perdent par l'habileté, c'est par la naïveté qu'ils se sauvent »². Passage digne de mention, qui signale la première apparition, en Belgique francophone, du vocable « naturaliste » entendu dans un sens où l'influence de la terminologie zolienne soit perceptible.

Toutefois, c'est en 1877 seulement que le naturalisme s'implante en terre belge. En janvier, le poète Théo Hannon, à la suite d'une révolution de palais, remplace le timoré Victor Reding dans les fonctions de rédacteur en chef de *L'artiste*, fondé à Bruxelles le 28 novembre 1875. Sous son impulsion, la revue change de cap, affirme avec force la coïncidence du phénomène Naturalisme et de la notion Modernité, associés de manière provocante dans

PAUL DELSEMME

le frontispice qui a été demandé à Félicien Rops. Initialement, la nouvelle direction se borne à prôner « le culte ému, la mystérieuse intuition de la Nature » et « la liberté individuelle en matière d'art », sans recommander expressément le naturalisme de Zola. Mais la publication de *L'Assommoir* balaye toute réticence. Dans la livraison du 25 février 1877, Hannon adresse au maître un sonnet émerveillé :

Penseur, la Vérité t'ouvre sa rude main...

Entre temps, Camille Lemonnier a franchi les premières étapes de sa conversion au naturalisme. La faillite de *L'Art universel*, qu'il animait depuis février 1873 et où il a reçu l'étude d'Emile Thamner, l'amène à fonder, en août 1876, *L'Actualité à travers le monde et l'art*, un magazine d'information générale appelé à devenir bientôt, comme *L'Artiste*, un organe naturaliste. Entre le 11 mars et le 1er avril 1877, *L'Actualité* publie, sous le titre « Emile Zola et *L'Assommoir* » et sur l'initiative de Lemonnier, l'exposé où Joris-Karl Huysmans évoque en termes de manifeste les œuvres et la doctrine de Zola. Peu après, dans les numéros des 29 avril, 6 et 13 mai 1877, elle accueille l'essai d'Henry Céard sur les frères Goncourt, présentés comme les précurseurs du mouvement naturaliste. L'hospitalité offerte par la revue bruxelloise à deux féaux de Zola revêt l'importance d'un événement historique si l'on se rappelle que la presse française, en ce temps-là, faisait grise mine aux représentants de la mutation réaliste.

L'Actualité cesse de paraître en août 1877. Lemonnier, avec son équipe et son prestige d'écrivain belge édité à Paris, rejoint *l'Artiste*. Il y insère, le 27 janvier et le 24 février 1878, *Gustave Courbet et son œuvre*, dont les formules les plus percutantes révèlent son adhésion au dernier avatar du réalisme :

- « Le naturalisme est le réalisme agrandi de l'étude des milieux, échappé à la circonstance et inquiet des contingences ».
- « Le naturalisme suppose une philosophie que n'avait pas le réalisme, et en effet c'est toute une philosophie qui par ses bouts tient à la biologie, à la géologie, à l'anthropologie, aux sciences sociales ».

Mais, chez Lemonnier, la faculté créatrice tarde encore à assimiler la conception que l'intelligence critique a déjà adopté. C'est au Verviétois Paul Heusy, établi depuis peu en France, qu'il appartiendra de donner à la littérature française de Belgique la première œuvre narrative d'inspiration naturaliste : *Un coin de la vie de misère*, recueil de quatre nouvelles publié à Paris en avril 1878, avec dédicaces hautement significatives à Gustave Flaubert, Alphonse Daudet, Edmond de Goncourt, Emile Zola.

Cet ouvrage, qui aujourd'hui fait date, ne passa pas inaperçu. Dans *L'Artiste* du 11 mai 1878, Lemonnier complimenta son compatriote et salua avec sympathie la bannière sous laquelle il s'était rangé. Paul Heusy le remercia sans tarder et lui proposa de le mettre en contact avec Léon Cladel, à proximité de qui il résidait, à Sèvres, et à qui il devait d'avoir vaincu l'indifférence des éditeurs parisiens. Le contact souhaité par Heusy s'étant établi, Lemonnier et Cladel se lièrent sur-le-champ d'une profonde amitié, et l'auteur du *Bouscassière*, introduit dans le cercle des écrivains belges, ne tarda pas à y exercer un ascendant qui, aux yeux de beaucoup, contrebalançait heureusement l'influence de Zola. Dès le 21 juillet 1878, dans *L'Artiste*, un certain Freeman, inspiré peut-être par Lemonnier, se fondait sur l'œuvre de Cladel pour développer une conception naturaliste opérant l'union de la vie et de l'art, du réalisme et de la phrase ciselée, et lançait l'idée qu'un roman comme *L'Homme de la Croix-aux-Boeufs* était le modèle opposable au naturalisme scientifique.

Premier signe de ce qu'on pourrait appeler l'effet Cladel, qui agit sensiblement sur l'acclimatation du naturalisme sous le ciel belge. A l'époque où la régénération des lettres françaises de Belgique se préparait au sein de revues d'avant-garde telles que *L'Art universel*, *L'Actualité* et *l'Artiste*,

il est incontestable que le naturalisme, venu de France avec sa charge de conformisme, alimenta la flamme révolutionnaire des novateurs. Mais, d'autre part, ces mêmes novateurs aspiraient à sauvegarder le caractère autochtone de leur entreprise et la liberté de la création individuelle. Opter pour Cladel aux dépens de Zola était un acte d'indépendance, une façon d'affirmer que le naturalisme ne concentrait pas les diverses forces novatrices et que, par conséquent, il n'était pas à prendre tel quel. Pas mal de circonspection à l'égard de Zola avant même qu'il eût achevé sa percée en Belgique. Lui consacrant une suite d'articles parus dans la *Revue artistique* entre le 7 juin 1879 et le 22 mai 1880, Georges Eekhoud exprimait la crainte que l'engouement suscité par son œuvre n'engendrât une nouvelle conception monolithique, dogmatique, des arts, nuisible à l'épanouissement des individualités. Préconisant déjà le mot d'ordre « Soyons nous » qui allait être celui des Jeune-Belgique dans les années quatre-vingt, il déclarait au terme de son étude : « Je le répète être soi-même : telle devrait être la devise de quiconque veut entrer dans la carrière artistique et surtout y demeurer ».

Lorsque *Un mâle*, de Camille Lemonnier, parut chez l'éditeur bruxellois Kistemaekers en 1881, l'ouvrage fut considéré d'emblée comme le premier roman belge qui présentât des affinités avec l'école naturaliste. Mais, en vérité, le naturaliste Lemonnier n'était guère d'obédience zolienne... La critique, soucieuse comme il se doit de déterminer la dette de l'auteur à l'égard des prédécesseurs, cita plus souvent Cladel que Zola et — à peine moins souvent que celui-ci — Balzac, Flaubert, les Goncourt et Barbey d'Aurevilly, auquel le livre était dédié. Dans *Le Gaulois* du 4 octobre 1881, Maupassant s'étonna même qu'on eût traité *Un mâle* d'œuvre naturaliste : « Or, écrivait-il, s'il y a une critique à adresser à ce livre (critique que je suis tenté de faire), c'est qu'il est, au contraire, conçu et exécuté comme un poème : il est épique. Les paysans y apparaissent grandis à l'égal de héros ; les petits faits de l'existence campagnarde prennent des proportions d'épopée. Il est vu enfin à travers l'optique spéciale et grossissante des

La renaissance littéraire à laquelle aspirait l'élite des écrivains belges arriva à maturité en 1881, l'année heureuse où elle se donna deux organes de combat : *L'Art moderne*, fondé le 1^{er} mars par l'avocat Edmond Picard, champion de l'art social et d'une littérature spécifiquement nationale, et *La Jeune Belgique*, fondée le 1^{er} décembre par Max Waller et Albert Giraud sur la base d'un programme antagoniste, recommandant la fidélité à l'art pour l'art et visant une littérature non pas nationale, mais originale, libérée des attaches d'école et propice à l'expression individuelle des tempéraments. Ces deux publications sont évidemment amenées à prendre position à l'égard du naturalisme. Pour *L'Art moderne* (livraison du 28 août 1881), ce mouvement est par excellence accordé aux « instincts réalistes » de la sensibilité belge ; on lit : « [...] le zolisme et le naturalisme ne sont pas les choses épouvantables qu'on se plaît à dire, c'est tout simplement le tempérament belge écrivant à Paris ». *La Jeune Belgique*, qui se garde de condamner en bloc, fait un choix : « Nous préférons le naturalisme de Daudet à celui de Zola, déclare-t-elle dans son numéro inaugural ; celui-ci peut choquer parfois ; le premier jamais ». Puisque le naturalisme est intolérable pour autant qu'il s'éloigne du Zolisme, il ne faut pas s'étonner que les particularités cladeliennes d'*Un mâle* séduisent *La Jeune Belgique*. C'est avec sympathie que Max Waller, le 1^{er} mars 1882, place Lemonnier sous l'étiquette, qu'il invente, de « naturaliste-parnassien », aux côtés de Léon Cladel, de Jean Richepin et de Barbey d'Aurevilly, « c'est-à-dire — précise-t-il — de ces écrivains vrais, mais épris de la ligne, statuaires du style, ciseleurs de la phrase, et parfois dévoyés de cette vérité qu'ils cherchent par leur trop grande préoccupation lapidaire ». Pour d'autres raisons, *L'Art moderne* s'intéresse aussi à l'apport de Cladel. Le 21 octobre 1883, Edmond Picard, polémiquant avec *La Jeune Belgique*, dénonce l'inutilité et l'impuissance de l'art aristocratique, montre que le roman naturaliste va dans le sens de l'évolution sociale et prétend que, si Zola vaut mieux que Flaubert, l'idéal, c'est Cladel !

Au cours de la décennie 1873-1883 que je viens de survoler, où la littérature belge de langue française cherchait son identité dans le désordre d'influences contradictoires, le naturalisme contribua à la prise de conscience par l'effet explosif de son non-conformisme. Mais les écrivains qu'il séduisit y souscrivirent avec une indépendance où se reconnaissait leur adhésion au mot d'ordre « soyons nous », qui, par delà les divergences esthétiques et éthiques, scellait l'union des artisans de la régénération littéraire. La plupart prirent leurs distances par rapport au zolisme, à l'exemple de Camille Lemonnier, leur chef de file, qui déclarait en 1882 : « Si, dans les lettres contemporaines, Zola caractérise un des côtés — et non le plus pur — de la grande école à laquelle se sont rattachés les plus robustes esprits de ce temps, Léon Cladel et Alphonse Daudet en ont exprimé les côtés élevés, ce mélange d'idéalité et de réalité sans lequel le roman n'est qu'une compilation de documents mis bout à bout et formant une sorte de vaste procès verbal »³.

3) Camille Lemonnier, dans *Le journal des gens de lettres belges*, 15 juillet 1882.

★

★ ★

Le corpus du naturalisme belge de langue française, si l'on s'en tient aux deux dernières décennies du XIX^e siècle et à la première du XX^e, enregistre l'apport d'une dizaine d'écrivains notoires.

Comme il faut s'y attendre, les romanciers et les conteurs occupent une place dominante. Trois d'entre eux mobilisent l'attention, le premier en raison de son rôle d'avant-coureur, les deux autres par la qualité et l'ampleur de leur production : Paul Heusy (pseudonyme d'Alfred Guinotte, 1834-1915), l'homme d'un livre unique, mais exemplaire (*Un coin de la vie de misère*, 1878), Camille Lemonnier (1834-1913), prolifique et toujours en évolution, qui œuvra sous le signe du naturalisme l'espace d'une décennie, entre 1881 (*Un mâle*) et 1892 (*La Fin des bourgeois*), et Georges Eekhoud (1854-1927), entré dans le courant naturaliste en 1883 avec *Kees Doorik* et par la suite demeuré fidèle à ses options littéraires d'alors. Les épigones se manifestent bientôt, de moindre envergure que Lemonnier et Eekhoud, mais d'inspiration plus agressive : Franz Mahutte (1862-1927), Henri Nizet (1863-1925), Jean-François Elslander (1865-1948). Plus attiré par l'action que par la création, conteur épisodique, Edmond Picard (1836-1924) figure au corpus naturaliste par la grâce d'un récit unique en son genre, *L'Amiral* (1883), sobre évocation de la condition inhumaine des marins. Quant à Neel Doff (1858-1924), son œuvre tardive (*Jours de famine et de détresse*, 1911 ; *Contes farouches*, 1913 ; *Keetje*, 1919...), portée généralement au compte du naturalisme belge, se situe sans doute mieux dans un autre ensemble, moins daté, celui des écrivains européens de la faim et de la misère insondable.

Le cas des romanciers, pour la plupart wallons, qui exploitèrent la veine régionaliste ouverte par le *Kees Doorik* du Flamand Eekhoud, pose le problème du post-naturalisme. Gustave Vanwelkenhuyzen s'est attaché à déceler chez certains d'entre-eux — Hubert Krains (1862-1934), Louis Delattre (1870-1938), Edmond Glesener (1874-1951) — les marques d'une influence partielle ou momentanée du naturalisme français. Mais il est impossible de voir en ces emprunts un acte d'obédience. La littérature des terroirs belges s'épanouit en un temps où le naturalisme, assagi, émoussé, ne faisait plus scandale et, par voie de conséquence, perdait le pouvoir de mobiliser qu'il détenait naguère. On s'en inspirait parfois, on ne s'en réclamait plus. Ce fut le cas notamment d'Hubert Krains, auteur du *Pain noir* (1904), ce chef-d'œuvre du roman régionaliste.

A signaler que la plupart des écrivains belges touchés par le naturalisme cultivèrent assidûment le genre de la nouvelle. Heusy présente le cas-limite : à l'exception d'un roman resté à l'état de manuscrit, il n'écrivit que des contes et des nouvelles, non seulement les six récits de l'édition définitive (1883) d'*Un coin de la vie de misère*, mais aussi les quelque trois

cents qu'il donna aux périodiques et aux journaux tout au long de sa laborieuse et obscure carrière. Sept des quatorze volumes qui constituent l'œuvre narrative de George Eekhoud sont des recueils de nouvelles. C'est un court récit qui valut à Lemonnier ses pires démêlés avec la justice, *L'Enfant du Crapaud*, inséré dans le *Gil Blas* du 30 juillet 1888.

Fait non moins remarquable, le naturalisme belge d'expression française eut ses poètes. Le plus typique et le plus engagé fut Théo Hannon (1851-1916), qui dans *Vingt-quatre coups de sonnet* (1876) et — mieux encore — dans *Rimes de joie* (1879), réussit l'amalgame de la forme parnassienne, de l'imagerie libertine et du réalisme effronté, mélange étonnant et détonnant que son ami Huysmans prisait au point de ranger son œuvre sur les rayons de la bibliothèque de des Esseintes, avec la mention : «Théodore Hannon, un élève de Baudelaire et de Gautier, mû par un sens très spécial des élégances recherchées et des joies factices». Sous l'influence de Théo, personnalité entraînante, Eekhoud, poète au début de sa carrière, s'éloigna du romantisme passablement échevelé de ses premiers vers, se rapprocha du naturalisme et, dans *Les Pittoresques* (1879), prélu à quelques-uns des thèmes réalistes que ses romans et ses nouvelles allaient développer. Par exemple, *La Guigne*, un conte en vers figurant dans le recueil, esquissait déjà l'intrigue de *Kees Doorik*. Il convient de ne pas omettre Emile Verhaeren (1855-1916). *Les Flamandes* (1883), le premier ensemble de poèmes qu'il publia en volume, après avoir essayé dans ses juvenilia diverses thématiques et techniques, attestent la conjonction de deux influences : celle de l'ancienne peinture flamande (Rubens, Teniers, Adriaen Brauwer, Jan Steen) et celle du naturalisme, auquel il s'était converti petit à petit. Entré bientôt dans le cercle des symbolistes, il renonça à l'image truculente et au mot cru qui caractérisaient le réalisme des *Flamandes*, sans pour autant se détacher tout à fait du naturalisme, comme en témoignent maintes pièces des *Villes tentaculaires* (1895), des *Forces tumultueuses* (1902) et de *Toute la Flandre* (1904-1911).

Dans notre corpus, le théâtre est un parent pauvre. Un seul auteur à citer. Attiré très jeune par l'art dramatique, Gustave Vanzype (1869-1955) œuvra pendant quelques années sous le signe d'Henry Becque et dans la ligne du Théâtre-Libre : huit pièces au total, dont quatre seulement furent imprimées. Après *La Souveraine* (1899), il s'éloigna du théâtre. Lorsqu'il y revint, en 1907, avec *Les Etapes*, il avait totalement changé sa manière, en grande partie sous l'influence de l'œuvre de François de Curel. Désormais, toutes ses pièces relevèrent du théâtre d'idées. Au soir de sa vie, il dira que le réalisme noir dont il s'était inspiré dans sa jeunesse était étranger à sa vraie nature et à sa conception de la mission de l'écrivain. Selon sa volonté, les pièces antérieures aux *Etapes* seront écartées de l'édition définitive de son œuvre dramatique.

Pour ne rien négliger, il convient de rappeler l'adaptation scénique de deux romans appartenant à la période naturaliste de Lemonnier : *Un mâle* et *Le Mort*. Du premier, il fut tiré une pièce en quatre actes (1888) et un drame lyrique, sous le titre modifié de *Cachaprès*, musique de Francis Casadesus (1914). Le second reçut deux versions scéniques : un mimodrame (1894) et une tragédie en cinq actes, rebaptisée *Les Mains* (1899).

Une mention encore, pour en finir avec le théâtre. Entre 1890 et 1896, Eekhoud, excellent connaisseur du siècle de Shakespeare, adapta en langue française trois drames élisabéthains : *La Duchesse de Malfi* de John Webster, *Philester ou l'amour qui saigne* de Beaumont et Fletcher, *Edouard II* de Christophe Marlowe. Ce travail lui donna, semble-t-il, l'envie d'être auteur dramatique à part entière, et ce fut *L'Imposteur magnanime*, *Perkin Warbeck* (1902), drame en quatre actes, une tentative qu'il ne revouela pas.

★

★ ★

Puisque la « grille de recherche » suggère d'aborder la thématique par le biais de la titrologie, je procéderai de cette manière.

Les nouvelles de Heusy (qu'on se souvienne de leur nombre impressionnant) reçoivent souvent pour titre le nom du personnage central : *Antoine Mathieu*, *Jean Benoît*, *Anselme l'aveugle...* Cette pratique sommaire est exceptionnelle chez les autres naturalistes belges, désireux de donner à leurs œuvres des intitulés qui informent (*Kermesses*, *La Nouvelle Carthage*, *Happe-Chair*, *La Fin des bourgeois*), qui appâtent (*Un mâle*, *L'Hystérique*, *Le Possédé*, *Rage charnelle*) ou qui intriguent (*Le Cycle patibulaire*, *L'Autre Vue*). Les auteurs de la seconde génération font parfois état de leur appartenance en introduisant en sous-titre le mot « naturaliste » : Jean-François Elslander, *Rage charnelle*. Roman naturaliste (1890), *Le Cadavre*. Etudes naturalistes (1891) ; Mary Renard (c'est-à-dire Marius Renard), *Vie de gueux*. *Gueule-rouge*. Roman naturaliste de mœurs ouvrières (1894). Soupçonnons leur éditeur, Henry Kistemaeckers, d'avoir recommandé ces additions publicitaires. Eekhoud profite d'une réédition pour modifier le titre primitif : *Kees Doorik*. *Scènes du Polder* (1883) devient *Kees Doorik*. *Etude de paysan de l'Entre-Polder* (1886), *Les Milices de Saint-François* (1886) font place à *La Faneuse d'amour* (1900), *L'Autre Vue* (1904) reparaît sous un intitulé double, *Voyous de velours ou L'Autre Vue* (1926).

L'inventaire des thèmes montre que les naturalistes belges firent des choix qui ne les distinguent guère de leurs homologues français. Une simple énumération, avec référence aux ouvrages les plus représentatifs, permet d'en juger :

- les mœurs paysannes : Lemonnier, *Un mâle* (1881), *Les Concubins* (1886) ; Eekhoud, *Kees Doorik* (1883) et les trois séries des *Kermesses* (1884, 1887, 1920)
- les classes possédantes : Eekhoud, *La Nouvelle Carthage* (1888) ; Lemonnier, *La Fin des bourgeois* (1892)
- les faunes urbaines : Nizet, *Bruxelles rigole... Mœurs exotiques* (1883), *Les Béotiens* (1884) ; Eekhoud, *L'Autre Vue* (1900)
- la condition ouvrière, l'usine et la mine : Heusy, *Antoine Mathieu* (1878) ; Lemonnier, *Happe-Chair* (1886) ; Marius Renard, *Gueule-Rouge* (1894)
- les existences mornes : Lemonnier, *Madame Lupar* (1888) ; Franz Mahutte, *Gens de province* (1893), *Sans horizon* (1896)
- les névroses et les comportements anormaux : Lemonnier, *L'Hystérique* (1885), *Le Possédé* (1890) ; Eekhoud, *Mes communions* (1895), *Escal-Vigor* (1899)⁴ ; Nizet, *Suggestion* (1891)
- le macabre : Lemonnier, *Le Mort* (1881) ; Elslander, *Rage charnelle* (1890), *Le Cadavre* (1891).

Les écrivains de ma nomenclature adoptèrent la thématique naturaliste, mais en l'adaptant en toute indépendance à leur sensibilité de gens nés aux confins septentrionaux de la Romanie et convaincus qu'il faut maintenir la distance pour rester soi-même. Il en résulta un naturalisme autochtone, coloré, porté au lyrisme, plus intuitif que rationnel ou positiviste.

Pour illustrer mon propos, deux exemples. *La Nouvelle Carthage*, de Georges Eekhoud, est, comme *Le Ventre de Paris*, le roman d'une ville. La pesante atmosphère de cette fresque touffue, la vigueur des descriptions qui s'adressent à tous les sens et la fatalité des destinées rappellent *L'Assommoir* ou *Germinal*. Mais c'est en vain qu'on chercherait ici l'apparente impassibilité de Zola : obéissant à ses pulsions, l'auteur manifeste ouvertement son aversion de la bourgeoisie arrogante, cupide, corrompue, et exprime avec lyrisme son amour des humbles, des malchanceux, des opprimés, des marginaux. *La Fin des bourgeois*, histoire de la famille Rassenfosse issue du peuple et pervertie par les biens matériels que les générations ont accumulés, incite à croire que Lemonnier, avant d'abandonner le naturalisme, voulut prouver qu'il était capable de condenser dans un livre la matière des *Rougon-Macquart*. Mais il ne poussa pas la

4) *Escal-Vigor*, où Eekhoud évoque « l'absolue élévation d'un grand amour d'homme à homme » (p. 148), et quatre récits de *Mes communions* (*Une mauvaise rencontre*, *Appol et Brouscard*, *Burch Mitsu* et *Climatérie*) développent, en termes peu voilés, un plaidoyer en faveur de l'homosexualité.

démonstration jusqu'à épouser la thèse zolienne de l'hérédité : le mal dont souffrent les Rassenfosse vient de leur ascension sociale, non d'une tare originelle.

★

★ ★

Il me reste peu de temps pour traiter des procédés d'écriture. Je me limiterai à ce qui me paraît l'essentiel.

Les écrivains qui travaillèrent à la rénovation de la littérature française de Belgique se forgèrent une langue sur le modèle de l'écriture artiste, adoptée avec un égal enthousiasme par tous les clans en raison de sa plasticité et de ses effets impressionnistes. Avec son vocabulaire extensible à l'infini, son matériel grammatical déréglé et ses distorsions syntaxiques, cette langue convenait à merveille aux auteurs qui représentaient la tendance naturaliste du mouvement. Elle répondait à leur besoin d'inventorier le banal, le médiocre, le sordide ; elle rendait bien leur vision de l'individu, jouet de forces obscures échappant à sa compréhension.

J'observe chez les naturalistes belges une prédilection pour les tournures qui suggèrent que les êtres sont passifs, qu'ils subissent :

Après une folie plus rude que les autres et qui les rejeta haletants, bec à bec, un rire lui passa dans les sueurs de la face[...](Lemonnier, *Happe-Chair*)

Alors la fièvre du travail s'acerba de ce venin de colère monté des ventres. (Marius Renard, *Gueule-Rouge*)

Lorsque je dirigeais ma pensée sur cette conjecture, il bondissait en moi une sorte d'énergie assez violente pour produire un miracle[...] (Elslander, *Le Cadavre*).

A la limite, il est fait abstraction des individus :

Des poitrines nues se plongeaient dans l'eau des baquets, toutes grasses de sueurs, parmi des volées de moucheron que la blancheur des peaux attirait[...] (Lemonnier, *Happe-Chair*).

Certaines manies sont héritées de Cladel plutôt que de l'écriture artiste ; c'est le cas, entre autres, de l'adjectif substantivé :

Les bruits du laminoir montaient dans le *sourd* de l'atmosphère[...] (*Happe-Chair*)

et de l'épithète antéposée :

Et Flup qui, se fiant aux cajoleries de la perfide, s'apprêtait à fuir la kermesse banale pour célébrer aux champs, à deux, la kermesse des fiancailles, la *nuptiale veillée*... (Eekhoud, *Kermesses*).

Je constate que les naturalistes étudiés ici firent à la langue parlée des emprunts massifs. Le vocabulaire et la syntaxe du parler familial, populaire, voire dialectal, envahissent le récit lui-même, et pas seulement les propos attribués aux personnages dans les dialogues ou sous la forme du style indirect libre. Le narrateur fait vraiment flèche de tout bois ! Il affectionne l'usage populaire qui énonce le sujet ou le complément dans une apposition au pronom :

Avant d'abandonner le territoire de la paroisse, *ils* acquittaient un péage, *les altérés chanteurs*, à l'estaminet de la veuve de Neefs le barrager[...] (*Kees Doorik*)

ou qui indique l'appartenance par la préposition à :

[...]on savait la fille à Devallée la meilleure chanteuse du coron. (*Gueule-Rouge*).

PAUL DELSEMME

Il prend à son compte les dialectismes :

[...] et elle jouissait à l'avance de duper le monde quand, le front haut, comme une *baucelle* sans reproche, elle continuerait à blasonner les poulettes mises à mal par le coq. (*Happe-Chair*).

* *baucelle* : wallon, « jeune fille ».

Il fait passer dans son discours le discours ou le monologue intérieur des personnages :

Aussi, trouvait-il imprudent, de la part de la veuve, d'écarter devant lui ces rideaux nuptiaux. Il n'était pas de bois, que diable ! Un domestique n'a pas moins de sang que les maîtres ! (*Kees Doorik*).

Le vocabulaire des naturalistes belges révèle une véritable boulimie verbale. C'est avec délectation qu'ils font voisiner des vocables appartenant aux divers niveaux et aux diverses époques de la langue. La phrase devient un fourre-tout lexical. Pour que vous en jugiez, je vous livre ce paragraphe de *Kees Doorik* :

« D'autres se rabattent sur les *scholles* fleurant les varechs et la marée morte, et, *safres*, à grands coups d'incisives, en arrachent la chair ligneuse, depuis la peau jusqu'à l'arête ; puis, par désœuvrement, ils achètent des *jointées* de noisettes qu'ils *pochettent* pour les grignoter en flânant et dont ils jettent les écailles au visage des *tortillons* de leur connaissance. Les bourgeois marchandent en les *patrouillant* ces pains d'épice de Hollande, plaqués d'écorce d'orange et de véronique que leur vendent, avec des saltations de pantins, des commères hommasses et mafflues ».

* *scholle* : flamand, « plie séchée »

* *safre* : archaïsme, « goinfre »

* *jointée* : archaïsme, « quantité contenue dans le creux des mains jointes »

* *pocheter* : néologisme, inspiré peut-être par le sens archaïque de l'adjectif *pocheté*, « qui a séjourné dans la poche »

* *tortillon* : populaire, « servante coiffée en tortillon »

* *patrouiller* : transitif comme dans la langue classique, avec le sens de « tripoter ».

C'est l'apogée du style coruscant sous la double influence de l'écriture artiste et de Cladel. Il ne faut jamais perdre de vue l'extraordinaire audience que la Belgique accorda à l'auteur du *Bouscassié* et d'*Ompdrailles*. Les naturalistes locaux admirèrent en lui le maître du grand jeu verbal consistant à mêler les mots rares aux vocables populaires, les préciosités aux tournures familières. Un de ses procédés, la longue et pittoresque énumération de noms propres, les frappa singulièrement, et ils ne se privèrent pas du plaisir de l'exploiter à leur tour. Par exemple, *Les Milices de Saint-François*, d'Eekhoud, comportent quatre énumérations de ce type, la dernière s'étendant sur deux pages. C'est le record !

Il m'a paru impossible de traiter de thématique et d'écriture sans replacer, au préalable, le naturalisme belge de langue française dans le contexte littéraire de son époque. Ce point de vue a forcément écourté l'étude spécifique que vous attendiez. Je suis loin d'avoir couvert la partie II, 4 et 5, de la « grille de recherche ». J'en conviens, avec regret. Mais je suis prêt, dans les limites de mes connaissances, à combler les lacunes que vous n'allez pas manquer de me signaler.

Maria RÉV

Peut-on parler de la nouvelle comme genre typique du naturalisme ?

Lorsque le lecteur contemporain, qui connaît bien la littérature européenne, pense au dernier tiers du XIX^e siècle, c'est d'abord la popularité de la nouvelle qu'il évoque, et ensuite les noms de Maupassant, Čehov, Verga et ainsi de suite — ceux des nouvellistes. Il y a à peu près 20 ans, un savant soviétique renommé, A. V. Čičerin a appelé cette période « l'étape nérudienne du réalisme critique ». Pour attirante que soit la personnalité de l'écrivain tchèque Jan Neruda, son importance ne surpasse pas celle de Maupassant, de Čehov et de Verga. Pourtant, la mention du nom de Neruda, n'est pas surprenante, puisque ses histoires sur la vieille Prague (*Povidky malostranské*, 1878) — ouvrant vaillamment une nouvelle voie en Europe Centrale — descendaient au fond de la société de l'époque et évoquaient, dans de courtes chroniques, le sort tragique ou grotesque des personnages, ou des épisodes de leur vie. C'est donc la vie de l'homme de tous les jours, souvent pénible, pleine de luttes, qui est au centre de ces histoires courtes.

Je ne voudrais pas me livrer à l'étude de la théorie du naturalisme, ni définir brièvement ses caractéristiques, puisqu'il existe, sur cette question, une littérature abondante. Je renvoie à ce sujet à une des plus récentes études consacrées à ce sujet, la synthèse d'Yves Chevrel, parue en 1982, intitulée *Le Naturalisme*. Le dernier colloque de Nantes *Le Naturalisme dans les littératures européennes* a également consacré des discussions à ce sujet.

Il s'est donc produit un changement dans la deuxième moitié et surtout dans le dernier tiers du XIX^e siècle, qui a fait que l'intérêt central des œuvres littéraires est devenu la vie quotidienne des gens quotidiens, sans faits extraordinaires ou saillants. Sans doute, Zola voulait se justifier en employant déjà le terme naturalisme à propos de Balzac et de Stendhal. Les personnages de Balzac et de Stendhal, ainsi que les personnages de Dostoevskij et de Tolstoï, sont des gens aux qualités extraordinaires, doués d'un talent et d'une sensibilité remarquables qui sont amenés à prendre souvent des décisions dans des conditions extraordinaires, dans des situations inhabituelles.

Ce changement est un des traits déterminants spécifiques de la littérature de l'époque, disons du naturalisme. On peut suivre les traces de ce phénomène dans les œuvres de Flaubert, Zola, Maupassant, Garšin et Čehov et même dans quelques écrits du vieux Tolstoï. A ce propos il vaut la peine de

MARIA RÉV

citer les constatations de l'étude de Majakovski sur Čehov, qui date de 1914 : « Et voilà Čehov qui apporte dans la littérature les appellations grossières des choses grossières, qui donne la possibilité de l'expression verbale à la « Russie marchande. » — Čehov est l'auteur des roturiers, le premier qui ait exigé pour chaque pas de la vie son expression verbale »¹.

Cet aspect de l'œuvre de Čehov a été également difficile à comprendre pour les contemporains hongrois qui ont connu Tolstoj et Dostoevskij. Les lignes suivantes de l'article nécrologique de Károly Lovik sur Čehov permettent d'illustrer cette conclusion :

« Un cerveau discipliné a dirigé une plume disciplinée, un langage coloré, mais précis comme celui des pédants a rendu des idées toutes raides, glaciales... C'est avec une précision géométrique qu'il a créé ses personnages, c'est leur mesure qui ne correspond pas aux exigences, c'est leur âme, leur passion qui ont été petites »².

Pourtant une approche plus profonde, plus intellectuelle de l'art d'écrire de Čehov aurait été possible pour Lovik, mais il en a été empêché probablement par une certaine attache aux traditions aristocratiques.

Et qu'en est-il de la nouvelle ? Dans quelle mesure ces remarques s'appliquent-elles aux récits courts ? La situation montre quelques parallélismes avec le XVIII^e siècle, quand on considérait le roman comme un genre « léger » à l'opposé des tragédies de Corneille et de Racine. Même après avoir écrit *Candide*, Voltaire disait que le roman était un « genre frivole ». Or, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et au tournant du siècle, on sous-estimait le nouvelliste et on contestait souvent ses capacités d'écrivain. Ce n'est pas par hasard que Maupassant, un des plus grands maîtres de la nouvelle, aspirait à la gloire du romancier, et que Čehov, lui aussi, songait à écrire des romans.

Les rapports esthétiques entre la nouvelle et le roman ont été souvent analysés. Au cours de ses analyses Georges Lukács parvient à des conclusions intéressantes en examinant l'influence réciproque de la nouvelle et du roman. S'appuyant sur la théorie des genres de Hegel, Georges Lukács aspirait à donner une interprétation générale et esthétiquement intemporelle des concepts des genres littéraires. Dans ce cas, le point de vue théorique, celui du système des concepts, l'emporte sur le point de vue historique. Il est important, lors de ces analyses, de noter qu'il existe au point de départ un fondement théorique des genres, un système des concepts qui permet de s'orienter, sans hésitations — autant que c'est possible — dans les questions du genre littéraire. Mais il n'est pas moins important de ne pas perdre de vue le fait que les phénomènes du genre changent dans l'histoire, selon la règle. Partant d'un fondement des concepts systématisés, la définition de Lukács sur la nouvelle nous paraît un peu unilatérale. Il écrit :

« La nouvelle naît soit comme une avant-garde précédant la représentation de la réalité par les grandes formes épiques et dramatiques, soit à la fin d'une époque comme arrière-garde ou comme cri final. Elle naît soit dans une époque où la représentation poétique universelle du monde social *n'est pas encore possible*, soit dans une période où celle-ci *n'est plus réalisable*. Boccace et la nouvelle italienne sont les précurseurs du roman bourgeois moderne... D'autre part, la nouvelle de Maupassant constitue la fin d'une époque dont la naissance était représentée par Balzac et par Stendhal et l'épanouissement très problématique par Flaubert et Zola. »

Ici nous n'avons pas la possibilité de proposer une analyse détaillée et approfondie de ces affirmations, mais il me semble que si dans les développements théoriques de Georges Lukács ses idées, fécondes,

1) V. Majakovski, « Dva Tchékova », *Œuvres complètes* [en russe] Vol. I. pp. 294-301.

2) Lovik Karoly : « Čehov », *A Héti*, vol. 2. 1904. VIII. 20. pp. 476-477.

enrichissent les recherches dans le domaine de la théorie des genres et dans l'analyse des traits spécifiques des genres épiques, leur application est, par endroits, un peu rigide. Car l'ensemble du processus littéraire, et, à l'intérieur de ce processus, la détermination de la place des écrivains permettent de dégager des conclusions différentes. L'œuvre de l'écrivain elle-même change au cours de l'appropriation de la réalité et la réalisation artistique peut être plus ou moins convaincante. Dans ses réflexions sur la nouvelle, Lukács propose un antagonisme exagéré entre « narration » et « description », « totalité intensive » et « totalité extensive ».

Cette conception explique les phrases suivantes :

« La nouvelle n'aspire pas à représenter l'ensemble de la vie sociale et n'a pas pour but de montrer la totalité au point de vue d'un problème fondamental et actuel. Sa vérité a pour base de représenter un cas particulier, la plupart du temps, extrême, possible à un degré de l'évolution sociale, où sa seule possibilité caractérise la société. Par conséquent, la nouvelle peut se passer de la représentation de la formation sociale des individus, de leurs rapports et des situations, dans lesquelles ils agissent. Par conséquent, elle n'a pas besoin de médiations pour représenter en mouvement les personnages et elle peut se passer aussi d'une perspective concrète. Ce trait spécifique de la nouvelle peut se réaliser avec une variété infinie de Boccace à Tchekov. En tout cas, cette spécificité explique que, sur le plan historique, la nouvelle peut être dans l'avant-garde ou l'arrière-garde des genres épiques longs, elle peut être en même temps l'expression artistique du fait que la totalité *ne peut pas encore* ou *ne peut plus* être représentée ». (György Lukács, *Világirodalom* [Littérature universelle], (Budapest, 1969, II. pp. 313-314).

Nous pensons qu'il faut être prudent dans l'utilisation de la notion de la totalité. Il est important de connaître le moment de la naissance de la totalité complète, mûre. Même dans les périodes de transition il est possible de représenter la totalité intensive par une série de nouvelles ou de recueils. Ces derniers représentent souvent des rapports plus approfondis qu'un roman, d'autant que le roman ne peut pas, non plus, embrasser la totalité. Les romanciers en prennent souvent conscience, d'où les épilogues, les romans parallèles et les cycles romanesques. En même temps, dans les genres courts, certains types sont plus aptes à la représentation de l'essentiel, d'autres restent sur le plan de la description des faits.

Bien sûr, il faut être très prudent lors de l'analyse de l'emploi de la « narration » et de la « description » à l'intérieur du texte littéraire. Le passage de l'une à l'autre est souvent si imperceptible qu'il est impossible de les distinguer nettement. Naturellement je parle ici de la nouvelle, de la « short story » de l'histoire courte et du petit roman, dont souvent les limites sont difficilement perceptibles. Je n'y considère pas la chronique et le reportage où l'élaboration littéraire est moins déterminante.

Pourtant, ce qui nous semble être encore le plus important c'est que dans la littérature européenne, par exemple dans les littératures russe, française, allemande ou hongroise la nouvelle apparaît toujours en même temps que le roman. L'œuvre de Balzac et de Turgenev, celle de Herzen et de Flaubert, même celle de Tolstoï et de Stendhal peuvent en servir d'exemple. Dans les littératures de langue allemande Gottfried Keller, Theodor Storm, Wilhelm Raabe écrivaient des nouvelles ainsi que des romans ; plus tard, Thomas Mann s'avère inimitable dans ces deux genres.

Il est vrai que les contes de Boccace ont servi de point de départ à la prose européenne, mais, à d'autres époques, les genres épiques (longs et courts) ont connu un développement parallèle dans la littérature européenne. Dans la « Pie qui vole » Herzen condamne le servage de façon non moins approfondie sur le plan psychologique que Goncharov dans

MARIA RÉV

Oblomov. Nous pourrions continuer la comparaison en insistant sur le fait que le *Songe d'Oblomov* est en réalité une partie autonome du roman ; il est paru d'abord comme récit, et pourtant c'est la clé du roman. On discute depuis longtemps sur les romans de Turgenev, pour savoir si, au point de vue de leur genre, ils doivent être considérés comme des récits ou des romans. Les luttes internes d'Ivan Ilitch montrent une recherche non moins intense du sens de la vie que les drames intellectuels d'Andrei Bolkonski et de Konstantin Levin. C'est pour cette raison que la position des représentants de l'esthétique littéraire qui mésestiment la nouvelle et qui ne voient dans celle-ci que les signes de la décomposition et de la décadence des formes épiques longues, nous paraît discutable.

Il est important d'y ajouter encore le caractère structurant du dialogue. A la « narration » et à la « description » s'ajoute donc le dialogue. C'est pour cette raison aussi que la formule de Georges Lukács « le récit structure, la description nivelle » rétrécit trop le problème. Dans sa formulation abstraite il approche les phénomènes de l'époque de transition essentiellement d'un point de vue philosophique et esthétique où, au fond, les catégories de valeur et les jugements de valeur prédominent. C'est le conflit qui se déroule dans les dialogues, qui renouvelle le genre épique russe à partir des années 40 du XIX^e siècle. Il serait facile d'expliquer à partir de ce phénomène l'interpénétration du récit et du drame. L'exemple de Turgenev nous pousse aussi dans cette voie : la nouvelle, le roman et le drame se formaient chez lui en même temps.

Je suis entièrement d'accord avec Y. Chevrel qui caractérise ainsi une nouvelle de Maupassant « Autres temps », que l'auteur présente comme un récit (« la scène qui suit n'est que fidèlement racontée », « voici les faits ») : « quelques phrases en style direct et un dialogue (trois répliques) viennent rompre une narration qui suit le déroulement chronologique de l'action ou rappelle le passé ». Dans « Tribunaux rustiques » reprise élaborée de ce récit, « le texte va hésiter entre le dialogue et le récit avant de se décider nettement pour la scène » (*Le naturalisme*, p. 87). Il est évident en même temps que dans certaines périodes, comme le dernier tiers du XIX^e siècle, la nouvelle devient plus importante. Les deux novellistes les plus importants de l'époque, malgré de nombreux traits analogues, sont très différents.

Partant de l'observation de la réalité, Maupassant et Tchekov donnent une description extrêmement concise, condensée, des faits. Or, la question est de savoir si l'objectivité du style n'équivaut pas à une insensibilité, une froideur à l'égard de sentiments humains profonds et vrais. Est-ce seulement l'atmosphère de l'époque qui commande la représentation plus rude, plus cruelle des manifestations de la vie, ou bien sont-ce les écrivains eux-mêmes qui rehaussent le ton jusqu'à la cruauté, et ce, en fonction de leur vision particulière du monde ?

Guy de Maupassant était un excellent observateur, ses yeux perçants ont tout vu, tout enregistré. Ce n'est pas par hasard si dans ses œuvres, il donne une description inimitable du milieu et peint, malgré leur concision, des portraits presque exhaustifs.

Sans doute, la nouvelle « Yvette » dépasse les autres par son analyse nuancée et par la richesse de ses moyens. Cette fois Maupassant se sert de la description de la nature, des éléments psychologiques, il est même sur le point de quitter la représentation objective - qui est son attitude habituelle - en éveillant notre sympathie pour Yvette. L'eau tranquille, étincelante de la Seine, les parfums des soirs d'été suggèrent les sentiments du héros. La peinture du mouvement, des couleurs de l'eau apparaît dans « Yvette » quoique les magnifiques paysages de Maupassant soient pour peu dans l'action : ils sont descriptifs, et c'est plutôt un rôle de préparation, d'introduction, qui leur incombe. De même ce sont les manifestations et les signes extérieurs du conflit interne que Maupassant présente, en n'insistant pas sur les mouvements intérieurs des personnages.

Le récit se termine sur le plan de la vie individuelle, ne dépassant pas les limites conventionnelles. Directement ou indirectement, il évoque les contradictions sociales, mais conformément aux principes du déterminisme fataliste, il ne s'écarte pas de la conception rationaliste de l'évolution.

Les nouvelles de Maupassant constituent l'évocation vivante, plastique, d'un épisode intéressant ; elles sont caractérisées par la perte de la cohésion de l'idée centrale et de la vision. Dans son premier roman, *Une vie*, il reste fidèle à la forme traditionnelle du roman. Ensuite, il exprime un nouveau contenu sous une forme nouvelle dans son roman le plus célèbre, *Bel-Ami*, qui pourrait être considéré essentiellement comme une série de nouvelles artistement composée.

Se penchant sur les expériences de la littérature russe et européenne, Čehov a longtemps aspiré à écrire des romans. Ensuite, il semble oublier ces aspirations, il n'en fait plus mention, et finit par créer la nouvelle tchékhovienne typique qui pourrait être qualifiée de « roman condensé ». Dans cette nouvelle, un épisode, ou plusieurs épisodes qui s'enchaînent, constituent le centre, lui conférant du coup toute la richesse d'un roman.

De ce point de vue, l'analyse d'une des plus belles nouvelles de Čehov nous amène à des conclusions intéressantes. Les deux premiers chapitres de la « Dame au petit chien » pourraient être écrits par Maupassant, le début en est tout semblable. C'est ce qui ressort du titre d'une des premières traductions hongroises de la nouvelle : « Une connaissance de villégiature » (1902) suggère au lecteur une atmosphère propre à Maupassant. Ce qui n'était, dans les deux premiers chapitres que de la prévision, devient dominant, et l'intrigue, les événements sont relégués à l'arrière-plan. C'est le caractère des nouvelles de Čehov qu'après l'intrigue rapide et mouvementée du débutant, l'écrivain dans sa maturité exclut presque toute intrigue de ses nouvelles. C'est à noter, surtout si nous constatons — contrairement à ce que nous trouvons chez Maupassant — que le conflit intérieur, devenu conscient, diminue la multitude des événements, et le rythme du récit. En revanche, l'écrivain russe nous amène au déploiement psychologique, à travers la méditation jusqu'à la lutte intérieure, qui fait sentir de plus en plus la naissance de l'opposition intérieure du héros à ce qui est routinier, conventionnel. De cette manière la nouvelle se transforme en un enchaînement émotionnel et intellectuel de prises de conscience dont l'écrivain représente les points nodaux.

Un nouveau trait caractéristique se manifeste dans la narration tchékhovienne, par exemple dans la nouvelle « Ionitch », dans la description du jeu de piano. Nous ne trouvons guère de descriptions de ce genre chez Maupassant. Dans cette nouvelle le narrateur raconte les impressions du héros comme si celui-ci exprimait lui-même ses idées et sa sympathie. Il suggère les sensations désagréables, déprimantes ou tendues, éveillées par le son du piano :

« Kotik s'assit et, des deux mains, elle plaqua un accord, puis, aussitôt après encore un, de toutes ses forces, puis encore et encore ; ses épaules et sa poitrine tressautaient, elle frappait avec obstination les mêmes touches et il semblait qu'elle ne s'arrêterait pas tant qu'elle n'aurait pas renfoncé ces touches dans le piano. Un bruit de tonnerre remplissait le salon ; tout résonnait : le plancher, le plafond, les meubles... Elle jouait un passage difficile, intéressant précisément par sa difficulté, long et monotone, et Startsev, en l'écoutant, imaginait des pierres roulant sans trêve du haut d'une montagne, et il avait envie qu'elles cessent au plus tôt de rouler ; cependant Kotik, rouge d'efforts, énergique, vigoureuse, une mèche sur le front, lui plaisait beaucoup. Après un hiver passé [...] au milieu des malades et des paysans se trouver dans un salon à contempler cet être jeune, élégant et probablement pur, à écouter ces sons

MARIA RÉV

bruyants, ennuyeux, néanmoins imprégnés de culture, c'était si agréable, si nouveau...» (Anton Tchekhov: *Oeuvres, III. Récits 1892-1903* Traduction par Edouard Parayre, Bibliothèque de la Pléiade, p. 804.)

La vibration de ces sentiments antagonistes est renforcée par la répétition d'onomatopées. Ce passage englobe donc la motivation de l'intérêt du héros et l'analyse indirecte de la personnalité de l'héroïne pour se terminer par l'attente exacerbée qui sert en même temps à développer l'intrigue. Ce procédé narratif apparaît dans cette représentation à plusieurs niveaux et c'est dans leurs stratifications, harmonie et coïncidences réciproques que réside le secret de la simultanéité et de la successivité caractéristiques de la composition tchékhovienne.

Čehov éclaire en général un segment de la vie humaine. Par exemple « Une banale histoire » et « L'Évêque » étudient également des hommes dont on considère qu'ils ont réussi. Le professeur et l'évêque quand ils réfléchissent au présent, au sens et à la qualité de leur vie, pensent à leur jeunesse et au reste de leur vie.

Le passé dans « L'Évêque » est apprécié en fonction d'une attente indéterminée d'un avenir. Ainsi le passé, le présent et l'avenir se découvrent simultanément. Par conséquent, le facteur temps joue un rôle prépondérant ; il fait, pour ainsi dire, partie intégrante de l'architecture de l'œuvre. L'évocation parallèle ou le croisement des différents niveaux de temps constituent, le plus souvent, le centre de l'œuvre qui a un rôle déterminant pour la psychologie des personnages, des formes d'attitudes, de la réflexion et du comportement. Par conséquent la composition tchékhovienne est plus organique. L'art de Čehov consiste justement dans le fait que l'épisode, la situation en apparence née du hasard se présente comme le centre ou le déterminant d'une série d'action. Ce n'est pas le personnage seul qui se complète ; les motifs de ses actes s'enrichissent ainsi de nouvelles nuances et de nouveaux traits ; la composition forme une unité à partir des fragments de la vie, elle suggère la totalité de l'action, en particulier par l'extériorisation des contenus intimes du moi humain.

La représentation de la nature chez Čehov est plus discrète que chez Maupassant, mais, en même temps, elle est aussi plus personnelle. Or, chez l'écrivain russe, l'unité de l'homme et de la nature est plus profonde, car les manifestations de la grandeur, de l'éternité de la nature, son impassibilité envers l'homme nous amènent à une série de réflexions sur le mouvement perpétuel, sur le perfectionnement continu de la vie, sur la prise de conscience que la beauté de la vie, le but suprême de l'existence ne se détruisent que si l'homme oublie sa dignité humaine. Ainsi, et d'une manière particulière, le paysage devient partie de l'action. L'absence d'intrigue chez Čehov signifie, dans sa période de maturité, le caractère relativement limité des événements extérieurs ou peut-être leur absence, mais, en même temps, le nombre réduit d'événements extérieurs suscite un nombre élevé de mouvements, d'événements intérieurs. Dans sa méthode de représentation ce n'est pas le contenu social indiscutablement présent qui est dominant mais le motif émotionnel et intellectuel qui entraîne la généralisation éthique et philosophique. Par conséquent chez Čehov un mot, une phrase, un symbole qui se répètent ne sont pas seulement des détails caractéristiques et déterminants, ils portent aussi un sens nouveau et, sans formuler de conclusions morales, nous conduisent vers la sphère éthique et philosophique où ils se transforment en signes du sens et de la qualité de la vie.

Si nous affirmons que l'analyse des nouvelles de Maupassant montre une structure circulaire, c'est la gradation, l'architecture en spirale qui caractérisent les nouvelles de l'époque mûre de Čehov. En même temps celui-ci se détache plus de ses héros que Maupassant. Ce ne sont pas les héros qui expriment les idées de l'écrivain, mais, partant d'un énoncé du

héros, elles dominent le récit tout entier, elles se dégagent du contexte, de la structure de la nouvelle se gardant toujours l'harmonie que le caractère « inépuisable » du récit tchékhovien remplit d'un contenu encore plus profond. La forme du récit ainsi créée est aussi « continue » que le cours de la vie toujours changeante. Čehov choisit un aspect fortuit qui comprend aussi quelque chose de régulier, et c'est justement pour cette raison qu'il apparaît comme le seul possible, non-interchangeable, nécessaire. C'est ainsi qu'il a trouvé les possibilités de typiser les événements passagers, sans cesse changeants de l'existence de tous les jours. Les meilleures nouvelles de la période de maturité de Čehov montrent les faits de la réalité dans leur totalité intensive, totalité dont Lukács ne nie pas l'existence dans la poésie lyrique.

Maupassant, lui aussi, concentre son attention sur la révélation momentanée, mais celle-ci tourne autour d'un épisode et montre dans sa cruauté émouvante que la situation est sans issue, comme dans « Le retour » ou « Le champ d'oliviers ». A cette époque la conception du progrès change, le hasard reçoit un rôle plus grand, parce qu'il représente les fragments de la réalité dont il ne peut pas formuler les lois. La réalité se transforme pour lui en épisodes ou en séries d'épisodes d'où provient la structure de ses caractères et de ses nouvelles, structure qui est construite sur un plan.

Chez Čehov on peut également constater une certaine motivation naturaliste, et, à première vue, il apparaît qu'il accepte la réalité, mais il en présente avec une telle intensité les conflits intérieurs, les réactions de ses héros, l'évolution de leur attitude que cela dépasse les cadres de la vision et de la représentation naturalistes. Par la description intégrale de la complexité de la vie, il arrive à la reconnaissance consciente de l'antagonisme entre l'ordre social donné et la vie privée (prise dans sa totalité sentimentale et intellectuelle, instinctive et rationnelle) et à la volonté qui vise à transformer la réalité. Ce n'est pas l'effet du hasard si A. Blok trouve attirant dans l'art de Čehov, « l'esprit des contradictions sereines ».

Čehov et Maupassant sont des figures totalement antiromantiques, mais Čehov n'a pas été le porte-parole de la déception et de l'exaspération, il ne fait que les représenter. Il dégage dans ses œuvres un lyrisme caché de la résistance intérieure des personnages auquel le système de déclinaison de la langue russe, les allitérations, les gradations, etc. préfèrent même une musicalité. Čehov n'est pas partisan du verbe bien placé, de l'adjectif bien choisi, de la trouvaille d'un substantif, comme Maupassant :

« Quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer et qu'un adjectif pour le qualifier. Il faut donc chercher jusqu'à ce qu'on les ait découverts, ce mot, ce verbe, cet adjectif, et ne jamais se contenter de l'à-peu-près » (Guy de Maupassant : *Pierre et Jean*, « Le roman », Paul Ollendorf Editeur, Paris 1888. p. XXXIII)

La raison pour laquelle j'ai insisté sur les méthodes de Maupassant et de Čehov était le désir de prouver à quel point les traits spécifiques de leur nouvelles diffèrent à la même époque, même s'il s'agit d'écrivains considérés comme très proches.

A mon avis, le naturalisme a joué un rôle considérable dans le renouveau de la nouvelle ainsi que dans l'accroissement numérique des œuvres écrites dans ce genre et dans leur diffusion. Pourtant, le naturalisme n'a pas pu mettre fin à la dépréciation de la nouvelle. Voilà ce que prouve, entre autres, la constatation que la nouvelle doit présenter la vie de tous les jours et que d'autre part la poésie devient de plus en plus ésotérique, en rompant avec les traditions descriptives.

Or, ce qui caractérise Čehov avant tout, c'est qu'il voulait associer la présentation de la vie quotidienne à sa généralisation profonde et poétique, et à la prise de conscience de cette vie quotidienne. C'est sans doute pour cette raison que l'influence de Čehov sur le développement ultérieur de la

MARIA RÉV

littérature reste ineffaçable, même s'il a dit lui-même que « la nouvelle tendance dans la littérature avait commencé par le fait qu'en France Maupassant et ici moi-même, nous avons commencé à écrire des nouvelles ».

Une théorie satisfaisante de la nouvelle — qui a ainsi acquis sa place et ses droits en littérature — fait toujours défaut, malgré les différentes tentatives. Or, la conséquence de ce que je viens de dire est que je ne peux pas esquisser un modèle unique de la nouvelle, ou en formuler une définition qu'on puisse généraliser. Comme le remarque Benno von Wiese : plus on s'approche de la « modernité », plus il devient difficile de se tenir à une définition stricte de la nouvelle, qui confine aussi bien au roman qu'à l'anecdote ou à la *Kurzgeschichte* (short story) ; il aurait d'ailleurs pu encore ajouter la chronique ou le reportage, etc. (B. von Wiese, *Novelle*, Stuttgart, Metzler, 1971. p. 78).

En Hongrie à la fin du XIX^e siècle commence à gagner du terrain la nouvelle publiée sous forme de feuilleton, paraissant dans l'entrefilet des journaux. Cette situation a été vraisemblablement influencée par Maupassant et Čehov.

La fin du XIX^e siècle marque également en Hongrie l'épanouissement de la prose. Nous devons les vrais succès de la prose hongroise aux genres courts. A cette époque, les créations de la littérature hongroise dignes de la « Weltliteratur » naissent le plus souvent dans la nouvelle qui constitue également l'expression de la Hongrie citadine avec des traits naturalistes, c'est le mérite de Sándor Bródy d'avoir réussi le premier à exprimer artistiquement la nouvelle époque. En même temps que le contenu, il transforme les formes conventionnelles de la prose, puisant un nouveau vocabulaire dans la vie de la grande ville, mélangeant de façon audacieuse l'argot des salons et celui des guinguettes.

Dezső Kosztolányi, poète et écrivain hongrois du premier tiers du XX^e siècle a dit de Čehov qu'il était le plus grand écrivain russe et « le plus russe » (Dezső Kosztolányi, *Ivanov, Színhazi Esték* (soirées de Théâtre). Budapest, 1978. p. 331). « L'écrivain le plus russe » est en même temps le plus européen. Selon Kosztolányi, dans la représentation de l'immobilité extérieure et de la richesse intérieure, il est parvenu à un degré de raffinement qui « a exprimé l'éveil et son désir [...] avec déchirement et de façon pressante. » (István Sötér, « Tchekhov, » *Felkőr* (Demi-cercle). Budapest, 1979, p. 673.) C'est ainsi que Čehov suggère et dégage une signification d'une portée universelle, en se fondant sur un humanisme authentique qui, sur le plan de la généralisation la plus abstraite, signifie la reconnaissance vraie du sens et de la qualité de la vie, même si c'est sous la forme du pressentiment poétique de promesses latentes.

Gyula Krudy (1878-1933) commence à écrire au tournant du siècle. Parmi ses maîtres étrangers il reconnaît l'importance de Dickens, de Maupassant et de Zola ; parmi les Russes il a surtout préféré Puškin et Turgenev. Il a aimé le grand Russe « plus que les femmes » ; plus tard, il s'est intéressé également aux œuvres de Čehov. Krudy a créé une écriture qui lui était propre et qui renouvelle la prose hongroise en la développant dans une tradition romanesque riche et complète mais aussi avec une sorte de romantisme spécial contradictoire, et un anecdotisme fortement critique. En dehors de ses nouvelles Krudy a également créé une forme spécifique de roman. Il emprunte le nom de Sinbad aux *Mille et Une Nuits*, dans son roman intitulé *la Diligence rouge* qui pourrait être défini comme une série de récits.

L'histoire, les vicissitudes de la vie ne sont pas des variantes de modifications des personnages, comme dans *Bel-Ami* de Maupassant, elles ne représentent pas les événements dans l'ordre chronologique et ne suggèrent pas une tendance concrète. Les différents plans temporels sont complètement mélangés ; le passé, le présent et l'avenir ainsi que leurs

transitions respectives ne se distinguent pas chez Krudy. Des tableaux poétiques flottants se succèdent, ajoutant toujours de nouvelles couleurs, de nouvelles sensations aux impressions déjà suggérées. Plusieurs lecteurs pensent que c'est la beauté du passé qui l'inspire ; en réalité sa nostalgie est une rêverie vers sa jeunesse qui lui permet de faire un tableau ironique sur un présent, privé d'avenir qui doit être un avenir sans présent. Les chapitres qui s'enchaînent en mélangeant les images du rêve et de la réalité transforment les aventures des héros en une œuvre homogène grâce à l'intensification d'éléments communiquant des impressions, et à l'introduction de nouvelles couleurs et de nouvelles sensations. L'image de la réalité qu'il nous suggère devient encore plus ironique, plus mordante et plus douloureuse que ne serait sa représentation directement critique. Il semble que l'art de Maupassant et de Čehov, très populaires à l'époque en Hongrie, convergent dans la vision de ce créateur puissant qui élève la prose hongroise à un niveau moderne, non par la voie proustienne de l'évocation des mouvements de l'âme et des profondeurs psychologiques, mais par celle de l'association des idées et des impressions.

Excellent connaisseur de la littérature universelle de son temps, c'est-à-dire du premier tiers de notre siècle, le poète et prosateur hongrois Dezső Kosztolányi (1885-1936) rend la langue hongroise apte à l'expression de sentiments modernes. Son naturel et sa spontanéité frappent le lecteur dans le cycle intitulé *Le Double. Les récits funambulesques de Kornél Esti* (traduit par Péter Komoly. Editions Corvina, Budapest, 1967) cycle plus compliqué que ceux de Maupassant ou Krudy. Tantôt en se mettant d'accord tantôt en discutant, l'auteur et son alter ego produisent néanmoins l'effet d'un homme total, ce qui permet en même temps à l'auteur de présenter son époque sous un aspect psychologique. La distinction des niveaux temporels est plus traditionnelle et plus claire chez Kosztolányi que chez Krudy. Réunissant les contrastes de l'expérience vécue, le lyrisme et le ton satirique, les histoires et les souvenirs de Kornél Esti, Kosztolányi construit une vision authentiquement humaniste. Il met au service de la signification essentielle de son œuvre une langue d'une sonorité admirable, riche en couleurs et variée dans ses nuances. Également excellent styliste et aussi conscient que Čehov il est, à son instar, « comme la nature ». En 1923 Thomas Mann écrit une lettre-préface à l'œuvre de Kosztolányi intitulée *Néron, le Poète sanglant*. Il y souligne que cette œuvre « est née d'une solitude courageuse et elle touche nos âmes avec un humanisme qui nous fait souffrir, tellement il sonne juste. C'est l'essentiel de la poésie ». (Thomas Mann, Lettre-préface à Dezső Kosztolányi : *Der blutige Dichter*. Oskar Wöhrlé Verlag, 1924).

Dans le bel essai de Thomas Mann sur Čehov (1954) nous trouvons des idées similaires. Dans les œuvres des deux écrivains se fait sentir un contenu humain rationnel et émotionnel extrêmement fort. Nous pouvons également considérer comme naturel que ce soit justement Thomas Mann qui ait observé ce fait. Car la « nouvelle allemande », fait littéraire propre à l'Europe Centrale, représente la transition entre la forme traditionnelle du roman et le petit roman du tournant du siècle dont les précurseurs sont malgré tout Maupassant et Čehov, si attirants que soient *Effi Briest* de Fontane ou les récits de Storm et de Keller. Le vrai novateur reste quand même Thomas Mann avec ses nouvelles écrites après *Les Buddenbrook* et *La Montagne Magique* : dans ce dernier roman, terminé en 1924, s'accomplit totalement le type de narration qui a commencé à frayer son chemin pendant les dernières décennies du XIX^e siècle.

Cette rapide comparaison prouve aussi qu'indépendamment des traditions nationales nous pouvons observer des tendances parallèles dans le développement de la prose européenne qui traite, naturellement, des sujets variés avec un approfondissement et des accents différents. Tout cela justifie la recherche de nouvelles possibilités malgré la divergence des points de vue, car lors de la période de transformation de la vision et des systèmes idéologiques dominants du XIX^e siècle, toutes les littératures nationales

MARIA RÉV

cherchent à renouveler la narration, en recourant tantôt à des moyens identiques, tantôt à des moyens divergents pour atteindre ce renouvellement.

Un jour on a demandé à L. Tolstoï quels étaient les caractéristiques du roman russe. Il a répondu que la grandeur du roman russe résidait dans ce que chaque écrivain russe écrivait ses romans à sa manière et que pour cette raison il ne voulait pas en faire un résumé. Je crois que ces paroles pourraient se rapporter aussi à la nouvelle.

Maarten van BUUREN

Les Rougon-Macquart entre Naturalisme et Romantisme

L'exposé que je vous propose diffère assez des communications que vous avez entendues jusqu'ici. Il s'agit d'une lecture plutôt que d'un travail d'histoire littéraire, mais cette lecture se justifie, j'espère, parce qu'elle soulève deux questions qui touchent à la définition même du naturalisme.

La première concerne la situation du naturalisme par rapport aux autres mouvements littéraires. Plusieurs d'entre vous ont signalé la difficulté de distinguer le naturalisme du réalisme, mouvements indépendants en France mais qui en d'autres pays sont souvent considérés comme un tout. La distinction entre naturalisme et romantisme semble plus facile. On sait que le romantisme est la bête noire de Zola, qu'il s'en sert comme repoussoir pour mieux faire ressortir les intentions du naturalisme. Je dis bien *semble* car nous savons que Zola est un Romantique malgré lui. Le romantisme est présent dans son œuvre d'une manière à la fois fondamentale et diffuse.

La deuxième question, liée intimement à la première concerne la part des mythes à l'intérieur du naturalisme. Yves Chevrel a caractérisé le naturalisme comme « une littérature sans mythes » et il a justement attiré l'attention sur l'effort de démythification ; aucun phénomène ne semble en effet s'opposer plus à l'inspiration (ou si l'on préfère la « méthode ») naturaliste que le mythe. Pourtant, il y a là encore des doutes à propos de Zola, car d'importants restes de mythophilie contaminent la pureté objective de son entreprise. Yves Chevrel a remarqué que « le naturalisme n'a pas réussi à se défaire de l'inconscient mythique, toujours susceptible de prendre sa revanche »¹. Il mentionne le mythe du paradis perdu dont on trouvera plusieurs exemples chez Zola. Mais comment savoir dans quelle mesure le mythe interfère dans son œuvre ? Le mythe ne se manifeste que rarement à la surface du texte. Il se divise en d'infimes éléments textuels (mythologèmes) qui se dispersent sur tous les romans zoliens et qui sont d'autant plus difficiles à localiser qu'ils se trouvent partout.

La direction dans laquelle on pourrait chercher la réponse à ces deux questions est une étude des *Rougon-Macquart* par le biais des métaphores. La métaphore et, plus généralement, les figures de style sont un domaine que Zola ignore dans ses écrits théoriques. On peut dire, en empruntant quelques termes à l'ancienne rhétorique, que Zola observe très

1) Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, Paris, PUF, 1982, p. 60.

MARTIN VAN BUUREN

consciemment les phases de l'invention et de la disposition, mais qu'il se désintéresse de l'élocution en tant que problème théorique. Dans ses romans Zola utilise d'énormes quantités de métaphores qui s'organisent (et c'est à dessein que j'emploie ici la forme impersonnelle) en de vastes ensembles fortement structurés. Les thèmes de ses romans présentent un « savoir » sur le monde, mais c'est un savoir lézardé. Les métaphores qui le traversent forment une structure dont le caractère mythique met en question les thèses du naturalisme.

La lecture que je vous propose est fondée sur un inventaire complet des métaphores qui se trouvent dans les *Rougon-Macquart*. Il serait impossible de vous présenter ici le système entier qui se dégage de ce vaste corpus. Je me limiterai aux grandes lignes d'une partie de ce système : les métaphores animales et végétales.



Le règne animal

Les métaphores animales se divisent en trois larges groupes. Le premier, celui de la bête humaine, concerne le rapport instable entre le moi conscient et le « ça ». Le « ça » chez Zola est déterminé en grande partie par la tare héréditaire, une combinaison inextricable et fatale de passions amoureuses et meurtrières, les unes appelant les autres, de sorte qu'une émotion amoureuse éveille le besoin de tuer et inversement. A des moments de crise, les passions, personnifiées sous la forme d'une bête ou d'un cheval, prennent le dessus sur le moi. Les crises dont souffre Jacques Lantier (*La Bête humaine*) en constituent l'exemple modèle :

« son unique pensée était d'aller tout droit, plus loin, toujours plus loin, pour se fuir, pour fuir l'autre, la bête enragée qu'il sentait en lui. Mais il l'emportait, elle galopait aussi fort. Depuis sept mois qu'il croyait l'avoir chassée, il se reprenait à l'existence de tout le monde; et, maintenant, c'était à recommencer, il lui faudrait encore se battre, pour qu'elle ne sautât pas sur la première femme coudoyée par hasard. » (*La Bête humaine*, 1046²).

2) Les chiffres renvoient à l'édition *Pleiade* des *Rougon-Macquart*. Les mots soulignés le sont par l'auteur de la communication.

En général la bête n'est pas un animal spécifique, avec une exception pour le cheval. Le vocabulaire hippique (« galoper », « se cabrer », « débridé ») évoque le renversement du « moi » par des pulsions incontrôlables. Zola élabore le paradigme hippique dans *La Bête humaine* et dans *La Débâcle* où la fatigue, la faim et la panique font perdre aux soldats tout contrôle sur eux-mêmes (ils sont envoyés « à hue et à dia » par le « fouet de la peur » et « l'éperon du péril »). Les métaphores de la bête humaine et du cheval montrent le moi-cavalier désarçonné et entraîné par ses instincts. Plus tard Freud se servira de la même image pour expliquer le rapport entre le moi et le ça.

Le deuxième groupe, celui de la domestication, établit un rapport entre l'animal domestique d'une part et le berger (vacher, maître) d'autre part. Le rêve favori du ministre Eugène Rougon est de posséder

« une ferme dans laquelle toutes les bêtes lui obéiraient. C'était son idéal, avoir un fouet et commander, être supérieur, plus intelligent et plus fort. Peu à peu il s'anima, il parla des bêtes comme il aurait parlé des hommes, disant que les foules aiment le bâton, que les bergers ne conduisent leurs troupeaux qu'à coups de pierre ». (*Son Excellence Eugène Rougon*, 20).

La métaphore du troupeau peint le sort des masses dociles et maltraitées ; employés, mineurs, soldats. Parfois l'animal domestique se révolte contre son sort injuste. Le troupeau des mineurs se transforme temporairement en une troupe de fauves lors de l'insurrection du coron. Quand la grève est brisée ils se retransforment en un troupeau de bœufs « à l'entrée de l'abattoir ». Le paysan qui se comporte normalement en chien

fidèle se transforme de temps en temps en un loup. Un surcroît d'injustices se transforme de temps en temps en un loup. Un surcroît d'injustices

« le faisait tout d'un coup sauter à la gorge de ses maîtres, comme un animal domestique trop battu et enragé » (*La Terre*, 431).

L'animal domestique qui se révolte est un fauve d'occasion. Il retombe nécessairement dans la condition qui lui était destinée.

Le troisième domaine réunit des variantes de la chasse, avec un accent sur la curée, la phase finale de la chasse pendant laquelle les chiens de la meute déchirent leur partie du butin. La curée caractérise le deuxième Empire, le butin est tantôt la République morte, tantôt la ville de Paris tombée en « proie » aux spéculateurs; la meute sont les profiteurs de l'époque, parmi lesquels en première ligne la famille des Rougon :

« Leurs *appétits, aiguisés* par trente ans de désirs contenus, montraient des *dents féroces*. Ces *grands inassouvis, ces fauves maigres*, à peine lâchés de la veille dans les jouissances, acclamaient l'Empire naissant, le règne de la curée ardente » (*La Fortune des Rougon*, 314).

Zola élabore l'image de la curée surtout dans le roman qui porte ce terme de chasse pour titre :

« C'était l'heure où la *curée ardente* emplit un coin de forêt de l'aboïement des chiens, du claquement des fouets, du flamboïement des torches. Les *appétits lâchés* se contentaient enfin, dans l'impudence du triomphe, au bruit des quartiers écroulés et des fortunes bâties en six mois » (*La Curée*, 435).

Les animaux de chasse se divisent en deux groupes; les carnassiers (chiens de la meute, loups et fauves de toute sorte) et les tueurs sournois (les rats, araignées et serpents). Un représentant typique du deuxième groupe est l'usurier juif, décrit sous les traits d'une araignée dans sa toile :

« cette race maudite [...] s'établissant chez chaque peuple, comme l'*araignée* au centre de sa *toile*, pour guetter sa *proie*, sucer le *sang* de tous, s'*engraisser* de la vie des autres » (*L'Argent*, 91).

Les métaphores animales situent l'homme dans un rapport de pouvoir: l'animal de chasse se définit par rapport à la proie, l'animal domestique par rapport au maître, la bête humaine par rapport au moi. A l'aide de ces trois axes métaphoriques, Zola dresse une image des rapports sociaux sous le Second Empire. Il identifie cette société au dérèglement du règne animal et la place sous le signe du mal et de la mort.

★

★ ★

Le Règne végétal

Les métaphores végétales se définissent positivement par opposition aux métaphores animales. Elles comparent les phases du cycle vital humain au développement d'une plante: l'homme s'enracine pousse, fleurit, porte fruit, etc. Le mythe sous-jacent à cette analogie est la croyance à l'autochthonie de l'homme, c'est-à-dire la croyance que l'homme naît de la terre. Un paysan dans *La Débâcle* refuse de « quitter son champ, *attaché au sol* par des *racines* trop profondes » (*Débâcle*, 433). Pour Zola la terre est lieu d'origine de toute vie. Le contact physique avec elle assure l'accès à la sève, la substance vitale qui garantit la santé et la croissance. Voici la description de Désirée Mouret :

« On eût dit qu'elle tenait au terreau de sa basse-cour, qu'elle *suçait la sève* par ses fortes jambes, blanches et solides comme de *jeunes arbres* » (*La Faute de l'Abbé Mouret*, 1236).

MARTIN VAN BUUREN

Equivalent du lait maternel, la sève est une substance purement mythique dans laquelle se concentrent toutes les forces vitales. Pauline Quenu, fille du boucher parisien semble prédestinée à une corruption sûre, mais elle quitte la ville de bonne heure pour vivre à Bonneville où elle se développe de façon prospère :

« Son regard descendait de sa gorge d'une dureté de *bouton éclatant de sève*, à ses hanches larges, à son ventre où dormait une maternité puissante. Elle était *mûre* pourtant, elle voyait la vie *gonfler* ses membres, *fleurir* aux plis secrets de sa chair en toison noire, elle respirait son odeur de femme, comme un *bouquet épanoui* dans l'attente de la fécondation » (*La Joie de vivre*, 1043).

C'est la description stéréotype d'une héroïne zolienne. On trouvera des passages analogues à propos de Miette (*Fortune des Rougon*), Albine (*La Faute*) et Clotilde (*Docteur Pascal*). Ce sont des femmes plantureuses (c'est le cas de le dire), fertiles, destinées à produire des enfants car, comme le dit Pascal, c'est le fruit qui non seulement explique, mais excuse l'amour :

« ses études d'histoire lui avaient montré que le *fruit* était le souci unique de la nature, tout amour qui n'avait pas l'enfant pour but lui semblait inutile et vilain [...] » (*Le Docteur Pascal*, 1086).

Le deuxième domaine d'application des métaphores végétales est l'arbre généalogique. L'arbre élaboré par Zola au cours des *Rougon-Macquart* met en système les influences héréditaires qui relient entre-eux les membres de la famille. Zola publie un tableau de l'arbre en tête d'*Une Page d'Amour*. Il présente ce tableau comme une aide-lecture, mais le schéma lui donne en même temps l'occasion d'afficher le caractère scientifique de son entreprise. L'arbre appuie la « rigueur extrême », la logique « mathématique » avec lesquelles l'auteur a construit son œuvre. A ce double but didactique et scientifique l'arbre se prête merveilleusement ; il montre en une vue synoptique tous les rapports familiaux et, puisque les généalogistes de profession se servent de diagrammes identiques pour dresser une filiation, il authentifie en même temps les rapports héréditaires. Il ne faut pas oublier cependant que l'arbre généalogique est une métaphore qui, dans les *Rougon-Macquart*, fait partie du domaine des métaphores végétales. Il ne se soustrait pas plus à la cohérence mythique que les autres métaphores et cette cohérence est d'autant plus intéressante qu'elle se fait passer pour scientifique.

Regardons de plus près cet arbre. Il se compose de cinq niveaux qui correspondent aux cinq générations de la famille. Au premier échelon se trouve Adélaïde Fouque (Tante Dide) ; elle est « le *tronc* », la « *souche* commune ». D'elle partent trois « *branches* », une « *branche légitime* » c'est Pierre Rougon, l'enfant du mari légitime Rougon et deux « *branches bâtarde* » : Ursule Macquart et Antoine Macquart, issus d'une liaison avec Macquart, un contrebandier ivrogne et déséquilibré. Ces trois branches se « ramifient » dans une troisième génération : Aristide, Sidonie et Marthe Rougon (branche légitime), François, Hélène et Silvère Mouret (la première branche bâtarde) et Lisa, Gervaise et Jean Macquart (deuxième branche bâtarde). Au quatrième niveau se trouvent les enfants de Saccard, Sidonie et Marthe Rougon (branche légitime) et de Hélène, Lisa et Gervaise Macquart (branches bâtarde). La cinquième génération se compose des « *brindilles* dernières », Charles Rougon, fils de Maxime Saccard, Jacques-Louis Lantier, fils du peintre Claude et Louiset Coupeau, fils de Nana : ce sont les trois enfants faibles et qui meurent à bas âge.

Zola porte un grand intérêt aux rapports héréditaires qui lient chaque membre à ses ancêtres. Sous chaque nom il inscrit les traits physiques et moraux caractéristiques et les causes héréditaires du personnage. De cette manière « le *tronc* explique les *branches* qui expliquent les *feuilles* » (*Le Docteur Pascal* 1019). La cause principale de la dégénérescence familiale est « la tare héréditaire ». Le grand nombre de meurtriers vicieux et d'ivrognes

s'explique par la névrose originelle de tante Dide et, du côté des branches bâtarde, par l'influence néfaste de Macquart (déséquilibré et ivrogne). La tare héréditaire est décrite à l'aide d'un grand nombre de métaphores végétales — la souche est « *pourrie* », le tronc est « *lésé* », « *le ver était dans le tronc* » —, qui évoquent toutes l'idée d'une déformation originelle qui se transmet de génération en génération, tout comme les dégâts portés à une souche véritable ont des conséquences pour l'épanouissement des branches et des feuilles. Pourtant la tare ne suffit pas pour expliquer l'affaiblissement des dernières générations. Des trois enfants qui composent la dernière génération, les deux descendants de la branche bâtarde meurent de maladies plus ou moins accidentelles. Le petit Jacques Lantier meurt d'une hydrocéphalie et Louiset Coupeau meurt de la petite vérole. Charles Rougon, le descendant de la branche légitime, meurt d'une hémorragie, due à « *l'épuisement d'une race* ». Cause extrêmement curieuse si l'on se rend compte que la branche légitime souffre beaucoup moins de la tare héréditaire que les branches bâtarde, qui, sous la double influence néfaste de Tante Dide et de Macquart, produisent un nombre considérable de dégénérés. D'autres causes doivent donc expliquer la dégénérescence de Charles Rougon et l'explication fournie par Pascal est en effet d'une autre nature :

« notre pauvre Charles, si beau et si frêle : ce sont là les *rameaux* derniers de l'Arbre, les dernières *tiges pâles où la sève puissante des grosses branches ne semble pas pouvoir monter* » (Pascal, 1017).

Ce raisonnement n'a rien à voir avec la logique héréditaire ; il relève entièrement du mythe. Zola se laisse guider par l'idée que, plus les générations se « ramifient », plus elles s'éloignent du tronc, c'est-à-dire du conduit principal de la sève, plus elles s'affaiblissent. Il paraît que l'un des thèmes centraux du cycle romanesque, la dégénérescence de la famille, repose sur l'idée que chaque génération nouvelle s'éloigne un peu plus de la terre et donc, dans l'idée de Zola, de la source de la vie.

Cette idée se confirme ailleurs. A quelques endroits, Pascal aborde la possibilité qu'une partie de la famille pourra se régénérer, qu'une branche de l'Arbre redeviendra saine. Pascal fonde ses espoirs sur Jean Macquart, descendant d'une branche bâtarde mais qui après une vie aventureuse redevient paysan. Le facteur décisif dans l'espoir d'une génération est le retour vers la terre. Pascal exprime métaphoriquement le renouveau éventuel de la famille en termes d'une réintroduction de la vieille branche dans la terre, sorte de marcottage qui permet à la branche de produire de nouveaux rejetons :

« son plus solide espoir, d'ailleurs, était dans les enfants de Jean, dont le premier-né, un gros garçon, semblait apporter le renouveau, *la sève jeune des races qui vont se retremper dans la terre* » (Pascal 1018).

Le renouveau de la branche, illogique du point de vue scientifique, s'explique par la reprise de contact avec la terre. Ce phénomène fait pendant à la mort de Charles Rougon qui, tout autant illogique scientifiquement parlant, s'explique par le détachement de la terre.

Dans leur ensemble, les métaphores végétales s'opposent aux métaphores animales. Celles-ci évoquent le dérèglement profond des rapports sociaux sous le Second Empire ; celles-là réfèrent aux phases du cycle vital et aux rapports héréditaires, résumés dans l'Arbre généalogique. En général on peut dire que la valorisation positive des métaphores végétales s'oppose à la valeur négative des métaphores animales. L'arbre généalogique, qui est un arbre malade, semble se soustraire à cette règle, mais comme nous allons le voir, les végétations malades sont à mi-chemin d'une dégénérescence qui transforme la nature végétale de l'homme en une nature animale.

★

★ ★

La Serre

A première vue, le règne animal et le règne végétal se présentent comme des domaines clos ; pourtant des métaphores végétales remplacent parfois les métaphores animales, et inversement. Quand Coupeau, ravalé au niveau d'un cochon par l'alcoolisme, part à la campagne pour travailler, il reprend pour un instant la fraîcheur d'une rose ; Florent, le « mouton traité en loup », « renaît » dans la sève du potager de Mme François ; Nana, qui représente à elle seule toute une ménagerie, redevient une fleur lors de son « romance » à la campagne. La campagne fait retrouver temporairement à ces Parisiens leur nature végétale. Métamorphose brève d'ailleurs car tous les trois se transforment en animaux dès qu'ils rentrent en ville.

La transition campagne — Paris est associée à la conversion de la nature végétale en une nature animale. Pour symboliser le pouvoir de perversion de la capitale, Zola choisit l'image de la serre. La serre accélère le rythme naturel des plantes. Une croissance effrénée donne aux plantes tropicales l'apparence de bêtes venimeuses :

« .. de grands Tornélia élevaient leurs broussailles étranges au-dessus du bassin, leurs bois secs, *dénudés*, tordus comme des serpents malades [...] des Euryales laissaient traîner leurs feuilles rondes, leurs feuilles *lèpreuses*, nageant à plat comme des dos de *crapauds monstrueux* couverts de *pustules*. » (*La Curée*, 354 - 58)

Zola suggère par juxtaposition un rapport immédiat entre cette croissance malade et l'épanouissement des sentiments incestueux chez Renée Saccard :

« Ils se sentaient rouler au crime, à l'amour maudit, à une tendresse de *bêtes farouches*. Tout ce pullulement qui les entourait, ce *grouillement* sourd du bassin, cette *impudicité* des feuillages, les jetaient en plein enfer dantesque de la passion. » (*La Curée*, 488)

La serre est un symbole succinct du Second Empire. Elle compare l'influence de la société à une culture épuisante qui mène inévitablement à la dégénérescence c'est à dire à la conversion de l'essence végétale de l'homme en une essence animale. Pour Renée Saccard, à l'origine une bonne fille, promise à une croissance de plante, la vie parisienne se présente comme :

« une sève *mauvaise* ; elle lui avait lassé les membres, mis au cœur des *excroissances* de honteuses tendresses, fait pousser au cerveau des caprices de *malade* et de *bête*. Cette sève, la *plante de ses pieds l'avaient prise* sur les tapis de sa calèche, sur d'autres tapis encore [...] Les pas des autres devaient avoir laissé là ces *germes de poison*, *éclos* à cette heure dans son sang et que ses veines charriaient ». (*La Curée*, 573)

Vous voyez que cette description est l'antipode de celle de Désirée Mouret, enracinée dans sa basse-cour que j'ai citée plus haut.

Conclusion

Les oppositions que je viens de passer en revue remontent à des contrastes mythiques. La nature (la campagne) est identifiée à la Grande Déesse qui produit la sève, substance vitale associée au lait maternel. L'homme, dans la mesure où il relève de la nature est une plante qui tire la sève du sol et se développe en un être fécond, destiné à porter fruit. La société urbaine (Paris) présente la conversion de ce modèle. Elle est identifiée à la Mère Terrible qui produit une sève empoisonnée. L'homme,

dans la mesure où il fait partie de la société urbaine, est voué à une dégénérescence qui atteint sa nature végétale et l'identifie finalement à un animal.

Les métaphores dont se sert Zola gardent les vestiges d'un passé très ancien. Les allusions à l'autochthonie remontent à des croyances préhistoriques. Nous avons vu que Zola distribue ces métaphores selon les équivalences suivantes, plantes : animaux :: génération : dégénérescence :: nature (Bonne Mère) : société (Mère Terrible). Or, bien que les composantes individuelles de cet ensemble remontent à un passé archaïque, il serait inutile d'y chercher également l'origine de sa structure. Cette origine n'est autre que le (pré-)Romantisme qui fonde ses valeurs sur l'opposition nature-société. Il est curieux de constater que le substrat métaphorique des *Rougon-Macquart* (qui sont bien le monument du naturalisme) s'organise selon les valeurs du courant qui lui fait pendant.

Hana JECHOVA

Le Naturalisme en Bohême

Dans les histoires littéraires, dans les manuels et dans des monographies consacrées à la littérature tchèque de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles, le naturalisme est mentionné comme une des formes de l'expression littéraire autochtone. Les interprétations des auteurs et des œuvres censés l'illustrer sont cependant assez discrètes et trahissent même certaines hésitations.

Arne Novák introduit, dans son manuel, le sous-chapitre «Roman naturaliste tchèque» et parle même d'une «génération d'écrivains naturalistes» parmi lesquels il situe: J.K. Šlejhar (1864-1914), Vilém Mrštík (1863-1912), Josef Merhaut (1863-1907), Václav Hladík (1868-1913) et Karel Matěj Čapek-Chod (1860-1927). Il ajoute cependant qu'à l'exception de ce dernier, ces auteurs ont abandonné leur œuvre inachevée¹. Tous contaminaient d'ailleurs le programme naturaliste avec d'autres tendances esthétiques (réalisme², symbolisme mystique, un engagement moral traduit par un certain didactisme dans l'expression verbale). Novák ne limite pas le naturalisme aux œuvres des années quatre-vingt-dix, mais considère comme une «nouvelle vague du naturalisme», contiguë à celle de sa première apparition, les efforts des écrivains dont l'œuvre s'étendait du début du XX^e siècle jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale et dont la représentante la plus remarquable était Anna Maria Tilschová (1873-1957)³.

Dans les travaux récents, on mentionne la présence du naturalisme dans la littérature tchèque encore plus brièvement, en la limitant à la fin du XIX^e siècle, sans dépasser les informations fournies par Arne Novák⁴, éventuellement on insiste encore sur le fait que le naturalisme n'a pas mené, chez les Tchèques, à une insensibilité impersonnelle, mais au contraire, a été largement accompagné d'éléments moraux et sociaux⁵.

Les auteurs de l'histoire officielle de la littérature tchèque ne proposent pas, eux non plus, une interprétation approfondie et développée du naturalisme. Les œuvres, présentées chez Novák dans le sous-chapitre «Roman naturaliste tchèque», apparaissent chez eux sous l'étiquette «prose sociale et prose de genre». Ils semblent même enclins à affaiblir l'interprétation naturaliste des auteurs cités en constatant que «c'est à cause de leur conception déterministe et fataliste de la réalité sociale qu'ils ont été désignés comme naturalistes»⁶. Dans le cas de l'appréciation positive, on utilise en Bohême, habituellement le terme «réalisme», même quand il s'agit de l'attitude devant l'œuvre de Zola:

1) Voir Arne NOVÁK, *Stručné dějiny literatury české*, R. Promberger, Olomouc 1946, p. 505.

2) Dans les manuels tchèques, on distingue habituellement le «réalisme» (critique) dont les représentants mettent en évidence les caractères décisifs dans l'existence de l'homme pour comprendre et exprimer les tendances de l'évolution, et le «naturalisme» qui, fondé sur le déterminisme, n'est pas capable de saisir la vie dans son développement. Voir *Slovník literárních směrů a skupin*. Zpracoval kolektiv pracovníků Ústavu pro českou a světovou literaturu CSAV v Praze a v Brně. Redigoval Štěpán VLASÍN. 2^e éd., Panorama, Praha 1983, p. 177.

3) Arne NOVÁK, o.c., p. 525.

4) Voir *Slovník literární teorie*. Zpracoval Ústav pro českou a světovou literaturu CSAV, Redigoval Štěpán VLASÍN. Československý spisovatel, Praha 1977, pp. 246-247. L'auteur de l'article (Zdena KOVÁŘOVÁ) cite les mêmes auteurs qu'Arne NOVÁK, sans y ajouter aucune information supplémentaire.

5) Voir *Slovník literárních směrů a skupin*, p. 180. L'article est signé par le même auteur que celui de *Slovník literární teorie*.

6) *Dějiny české literatury III*, Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1961, p. 422.

Mrštík a ostatní stoupenci realismu záhy rozeznali, že útoky na Zolovo dílo jsou v podstatě „zahalenými nájezdy proti uměleckému realismu, proti pronikání soudobého života do umění a zejména proti kritické úloze literatury“.

(Mrštík et les autres partisans du réalisme se sont vite rendu compte que les attaques contre l'œuvre de Zola étaient, en réalité, des assauts dissimulés contre le réalisme artistique, contre la pénétration de la vie actuelle dans l'art et tout particulièrement contre le rôle critique de la littérature.)

L'intérêt pour le naturalisme français, pour l'œuvre et encore davantage pour l'orientation idéologique et pour les théories esthétiques de Zola apparaît cependant, dans la littérature tchèque, dès avant les années quatre-vingt-dix, et cela tout particulièrement chez Jakub Arbes (1840-1914), caractérisé par Karel Krejčí comme «sociologue littéraire formé dans le réalisme de Zola» (souligné par H.J.)⁸. Arbes a même été désigné comme «le Zola tchèque» quoique «un Zola incompris»⁹. Dans son cas cependant, comme chez d'autres écrivains encore, l'enthousiasme pour l'auteur français ne marquait guère le type d'expression littéraire. On pourrait trouver certaines tendances proches de celles qui ont inspiré les prosateurs naturalistes chez d'autres écrivains tchèques encore, dont par exemple Jan Neruda (1834-1891), auteur qui recueillait parfois des «documents humains», puisés dans des milieux déshérités. D'habitude on ne parle cependant pas de naturalisme par rapport à son activité littéraire.

En mentionnant le naturalisme, on cite plus souvent les prosateurs que les dramaturges. Le théâtre, considéré depuis le Renouveau national à la fin du XVIII^e siècle comme l'expression la plus prestigieuse des efforts culturels du peuple, avait, en effet, en Bohême le caractère d'un engagement patriotique solennel et ne se prêtait guère à l'introduction des expériences esthétiques et morales¹⁰. Chez plusieurs dramaturges ou écrivains qui partageaient leur activité littéraire entre les expressions épique et dramatique, on trouve parfois aussi des traits qu'on attribuait alors au naturalisme: description sombre des milieux sociaux défavorisés, conflits des individus passionnés avec les préjugés de la société et avec des intérêts pécuniers, aboutissant au crime. Sur la scène toutefois, et tout particulièrement sur celle qui était censée remplir des fonctions didactiques, comme c'était le cas en Bohême, les éléments «naturalistes» sont montrés avec plus de discrétion que dans la prose. Le drame caractéristique de ces tendances est *Maryša* (1894) des frères Mrštík où l'héroïne, ayant été obligée d'épouser un riche veuf, tue, à la fin, son mari jaloux. Il est significatif que ce drame n'a pu pénétrer que difficilement sur la scène du Théâtre national à Prague et a été, au début, représenté seulement l'après-midi, pour le public populaire. Chez d'autres écrivains encore, et tout particulièrement chez Ladislav Stroupežnický (1850-1892), chez Alois Jirásek (1851-1930) et chez Gabriela Preissová (1862-1946), le milieu paysan a servi de base à l'évocation des scènes sombres de l'existence; en général cependant, leurs pièces se terminent par une réconciliation, par une résignation ou par une expiation du crime, qui les rapprochent du «réalisme idéalisant»¹¹ couvrant alors une grande partie de la littérature tchèque.

Dans les genres en vers, les traces du naturalisme ne se manifestent pas, ou du moins on n'est pas accoutumé de les y chercher. En principe donc, l'étude des éléments naturalistes dans la littérature tchèque peut se concentrer sur l'analyse de genres en prose des dernières années du XIX^e et de la première décennie du XX^e siècles. Cependant, compte tenu du fait que les romans les plus développés de K.M. Čapek-Chod, auteur «naturaliste» le plus riche, ont été publiés à la fin de la première guerre mondiale et encore dans les années vingt, il convient d'élargir le champ de recherches jusqu'à cette date. De plus, il paraît opportun de mentionner certaines tendances parallèles à celles qui ont inspiré le naturalisme dans d'autres littératures européennes (avant tout en France et en Russie) et qui se manifestaient en Bohême à partir de la fin des années cinquante du siècle dernier.

7) O. c., p. 372.

8) Voir Karel KREJČÍ, *Jakub Arbes*. Nakladatelství J. Lukášik, Mor. Ostrava-Praha 1946, p. 11.

9) O. c. p. 259.

10) Voir Antonín MESTAN, *Le théâtre tchèque entre 1918 et 1928*, in: *Études tchèques et slovaques*, n° 2, 1981, pp. 57-62.

11) Le «réalisme idéalisant» (ideální realismus) - terme utilisé, en Bohême, pour un large complexe de production littéraire de la deuxième moitié du siècle dernier, ou des tendances didactiques et moralisantes ont été exprimées par des intrigues mettant l'accent sur les devoirs de l'homme par rapport à la collectivité. On y montre plutôt la réalité telle qu'elle doit être que telle qu'elle est réellement et on prône plutôt des réformes et la réconciliation que la révolte.

Les hésitations dans l'interprétation et dans l'appréciation du naturalisme que nous venons de constater résultent des conceptions esthétiques et éthiques qui marquent une grande partie (la partie « officielle ») de la critique tchèque, postulant, à des époques différentes pour des raisons différentes, un engagement social, national et moral de la littérature. Ces hésitations reflètent le goût et l'orientation philosophique des chercheurs, mais elles témoignent également du caractère insuffisamment cristallisé des courants littéraires en Bohême, en l'occurrence de celui du naturalisme qui ne s'y est pas, en effet, manifesté d'une façon nette et facile à saisir. Un des traits caractéristiques de la littérature tchèque, et cela encore à la fin du XIX^e siècle, est un certain « encyclopédisme », tendance à unir, dans l'activité d'un seul écrivain et même dans une seule œuvre, les éléments esthétiques qui existent, dans d'autres littératures, chez des écrivains et parfois même dans le cadre des courants littéraires différents. Sous cet aspect, la littérature tchèque partage le sort de plusieurs littératures dont le développement ne se réalisait pas, à toutes les époques, parallèlement à celui des littératures considérées comme « dominantes »¹². Il est donc difficile d'y cerner un « naturalisme pur » (une telle notion serait d'ailleurs absurde dans n'importe quelle littérature). On peut seulement essayer de montrer les caractères par lesquels les écrivains tchèques s'approchaient (ou pensaient s'approcher) des tendances naturalistes et quels ont été les résultats de leurs efforts.

12) Voir G.D. GAČEV, *Uskorennoe razvitie literatury*, Moskva 1964.

L'étude sur le naturalisme tchèque se complique encore par le fait que la critique littéraire autochtone, dès les premières attaques contre l'influence de Zola jusqu'à nos jours, utilise, et dans ce cas encore plus clairement que dans l'appréciation d'autres phénomènes littéraires, des critères qui ne sont pas d'ordre esthétique, mais philosophique, psychologique ou éthique. On attribue aux écrivains naturalistes des tendances déterministes, un pessimisme et un fatalisme dans la conception de l'intrigue. En plus, comme nous l'avons constaté, le terme employé pour désigner diverses manifestations de l'« imitation de la nature », c'est le plus souvent celui de « réalisme » dont l'acception n'est cependant pas assez nettement délimitée. Il en résulte que dans cette étude, nous serons obligée de mentionner parmi les œuvres exprimant certaines tendances du naturalisme aussi des récits et romans qui ne portent pas une telle étiquette en Bohême.

Après qu'a pris fin l'absolutisme de Bach en 1859, la Bohême, se trouvant depuis plus de deux siècles sous la domination autrichienne, recommence à se développer assez rapidement dans l'espoir de redevenir une entité culturellement, puis même politiquement autonome. Ces efforts se manifestent avant tout dans le domaine de l'éducation et dans l'organisation de la vie publique. L'esprit patriotique pénètre dans les écoles primaires. L'enseignement secondaire se libère successivement de la tutelle des ordres religieux, la langue tchèque est admise à l'Institut polytechnique de Prague, certains cours à l'université sont présentés en tchèque et en 1882, l'université tchèque obtient son autonomie. En 1887, l'architecte Josef Hlávka fournit une base matérielle pour la création de l'Académie tchèque de l'empereur François-Joseph 1^{er}, pour les sciences, la littérature et les arts. L'Académie fut ouverte le 23 janvier 1890 et unissait les sciences naturelles et les sciences humaines avec tous les domaines de la création artistique. En 1860 commence à paraître, sous la direction de Fr. L. Rieger, la première grande encyclopédie tchèque dont l'élaboration était postulée par des savants tchèques depuis le début du XIX^e siècle¹³. Elle est introduite par la devise qui exprime l'orientation des élites tchèques vers le positivisme comtien : « V práci a vědění jest naše spasení » (Notre salut est dans le travail et dans le savoir). Une nouvelle encyclopédie, à une échelle plus large, fut conçue dans les années quatre-vingt. Le plan préliminaire en a été élaboré en 1885 par T.G. Masaryk (1850-1937, représentant le plus vigoureux du réalisme politique et futur président de la République tchécoslovaque). L'œuvre a été réalisée, dans une conception modifiée, sous le titre *Ottův slovník naučný* (achevé en 1908, avec 27 volumes auxquels a été ajouté,

13) *Slovník naučný*, en 9 volumes, 1860-1874, suivi de trois volumes de compléments.

l'année suivante, encore un volume de compléments). Il s'agit d'une entreprise prestigieuse à laquelle ont collaboré les meilleurs spécialistes de l'époque. L'intérêt pour la recherche et pour l'information se manifeste dans la création des revues scientifiques (*Athenaeum*, 1884-1893, et dans une certaine mesure *Cas/Le temps*, 1886-1915).

Le criticisme des élites tchèques marquées par le positivisme a trouvé son expression la plus évidente dans la « querelle autour des *Manuscrits* » dont l'étape décisive se déroulait dans les années soixante-dix et quatre-vingt. Il s'agissait des manuscrits « trouvés » au début du XIX^e siècle et considérés comme le témoignage sacré du passé célèbre tchèque. Les « réalistes », avec T.G. Masaryk à la tête, ont prouvé que l'œuvre était une supercherie. En mettant la vérité scientifique au-dessus des sentiments patriotiques, ils se sont heurtés à la partie traditionaliste de la population. Toutefois leur exemple a servi de modèle à la conception de la recherche scientifique, strictement objective et impartiale. Les mêmes critères ont été utilisés aussi dans la critique littéraire où ils contribuaient à privilégier le côté rationnel dans la création artistique, et cela parfois au détriment des aspects émotifs.

La vie culturelle et sociale tchèque a trouvé son expression dans la création de plusieurs organismes, ensembles ou associations. La plus connue en est la société « Sokol », fondée en 1862, qui unissait les idéaux nationaux avec la conception grecque d'un développement harmonieux physique et intellectuel et qui a joué un rôle important dans la formation des larges couches de la population tchèque. On peut citer encore l'association « Svatobor » (1862), destinée à soutenir des écrivains, « Umělecká Beseda » (1863), lieu de rencontres des artistes avec des intellectuels actifs dans d'autres domaines, ou la chorale « Hlahol » dont l'activité traduisait l'intérêt pour la musique vocale. Les salons qui jouaient un rôle important dans la vie littéraire d'autres pays se sont développés en Bohême plus modestement. Les élites tchèques, d'origine paysanne ou issues de la petite bourgeoisie, choisissaient leurs lieux de rencontres plutôt dans des locaux publics que dans des maisons privées. L'atmosphère aristocratique n'apparaissait guère dans l'organisation de la vie culturelle tchèque.

En 1868 ont été posés les fondements du Théâtre national à Prague. La création du théâtre tchèque a été considérée, depuis la fin du XVIII^e siècle, comme la manifestation la plus importante par laquelle un peuple spirituellement autonome peut s'exprimer et sa réalisation a été accueillie comme un acte patriotique du premier ordre. Ainsi, quand l'édifice du Théâtre fut détruit par l'incendie presque immédiatement après son ouverture en 1881, tout le pays le ressentit comme une tragédie nationale et avec des efforts spectaculaires, par souscription populaire, le Théâtre fut reconstruit et rouvert en 1883, avec l'inscription solennelle : « Národ sobě » (Le peuple au peuple).

En général, le peuple vivait dans une aisance relative, toutefois, il y avait des tensions politiques entre les Tchèques et les Allemands (ou plutôt des Autrichiens de langue allemande) et les conflits nationaux cachaient, du moins devant la partie traditionaliste des écrivains, les conflits sociaux. Les Tchèques, eux-mêmes, étaient d'ailleurs divisés entre le parti modéré (Vieux Tchèques) et le parti « progressiste » (Jeunes Tchèques) dont le prestige et les positions ont connu plusieurs changements au cours du temps. En 1900, le député des « Jeunes Tchèques » T.G. Masaryk crée le parti réaliste indépendant qui exprimait les tendances des élites formées au positivisme et au criticisme, et intéressées par des problèmes sociaux et éthiques.

Dans plusieurs revues et almanachs littéraires, différenciés d'après l'orientation esthétique et idéologique des rédacteurs et des collaborateurs¹⁴ on trouvait des informations sur les nouveautés littéraires tchèques et étrangères, ainsi que des critiques ou projets littéraires. Dans certains cas, les articles d'auteurs tchèques expriment des idées proches de celles qui ont guidé les naturalistes français. Ce sont avant tout les théories de Darwin qui

14) Il s'agit de *Lumír*, fondé en 1872 par Jan Neruda, rédigé après par plusieurs poètes et théoriciens représentatifs de l'époque, jusqu'à 1898 où, sous la direction de V. Hladík, il est entré dans une nouvelle phase. Dans les années soixante-dix et quatre-vingt, il représentait l'orientation « cosmopolite ». En plus, on peut nommer *Květy* (1879-1915), *Zlatá Praha* (1884-1930) : la revue créée déjà auparavant *Svatobor* a joué, sous la rédaction de M. A. Šimáček (1884-1899), un rôle important dans la propagation des tendances réalistes. Les partisans de l'« école nationale » avaient leur organe dans *Osvěta*, fondé en 1871.

attirent les esthéticiens tchèques. En 1877, Otakar Hostinský (1847-1910) publie dans la revue *Lumír* l'article «Darwin a drama» (Darwin et le drame) où il constate :

A že jen tenkrát můžeme z přírodních zákonů těžiti, pakli je uznáváme a podrobujeme se jim také ovládáme, jest věcí příliš známou. Proč nesměli bychom se tedy i tam, kde se jedná o umění, opíratí o nové názory, plynoucí z učení Darwinova? Umění jest ovšem nejideálnější, co člověk tvoří; avšak ideálnosti té rozumný styk s vědou přírodní nepřekáží ani v nejmenším, ba jest jí spíše i naprosto nutným doplňkem teoretickým.¹⁵

(Il est bien connu que nous ne pouvons profiter des lois de la nature qu'à condition de les reconnaître et de les dominer, en nous soumettant à elles. Pourquoi ne devrions-nous donc pas nous appuyer sur des conceptions nouvelles résultant de la doctrine de Darwin même dans le cas où il s'agit de l'art? Certes, l'art est le plus idéal de toutes les créations de l'homme; mais un contact raisonnable avec la science naturelle ne nuit nullement à cette idéalité, au contraire, il est pour elle plutôt un complément théorique absolument indispensable).

Deux ans plus tard, J. Vejdovský publie dans la même revue un éloge de Darwin à l'occasion du soixante-dixième anniversaire du savant où il prédit :

Ne pouze vědám přírodním, filosofii, jazykozpytu a dějepisu, nýbrž i všem ostatním vědám stane se bezpečným podkladem nauka Darwinova.¹⁶

(La doctrine de Darwin ne deviendra pas une base solide seulement pour les sciences naturelles, pour la philosophie, la philologie, et l'histoire, elle le sera également pour tous les autres domaines de recherche.)

Les doctrines naturalistes étaient cependant incompatibles avec les tendances des milieux traditionalistes et patriotiques des années quatre-vingt où a été pratiquée une critique littéraire utilitaire imposant à la littérature des fonctions didactiques et moralisantes. C'est de là qu'ont été menées les attaques les plus violentes contre l'œuvre de Zola. Toutefois même dans la critique, fondée sur des critères esthétiques traduisant l'atmosphère culturelle des dernières décennies du dernier siècle, nous trouvons certaines manifestations qui témoignent de la position complexe des écrivains tchèques entre plusieurs orientations philosophiques et artistiques et qui dévoilent le décalage entre leurs conceptions théoriques et leurs applications à l'analyse des œuvres. Le critique représentatif de la fin du XIX^e et des premières décennies du XX^e siècles est F.X. Šalda (1867-1937) qui se réclame, avant tout dans les débuts de son activité littéraire, d'Hippolyte Taine. Il partage l'admiration pour l'auteur français avec plusieurs écrivains et théoriciens. La première partie de la *Philosophie de l'art* a été traduite, en tchèque, en 1877 par un des fondateurs de Sokol Miroslav Tyrš (1832-1884), Hostinský s'en inspire dans son article «O realismu uměleckém» (Sur le réalisme artistique, publié en 1890 dans la revue *Květy*), Jindřich Vodák (1867-1940), un autre critique représentatif des années quatre-vingt, s'appuie, lui aussi, sur des conceptions esthétiques du penseur français. Cependant Šalda, de même que plusieurs de ses compatriotes, combine les impulsions puisées dans l'œuvre d'Hippolyte Taine avec celles qu'il trouve chez E. Hennequin et J.M. Guyau, auxquels il ajoute plus tard encore l'intérêt pour Nietzsche, Emerson, Croce, Dilthey et d'autres. Dans son cas on pourrait parler d'un fin éclectisme théorique, reflétant tout ce qui apparaît dans la culture mondiale, mais qui ne sert pas de base à une critique littéraire clairement délimitée du point de vue idéologique. Quand il rédige l'article sur Zola dans *Ottův slovník naučný* (1908), il fait entendre que l'auteur français «sauve du point de vue artistique ses romans seulement par le fait de ne pas être fidèle à sa méthode».

15) Cit. d'après Otakar HOSTINSKÝ *Studie a kritiky*, Československý spisovatel, Praha 1974, p. 28.

16) *Lumír* 1879, p. 150.

Il apparaît que les doctrines scientifiques et philosophiques qui ont inspiré l'esthétique du naturalisme ou qui, du moins, ont pu être utilisées par les écrivains naturalistes, ont trouvé, en Bohême, un accueil plus favorable que les œuvres naturalistes, elles-mêmes.

Le champ des traductions dont le rôle a été toujours important dans le développement de la littérature tchèque, s'élargit. Compte tenu du fait que les élites tchèques étaient en principe bilingues (l'allemand étant largement utilisé à l'école et dans l'administration), il n'y avait pas d'obstacle pour connaître des auteurs «réalistes» allemands parmi lesquels Freytag et Spielhagen attiraient avant tout l'attention. On essaie cependant délibérément de limiter l'influence de la culture allemande, d'abandonner l'intermédiaire allemand dans les rapports envers les littératures étrangères et de s'orienter directement vers des œuvres représentatives de la littérature mondiale. Ce sont tout particulièrement les modèles français et russes qui se rencontrent dans la formation des postulats esthétiques dans la Bohême de la deuxième moitié du siècle dernier.

Dans les années soixante-dix, les interprétations des auteurs étrangers ne provoquent pas encore de controverses. Les œuvres traduites du français et du russe appartenaient en principe aux tendances esthétiques de l'époque précédente et pouvaient s'harmoniser avec le «réalisme idéalisant» tchèque. Il s'agissait avant tout de G.Sand, de Tourgueniev et de Gončarov. Il se prépare cependant une bataille entre les partisans du cosmopolitisme et les représentants du mouvement national et traditionnel. L'objet en est l'attitude devant la littérature (réaliste) française, et tout particulièrement l'œuvre de Zola.

En 1874, František Zakrejs (1839-1907) publie dans l'organe du traditionalisme national *Osvěta* l'article «O francouzské literární hnilobě» (De la pourriture littéraire française) où il commente largement et avec beaucoup de sympathies l'œuvre de Charles Potvin *De la corruption littéraire en France*. En reprenant partiellement les arguments de l'auteur belge, le critique tchèque essaie de démontrer que l'influence venant de l'Orient vers l'Occident a été toujours positive, tandis que les impulsions allant de l'Occident vers l'Orient ont été néfastes. Dans la situation actuelle, c'est la littérature française qui est la plus nuisible. En accord avec son informateur, il prétend que «les peuples libres commencent à craindre les plumes françaises davantage que leurs épées». Pour illustrer ces opinions, le critique tchèque cite, en s'inspirant de Potvin, *La dame aux camélias* de Dumas fils; un vrai poète ne choisirait jamais, selon lui, un tel sujet.

En 1880, la même revue apporte un article violent contre Zola, «Zolovy senační romány» (Les romans à sensation de Zola) de Ferdinand Schulz (1835-1905). Cette même année, la revue «cosmopolite» *Lumír* a publié «L'attaque du moulin» de Zola dans la traduction de Bedřich Frída, frère du poète célèbre Jaroslav Vrchlický¹⁷, et on y a même annoncé que l'auteur français a autorisé la traduction de son roman *L'Assommoir* en tchèque, sans demander l'honoraire et souhaitant seulement qu'on lui envoie un exemplaire de son œuvre traduite en cadeau. L'attaque de Schulz est en partie responsable que cette œuvre, ainsi que d'autres romans de Zola, n'ont pénétré en Bohême que dix ans plus tard.

Le critique tchèque reproche à Zola son comportement civique, et tout particulièrement l'envie de gagner de l'argent par son activité littéraire. «Si l'on devait écrire pour gagner de l'argent,» affirme-t-il, «la littérature tchèque cesserait d'exister. Mais chez nous, on écrit *par amour de la patrie*.» (Souligné par H.J.) Cependant c'est avant tout «l'amoralité» de l'écrivain français qui provoque sa plus grande indignation. Aucun de ses personnages n'a le moindre cœur. Il n'écrit que pour une populace de lecteurs qui ne pourrait pas exister sans une populace d'écrivains.

L'attaque de Schulz contre Zola n'est pas restée sans réponse. L'année suivante, Jakub Arbes ridiculise sa campagne contre Zola dans la revue

17) Le compositeur tchèque Karel Weiss a créé, plus tard, sur ce sujet un opéra.

humoristique *Šotek* en publiant la satire « Jak pan dr. Matějček duši lidskou pérem vyfotografoval » (Comment Monsieur le Docteur Matějček a photographié l'âme humaine à l'aide de sa plume).

Cependant les écrivains attachés aux traditions nationales, dont avant tout Eliška Krásnohorská (1847-1926) et Václav Vlček (1908-1939) continuaient à dénoncer la « nocivité » du naturalisme et de l'œuvre de Zola encore dans les années quatre-vingt-dix où l'auteur français trouvait déjà plusieurs défenseurs parmi les écrivains et théoriciens tchèques. Son admirateur le plus fervent était Vilém Mrštík. Dans plusieurs études esthétiques, l'œuvre de Zola est analysée avec beaucoup d'intérêt et beaucoup de respect¹⁸, les traductions de ses romans sont publiées, à côté de celles de Flaubert, de Maupassant, des frères Goncourt, de Björnson, de Strindberg et d'autres, dans l'édition « Vzdělávací bibliotéka » (Bibliothèque pour l'instruction, 1890-1911).

Toutefois l'attitude de la critique tchèque, et cela même de celle qui refusait le didactisme patriotique et moralisant, devant le naturalisme, est plutôt négative. Dans l'article sur Zola, écrit à l'occasion de la mort de l'écrivain, F.X. Šalda constate :

V knize o experimentálním románě, v níž přenáší primitivními, nekritickými, místy přímo mythologickými metaforami na literární tvorbu špatně pochopené termíny teorií přírodovědných, zejména fysiologie Claude Bernardovy, nebo základní pojmy dějinné a společenské filosofie Tainovy, napsal evangelium velmi hrubého a fantastického materialismu literárního, který dnes jest již jen, mrtvým historickým dokumentem: unkl-li mu Zola sám aspoň částečně, ve vrcholech několika svých nejlepších děl, stal se dogmatem celé řadě duchů druhého a třetího řádu, a dogmatem vražedným, jak se patrně záhy ukázalo v uměleckém úpadku tohoto důsledného naturalismu.¹⁹

(Dans son livre sur le roman expérimental, il transmet, par des métaphores primitives, acritiques et parfois même mythologiques, les termes, mal compris, des doctrines des sciences naturelles, et tout particulièrement de la physiologie de Claude Bernard, et des principes fondamentaux de la philosophie de l'histoire et de la société formulée par Taine, sur la création littéraire. Ainsi a-t-il écrit un évangile d'un matérialisme littéraire très grossier et fantastique qui n'est aujourd'hui qu'un document historique mort. Si Zola, lui-même, dans les sommets de quelques-unes de ses meilleures œuvres, a échappé, du moins partiellement, à ce matérialisme, celui-ci n'en est pas moins devenu le dogme de toute une pléiade d'esprits de second et de troisième ordre; un dogme meurtrier même comme l'a bientôt montré la dégénérescence artistique de ce naturalisme conséquent.)

Les caractères naturalistes de la littérature russe et des littératures scandinaves semblent ne pas provoquer de telles controverses. Il est vrai qu'Eliška Krásnohorská considère l'influence de Tolstoj comme indésirable, mais en général, grâce aux sympathies qu'une partie des traditionalistes éprouvait pour la Russie, encore dans l'esprit de la réciprocité slave prônée par Jan Kollár dans les années trente et quarante du XIX^e siècle, les impulsions venant de ce seul pays slave non occupé par des puissances étrangères, étaient accueillies avec plus de confiance que des modèles occidentaux. Les œuvres russes et scandinaves ne sont d'ailleurs guère interprétées dans le cadre de la poétique naturaliste, mais on les comprend comme des messages spirituels répondant aux besoins moraux de l'homme moderne. Il suffit de comparer l'article élogieux de Šalda, consacré en 1906 à Henrik Ibsen, avec sa critique sévère d'Emile Zola²⁰. Dans la réception des ouvrages russes, un rôle important a été joué par T.G. Masaryk qui s'est

18) Voir, par exemple, l'article d'Otakar HOSTINSKÝ, « O realismu uměleckém » (Sur le réalisme artistique), publié dans la revue *Květy* en 1890.

19) Cit. d'après F.X. ŠALDA, *Duše a dlo*, Melantrich. Praha 1950, pp. 190-191.

20) O. c. pp. 182-189.

intéressé avant tout à Tolstoj et à Dostoievskij en tant que penseurs, et qui a même utilisé l'œuvre de ce dernier comme une clé à la connaissance de la mentalité russe²¹.

Comment déceler des manifestations naturalistes dans les œuvres littéraires proprement dites ?

Certes, les écrivains tchèques s'intéressent aux découvertes scientifiques de l'époque et ils le démontrent dans leurs écrits en vers et en prose. En 1878 Jan Neruda publie *Písň kosmické* (Chansons cosmiques) où il s'inspire, dans l'esprit positiviste, des sciences de la nature²². L'œuvre est accueillie avec beaucoup de sympathies par Jakub Arbes, toutefois il ne s'agit nullement d'un recueil naturaliste, mais de réflexions ironiques et indulgentes essayant, d'une façon originale, de désacraliser un des sujets poétiques traditionnels — et de montrer le caractère poétique d'une vision « scientifique » de l'univers.

Cependant c'est avant tout Jakub Arbes qui se sent attiré par des sujets puisés dans des recherches de l'époque. Mais chez lui non plus, il ne s'agit pas d'un naturalisme littéraire. Ses récits auxquels il donne le titre « romaneto », construits parfois autour d'une hypothèse inspiré par des découvertes scientifiques, ourdissent des intrigues fantastiques dans le goût d'E.T.A. Hoffmann ou E.A.Poe. Nulle part d'ailleurs, le seul sujet reprenant certains éléments des découvertes scientifiques alors à la mode ne suffirait à créer une base pour l'expression littéraire naturaliste.

Plusieurs écrivains ont choisi la thématique historique, en essayant d'évoquer le passé célèbre ou tragique du pays pour instruire et reconforter leurs contemporains. Les plus connus parmi eux sont le prêtre Václav Beneš Třebízský (1849-1884) et avant tout le professeur d'histoire Alois Jirásek. La poésie du naturalisme, n'étant pas appropriée à guider des récits et romans conçus dans un engagement patriotique et moral traditionnel, ne marque pas ces œuvres. On peut dire en général que des romans et récits historiques, essayant de remplir des fonctions didactiques et informatives, ne se prêtent pas au type de représentation naturaliste. Un cas un peu différent apparaît cependant dans l'œuvre de Zikmund Winter (1846-1912), historien de formation comme Jirásek, qui s'intéresse avant tout aux documents concernant la vie sociale pendant les XVI^e et XVII^e siècles. A partir de ses monographies historiques, il construit des compositions littéraires dévoilant le côté animal des personnages, assujettis, dans une certaine mesure, aux mêmes passions que les héros de Zola : désir de l'argent, de la volupté et du pouvoir. Situés dans le passé, sans intention de provoquer le lecteur actuel, ces récits ne sont cependant pas considérés comme naturalistes, bien que certaines traces du déterminisme et du pessimisme, attribués habituellement aux naturalistes, y soient visibles.

On pourrait trouver plus facilement des manifestations naturalistes dans les romans et récits évoquant la vie à la campagne, thématique très largement représentée dans la littérature tchèque déjà depuis les années quarante et cinquante, ou bien dans les œuvres dont les sujets situés dans des milieux citadins commencent à pénétrer de plus en plus abondamment dans la littérature.

Dans le premier cas, les conceptions naturalistes se heurtent cependant à des illusions héritées encore de Rousseau et magistralement exprimées dans le chef-d'œuvre de la littérature tchèque *Babička* (Grand'mère, 1855) de Božena Němcová (1820-1862). La campagne, la nature et la vie des paysans sont appréciées comme le réservoir des vertus et du bonheur. En même temps, le peuple et le village inspiraient beaucoup d'écrivains aux ambitions ethnographiques qui construisaient parfois leurs récits à partir d'informations sur un milieu pittoresque, gardant les coutumes et les costumes populaires, comme c'est le cas de certains récits de Gabriela Preissová, de *Moravské obrázky* (Petits tableaux moraves, 1889) de Jan Herben (1857-1936) et de beaucoup d'autres.

21) Voir T. G. Masaryk. *Rusland und Europa*. 1913.

22) Il s'appuie, en réalité, sur des brochures de vulgarisation de M. W. Meyer et de K. du Prel. Voir A. NOVÁK, o.c., p. 272.

Ces deux attitudes se combinent d'ailleurs dans plusieurs œuvres dont il faut citer avant tout une chronique monumentale de la vie à la campagne entre les années 1840 et 1866, *Naši* (Les nôtres) de Josef Holeček (1853-1929). L'œuvre commence à paraître en 1898 et sous une forme modifiée, elle est publiée dans dix livres (douze volumes) de 1910 à 1930. L'auteur, slavophile et traditionaliste, présente ici une vision idéalisée de la campagne, détentrice des valeurs morales et de l'héritage sacré du passé hussite du pays. Son œuvre pourrait être comprise comme un contrepois de *La terre* de Zola. On trouverait d'ailleurs, dans la littérature tchèque, plusieurs réponses indirectes à ce roman provocant du naturalisme français. Dans des intrigues romanesques élaborées, ainsi que dans des juxtapositions de scènes situées à la campagne, présentées sous la forme de chronique, les écrivains tchèques expriment, en effet, le plus souvent soit une apologie du paysan honnête et audacieux, comme c'est le cas de *Jan Cimburá* (1908) du prêtre Jindřich Šimon Baar (1869-1925), soit un avertissement contre les forces destructrices qui menacent la vie à la campagne, comme dans l'œuvre des frères Mrštík *Rok na vsi* (Une année dans le village, 9 volumes, 1903-1904).

Les descriptions brutales de l'avidité et du crime sont situées à la campagne plus rarement. Elles ne manquent cependant pas complètement et c'est précisément là qu'on peut découvrir certains traits naturalistes. Il s'agit avant tout des récits et des romans de Šlejhar évoquant, dans des scènes surchargées, la souffrance des gens « humiliés et offensés » et introduisant des parallèles entre l'animal mal traité et l'homme abandonné. Il ne propose cependant pas des comparaisons dans le goût romantique où l'homme serait, dans une certaine mesure, opposé à l'animal. Chez lui, l'être humain et la bête sont au même plan, soumis aux mêmes lois implacables qui les font périr dans la gêne, entourés de l'indifférence des autres, sans raison et sans justification. Parmi ses œuvres de cette orientation, on peut citer le récit *Kurě melancholik* (Poulet, le mélancolique, 1889). Le parallélisme du monde humain et de celui des animaux et des plantes aboutit chez lui à des visions parfois pathétiques, et qui se terminent par une présentation symbolique du mal et de sa punition, comme c'est le cas de son roman *Lípa* (Le tilleul, 1908).

Les éléments naturalistes apparaissent le plus abondamment dans des intrigues inspirées par le milieu citadin et industriel et par les conditions de vie des ouvriers.

Un des schémas habituels des récits tchèques à l'époque, c'est la dégénérescence morale et physique de l'individu qui quitte son village natal pour gagner de l'argent et pour trouver une vie plus facile et plus intéressante à la ville. C'est ainsi que présente, par exemple, son héroïne Josef Merhaut dans le récit *Had* (Le serpent, 1892). Il ne s'agit cependant de rien de nouveau. Les écrivains romantiques exprimaient souvent les mêmes avertissements et les partisans du « réalisme idéalisant » pourraient s'y inscrire sans difficulté.

Les descriptions du milieu ouvrier ou de la vie des intellectuels déclassés semblent plus proches des conceptions naturalistes par l'accent mis sur le « document humain » et par la présentation qui se veut « objective ». C'est ainsi que Matej Anastázia Šimáček (1860-1913) conçoit une série de cinq livres *Ze zápisků phil. stud. Filipa Korínka* (Des notes de l'étudiant en philosophie F.K., publié sous le pseudonyme de Martin Havel de 1893 à 1897). Le héros, jeune garçon pauvre qui arrive à Prague, note minutieusement le côté extérieur des phénomènes auxquels il est confronté pour en tirer des conséquences sur le sort et le caractère des personnages qu'il rencontre.

Dans la plupart des cas, la présentation des « documents humains », bien répandue dans la prose tchèque de l'époque, ne mène pas à des conclusions déterministes, mais se termine par une indignation ironique, par

un appel moral ou même par une vision apocalyptique de la dépravation ou de la menace sociale, voire existentielle, par laquelle les naturalistes tchèques, de même d'ailleurs que leurs modèles français, s'approchent de l'expression symboliste — ou expressionniste.

Dans les réflexions sur le naturalisme en Bohême, il convient cependant de mentionner encore un aspect par lequel certains éléments caractéristiques du développement littéraire autochtone ont pu s'associer aux tendances propres à la poésie du naturalisme.

Plusieurs écrivains tchèques, et cela déjà à partir des années cinquante et même avant, ont été journalistes. Leur métier leur imposait certains comportements, certaines attitudes devant la réalité et aussi un certain type d'écriture. Considérant le journalisme comme une forme de la critique sociale et politique, ils se trouvaient souvent dans des conflits avec les autorités et étaient menacés de poursuites et même de peines de prison²³. L'esprit militant et la capacité d'être constamment prêts à attaquer ou à se défendre pénètre, de leur activité journalistique, dans les conceptions et dans les présentations de leurs intrigues romanesques. Cette atmosphère favorise la création des œuvres engagées, provocantes, contenant une polémique perpétuelle avec ceux qui décident ainsi qu'avec ceux qui, exploités, doivent apprendre à se défendre. En même temps, les œuvres de cette orientation réagissent de façon immédiate à l'actualité, ce qui mène quelquefois jusqu'à la composition des romans-clés, ou du moins à l'exploitation des événements réels dans la construction de l'intrigue. Ces traits se trouvent abondamment chez Jakub Arbes, mais aussi chez K.M. Čapek-Chod et on trouvera plus tard encore ce type de comportement à la fois littéraire et journalistique chez Jaroslav Hašek.

L'activité professionnelle des journalistes consiste souvent à présenter des informations objectives sur des « faits divers ». Cette obligation a deux conséquences pour leur écriture : l'intérêt pour le détail, pour le côté visible des choses — et l'affaiblissement de la structure concise et élaborée des compositions épiques. Ce deuxième aspect est, dans la seconde moitié du siècle dernier, renforcé encore par la vogue du roman-feuilleton qui, par les conditions mêmes de la publication, tend parfois vers la juxtaposition des scènes autonomes. Le fait que les nouveautés littéraires apparaissent souvent tout d'abord dans des revues ayant un assez grand impact auprès du public mettait en évidence la fonction sociale de la littérature. En principe donc, cette forme de diffusion était conforme aux postulats du naturalisme « idéologique » et engagé. Mais elle a pu avoir aussi, dans certains cas, des conséquences défavorables pour des écrivains désireux de créer de vastes images de la société dans l'esprit des cycles de Zola ou de Balzac. Dans les années quatre-vingt, Jakub Arbes a, en effet, envisagé de composer un cycle de romans représentant divers milieux socio-culturels de la Bohême du XIX^e siècle. Mais aucune revue n'était prête à accepter son projet, car les romans publiés dans des revues ne devaient pas dépasser une année et ainsi l'auteur a-t-il dû abandonner son idée.

Un des traits marquants de la prose tchèque de l'époque, trait qui la rapproche, dans un certain sens, des postulats naturalistes, c'est l'accent mis sur la description. Même dans ce cas, on peut constater une certaine influence du travail journalistique. Ces descriptions mettent souvent l'accent sur le détail au détriment d'une vue d'ensemble, elles utilisent les procédés d'exagération et de schématisation, en présentant des cas isolés, des gestes spectaculaires uniques ou des scènes exceptionnelles comme un témoignage révoltant du sort humain. Ces descriptions ne sont pas toujours fondées sur une observation « objective » approfondie. En Bohême comme partout ailleurs, les tendances naturalistes se développent dans deux directions opposées : l'intérêt pour un document saisi objectivement, sans l'intervention émotive de l'auteur — et la présentation « idéologique » dans laquelle l'image de la réalité devient une profession de foi de l'auteur et un appel fait au lecteur. Dans la littérature tchèque, c'est ce deuxième type de

23) Dans les années soixante-dix, par exemple, où la presse tchèque a connu de graves persécutions, Jakub Arbes a été, d'après son propre témoignage, en quinze mois — cinquante fois cité devant le tribunal, quarante fois accusé et trente fois poursuivi. Plus tard encore, il avait des conflits avec la justice autrichienne à cause de son activité journalistique et pendant une année, il a été emprisonné. Cité d'après K. KREJČÍ, o.c., p. 184 ss.

naturalisme qui l'emporte. Šalda le définit — et le stigmatise — dans son article sur Zola: L'auteur français écrit ses romans en vertu de son programme, il n'est qu'un observateur médiocre, il utilise des moyens criards; inspiré par la lecture d'ouvrages de vulgarisation, il crée des scènes exagérées par lesquelles il éblouit ses lecteurs. Mais en même temps, son imagination est pittoresque; il saisit des qualités picturales des choses ainsi que l'ambiance du milieu évoqué²⁴.

24) Voir F.X. ŠALDA, o.c.

Il est significatif que la même caractéristique est attribuée, par ce critique, alors le plus prestigieux, à Vilém Mrštík: Selon lui, le talent de l'écrivain tchèque est par excellence la couleur, l'art du dessin, de la composition abstraite et critique — lui manque complètement. Il est chaotique, il privilégie le détail; un certain type de schématisme donne quelquefois à ses romans le caractère des œuvres à programme:

Člověku takto založenému musila býti *naturalistická theorie francouzská* vitanou půdou, do níž zapustil kořeny a v níž se rozestřel jeho talent. Mrštík svým sensualismem byl předurčen pro nauku, která viděla člověka jen produktem půdy, okolí, prostředí, dědičnosti, společnosti; která viděla člověka trpnou loutkou nescetných určujících sil rázu přírodního i společenského; která v jednotlivci viděla jen buňku společenskou, jen nositele a plnítele určité funkce. Není náhoda, že nejlepší Mrštíkovo dílo beletristické, jeho studentský román «Santa Lucia», jest pojat a pracován methodou Zolovou. Jako u Zoly Paříž, tak u Mrštíka Praha není pouhým útvarem hmotným, nýbrž bytostí osobní a mravní, živou a smyslnou milenkou, která zardousí ve svém kamenném objetí naivního entusiasta, nadšeného brněnského blouznívce, lákaného k ní všemi svými života lačnými nervy a smysly.²⁵

25) Cit. d'après F.X. ŠALDA, *Duše a dílo*, p. 115.

(L'homme d'un tel caractère a dû nécessairement trouver dans la *théorie naturaliste française* un sol favorable dans lequel son talent a poussé ses racines et s'est développé. Par son sensualisme, Mrštík a été prédestiné pour la doctrine qui ne voyait en l'homme que le produit de la terre, de l'environnement, du milieu, de l'hérédité, de la société; doctrine qui voyait l'homme comme une marionnette passive régie par d'innombrables forces déterminantes physiques et sociales; qui ne voyait en l'individu qu'une cellule de la société, qu'un porteur et exécutant d'une certaine fonction. Ce n'est pas un hasard si la meilleure œuvre de Mrštík, son roman sur le milieu étudiantin «Santa Lucia», est conçu et élaboré d'après la méthode de Zola. Comme chez Zola Paris, Prague n'est pas chez lui seulement une construction matérielle, mais un être personnel et moral, une amante vivante et sensuelle qui dans ses bras de pierres étranglra l'enthousiaste naïf, le rêveur passionné de Brno qui est attiré vers elle par tous ses nerfs et tous ses sens avides de la vie.)

On pourrait déceler des traits analogues dans plusieurs romans de Capek-Chod, de Šlejhar, et dans une mesure plus limitée, chez d'autres écrivains encore, et cela tout particulièrement dans les œuvres mettant en relief la visualisation des choses. Dans les descriptions «journalistiques», les auteurs combinaient, en effet, des «images à thèse» avec la visualisation des côtés sensuels, brutaux, provocants ou gênants et ainsi créaient-ils des récits et romans qui, pour leurs contemporains exprimaient le goût naturaliste et qui, même avec un recul du temps, témoignent d'une appartenance à l'époque, marquée par Zola et Dostoëvskij.

En conclusion: Le naturalisme, même dans son acception complexe en tant que mouvement contenant des éléments contradictoires, ne représente ni une époque ni un courant littéraire autonome en Bohême. Les romans et récits à composition floue combinent, habituellement, des procédés esthétiques d'ordre différent dont les procédés naturalistes ne

HANA JECHOVA

créent qu'un des éléments. Toutefois, les doctrines naturalistes et leurs sources historiques et philosophiques ont été connues des élites tchèques et combinées avec des attitudes propres au développement culturel du pays (et avant tout avec le rôle joué par le journalisme), elles ont contribué à former l'expression littéraire opposée à celle du « réalisme idéalisant » suivie alors par des écrivains traditionnels et elles ont ouvert la voie vers le symbolisme et vers l'expressionnisme en fondant ainsi la base des divers types de l'avant-garde.

Sigfrid HOEFERT

L'Impact international de Gerhart HAUPTMANN

★

★ ★

L'importance de Gerhart Hauptmann est intimement liée au naturalisme, et repose sur des œuvres comme *Die Weber*, *Der Biberpelz*, *Rose Bernd*, *Einsame Menschen*, et d'autres drames naturalistes. Toute tentative pour le séparer du mouvement naturaliste est vouée à nous égarer, et met l'accent sur des œuvres aujourd'hui considérées comme de second plan, ou qui ont peu contribué à sa réputation internationale. La présente communication traitera de la réception de Hauptmann à l'étranger (hors des pays germanophones). Deux domaines sont d'un intérêt particulier: 1) l'éventail et la fréquence des traductions; 2) l'étendue et l'évolution des études, concernant Hauptmann, rédigées dans les langues autres que l'allemand.

★

★ ★

Voyons d'abord les traductions. Nous examinerons les problèmes suivants: où et quand les traductions d'œuvres de Hauptmann ont-elles été le plus fréquemment publiées? Quel a été le choix des éditeurs, des traducteurs, du public? quelles ont été les circonstances de la réception dans les pays concernés? pourquoi y a-t-il eu, dans ces pays, la manifestation d'un intérêt marqué pour ces œuvres?

Un regard sur les bibliographies qui donnent la liste des traductions de Hauptmann fournit les informations suivantes. Suivant Viktor Ludwig (1932)¹, Hauptmann a été traduit en 20 langues, et le plus souvent en anglais. Ludwig dénombre 75 traductions anglaises et américaines; on trouve ensuite 42 traductions russes, les éditions hongroises occupant la troisième place avec 18 traductions. Selon Walter Requardt (1931)², Hauptmann a été traduit en 27 langues; il compte 36 traductions russes, 31 anglaises, 19 polonaises, etc. Une situation semblable se dégage d'un article de Felix A. Voigt paru en 1942³.

Comme je l'ai indiqué ailleurs⁴, l'examen de ces données et les progrès de la recherche fournissent une image différente. Hauptmann a été traduit

1) Viktor Ludwig. *Gerhart Hauptmann. Werke von ihm und über ihn (1881-1931)*. Neustadt/Schlesien 1932.

2) Walter Requardt. *Gerhart Hauptmann Bibliographie*. 3 vols. Berlin 1931. dénombre 50 traductions russes, mais nous devons soustraire au moins 14 entrées. Des rééditions et des éditions postérieures de la même œuvre figurent à part, et les différents volumes d'une édition collective font l'objet d'entrées particulières.

SIGFRID HOEFERT

dans 39 langues au moins. Selon toutes probabilités, ses œuvres ont été traduites dans 41 langues, ou plus. Nous connaissons l'existence de traductions dans des langues qui ne sont pas comprises dans ces chiffres, mais il n'existe aucune preuve qu'elles aient jamais été publiées⁵. Il a été établi que c'est en russe que les œuvres de Hauptmann ont été le plus fréquemment traduites : on peut relever 144 traductions. Le nombre des traductions anglaises et américaines est également substantiel : 95, jusqu'ici, ont été identifiées. La troisième place est occupée par les traductions japonaises : 44. On peut noter plus de 20 traductions en : bulgare, français, hongrois, italien, polonais, tchèque ; plus de 10 en : chinois, coréen, espagnol, estonien, letton, néerlandais, roumain, serbo-croate, suédois. On peut ajouter qu'il existe des traductions en : arabe, arménien, catalan, danois, finnois, gallois, géorgien, grec, hébreu, hindi, lituanien, norvégien, portugais, romanche, slovaque, sorabe, telougou, turc, ukrainien, yiddich.

Quand Hauptmann a-t-il été le plus fréquemment traduit, quelles œuvres ont été alors traduites, et en quelles langues ? les premières traductions sont apparues au début des années 90 du siècle passé. En 1891-92 la pièce *Einsame Menschen* est publiée en norvégien et en polonais. La proximité géographique, les liens politiques (dans le cas de la Pologne), le fait que cette pièce ait été écrite par l'« Ibsen allemand » (comme on avait appelé Hauptmann), ont pu jouer un rôle. Par la suite, *Die Weber*, *Hanneles Himmelfahrt* et *Einsame Menschen* ont été le plus fréquemment traduits, et les traductions russes dominent nettement à la fin des années 90. Nous devons aussi noter que la première édition d'ensemble de l'œuvre de Hauptmann est publiée à cette époque (1900) en Russie, donc en russe, et non en allemand.

La réception de l'œuvre de Hauptmann dans l'Empire tsariste a été fortement influencée par les conditions politiques et sociales qui prévalaient. Pendant les années 90, les groupes marxistes avaient pris la tête du mouvement révolutionnaire russe. Ils voyaient dans le naturalisme une partie d'un large courant socio-politique qui était actif dans plusieurs pays européens, et ils étaient conscients des tendances politiques inhérentes à cette nouvelle orientation littéraire. De plus, les intellectuels russes étaient alors à l'écoute des idées occidentales, et la diffusion du naturalisme orienta très tôt vers Hauptmann l'attention des éditeurs et des traducteurs russes. On avait l'impression que son œuvre était, pour ainsi dire, en accord avec les orientations intellectuelles de la Russie tsariste ; elle correspondait aux espoirs des jeunes progressistes et aux aspirations du public libéral. Une attention particulière s'attacha à *Die Weber* qui, en Russie et ailleurs, eurent un impact plus significatif que toute autre œuvre de l'écrivain. Lénine avait vu la pièce à Berlin, en 1895, sa sœur l'avait traduite en russe, et elle fut publiée la même année à Moscou en circonvenant aux règles de la censure. Une autre traduction (due à K. F. Kudelli) fut publiée à Saint-Petersbourg et fut de même diffusée illégalement.

Un autre drame de Hauptmann fut populaire en Russie : *Die versunkene Glocke*. Si nous regardons le nombre de traductions faites pour une œuvre donnée de Hauptmann, *Die versunkene Glocke* prend la deuxième place, juste derrière *Die Weber*. La réception de ce drame en Russie est intimement liée aux efforts de Stanislavskij. Il avait déjà fait une première tentative avec *Hanneles Himmelfahrt*, et à la publication de *Die versunkene Glocke* en 1897 il veilla à ce que la pièce fut représentée à Moscou au début de 1898⁶. Plus tard, la même année, après l'ouverture du « Théâtre d'Art de Moscou », *Die versunkene Glocke* figura au répertoire, et devint une pièce favorite du public russe. On comprend que ce drame ait joué un tel rôle dans la réception de Hauptmann quand on se rappelle que la jeune génération était alors tout à fait attentive aux tendances qualifiées de « décadentes ». Devant *Die versunkene Glocke*, comme Lunarskij l'a montré⁷, la jeunesse ressentait intensément le dilemme : ou désirer une vie progressiste et héroïque, ou succomber aux tentations d'une existence

3) Felix A. Voigt, « Gerhart Hauptmanns Werk im Spiegel der Welt », in: *Gerhart Hauptmann zum 80. Geburtstag am 15. November 1942*, Breslau 1942, pp. 66-72.

4) Sigfrid Hoefert, « Zur weltweiten Wirkung Gerhart Hauptmanns: Schwerpunkte der Übersetzungsliteratur », in: *Akten des VI. Internationalen Germanistenkongresses Basel 1980*, 3^e partie, Berne 1980, pp. 163-167. p. 163 lire: « Eine Überprüfung », et non « Keine ».

5) Tel est le cas d'une traduction biélorusse de *Die versunkene Glocke*. Elle fut jouée en 1913 à Minsk (Biélorussie), mais rien ne montre qu'elle ait été publiée.

6) K.S. Stanislavskij, *Moja zizn' v iskusstve*, Izd. tret'e Academia 1936, pp. 253-262.

7) A. Lunarskij, « Gerhart Hauptmann in Russland », in: *Gerhart Hauptmann und sein Werk*, Ed. by Ludwig Marcuse, Berlin/Leipzig 1922, voir particulièrement pp. 113-114.

bourgeoise plus placide. Il se peut que cette caractéristique ait été la principale raison du profond impact de cette œuvre en Russie. Au tournant du siècle Hauptmann était complètement établi sur la scène russe, et ses nouvelles œuvres étaient régulièrement traduites, sur-le-champ et en plusieurs versions.

Les traductions de Hauptmann connurent un autre sommet pendant les années 1908-1911. Pour la première fois, Hauptmann fut traduit dans une langue n'appartenant pas à la communauté culturelle européenne. Le drame *Einsame Menschen* fut traduit en japonais et publié à Tokyo en 1909. Nous devons nous rappeler qu'une réforme du théâtre japonais eut lieu à cette époque, et que les œuvres de Hauptmann et de Sudermann jouèrent un rôle très actif dans ce processus. En fait, si l'œuvre de Sudermann fut la première à séduire les intellectuels japonais, Hauptmann vint très vite au premier plan et eut un impact plus durable que son compatriote⁸.

8) Sur l'impact de Sudermann au Japon, voir Masahachiro Yokomizo, « Hermann Sudermann in Japan. Aspekte seines Einflusses auf Literatur und Geisteswelt der Meiji-Periode (1868-1912) », in: *Hermann Sudermann. Werk und Wirkung*. Ed. by Walter T. Rix. Würzburg 1980, pp. 345-359.

Les drames de Hauptmann qui furent le plus traduits dans la première décennie de notre siècle furent *Fuhrmann Henschel*, *Die Ratten*, *Die Weber*, et *Hanneles Himmelfahrt*. A nouveau on remarque une nette prédominance des traductions russes : 30 éditions russes sont publiées à cette époque. Ce nombre devient plus significatif quand on le compare avec ceux des suivants immédiats : 9 traductions anglaises, 6 traductions catalanes. La prédominance du russe ne peut être expliquée de façon entièrement satisfaisante, mais il est sûr que la réception a été influencée par la situation politique. Après la révolte de 1905, le gouvernement interdit toute activité révolutionnaire bien plus sévèrement qu'avant. Les groupes les plus progressistes de la société russe réagirent à ces mesures en manifestant leur opposition avec une force grandissante, et, au niveau culturel, leur réponse semble avoir poussé éditeurs et traducteurs à donner au public russe davantage d'œuvres de Hauptmann. Une contribution importante, à cet égard, fut l'édition de Marks à Saint-Petersbourg, qui, notons-le, apparut d'abord en 1908 dans le supplément du périodique *Niva*. Presque tous les écrits des hommes de lettres russes modernes les plus en vue ont été publiés dans ce périodique, et il est évident que ce mouvement a renforcé l'estime dont Hauptmann jouissait en Russie.

A l'approche de la première Guerre Mondiale, le nombre des traductions publiées dans les différents pays se réduisit graduellement jusqu'à atteindre son niveau le plus bas en 1916-17. Dans les années 20, toutefois, la courbe atteignit un nouveau sommet. D'abord il y eut des traductions russes en nombre significatif. L'œuvre de Hauptmann était une partie de la nourriture culturelle de l'Etat soviétique, et la force de ses drames fut utilisée pour renforcer la position idéologique. Mais c'est au Japon que les activités de traduction atteignirent leur apogée : on y publia, en 1926-27 trois volumes substantiels contenant des œuvres de Hauptmann, ainsi qu'un volume de prose, un volume d'adaptation poétiques (« *Nachdichtungen* »), et également plusieurs éditions d'œuvres isolées.

L'intérêt des Japonais se porta essentiellement sur *Vor Sonnenaufgang*, *Die Weber*, *Hanneles Himmelfahrt*, *Die versunkene Glocke*. On doit se demander pourquoi un si grand nombre d'œuvres de Hauptmann ont été traduites au Japon à la fin des années 20 ; à cet égard, il faut observer que les Japonais s'étaient intéressés à Hauptmann depuis quelque temps déjà ; un élément de réponse important est également constitué par la réputation internationale de Hauptmann. On le considérait comme l'écrivain représentatif de la République de Weimar, et comme la personnalité littéraire la plus éminente des pays germanophones. De plus, la pensée socialiste ne se répandit au Japon qu'après la fin de la première Guerre Mondiale, et une littérature « prolétarienne » ne commença à se manifester que dans les années 20⁹.

9) Voir la section « Proletarian Literature », in: Edward Putzar, *Japanese Literature*. adapted from *Nihon bungaku*. Hisamatsu Sen'icki, gen. ed. Tucson/Arizona 1973, pp. 199-208.

Dans les décennies suivantes, il est impossible d'établir avec exactitude un sommet dans la courbe des traductions de Hauptmann. On relève la

SIGFRID HOEFERT

continuité de l'intérêt marqué des Japonais pendant les années 30, mais on ne peut parler de sommet. Il en est de même pour les années de l'après-guerre. Le besoin de traduire ses œuvres et d'en tirer profit était évidemment ressenti dans plusieurs pays non européens. Nous rencontrons une série de traductions turques à la fin des années 40 et pendant les années 50, et, dans les années 60 et 70, des traductions coréennes et arabes ont été publiées à un rythme croissant ; *Die Weber* et *Der Biberpelz* sont les mieux représentées parmi ces dernières.

En passant en revue la bibliographie des écrits sur Hauptmann j'en viens au manuscrit, encore inachevé à la présente date, du second volume de l'*International Gerhart Hauptmann Bibliography*. Il contient la majorité des écrits sur l'auteur et son œuvre. Sur plus de 7000 références constituant le volume, 1700 environ concernent une publication en langue étrangère. Parmi elles, les publications américaines occupent nettement le premier rang ; sur les 1700 références citées, 880 environ — soit plus de la moitié de toutes les publications non-allemandes — proviennent de la communauté linguistique anglo-américaine. Je voudrais faire observer que si je ne distingue pas entre publications américaines et anglaises, c'est principalement parce qu'elles ont souvent été publiées en même temps des deux côtés de l'Atlantique (et c'est particulièrement le cas pendant la période naturaliste). La deuxième place dans les publications étrangères est occupée par les études en français, suivies par les études en russe. La différence numérique entre les 880 publications anglo-américaines et celles rédigées en français et en russe est significative : 188 titres en français, 130 en russe. Un troisième niveau apparaît avec les publications en néerlandais, en japonais, et en italien : 60 titres environ pour chacune de ces trois langues. Un quatrième niveau est constitué par les publications en polonais, roumain, bulgare (de 22 à 35), un cinquième par celles en hongrois, suédois, danois, norvégien (de 10 à 15). Puis suivent, en ordre décroissant, les publications en finnois, espagnol, coréen, grec, géorgien, portugais, serbo-croate, tchèque, islandais, « Plansprache » (une langue artificielle), lituanien, hindi, vietnamien. Naturellement, les indications quantitatives n'apportent aucune information sur la valeur des publications dans un pays donné, mais elles indiquent une certaine continuité, ou une absence de continuité, et peuvent, comme telles, servir d'étalon pour mesurer les hauts et les bas du processus de réception.

De toute façon, les points forts de la réception internationale de l'œuvre de Hauptmann, en ce qui concerne les études qui lui sont consacrées, sont les Etats-Unis (y compris l'Angleterre, comme une sorte de « dépendance »), la France, la Russie, les Pays-Bas, le Japon, l'Italie. Je vais examiner chacun de ces pays et proposer quelques observations sur les autres aires linguistiques concernées.

L'intérêt considérable des Américains pour Hauptmann est fondé sur plusieurs facteurs. Dès la phase initiale de sa carrière littéraire, le continent nord-américain eut une importance particulière pour notre auteur. Avec Sudermann, il fut vite considéré comme l'un des chefs de file des dramaturges allemands constituant la jeune génération et qui, sous le drapeau du naturalisme, se révoltaient contre les conditions prévalant alors dans les lettres et au théâtre. Tandis que les pièces de Sudermann étaient vite représentées sur les scènes américaines (en raison de l'habileté technique de l'auteur), l'œuvre de Hauptmann ne fut pas acceptée aussi facilement aux Etats-Unis. Le vrai « test » eut lieu en 1894. Vers la fin de cette année, Hauptmann se rendit à Meriden (Connecticut), et sa pièce *Hanneles Himmelfahrt* devait être montée à New-York. Le metteur en scène avait engagé, pour le rôle principal, une très jeune actrice, Alice Pierce : des difficultés s'élevèrent avec la « Society for the Protection of Cruelty to Children ». Il s'en suivit une polémique de nature morale et religieuse dans la presse new yorkaise, et les autorités finirent par intervenir. Par la suite, des

critiques progressistes appelèrent l'événement une « honte pour New-York » et soulignèrent le fait que la pièce avait été « mal comprise et mise injustement en cause par la presse avant même qu'elle fût jouée »¹⁰. La controverse, toutefois, fit de Hauptmann un « poète célèbre » aux yeux de l'avant-garde littéraire américaine; immédiatement, on s'intéressa à ses drames, tout particulièrement: la plupart d'entre eux furent rapidement traduits en anglais et parfois précédés d'introductions dues à des plumes célèbres. Vers la fin des années 90, Hauptmann pouvait recueillir son premier succès substantiel sur une scène américaine, surtout avec *Die versunkene Glocke*.

La réception de Hauptmann aux Etats-Unis a fait l'objet des recherches d'Edith Cappel dans sa thèse de doctorat (Columbia, 1952)¹¹. Elle examine la critique américaine depuis le début des années 90 jusqu'à la fin des années 40, et conclut qu'il y a eu de grandes variations dans l'intérêt porté à l'œuvre de Hauptmann. Elle affirme que sa réputation était solidement établie en 1912, et que la réception positive de ses *Dramatic Works* (1913-1921) fut le reflet de sa renommée internationale; dans les années 30 et les années 40, les études savantes remplacèrent les contributions de portée plus générale qui avait été abondantes dans les premières décennies. L'œuvre des dernières années de Hauptmann, selon elle, suscita peu d'intérêt aux Etats-Unis, où on l'apprécia en fonction de facteurs politiques.

J'ajouterais volontiers quelques observations aux résultats établis par E. Cappel. D'abord, nous devons noter que les premières thèses de doctorat sur Hauptmann furent soutenues aux Etats-Unis, et ce très tôt: 1903 et 1908. Tandis que le nombre d'études du même genre en provenance d'établissements anglais est négligeable, les thèses américaines sont abondantes. En fait, elles constituent la plus grande partie des travaux savants sur Hauptmann publiés aux Etats-Unis. Après la période initiale de la première décennie du XX^e siècle, on trouve plusieurs thèses écrites vers la fin de la première Guerre Mondiale, et, depuis le début des années 30, on constate un flux soutenu de thèses américaines; la seconde Guerre Mondiale ne fut pas dissuasive à cet égard. L'éventail couvert par ces travaux est impressionnant. Les Universités américaines ont souvent accepté des travaux centrés sur des perspectives comparatistes (par exemple: Hauptmann et Ibsen, Hardy, Tchekov, E. O'Neill, Joyce, Goethe). Je voudrais en particulier attirer l'attention sur la thèse (Ph. D.) de Jill Perkins sur *James Joyce's Translation of Gerhart Hauptmann's « Vor Sonnenaufgang »* (Los Angeles, 1975)¹². Elle établit un aspect important de l'impact de Hauptmann sur le monde littéraire anglo-saxon, et peut être regardée comme le point culminant des études universitaires américaines traitant de Hauptmann et de Joyce.

Le sommet de la courbe relative à la critique américaine de Hauptmann (données quantitatives) se situe dans la deuxième décennie de notre siècle, et les années 1912 et 1913 virent l'apogée des publications. Pendant la première Guerre Mondiale ces efforts ne connurent pas de déclin significatif, bien qu'on note un creux en 1917. Les spécialistes du Naturalisme peuvent trouver particulièrement intéressant le fait que *Die Weber* connurent un grand succès sur les scènes new-yorkaises dans les premières années de la guerre. On parle, en décembre 1915, d'une « réalisation profondément impressionnante »¹³, et on assure qu'« aucune représentation de la saison à New-York n'a approché aussi près de la perfection »¹⁴. La réalisation en question était l'œuvre de la « Modern Stage », entreprise fondée par Emanuel Reicher, célèbre acteur du théâtre naturaliste allemand. Les critiques new-yorkais célébrèrent cette réalisation; ils étaient étonnés qu'elle portât à ce point en dépit du rejet d'une structure traditionnelle, et l'un d'eux écrivit que le 14 décembre 1915 pourrait bien avoir « une certaine signification dans l'histoire littéraire de New-York, bien que la pièce ait été écrite en 1893 »¹⁵.

Le commencement des années 20 marqua le début d'un déclin progressif du nombre des publications sur Hauptmann. Le creux ne se

10) John D. Barry, « New York Letter », in: *The Literary World*, Boston, Vol. 27, N°8, 18 avril 1896, pp. 120-121.

11) Edith Cappel, « The Reception of Gerhart Hauptmann in the United States », Diss. Columbia University 1952.

12) Jill Perkins, « James Joyce's Translation of Gerhart Hauptmann's 'Vor Sonnenaufgang' », Diss. University of Southern California 1975. -- publiée sous le titre *Joyce and Hauptmann: Before Sunrise*. San Marino/Calif. 1978.

13) « Reicher Presents a Hauptmann Play », in: *The New York Times*, 15 décembre 1915, N° 21144, p. 15.

14) « Art at Its Best in 'The Weavers' », in: *New York Tribune*, 15 décembre 1915, N° 25231, p. 11.

15) *Ibid.*

SIGFRID HOEFERT

produisit pas dans les années 40 (comme on aurait pu s'y attendre), mais dans les années d'après-guerre, après 1960. La diminution fut compensée, toutefois, par une augmentation significative dans les années 70 ; de nombreuses thèses furent alors présentées aux Etats-Unis. Sur 29 thèses écrites, dans le monde entier, sur l'auteur allemand, 17 ont été soutenues devant des Universités américaines. L'explication peut être trouvée dans l'augmentation considérable du nombre des étudiants pendant la décennie précédente, et dans le rôle de premier plan joué un certain temps par l'œuvre de Hauptmann dans l'enseignement de la littérature allemande.

Comparée avec les publications américaines sur Hauptmann, le corpus des écrits français et russes a été davantage influencé par des facteurs politiques. Si on examine les publications françaises, il est évident qu'après d'assez importants débats sur *Die Weber* et *Hanneles Himmelfahrt* dans les années 90, le sommet de la courbe (dans une perspective quantitative) se situa dans la deuxième décennie de notre siècle. On relève alors près de 60 publications, dont la plupart se situèrent en 1913 ; la majorité en est constituée par des articles traitant la controverse suscitée par le *Festpiel in deutschen Reimen*, œuvre dans laquelle Hauptmann avait donné libre cours à ses tendances pacifistes et où il ridiculisait de vénérables personnages de l'histoire allemande. Le fait que le « Kronprinz » et plusieurs institutions gouvernementales aient interdit de monter la pièce à Breslau déchaîna la plume des journalistes français.

Irmgard Müller (1939)¹⁶ a étudié en détail les étapes successives de la réception de Hauptmann en France ; son travail est bien connu, et il suffira d'en rappeler les conclusions principales. Selon elle, l'œuvre de Hauptmann ne produisit en France qu'un intérêt passager. Le succès de la représentation des *Tisserands (Die Weber)* par Antoine fut un événement important dans l'histoire du théâtre français, mais l'œuvre de Hauptmann n'eut pas d'impact durable sur le drame français. Hauptmann fut salué en France comme le dramaturge allemand le plus important et le chef de file du naturalisme allemand, mais deux facteurs, selon I. Müller, s'opposèrent à la pleine reconnaissance de ses drames : 1) l'absence d'unité et la présence de différentes tendances littéraires dans son œuvre ; 2) la position patriotique des critiques français. La validité de ces conclusions est indéniable. J'ajouterais que la critique d'après la seconde Guerre Mondiale a été très sporadique en France, et a surtout concerné l'œuvre en prose de Hauptmann ainsi que quelques-unes de ses dernières œuvres.

En ce qui concerne la Russie, Alexander Kipa s'est attaché à l'impact de l'œuvre de Hauptmann sur la vie littéraire russe, en particulier au théâtre, entre 1889 et 1917¹⁷, et je m'appuie sur les résultats qu'il a obtenus pour mettre en évidence quelques aspects de l'importance qu'a eue Hauptmann pour cette partie du monde. C'est dès le début des années 90 que le public russe fut initié à Hauptmann et que des représentations théâtrales furent organisées. Ses drames jouèrent un rôle important dans le répertoire des théâtres russes, en particulier au Théâtre d'Art de Moscou, dont on parla, un temps, comme du « Théâtre moscovite artistique Tchov-Hauptmann »¹⁸. Selon Kipa, le succès de Hauptmann en Russie fut d'abord dû au fait que son œuvre était représentative des diverses manifestations du « Zeitgeist » européen de la fin du siècle, et que les critiques russes « reconnaissaient en Hauptmann un sismographe ultra-sensible qui enregistrait l'aspect spirituel de l'époque »¹⁹. Nous voyons ensuite que l'impact de Hauptmann en Russie fut favorisé par des éléments qui, en France, contrarièrent le processus de réception. Il y eut en Russie quelques dramaturges mineurs (Kosorotov, Urvancev) qui l'imitèrent, et quelques compositeurs russes qui fondèrent leurs opéras sur son œuvre, mais l'impact le plus fort concerna la scène. L'apogée de l'intérêt pour Hauptmann fut atteint dans les années qui précédèrent et suivirent la révolution de 1905.

Le rôle joué par *Die Weber* en Russie a naturellement retenu l'attention particulière des critiques soviétiques, et E. Mandel a proposé à ce sujet une

16) Irmgard Müller, *Gerhart Hauptmann und Frankreich*, Breslau 1939.

17) Albert A. Kipa, *Gerhart Hauptmann in Russia: 1889-1917. Reception und Impact*, Hambourg 1974.

18) « Das Tschchow-Hauptmann Moskauer Künstlertheater. Ein Gespräch mit Maxim Gorki und Frau Andreewa », in: *Gerhart Hauptmann und sein Werk*. Sous la direction de Ludwig Marcuse. Berlin/Leipzig 1922. pp 107-109.

19) Kipa, p. 265.

20) E. Mandel, « Gerhart Hauptmanns 'Weber' in Russland », in: *Zeitschrift für Slavistik*, 12 (1967), pp. 5-19.

21) T... Sil'man, *Gergart Gaupman 1862-1946*, Leningrad 1958.

22) K.F. Proost, *Gerhart Hauptmann. Zijn Leven en Werken*. Zeist 1924.

23) Herbert von Dirksen, « Gerhart Hauptmann in Japan », in: *Gerhart Hauptmann zum 80. Geburtstag am 15. November 1942*. Breslau 1942, pp. 36-37 -- Suzuki Shigesada, « Nihon ni okeru Hauptmann », in: *Doitsu bungaku ronkō*, Osaka-Kobe, 5, 1963, pp. 34-47, 84-85.

24) Yokomizo Masahachirō, *Geruharuto Hauptmann. Hito to sakuin*. Tōkyō 1976.

vue d'ensemble détaillée²⁰. Remarquons au passage que cette pièce fut la première à être montée après la Révolution d'Octobre, et qu'elle fut aussi, par la suite, portée au cinéma. Tandis que l'œuvre de Hauptmann fut encore bien appréciée dans les décennies qui suivirent, ses productions plus hardies et les fluctuations de sa position politique entraînèrent un certain désenchantement à son égard. Dans les années qui suivirent la seconde Guerre Mondiale on constate une augmentation régulière dans les travaux universitaires sur Hauptmann. L'ouvrage de Tamara Silmann (1958)²¹ servit de repère, et plusieurs thèses ont exploré des domaines qui ne l'avaient pas encore été jusqu'ici par la science soviétique.

Quand on examine la réception de Hauptmann aux Pays-Bas et en Italie, on est frappé par certains parallèles dans les structures qui se dégagent. Dans les deux pays l'œuvre de Hauptmann a été étudiée de près, et plusieurs de ses drames ont été représentés avec succès ; on note toutefois qu'en Italie un ouvrage lui fut consacré très tôt, tandis qu'une étude d'une telle longueur n'apparut que beaucoup plus tard aux Pays-Bas. L'apogée de l'intérêt est atteint, dans les deux pays, dans les années 20, époque à laquelle est publié un ouvrage assez critique sur Hauptmann et son œuvre, dû à K. F. Proost²². Le nombre de publications néerlandaises de cette décennie s'explique en partie par le fait que Hauptmann s'est rendu aux Pays-Bas en 1922 et y a fait plusieurs conférences. En Italie, le fait que Hauptmann séjournait régulièrement chaque année sur la Riviera et était intégré à la vie locale entraîna une série d'articles dans les années 20. De plus son drame *Die versunkene Glocke* suscita l'opéra *La Campana sommersa* d'Ottorino Respighi (1927 et 1929). Pendant les années 30 et 40, l'intérêt concernant Hauptmann ne fut pas très important dans les deux pays, malgré la publication d'ouvrages critiques à son sujet en italien et en néerlandais. Après la guerre l'attention qu'on lui accorde est faible, et se concentre davantage sur son œuvre non-naturaliste.

L'apport japonais aux études hauptmanniennes se présente différemment. Deux articles sur l'impact de Hauptmann au Japon ont été publiés : l'un, dû à H. von Dirksen, en Allemagne, en 1942, l'autre, dû à Suzuki Shigesada, au Japon, en 1963²³. Le premier s'étend davantage sur les aspects généraux, le second traite plus des problèmes particuliers et se concentre aussi sur l'impact de Hauptmann sur les écrivains japonais. Suzuki met en évidence le rôle particulièrement fécond joué par Hauptmann dans le développement du théâtre moderne au Japon. La représentation d'*Einsame Menschen* est l'objet d'une attention particulière, car c'est surtout en raison de ce drame que Tayama Katai devint le porte-drapeau du naturalisme japonais. Suzuki signale aussi que *Die versunkene Glocke* fut très populaire et inspira les œuvres dramatiques de Mori Ogai et de Tsubouchi Shōyō. Il cite aussi Mokutaro Kinoshita et assure que ses poésies ont été influencées par *Und Pippa tanzt!* Ces commentaires témoignent que l'impact de Hauptmann sur la vie littéraire japonaise a été considérable. Si on examine la bibliographie des études japonaises consacrées à Hauptmann, on trouve que c'est essentiellement dans les années qui suivirent la seconde Guerre Mondiale qu'il fut étudié de façon intensive. On écrit alors beaucoup d'articles et on traite beaucoup de sujets ; les drames *Die Weber*, *Die versunkene Glocke*, *Florian Geyer* occupent une place prédominante dans la bibliographie et Yokomizo Masahachiro se détache comme auteur particulièrement prolifique ; c'est à lui qu'on doit aussi l'étude la plus volumineuse sur la personnalité et l'œuvre de Hauptmann²⁴ ; elle fut publiée en 1976, mais ne contient malheureusement pas de résumé dans l'une des langues facilement accessibles aux chercheurs.

Parmi les autres aires linguistiques dans lesquelles l'œuvre de Hauptmann eut un impact, les littératures polonaise et hongroise méritent un commentaire. En Pologne l'intérêt du début pour Hauptmann suscita quelques publications importantes, mais ce ne fut qu'après la seconde Guerre Mondiale que la recherche polonaise se manifesta vraiment ; des

SIGFRID HOEFERT

études remarquables ont été publiées en polonais, mais elles ont généralement peu retenu l'attention des autres pays. Il en va de même avec la critique hongroise. Nous devons noter que l'impact de Hauptmann sur la scène hongroise a été considérable, mais on ne sait que peu de choses à son sujet au niveau international.

★

★

★

Un examen rétrospectif nous montre qu'il y eut trois points forts dans la traduction des œuvres de Hauptmann : en Russie, au tournant du siècle et dans les années 1908-1911, au Japon, à la fin des années 20. En ce qui concerne les études non-allemandes sur Hauptmann, les zones de force se situent dans la communauté linguistique anglo-américaine, en France, en Russie, aux Pays-Bas, au Japon, en Italie. Les études américaines sont nettement au premier rang, et les années 1912 et 1913 sont celles où la courbe des publications, en données quantitatives, atteint son sommet. La recherche américaine resta active dans les années qui suivirent, et les Universités américaines ont fourni des contributions très importantes après la guerre. Le *corpus* des études françaises et russes a été assez fortement marqué par des considérations politiques. En France l'apogée se situe en 1913, en Russie dans les années qui précèdent et qui suivent la révolution de 1905. Dans les autres pays mentionnés ci-dessus, Hauptmann a été étudié de près, mais la courbe n'atteint un sommet significatif qu'au Japon dans les années qui suivirent la seconde Guerre Mondiale.

(traduit par Yves CHEVREL)

Hans-Jörg NEUSCHÄFER

Naturalisme et feuilleton

Le « roman social » dans les journaux parisiens de 1884

Quand on parle du roman social au 19^e siècle, on entend par là avant tous les textes dans lesquels la question sociale, c'est-à-dire l'attitude de l'auteur bourgeois envers les classes laborieuses, constitue le motif essentiel de l'élaboration littéraire. Dans les journaux de l'année 1884, on trouve évidemment des échantillons intéressants de ces romans des « classes inférieures ». Mais, en outre, les feuilletons de cette même année comportent au moins deux autres types de romans sociaux. D'une part, on trouve un type de romans dans lequel le point de vue de la classe bourgeoise se confirme pour ainsi dire de lui-même; d'autre part, on rencontre un schéma selon lequel des membres des classes supérieures doivent faire une expérience temporaire de déclassement dans les couches inférieures avant de pouvoir retrouver leur statut d'origine. Aussi distinguerons-nous dans ce qui suit (a) les romans écrits uniquement du point de vue des classes supérieures, (b) les romans écrits du point de vue du déclassement temporaire et (c) les romans où l'auteur adopte au moins partiellement le point de vue des classes inférieures*.

*Le présent article fait partie d'un projet sur l'histoire du roman feuilleton français auquel je travaille en collaboration avec Dorothee Fritz et Ahmad et KlausPeter Walter. Ce projet a pour objectif d'exposer l'évolution des conditions de publication, de distribution et de réception du roman-feuilleton et d'analyser ses sous-genres, ses contenus, ses mythes, son idéologie. Tout cela est opéré à partir de quatre coupes synchroniques dans les années 1844, 1860, 1884 et 1912 pour lesquelles nous avons dépouillé tous les journaux parisiens. Ce qui suit est un extrait de l'analyse des contenus pour l'année 1884, plus précisément de l'analyse sur le sous-genre « roman social »

★

★ ★

Catégorie a): Nous commencerons par un texte qui n'est pas un roman-feuilleton original mais qui a exercé une influence durable sur le genre et qui d'ailleurs a été réédité sous forme de roman-feuilleton cette même année 1884; il s'agit du *Maître de forges* de Georges Ohnet (première édition à Paris en 1882, paru en 1884 dans le feuilleton d'*Actualité*, journal à 5 centimes).

Ce roman fourmille de clichés, notamment dans l'intrigue amoureuse et dans la caractérisation des personnages principaux; mais il est bien « ficelé » et son immense succès n'est pas l'effet du hasard: le sujet correspond parfaitement à la phase de consolidation de la Troisième République, puisqu'il y a réconciliation entre la noblesse et la bourgeoisie et surtout parce qu'il flatte cette dernière à travers le personnage dominant qui a pour nom Philippe Derblay, le maître de forges, propriétaire d'un petit Creusot. Derblay a toutes les vertus qu'un héros bourgeois de roman-feuilleton peut réunir dans cette période de la Troisième République: c'est

un entrepreneur qui connaît la réussite. un ingénieur de formation scientifique, qui a passé son diplôme avec mention et, en sus, un patriote qui a bien mérité de la patrie dans la guerre de 1870.

Le roman commence par la confrontation de la propriété de campagne de la famille noble des Beaulieu, qui connaît le déclin matériel, et les cheminées fumantes des forges de Derblay. Au début, il existe encore des litiges de bornage entre le bourgeois et les Beaulieu ; à la fin, Derblay épouse la fille de l'aristocrate, et sa sœur, le fils. Dans l'entre-temps, il y a bien des résistances à briser qui proviennent de la superbe des aristocrates, et Derblay doit même passer par un duel pour défendre l'honneur de sa classe. Mais la compétence professionnelle, la force de caractère et le libéralisme politique du maître des forges finissent par triompher : Claire de Beaulieu devient une bourgeoise convaincue, alors qu'en compensation, Suzanne, la bourgeoise, entre dans le milieu aristocratique.

Il s'agit donc d'un ennoblissement des mérites bourgeois, que l'on célèbre comme une nouvelle aristocratie dans laquelle l'éthique du travail et les vertus guerrières constituent une unité « supérieure ». Il y a là une lointaine ressemblance avec la signification du *Philosophe sans le savoir* de Sedaine, paru plus de cent ans auparavant et où l'on trouve aussi un duel symbolisant la lutte pour la domination d'une classe¹. Mais les différences sont patentes : alors que chez Sedaine, Vanderk le noble condescendait encore à s'établir dans la bourgeoisie, chez Ohnet, le bourgeois est déjà au sommet de la hiérarchie des classes, et c'est lui qui condescend à prêter son aide et sa protection à la noblesse déchu. Et surtout l'idéal bourgeois lui-même s'est modifié. Ce n'est plus le négociant qui est en vogue, ni le rentier, ni a fortiori le spéculateur, qui est ridiculisé dans le contre-personnage de Moulinet l'épicier ; maintenant, c'est la capacité de créer des emplois et de libérer des forces productrices qui est portée aux nues. A cet effet, il faut remplir des conditions tout à fait nouvelles qui tenaient particulièrement à cœur à la Troisième République et que l'on retrouve dans les romans contemporains de Jules Verne : il faut avoir une bonne formation et avoir acquis le savoir approprié, car le savoir, c'est le pouvoir, et le « savoir » est également la légitimation du pouvoir bourgeois.

Ohnet ne mentionne qu'en marge les ouvriers. Ils ont une confiance aveugle en leur patron, qui détient le « savoir », et sont aux antipodes des acteurs repoussants de la Commune, que le texte rappelle à la fois avec répugnance et avec mesure, comme s'il s'agissait d'un cauchemar ancien.

Mademoiselle Vestris d'Ernest Daudet est de structure similaire. Cette œuvre, publiée dans le *Petit Journal*, comporte, conformément au style de cette feuille, une intrigue beaucoup plus complexe que le *Maître de forges*. Mais pour l'essentiel, elle débouche sur la même morale : dépassement des barrières de classes et ennoblissement de l'éthique du travail et des mérites professionnels. Il faut retenir cependant que chez Daudet, l'artiste qu'est Mademoiselle Vestris est reconnue comme producteur créateur de valeurs et que le métier de cantatrice, loin d'être présenté comme d'une moralité douteuse selon l'habitude, est au contraire nettement valorisé.

Mentionnons finalement dans cette rubrique *Une histoire d'amour* de Louis Enault, publié dans le journal à 10 centimes *Le National*. Ici également, c'est la réussite professionnelle d'une artiste, en l'occurrence une peintre, qui joue un rôle décisif dans le dépassement des préjugés moraux et de caste.

★

★ ★

Catégorie b) : A première vue, *La meilleure part*, roman de Léon de Tuisseu, publié dans le *Journal des débats*, semble proche de ceux dont nous venons de traiter : un noble appauvri, Guy de Vieuvicq, arrive à

1) Voir, à ce sujet, H.J. Neuschäfer : « Die Evolution der Gesellschaftstruktur im französischen Theater des 18. Jahrhunderts » in : D. Rieger (éd.) : *Das französische Theater des 18. Jahrhunderts*. Darmstadt 1984.

remonter la pente à force de *travail* et épouse finalement son amie de jeunesse, Jeanne de Courneville, qu'il croyait déjà perdue. Effectivement, ce roman lui aussi décerne la palme à l'éthique du travail, à la capacité d'apprentissage et à l'application du savoir, bref, il idéalise les nouvelles vertus bourgeoises. Même si Guy peut se permettre finalement de reprendre son ancien style de vie, il est devenu au fond un bourgeois.

Mais ce qui est plus important que cet aspect de l'autoaffirmation, c'est le changement de point de vue, à savoir le fait qu'un homme qui provient de la noblesse est initié au monde du travail des classes inférieures, y fait des expériences inhabituelles qui sont la condition à remplir, l'épreuve à passer, pour qu'il puisse retrouver une place dans son milieu d'origine. Désormais, il n'a pas seulement ses connaissances de spécialiste, il sait également comment cela se passe « en bas », il en a fait l'expérience très personnelle.

Le lecteur peut suivre en détail toutes les étapes : Guy doit abandonner la vie bien protégée qu'il a menée jusqu'à présent, il doit affronter la rude réalité ; il se plonge dans les études, il trouve un emploi dans une compagnie de chemins de fer ; il passe par tous les échelons, en commençant par celui de chauffeur. Il monte en grade progressivement et retrouve la fortune grâce à une invention qui améiore la sécurité de la signalisation. Tous ces détails montrent que le texte de Tuisseau contient également des éléments documentaires et qu'il tient réellement compte du monde du travail.

C'est ce qui le distingue des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, où Rodolphe de Gerolstein descend, lui aussi, temporairement dans les bas-fonds, mais sans en être du tout affecté ; d'ailleurs, Sue présente ces bas-fonds encore d'une manière fantastique et caricaturale, comme une vision cauchemardesque. Chez Tuisseau par contre, le monde « d'en bas » est présenté de manière plus objective, dans la mesure où il sert simplement de terrain d'expérience à celui qui veut arriver par son travail. Bien sûr : rien ne change sur le plan de la hiérarchie des classes, mais il faut remarquer que le déclassement social n'a plus exclusivement une fonction de menace, comme c'était le cas dans le roman-feuilleton antérieur. Bien plus, il est accepté comme une expérience authentique, ce qui signifie qu'il y a une diminution sensible de la répugnance au contact qui a caractérisé si longtemps les rapports entre « le haut » et « le bas » dans le roman-feuilleton.

Nous trouvons le pendant féminin à l'histoire de Tuisseau dans *La veuve aux cent millions* de Charles Mérouvel (publié dans la *Petite République française*). Son contenu est réduit à sa plus simple expression dans le lancement du 14 octobre 1883 : « L'histoire de deux jeunes filles d'une famille noble et riche, soudainement ruinée, qui se trouvent jetées dans ce Paris si prodigue aux riches et aux vierges folles, si dur aux pauvres filles honnêtes. » D'une part, *La veuve aux cent millions* est un roman-feuilleton de la plus belle eau : complexité de l'action, intrigues, expulsion et déclassement d'orphelins, attentats, sombres histoires, querelles de famille dans le monde de la finance, etc.

D'autre part, Mérouvel reprend dans des passages entiers les modèles de représentation du roman documentaire naturaliste. La ressemblance avec *Au bonheur des dames* de Zola est indéniable, bien que Mérouvel ait trouvé une voie tout à fait personnelle. Toujours est-il que chez lui aussi, le travail quotidien dans un grand magasin joue un grand rôle et que le destin de Séraphine de Varannes est étroitement lié à ce grand magasin. Après avoir cherché longtemps un travail dans des conditions humiliantes, elle a trouvé un emploi au « Fil de la vierge », où elle fait les expériences habituelles d'une vendeuse : conditions de travail difficiles, salaire dérisoire, problèmes d'adaptation, jalousie des collègues (mais aussi manifestations de solidarité) et avances sans équivoque du gérant. Refusant fermement d'y répondre, elle est licenciée et ne trouve pas d'autre emploi parce que le gérant éconduit à le bras long dans la branche toute entière.

HANS-JÖRG NEUSCHÄFER

C'est ainsi que la Marquise de Varannes qui s'est mis en tête de pourvoir par un travail honnête à sa subsistance et à celle de sa sœur, est contrainte finalement de vivre chichement comme chômeuse. A la dernière minute, le sauveteur accourt de loin, en la personne de Georges de Candailles, l'ami de jeunesse. Bien entendu, il épouse Séraphine, qui peut rentrer dans son château. Si c'est une conclusion assez féérique, il faut bien se garder de sous-estimer le roman dans son ensemble.

Comme chez Tuiseau, le « stage » dans les bas-fonds de la société finit par le retour dans la classe supérieure d'origine. Mais Séraphine doit subir des épreuves beaucoup plus dures que Guy de Vieuvicq, et elle doit descendre beaucoup plus bas que lui. En outre, elle ne remonte plus l'échelle sociale par ses propres moyens, mais par un miracle. Son destin n'est pas sans rappeler le martyre et le rachat de Fleur de Marie, mais cette ressemblance n'est que superficielle. Chez Sue, le déclassement était encore un « événement inouï » ; Fleur de Marie était bannie dans un monde fantastique, dans lequel les gens des classes inférieures faisaient en même temps figure de sous-hommes : les bons étaient d'une servilité absolue, les gredins, d'une fourberie sournoise et les supervauriens de véritables ogres.

Au contraire, chez Mérouvel, les gens des classes inférieures sont pour ainsi dire démythifiés. Si donc Mérouvel dégrade provisoirement sa marquise au rang de petite vendeuse, il ne lui impose plus rien d'extraordinaire, mais tout simplement l'expérience quotidienne de la majorité avec laquelle elle n'était pas entrée en contact dans son isolement d'aristocrate. On peut supposer que les lecteurs de la *Petite République française*, l'un des rares journaux socialistes à un sou, ont lu l'histoire de Séraphine avec un tout autre intérêt que celui avec lequel en 1842 les lecteurs du *Journal des débats*, journal cher, ont lu l'histoire de Fleur de Marie.

Les « sensations » proposées ici ne répondent plus à la devise : « De quelles atrocités ceux d'en bas nous menacent-ils, nous en haut », mais à la devise inverse : « Cela ne fera pas de mal à ceux d'en haut de voir un peu comment nous en bas nous devons nous battre pour vivre. »

★

★ ★

Catégorie c) : Parmi les textes qui entrent en ligne de compte, c'est *La Jeunesse d'une ouvrière* de Georges Maldague (paru dans *La Bataille*, journal socialiste à 5 centimes) qui est le plus feuilletonesque. Mais c'est en même temps un roman social, du moins sur le plan formel. La narration adopte en apparence le point de vue de Maria l'ouvrière et suit sa vie de la fin du Second Empire jusqu'aux lois d'amnistie de 1880, surtout la période parallèle aux événements de la Commune. J'insisterai un moment sur l'intrigue, qui peut donner une idée des topoï du roman-feuilleton social et de ses contraintes idéologiques.

Le roman commence par une description de milieu très pénétrante qui ressemble assez à celle de *L'Assommoir*. Le lecteur est informé sur le travail de Maria dans une fabrique de cigares à Paris, sur ses conditions de logement et sur ses espoirs d'un modeste bonheur. Ce bonheur est personnifié par Barthélémy, l'ouvrier-modèle et sa famille intacte, qui fournit à Maria un exemple de la douceur du foyer, exemple auquel elle se tient fermement, malgré toutes les tentations, jusqu'à sa mort précoce. C'est cet aspect moral qui importe avant tout à la narratrice ; aussi la narration proprement dite débouche-t-elle de plus en plus sur la question de savoir si et comment Maria peut atteindre son objectif. D'abord, la réponse est incertaine : elle résiste certes aux dangers qui la guettent dans la fabrique et dans la pension louche où elle habite. Mais lorsque les Barthélémy déménagent, privant Maria de son dernier soutien, elle se laisse séduire par Robert Flavier, riche bourgeois vaurien, et se retrouve enceinte. Elle « se

reprend» cependant très vite et épouse l'ouvrier Charles Rabout, qui reconnaît l'enfant sans préjugé. Jusque là, tout irait au mieux, si Charles, socialiste déclaré, ne s'engageait toujours plus avant, malgré les mises en garde de sa femme, dans les conflits politiques et ne finissait par lutter activement pour la Commune. Comme il ne rentre plus à la maison, Maria retombe temporairement sous la coupe de Robert. Mais au sommet décisif, au point culminant de la semaine sanglante, elle prend position pour l'homme de sa classe et *contre* le bourgeois. Celui-ci trouve la fin que « mérite » le « séducteur » : s'étant déguisé par lâcheté en communard, il est fusillé par des gens de sa propre classe, les troupes versaillaises qui font leur entrée dans Paris. Charles est déporté ; Maria attend fidèlement. Mais elle s'épuise tellement au service de la morale qu'elle gît sur son lit de mort lorsqu'elle accueille l'ex-communard qui revient d'exil au bout de dix ans.

Comme on le voit, le roman de Mme Maldague, malgré l'adoption apparente du point de vue de l'ouvrier et malgré la décision de Maria contre le séducteur, est dominé par les préjugés bourgeois. En tant que gardienne du foyer, bien entendu apolitique, Maria Chassadant défend également l'idéologie officielle de la famille ; mais surtout le récit implique une mise en garde évidente contre un engagement socialiste de la classe ouvrière. On voit se manifester une fois de plus la peur de la classe dangereuse, même si extérieurement, elle est rationalisée comme s'il s'agissait de se préoccuper des intérêts des ouvriers eux-mêmes : si Charles Rabout n'avait pas été aussi « déraisonnable », sa famille n'aurait pas connu cette détresse et sa femme ne serait pas morte tuberculeuse.

Cette réserve est-elle dictée par des égards pour les lecteurs du journal ? En l'occurrence, cela paraît douteux. En effet *La Bataille* suit, dans sa partie rédactionnelle, une ligne résolument de gauche et ses commentaires et appels en matière de politique sociale sont toujours plus radicaux que le roman-feuilleton, qui n'est que pseudosocialiste.

Faut-il donc considérer qu'il s'agit d'un « facteur d'inertie » spécifique du genre, qui, *fondamentalement*, assigne au roman-feuilleton une ligne relativement conservatrice ? Et ce facteur d'inertie correspond-il peut-être aussi à la psychologie d'un public en majorité petit-bourgeois ? Un public qui, sur le plan de la raison, tend plutôt à gauche, d'où l'orientation de la partie rédactionnelle, mais dans sa sensibilité viscérale, plutôt à droite, d'où la fonction du roman-feuilleton ; bref s'agit-il d'un public qui se croit politiquement plus radical qu'il ne l'est en réalité ? Cette hypothèse ne peut pas être écartée, puisque dans les autres journaux socialistes de 1884 (outre *La Bataille*, *La Petite République* et *Le Cri du peuple*), les romans-feuilletons conservateurs prédominent aussi. Cette observation apporte une nouvelle confirmation à l'hypothèse selon laquelle le roman-feuilleton est le lieu où des aspirations conservatrices et la peur de l'avenir se manifestent plus nettement qu'ailleurs.

Tandis que dans le cas de George Malgague, il reste douteux qu'on puisse parler d'un véritable changement de point de vue dans le roman social, cela ne fait aucun doute pour *l'Insurgé* de Vallès (paru dans *Le Cri du peuple*), ni pour *Germinal* de Zola (paru dans *Gil Blas*).

★

★

★

L'Insurgé, dernière partie de la trilogie de Jacques Vingtras, se situe approximativement à la même époque que *La Jeunesse d'une ouvrière*, mais l'action se termine plus tôt, à savoir par la fin de la semaine sanglante. Contrairement au roman de George Maldague, la genèse et le déroulement de la Commune occupent chez Vallès une position centrale non seulement sur le plan chronologique, mais encore sur le plan existentiel. Jacques Vingtras, l'alter ego de Vallès, lutte pour la Commune dans une position de

HANS-JÖRG NEUSCHÄFER

responsable, la narration est à la première personne, elle semble jaillir spontanément du moment vécu, alors qu'en réalité, il s'est passé au moins treize ans entre les événements et la rédaction, ce qui se remarque uniquement à quelques tentatives de justification. Ce sont précisément cette spontanéité et cette juxtaposition, pour ainsi dire haletante, d'impressions et de réflexions d'un témoin engagé sur le plan émotionnel qui font l'authenticité et le charme de ce texte, lequel prive consciemment le lecteur d'un survol souverain et d'une morale mais lui donne en revanche l'illusion d'assister aux événements.

Ce manque de recul et le désordre apparent du discours narratif correspondent d'ailleurs à une intention précise. Ils traduisent une répugnance caractéristique du contenu et de la tendance politique du texte. Jacques Vingtras, petit bourgeois et bohème en rébellion, constitue le prototype de l'intellectuel déraciné ; au début du roman, il abandonne la modeste sécurité que lui apporte un poste de surveillant dans un lycée, parce qu'il a une méfiance très profondément ancrée envers l'ordre et le savoir scolaires. C'est la Commune qui lui donne un sentiment, d'ailleurs précaire et passager, de communion avec les ouvriers et de solidarité avec le peuple qui souffre. Mais même dans la Commune, Jacques reste un opposant parmi les opposants, qui ne reconnaît aucune autorité et qui a la sensibilité d'un anarcho-socialiste dans l'esprit de Proudhon. Dans le même temps, et c'est ce qui confère à ce texte un charme particulier, Vingtras le narrateur ironise sur sa propre attitude : « Il constate que paradoxalement, en tant que chef des communards agissant dans la sphère du pouvoir révolutionnaire, il a combattu plus souvent contre les confédérés que contre Versailles ; il ne sous-estime pas non plus la pointe de mépris qui transparait dans la sympathie que les ouvriers lui portent, ni le côté comique de son « incapacité militaire » au commandement et à la subordination, ni le mécanisme de compensation et le côté dandy inhérent à son héroïsme »².

2) H. Kreuzer: *Die Bohème*. Stuttgart 1968, p. 74-75.

Dans le genre du roman-feuilleton, ce texte au fond très complexe est unique. C'est, bien sûr, un roman social, mais c'est aussi un roman « libertaire » dans la mesure où la liberté individuelle de l'insurgé échappe à une discipline quelle qu'elle soit. Si les communards avaient gardé le pouvoir pour une certaine durée, Vingtras aurait inévitablement été obligé de se faire anticommunard. C'est sa manière à lui d'être conservateur : maintenir à tout prix l'idée originelle de l'individu libre.

Dans le contexte d'une histoire du roman-feuilleton, il apparaît clairement que *Germinal* fait encore partie de la série des romans sociaux philanthropiques du 19^e siècle. En effet, autant Zola adhère à la cause des ouvriers dans ce roman, autant il est loin de s'identifier à eux. Et s'il plaide en leur faveur, cette attitude ne s'explique pas par le seul engagement social, mais aussi par la crainte de voir l'injustice sociale déboucher sur une révolte sociale, si les plus favorisés ne finissent pas par entendre raison et prendre conscience de leurs responsabilités.

Pour Zola, il s'agit donc de rien moins que d'agitation révolutionnaire. Cette conclusion est corroborée par ses œuvres tardives, négligées à tort, notamment *Travail*, où Zola recourt à des idées du socialisme naissant pour prôner précisément la réconciliation des classes dans un esprit tout à fait patriarcal. D'autre part si *Germinal*, qui reflète le conflit des classes, évoque encore la peur de la bourgeoisie et n'enregistre pas sans réserves les actions des ouvriers, c'est précisément cette réserve qui rend ce roman acceptable pour un public de roman-feuilleton³. Zola tient donc compte des habitudes des lecteurs du journal, bien plus que Vallès, dont *L'Insurgé* n'a probablement pu paraître comme roman-feuilleton que parce que son auteur était en même temps l'éditeur du journal. Dans l'opposition tranchée des exploités et des exploités, les lecteurs reconnaissent une structure feuilletonesque familière : le manichéisme moral, la lutte entre le bien et le mal. De même, l'intrigue amoureuse et les scènes de jalousie entre Etienne, Catherine et Chaval, les scènes d'action sensationnelles comme le meurtre

3) Sur le côté « traditionnel » de Zola, voir H.J. Neuschäfer: *Der Naturalismus in der Romania*, Wiesbaden 1978, p. 36 et suiv. ; sur le côté « progressiste », id.: *Populärromane im 19. Jahrhundert*, München 1976, p. 163 et suiv.

de Maigrat l'épicier, le décor rappelant le roman noir de la réunion de masse au clair de lune, enfin tout le catastrophisme de la fin de l'œuvre, et mainte autre recette de suspense viennent confirmer que Zola écrivait pour répondre aux attentes du lecteur du roman-feuilleton.

Il est vrai que, d'autre part, *Germinal* constitue un tournant décisif en ce qui concerne le point de vue adopté dans le roman-feuilleton social⁴ : il faut mentionner tout d'abord la méthode de l'enquête journalistique faite sur place donnant ainsi à la narration le fondement documentaire qui en fait un roman de reportage. Deuxièmement, Zola fait de l'opposition mélodramatique entre les faibles et les puissants un instrument de critique politique, en la transformant en conflit entre le travail et le capital. Troisièmement, le schéma d'initiation naïf que nous avons rencontré chez Tuiseau et Mérouvel devient, dans *Germinal*, un schéma conscient et réciproque : C'est la première fois que la possibilité de la prise de conscience du prolétariat est imaginée dans le contexte d'un roman-feuilleton bourgeois. Quatrièmement, il est non moins remarquable que le héros individuel, personifié par Maria Chassadant et, dans un tout autre genre, par Jacques Vingtras, soit relayé par le héros collectif. Zola voit dans les ouvriers non plus des personnages individuels « intéressants » mais une classe, si bien que la question sociale peut être conçue pour la première fois comme un problème de « masse ».

Mais, dans l'ensemble, on peut constater pour le roman-feuilleton social la même résistance conservatrice que l'on voit dans les autres sous-genres : c'est toujours le malaise provoqué par les changements historiques voire par la peur de l'avenir, qui aiguise le regard pour les risques du présent. Et c'est précisément ainsi, par ce malaise devenu créateur, que le roman-feuilleton, genre à tort méprisé, devient le lieu où la question sociale émerge dans la littérature et, par là, dans la conscience générale. De même que la question de l'argent, la question de la femme et la question du progrès et de la décadence émergent eux aussi dans d'autres genres feuilletonesques de 1884. Ce n'est pas par hasard que Zola a débuté par un roman-feuilleton — *Les mystères de Marseille* — , et ce n'est pas seulement une pure question de stratégie publicitaire, s'il continue à publier les Rougon-Macquart en feuilleton d'abord. Il reste toujours très marqué par l'esthétique, par l'idéologie et par les mythes du roman-feuilleton, et il l'est plus que jamais dans ses dernières œuvres, c'est-à-dire dans les Quatre Évangiles. Nous avons tort de vouloir « purifier » Zola de son côté feuilletonesque. Il faut au contraire le replacer dans ce contexte qui est, lui aussi, un contexte historique à respecter.

Dorothy E. SPEIRS

Le naturalisme américain et ses relations avec le naturalisme européen

Qu'il existe une spécificité du naturalisme, je crois que nos discussions l'ont amplement prouvé: bien des constantes s'en sont déjà dégagées au cours des travaux de cette équipe. Et c'est dans ce sens que je voudrais aujourd'hui aborder un examen du phénomène naturaliste aux Etats-Unis, tel que défini par ses principaux représentants, Stephen Crane, Frank Norris et Theodore Dreiser. Je me propose ensuite une double perspective: premièrement, d'examiner, assez rapidement, comment l'évolution socio-historique et esthétique des Etats-Unis se traduit dans l'espace romanesque, et, deuxièmement, d'essayer de définir l'originalité du roman naturaliste en tant que forme esthétique dans un contexte spécifiquement américain.

★

★ ★

Quelques remarques liminaires. Comme c'est le cas dans d'autres naturalismes que nous avons regardés, on ne peut guère, dans le contexte du roman américain, parler de « mouvement ». Fort lié à des problèmes sociaux et économiques particuliers, le naturalisme américain n'a pas d'ancêtre à l'exemple de Zola, ni de manifeste définitif, comme son *Roman expérimental*. A l'encontre de ce qui se passait en Europe pendant les années 80 et 90, les liens entre les naturalistes américains sont restés minces et fragmentaires. Frank Norris, qui travaillait comme lecteur chez Doubleday Page a appuyé avec enthousiasme le premier roman du jeune Theodore Dreiser. Jack London, Norris, Crane, tous journalistes en même temps que romanciers, se sont consacré des comptes rendus de leurs romans les uns aux autres; mais, entre eux, nul sens d'un groupe, d'un mouvement exerçant, même brièvement, une hégémonie esthétique ou idéologique. Un coup d'œil sur la liste des « best sellers » pour les années 1890 à 1920 suffit en outre pour montrer que Zane Grey, Gene Stratton-Porter et Booth Tarkington l'emportaient à tous les coups sur les naturalistes américains.

DOROTHY SPEIRS

Ceci dit, s'il n'y a pas de manifeste naturaliste aux Etats-Unis, il serait tout à fait inexact de suggérer qu'il n'existe pas de discours naturaliste, qu'il n'existe pas d'énoncés qui constituent une définition implicite -- et même explicite -- du phénomène.

Dans les années qui précèdent la période qui nous intéresse, les œuvres théoriques ne manquaient pas. En 1884, Henry James a publié son *Art of Fiction*. En 1891, William Dean Howells, reconnu, avec Hamlin Garland, comme le « père littéraire » du naturalisme américain, a offert à son public *Criticism and Fiction*. Pour Howells, le but de la littérature moderne était la représentation de l'homme et de la nature tels qu'ils étaient, sans toutefois, que l'écrivain se préoccupe trop de la « boue du fond », ce qu'il a reproché plus tard aux jeunes naturalistes. Hamlin Garland, à son tour, dans *Crumbling Idols* (1894) blâmait chez Howells son réalisme modéré et douceâtre. Garland y exposait son crédo littéraire, qu'il a baptisé du nom de « veritism » (véritisme), et dont l'essentiel se définit comme suit : « Write of things of which you know most, and for which your care most. By so doing you will be true to yourself, true to your locality, and true to your time ». [Parlez surtout de ce que vous connaissez mieux, de ce que vous aimez mieux. Ce faisant, vous serez fidèle à vous-même, à votre région, et à votre époque]¹. Comme Howells, Garland refusait l'étiquette de « naturaliste », rejetant l'œuvre de Zola et celle de Tolstoï comme malsaines et morbides. A maintes reprises, Garland a insisté sur le fait que « vérité » et « naturalisme » n'étaient nullement synonymes. Pour lui, le terme « naturalisme » impliquait une prépondérance de sexualité, de violence, de crime. Mais passons aux naturalistes.

1) Hamlin Garland, *Crumbling Idols*. New York, Stone et Kimball, 1894, p. 35

Pour Stephen Crane (1871-1900), il nous manque des écrits théoriques en règle. Dans une lettre écrite à une amie en 1896, Crane avouait : « I developed all alone a little creed of art which I thought was a good one. Later I discovered that my creed was identical with the one of Howells and Garland » [J'ai développé tout seul un crédo artistique que j'ai trouvé bon. Plus tard, j'ai découvert que mon crédo était identique à celui de Howells et Garland]². Il est vrai que l'œuvre de Crane ressemble par plusieurs côtés à celles des réalistes américains : pour Crane, la vraisemblance et l'honnêteté importaient avant tout dans le roman. De plus, il croyait fermement que l'œuvre d'art devait avoir un but social précis, mais qu'elle ne devait jamais sombrer dans la prêcherie. Ajoutons en passant que Crane a déclaré qu'il trouvait l'œuvre de Zola « pretty tiresome » [plutôt ennuyeuse]. Il paraît aussi que le jeune Crane a comparé *La Guerre et la Paix* de Tolstoï à l'état du Texas, en disant : « Ca continue, ça continue, ça continue ». Au fond, le naturalisme de Crane se définit essentiellement à travers ses romans, surtout *Maggie* et *The Red Badge of Courage*.

2) Lars Åhnebrink, *The Beginnings of Naturalism in American Fiction*. New-York, Russell & Russell, 1961, p. 152

Et il en est de même pour Theodore Dreiser (1871-1945), appelé par certains « the American Zola ». Auteur d'une œuvre considérable — romans, livres autobiographiques, études psychologiques, articles de journal — Dreiser n'a abordé qu'incidemment la théorie littéraire proprement dite. Dans les quelques articles qu'il y a consacrés, Dreiser insiste, comme les autres naturalistes américains, sur le but social de l'art : chez Dreiser, le mot « enquête » revient fréquemment. Comme les autres, il refuse sans ambages toute fonction moralisante au roman. A l'encontre de Henry James, par exemple, Dreiser croyait à l'identification complète de la moralité et de l'art. Dans un article paru en 1903 dans *Booklovers' Magazine*, Dreiser s'expliquait : « Truth is what is, [...] to express what we see honestly and without subterfuge, this is morality as well as art » [La vérité, c'est ce qui existe [...] et l'art et la moralité consistent à exprimer ce que nous voyons honnêtement et sans subterfuge]³. Victime à plusieurs reprises de la censure américaine, notamment pour *Sister Carrie* et *The Genius*, Dreiser dénonçait avec plaisir les philistins de son pays qui, à son sens, avaient entravé l'épanouissement de la littérature américaine.

3) Theodore Dreiser, « True Art Speaks Plainly », *Booklovers' Magazine*, 1, February 1903, p. 129

Pour Frank Norris, qui se dénommait en riant le « boy-Zola », le cas est autre, car la doctrine littéraire de Norris s'exprime dans un recueil d'articles, écrits en 1901 et 1903, et intitulé *The Responsibilities of the Novelist*. Soulignons tout d'abord que Norris connaissait beaucoup mieux que Crane ou Dreiser la tradition littéraire européenne : il avait passé deux ans comme étudiant à Paris pendant les années 80, avant d'être rappelé à San Francisco par son père, qui craignait l'influence néfaste de la société parisienne sur son fils. « Life », écrivait Norris, « is better than literature » [la vie vaut mieux que la littérature]. Par « la vie », Norris entendait la vie de l'homme moyen américain, la vie de tous les jours : pour lui, c'était dans « la vie » que l'écrivain devait puiser, s'il voulait écrire une œuvre durable. La « littérature », par contre impliquait un intellectualisme hyper-raffiné, un esthétisme suraigu, les deux étant représentés, pour lui, par Walter Pater et Oscar Wilde, qu'il rejetait carrément. Le roman était, par conséquent, pour Norris, le reflet fidèle de la société américaine. C'est à l'intention du peuple, suprême arbitre, que l'écrivain recherchait et dépeignait la vérité. C'était grâce à la valeur sociale de l'œuvre d'art que l'homme moyen pourrait s'améliorer.

Mais si le roman doit avoir un but, s'il doit avant tout dire la vérité au peuple, encore une fois, il ne doit pas prêcher. A propos de *Fécondité*, Norris a écrit : « The purpose for which Zola wrote the book ran away with him »⁴ [Zola a été emporté par la thèse de son roman]. Pour Norris, le naturalisme tel qu'il l'envisageait représentait le seul moyen de parvenir à un équilibre entre le réalisme de Howells, qu'il jugeait trop modéré, et le romantisme qu'il voyait comme un des traits principaux du naturalisme zolien. A propos des *Rougon-Macquart*, il avait écrit : « Everything is extraordinary, imaginative, grotesque even, with a vague note of terror quivering throughout, like the vibrations of an ominous and low-pitched diapason. It is all romantic, at times unmistakably so, as in *Le Rêve* or *Rome*, closely resembling the work of all modern romanticists, Hugo. We have the same huge dramas, the same enormous scenic effects, the same love of the extraordinary, the wast, the monstrous, and the tragic. Naturalism is a form of romanticism... »⁵ [Tout y est extraordinaire, rempli d'imagination, grotesque même, avec une note de terreur qui ressemble aux vibrations d'un diapason menaçant. Parfois, tout est romantique, comme dans *Le Rêve* ou *Rome*, par exemple, ouvrages qui ressemblent à ceux du maître des romantiques modernes, Hugo. Nous y voyons les mêmes drames, les mêmes effets scéniques immenses, le même attrait de l'extraordinaire, du monstrueux et du tragique. Le naturalisme est une sorte de romantisme...] Pour Frank Norris, ce qui distingue le naturalisme, en fin de compte, c'est le choix du milieu. Le roman ne se passe plus au sein d'une noblesse féodale, par exemple, mais parmi le peuple -- « those who have been thrust or wrenched from the ranks, who are falling by the roadway » [ceux qui sont les hommes de troupe, ceux qui sont tombés dans la débine] « This is not realism, » poursuivait-il, « it is a school by itself, unique, somber, powerful beyond words. It is naturalism. »⁶ [Ceci n'est pas le réalisme. C'est une école unique, sobre, puissante avant tout. C'est le naturalisme].

Aussi voyons-nous ressortir, il me semble, sur le plan théorique, de nombreuses constantes fondamentales : *grosso modo*, il s'agit d'un examen du contemporain, appuyé d'une documentation abondante, dans un cadre thématique spécifique. Si le naturalisme américain ne s'est pas caractérisé par une cohérence philosophique rigide, c'étaient sa thématique et sa rhétorique qui en ont profité, en lui gardant une certaine souplesse et en léguant de nombreux éléments à une deuxième génération d'écrivains, dont Hemingway, Steinbeck, Farrel et Lewis.

La critique est unanime là-dessus : les premières années du naturalisme américain correspondent à ce qu'Yves Chevrel a défini comme la « dernière vague naturaliste » en Europe. A l'époque où Zola livrait à un public avide *Le Docteur Pascal*, le jeune Stephen Crane publiait à New-York, à ses propres frais, *Maggie, A girl of the Streets* (1893), roman communément reçu

4) Frank Norris, « The Novel with a Purpose », *The Responsibilities of the Novelist*. Garden City, N.Y., 1928, Vol. VII, p. 22.

5) Ahnebrink, *op. cit.*, p. 156.

6) *Ibid.*

DOROTHY SPEIRS

comme le premier ouvrage américain qu'on puisse qualifier de « naturaliste ». Dans les années 80 en Amérique, on ne trouve aucun exemple véritable d'un courant qui, on le sait, était à son apogée en Europe.

Et pourquoi ? Si le naturalisme aux Etats-Unis est un phénomène plus tardif qu'en Europe, c'est qu'il a existé, entre les deux continents, une très forte dissociation historique et culturelle. L'épanouissement du naturalisme y a été entravé, en outre, par la résistance d'une mentalité collective caractérisée par l'optimisme individualiste et l'étroitesse puritaine et victorienne. Dans un certain sens, le naturalisme est essentiellement anti-américain.

Pour ce qui est des coordonnées historiques, les 25 dernières années du 19^e siècle se définissent aux Etats-Unis comme une période des plus mouvementées et des plus changeantes, où la société, en proie à une crise de conscience à l'échelle nationale, faisait face à des problèmes que l'Europe n'avait pas vécus et qui se reflétaient presque forcément dans la thématique de l'époque. L'année 1865 a marqué la fin de la Guerre civile ; 1898, le début de la guerre avec l'Espagne. Entre les deux, l'abolition de l'esclavage et un développement vertigineux de l'industrialisation. Soulignons ici deux phénomènes d'importance majeure qui sont particuliers à la scène sociale américaine. Il s'agit en premier lieu de déplacements populaires, qui ont été, aux Etats-Unis, beaucoup plus considérables que les seules migrations vers les grands centres urbains occasionnées par la montée de la ville industrielle. Qu'on pense, par exemple, à la trilogie de Norris, *The Octopus*, *The Pit* et *The Wolf*. Outre l'urbanisation qui, dans le contexte américain, s'est traduite par un mouvement du sud au nord, il s'est également dessiné de grands déplacements de l'est vers l'ouest, dont John Steinbeck a tracé le portrait inoubliable dans *The Grapes of Wrath*. Autre élément : les énormes vagues d'immigrants venus de l'Europe centrale et de l'Orient qui passaient par Ellis Island et s'installaient dans les grandes villes, à la fois leur fascinant et lieu de dégradation. Aussi la ville devient-elle au tournant du siècle, la nouvelle frontière, point de rencontre entre l'individu, victime parfois d'une double aliénation, et les forces qui menacent de l'écraser. Citons ici, entre d'autres exemples, la famille de Trina dans *McTeague*, et le père de Jennie Gerhardt, dans le roman de Dreiser, immigrants mal à l'aise et mal adaptés dans une ville étrangère et même hostile.

Et si le fond socio-historique américain a contribué à l'évolution d'un naturalisme autochtone, la tradition philosophique et culturelle a également apporté sa part. Certains critiques, d'ailleurs, affirment que le mouvement a trouvé sa source moins dans des modèles européens (bien que l'influence du naturalisme européen soit inconstable) que dans le transcendantalisme de Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau, ou, plus précisément, dans la scission du phénomène transcendantaliste. Rappelons que l'essence du transcendantalisme a été énoncée par Emerson : la nature est un symbole de l'esprit. « C'est-à-dire que ce qui est idéal ou absolu comme esprit se traduit en lois physiques et s'incarne en tant que la nature. C'est une philosophie moniste qui essaie de rapprocher les pôles de la nature et de l'esprit du dualisme orthodoxe chrétien jusqu'à ce qu'ils se touchent, jusqu'à ce qu'ils ne fassent plus qu'un »⁷. De cette façon, tout au monde a une signification spirituelle : chaque élément du monde naturel a sa correspondance dans le royaume de l'esprit. L'homme, dans ce contexte, entre directement en rapport avec ce que Emerson a appelé « the Oversoul », à cause de l'unicité fondamentale de l'individu et l'esprit. Dans un premier temps, par conséquent, l'autocontemplation de l'esprit et son étude de la nature apparaissent comme identiques. La foi en la science et au progrès (foi qui, il faut le dire, persiste aux Etats-Unis à un degré surprenant, même aujourd'hui) n'est qu'une image métaphorique du progrès spirituel. Ce qu'on a dénommé le « rêve américain » (The American Dream) était donc, à ses débuts du moins, le rêve d'une perfectabilité immanente.

7) Charles C. Walcutt, *American Literary Naturalism, A Divided Stream*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1956, p. 10

Cet optimisme foncier se résume dans une citation de William Dean Howells, précurseur et mécène des naturalistes américains : « The more smiling aspects of life, écrivait-il, are the more American » [Les aspects les plus souriants de la vie sont les plus américains]. « The American who chooses to enjoy his birthright to the full lives in a world wholly different [...] he breathes rarefied and nimble air full of shining possibilities »⁸ [L'américain qui entend jouir pleinement de son patrimoine vit dans un monde tout à fait autre [...] il respire un air raréfié et vivifiant, plein de promesses lumineuses]. Pour terriblement naïve que cette affirmation puisse paraître, elle reflète certaines particularités du développement du naturalisme américain, à savoir les entraves représentées par ce que le rêve américain était devenu en 1880.

Il faut se le rappeler : à ses débuts, le rêve américain était fondé sur des conditions historiques et sociales bien précises. Un pays où les terres cultivables étaient libres, où des penseurs comme Thomas Jefferson accueillaient les habitants du nouveau monde comme les élus de Dieu, ne pouvait manquer de faire naître un esprit d'optimisme illimité. Dans une telle société, rien ne retenait le dynamisme individuel, ni, selon la vision de Benjamin Franklin, la réussite sociale. Et même lorsqu'il était devenu évident que cet idéalisme répondait mal aux conditions sociales déjà mentionnées, ce mythe s'avérait bien tenace.

L'influence victorienne était également presque indéracinable. Pour la fraternité critique américaine de l'époque — et surtout pour celle de la Nouvelle Angleterre — un roman, un poème, une pièce était valable dans la mesure où il était convenable — « genteel » comme on disait à l'époque. Selon Frank Norris, et il avait entièrement raison, les tables des matières des revues, les listes des « best sellers », se constituaient en considération des sensibilités de leurs jeunes lectrices. Pour H.H. Boyeson, la jeune fille était « la madone de fer qui étouffait dans son étreinte le romancier américain. ». En 1915 encore, *The Genius* de Dreiser a été supprimé par la New-York Society for the Prevention of Vice, ce qui a occasionné une des grandes batailles dans l'histoire de la censure littéraire aux Etats-Unis. H.L Mencken raconte qu'en 1917, sur 25 villes des Etats-Unis, il n'y en avait que 6 qui eussent dans leur bibliothèque municipale les œuvres complètes de Theodore Dreiser.

Il est vrai que les romans de Zola et des autres naturalistes européens se vendaient aux Etats-Unis dès les années 70. Cependant, un examen, même hâtif, de ces traductions révèle à quel point les traducteurs avaient eu soin de ne pas offusquer les sensibilités du public. Mêmes atténués, les romans naturalistes européens étaient fort mal accueillis avant le tournant du siècle. L'horreur ressentie par la critique américaine augmentait à mesure que les traductions inondaient le marché. Lors de la parution de la version américaine de *L'Assommoir*, par exemple, l'échotier de *Harpers' Magazine* comparait l'effet du roman à celui de la variole vis-à-vis de la jeunesse de son pays : *Pot-Bouille*, à son tour, était communément dénommé « Zola's Stink-Pot » [le pot à ordures de Zola]. Par contre, la critique louait presque unanimement le roman anglais victorien, dans lequel les allusions de nature sensuelle ou sexuelle existaient sous une forme beaucoup moins évidente. Devant cette attitude moralisante, peu de critiques avaient la perspective nécessaire pour voir en Zola et ses confrères des moralistes rigoureux. Malgré de sérieuses réserves, Henry James accueillait Zola comme « serious and honest » [honnête et sérieux] dans une lettre à Howells, écrite en 1884. Ce dernier soutenait également Zola, bien qu'il se sentît contraint, comme il l'avouait à un ami, de cacher les exemplaires des romans de Zola qu'il possédait. Mark Twain, d'abord hostile à l'œuvre de Zola, a fini par avouer que la vie dans certaines communautés rurales aux Etats-Unis ressemblait par maints égards à celle peinte par Zola dans *La Terre*. En fait, ce fut moins par une œuvre que par un acte que Zola a été enfin accepté aux Etats-Unis : jé fais allusion, bien entendu, à l'Affaire Dreyfus, grâce à laquelle sa réputation de moraliste humanitaire a été consacrée.

8) William Dean Howells, *Criticism and Fiction*. Ed. Clara and Rudolf Kirk. New-York, New-York University Press, 1964, p. 61.

DOROTHY SPEIRS

Et cependant, de nouvelles pressions sociales, des influences étrangères, des lois perçues comme inéluctables ont fini par scinder le rêve moniste, par mettre en évidence ce que le critique américain contemporain, Charles Walcutt, a appelé « a divided stream » [un courant divisé]. Il s'agit d'une tension entre le déterminisme (c'est-à-dire pessimisme, désespoir et l'optimisme (liberté, réforme). Et c'est cette tension entre le déterminisme et son opposé qui définit, en un sens, le roman naturaliste américain.

Comme ailleurs, le naturalisme aux Etats-Unis a été inspiré par une protestation morale, héritage de la tradition humaniste, en même temps que par l'objectivité scientifique, notion-clé de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Dans le contexte américain, les vices mis en relief par les écrivains naturalistes relèvent surtout du domaine social : c'est-à-dire qu'ils visaient avant tout des conventions et des tabous qu'ils considéraient comme irrationnels, insensés (l'ascension et la chute de Clyde Griffiths dans *An American Tragedy* en est un exemple frappant)⁹. Parmi les vertus communément acceptées par les naturalistes américains, citons-en surtout une qui domine beaucoup plus qu'elle ne le fait dans le contexte européen, à savoir la force morale et surtout physique. De là, une contradiction au sein du roman naturaliste aux Etats-Unis. Chez Jack London, chez Frank Norris, chez Theodore Dreiser, l'admiration de la force, qui est incarnée dans toute une série de surhommes, s'accorde mal, à première vue, avec la pitié qu'ils éprouvaient pour les écrasés du destin. Evidemment, je ne suggère pas que ces types — le Cowperwood de Dreiser et le Curtis Jadwin de Norris — n'existent pas dans les autres naturalismes : qu'on pense à Eugène Rougon ou à Aristide Saccard, pour n'en prendre que deux exemples évidents. Mais le phénomène aux Etats-Unis est plus frappant et plus répandu, à cause, sans doute, de certains éléments du rêve américain que nous venons d'examiner.

9) Michel Terrier, *Individu et société dans le roman américain de 1900 à 1940. Essai de poétique sociale*. Paris, Didier, 1973, p. 252 et suivantes.

Autre particularité : comme c'est le cas ailleurs, le roman naturaliste américain aborde le problème esthétique fondamental de l'intégration des valeurs humaines dans un monde qui lui est étranger, et même hostile. Michel Terrier l'a signalé dans son étude sur le roman américain : le roman naturaliste court constamment le risque de tomber dans le pathétique, dans la prédication sociale. D'un autre côté, l'écrivain subit toujours la tentation du scientisme et du documentaire, et enfin de l'abstraction idéologique. « Cette contradiction entre l'art et la thèse, » poursuit Terrier, « est d'autant plus marquée dans le naturalisme américain que la fonction nationale de l'artiste est d'être avant tout le gardien et le porte-parole des idéaux démocratiques. Le souci de la forme et de la beauté est subordonné à la mise en évidence de la corruption des valeurs affirmées à l'origine de la République »¹⁰.

10) *Ibid.* p. 253

★

★ ★

Comme leurs confrères européens, les naturalistes américains ont été tiraillés entre le désir de voir changer la condition humaine et le pessimisme inspiré par la corruption sociale qui les entourait. Mais si ce genre de déchirement est commun à tout naturaliste, de quelque façon qu'il l'entrevoie, le décalage est d'autant plus profond aux Etats-Unis qu'il naît d'un fond d'optimisme beaucoup plus étendu. Puisque le rêve américain est lié à des conditions socio-historiques déterminées, comme j'ai essayé de démontrer, le divorce entre l'idéal et la réalité perçue s'accroît d'une façon marquée.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

- o
 Ahnebrink, Lars. *The Beginnings of Naturalism in American Fiction*. New-York, Russell & Russell, 1961.
- Becker, G.G., éd. *Documents of Modern Literary Realism*. Princeton, Princeton University Press, 1963.
- Berthoff, Warner. *The Ferment of Realism. American Literature, 1884-1919*. New-York, The Free Press, 1965.
- Blumenthal, Henry. *American and French Culture, 1800-1900. Interchanges in Art, Science, Literature, and Society*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, [1975].
- Bowron, B.R., Jr. «Realism in America», *Comparative Literature*, III, n°3 (Summer 1951), p. 268-282.
- Chevrel, Yves. *Le Naturalisme*. Paris, P.U.F., 1982.
- Dreiser, Theodore. «True Art Speaks Plainly», *Booklovers' Magazine*, I, February 1903, p. 129.
- Frierson, William C. and Herbert Edwards. «Impact of French Naturalism on American Critical Opinion, 1877-1892», *PMLA*, LXIII, 1948, p. 1007-1016.
- Furst, Lilian & P.N. Skrine. *Naturalism*. London, Methuen, 1971.
- Garland, Hamlin. *Crumbling Idols*. New-York, Stone & Kimball, 1894.
- Geismar, Maxwell. *Rebels and Ancestors. The American Novel, 1890-1915*. Boston, Houghton Mifflin Co., 1953.
- Hakutani, Y. and Louis Fried. *American Literary Naturalism: A Reassessment*. Heidelberg, Carl Winter, 1975.
- Hart, James D. *The Popular Book*. New-York, Oxford University Press, 1950.
- Howells, William Dean. *Criticism and Fiction*. Ed. Clara et Rudolf Kirk. New-York, New-York University Press, 1964.
- Miller, P., ed. *American Thought: Civil War to World War I*. New-York, Holt, Rinehart et Winston, 1963.
- Mott, Frank L. *A History of American Magazines, 1885-1905*. Cambridge, Harvard University Press, 1957.
- Norris, Frank. «The Novel with a Purpose», *The Responsibilities of the Novelist*. Garden City, 1928.
- Persons, Stow, ed. *Evolutionary Thought in America*. New Haven, Yale University Press, 1950.
- Pizer, Donald. *Realism and Naturalism in Nineteenth-Century American Literature*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1966.
- Salvan, Albert J. *Zola aux Etats-Unis*. Province, Brown University Press, 1943.
- Terrier, Michel. *Individu et société dans le roman américain de 1900 à 1940. Essai de poésie sociale*. Paris, Didier, 1973.
- . *Le Roman américain 1914-1945*. Paris, P.U.F., 1979.
- Wallcut, Charles C. *American Literary Naturalism, A Divided Stream*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1956.

Yves CHEVREL

Le Naturalisme en question ?

Le naturalisme en question, ou questions au naturalisme ? Le but du Colloque était bien, tout en interrogeant le naturalisme, de s'interroger sur le naturalisme. Y sommes-nous parvenus ? Sans doute n'y a-t-il pas eu de *remise en question* fondamentale, mais, au fil des communications comme au cours des discussions, sont apparues quelques confirmations, des interrogations complémentaires, de nouvelles hypothèses de recherche. Est-il possible, non de proposer des conclusions (le mot serait mal choisi), mais de tracer, brièvement, quelques lignes de forces pour le développement de la recherche ?

Il est un travail qui reste toujours à faire dans un projet de recherche comparatiste : aller au-delà des limites qui enserrant les littératures nationales et donner l'occasion à des chercheurs de tous pays de mieux connaître des écrivains et des œuvres trop souvent répertoriés et étudiés dans des travaux n'intéressant que les spécialistes de telle ou telle littérature peu diffusée hors de ses frontières linguistiques. Des matériaux sont ainsi mis à la disposition de tous ceux qui s'intéressent aux multiples aspects qu'a pu revêtir, en Europe et en Amérique, le naturalisme.

Le naturalisme : peut-on considérer comme close la querelle sur le bien-fondé de l'emploi de ce terme ? Dès sa mise en place le projet de recherche, dont ce Colloque est une des étapes, a voulu se situer par rapport à ce mot de *naturalisme* qui tantôt reçoit une acceptation très restreinte (≡ une partie de l'œuvre de Zola), tantôt s'élargit jusqu'à se dissoudre dans une définition plus ou moins vague renvoyant à une attitude favorable à une reproduction « exacte » de la réalité. Il était sans doute nécessaire, dans une tentative historiographique concernant une époque particulièrement riche en expressions littéraires diverses, d'orienter la recherche en fonction d'un terme qui fait encore choc dans l'histoire de la littérature, et dont on doit se demander s'il peut-être utilisé rétrospectivement pour des écrivains qui l'ont ignoré, dédaigné ou même, parfois, ont explicitement refusé qu'il leur fût appliqué. Ce Colloque confirme, semble-t-il bien, que le terme *naturalisme* peut effectivement servir à caractériser tout un ensemble d'écrivains d'Europe et d'Amérique du Nord : ce n'est peut-être pas une des moindres ironies de l'Angleterre victorienne — pour ne prendre que ce seul exemple — que de se montrer capable, elle aussi, de recéler un certain type de littérature naturaliste¹.

1) Voir, dans ce volume, la communication de D. Baguley. Voir aussi le recueil publié par W. Greiner et G. Stütz, *Naturalismus in England 1880-1920*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, X-314 p.

Il n'empêche que ce même Colloque a aussi montré la prégnance d'un terme concurrent, dont la présence n'est pas une surprise, celui de *réalisme*. On doit en effet garder en mémoire le fait que, comme plusieurs des communications présentées à Varsovie (et déjà à Nantes, en 1982) l'ont souligné, les contemporains ont souvent préféré user des mots «réalistes», «réalisme», pour désigner des œuvres qui nous paraissent relever de l'esthétique, ou de la poétique, naturaliste. Dès lors ne pourrait-il pas apparaître souhaitable de faire sa place à une expression comme «mouvements réalistes», à côté du terme «naturalisme», dans le titre même du volume en préparation: «Le Naturalisme et les mouvements réalistes dans les littératures de langues européennes (1865-19..)»?

C'est une suggestion, qui a été faite, qu'il faut discuter, et dont on doit peser les conséquences; moins tranchée qu'une formulation ne mentionnant que le seul naturalisme, elle repose le problème terminologique épineux du binôme réalisme/naturalisme et risque de surprendre, voire d'induire en erreur ceux qui, à l'instar des spécialistes de la littérature allemande, distinguent soigneusement le réalisme (bourgeois, poétique, ...) du naturalisme; on sait que F. Martini peut publier un gros volume de la série «Epochen der deutschen Literatur» sous le titre *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898* (Stuttgart, 1964) en laissant de côté tous les écrivains naturalistes, et sans poser le problème du rapport du réalisme «bourgeois» au naturalisme: on n'y trouve guère que le seul Fontane à être signalé comme proche du naturalisme en raison de l'interdépendance qu'il reconnaît entre l'homme, l'époque, la société. Les problèmes terminologiques, pour secondaires qu'ils puissent paraître à côté des réalités qu'il s'agit de mettre en perspective, jouent un rôle non négligeable dans l'orientation même des recherches et de ceux qui en utilisent les résultats. Il faut reconnaître que l'introduction des termes «réaliste» ou «réalisme» peut susciter des ambiguïtés, d'autant que dans la série de l'Histoire comparée des Littératures de Langues européennes aucun projet de recherche n'est encore prévu pour la période s'étendant entre le romantisme (pour lequel cinq volumes sont en préparation) et les mouvements naturaliste et symboliste de la fin du siècle. Or cette période semble devoir s'inscrire tout «naturellement» sous le signe du *réalisme*, terme dont il est alors indispensable de réserver l'usage. Pour notre volume ne faudrait-il pas dans ces conditions envisager un titre du genre «Le Naturalisme et les courants d'inspiration naturaliste dans les littératures de langues européennes (1865-19..)»?

Une deuxième question se pose en tout cas: quelles dates-limites est-il souhaitable d'assigner à l'entreprise? Comme les lignes précédentes l'ont montré, le *terminus a quo* fait l'objet d'un certain consensus: l'année 1865 offre un point de départ solide. Encore faut-il prendre garde qu'il s'agit là d'une date *avancée*, dont la signification n'est certainement pas la même pour l'ensemble des pays concernés; elle peut et doit être conservée parce qu'elle permet l'exploration d'un espace temporel où s'affirme, de plus en plus nettement, une volonté de rupture, sensible chez certains écrivains comme les Goncourt, mais encore peu comprise, encore moins acceptée, par la critique ou le grand public. C'est plus tard, autour de l'année 1880, qu'on peut dater en fait l'extension à l'Europe entière des impulsions qui ont déjà suscité en France, depuis une dizaine d'années, des œuvres qui ébranlent un système qui rejetait encore *L'Education sentimentale* en 1869, mais commence à l'accepter dix ans plus tard. Et on sait, d'autre part, que l'année 1880 passe pour ouvrir une ère nouvelle, au plan littéraire, en Allemagne, en Grèce, aux Pays-Bas, en Scandinavie... On peut donc parler d'une sorte de «double déclenchement», assez bien datable, dans l'émergence du mouvement naturaliste: 1865, 1880. Le *terminus post quem* pose d'autres problèmes. La date de 1904, que j'avais un temps retenue, a paru trop artificielle (liée à une seule œuvre) et trop avancée: les discussions qui ont eu lieu à ce sujet invitent à reculer la date à laquelle on peut assigner une fin, ou une transformation, du mouvement naturaliste. Deux possibilités

se présentent : 1910 (autour de 1910), 1920 (autour de 1920). On perçoit les enjeux du choix à faire ; au plan littéraire : quels rapports le naturalisme entretient-il avec les avant-gardes (étudiées dans deux volumes de l'Histoire comparée) ? au plan de ce qu'on pourrait nommer l'Histoire générale : quelle place faire à la Grande Guerre ? est-elle l'aboutissement inéluctable de toute une évolution qui devrait entraîner un choc entre nations qui allait déboucher aussi sur un affrontement entre idéologies ? marque-t-elle une césure d'une importance à ce point considérable qu'elle partage l'histoire (intellectuelle, mentale, sociale,...) d'une grande partie du monde en « avant 14 » et « après 18 » ? Peut-on alors risquer des hypothèses — et lesquelles ? — sur les liens entre la méthode ou l'esthétique du naturalisme et la représentation de la Grande Guerre (on pense, par exemple, au *Feu*, qui commence à paraître dès août 1916, sous le titre *Journal d'une Escouade*, dans le quotidien *L'Oeuvre*, mais le roman de Barbusse est loin d'être unique en son genre) ? Peut-on même aller encore plus loin, et s'interroger sur un lien possible entre le naturalisme et l'évolution des esprits qui, dans les années 1910-1914, perçoivent la « montée des périls » ? Toutes ces questions sont à préciser ; peut-être paraîtront-elles mettre en relation des éléments de nature différente. Il n'empêche que d'elles, et d'autres, dépend la solution du problème chronologique qui nous est posé.

A l'intérieur de ce cadre chronologique, y a-t-il unité ou homogénéité ? Lors d'une discussion R. Debbaut a fait justement observer qu'on pouvait constater des parallélismes frappants dans l'évolution des littératures à diffusion restreinte, en l'occurrence les littératures belge d'expression française, néerlandaise (incluant la littérature belge flamande), tchèque, polonaise, et slaves du sud. On note en effet, dans les pays en cause, un synchronisme certain dans la découverte de la littérature naturaliste — ce qui confirme bien l'hypothèse que le naturalisme est un courant transnational, dans sa diffusion au moins — ainsi que les rôles semblables qu'ont été amenés à jouer des personnalités comme De Mont, De Sanctis, De Amicis, soit dans leurs pays respectifs, soit ailleurs (un Kumičić se réfère à De Amicis, par exemple). C'est poser le problème des intermédiaires, ou des médiateurs, qui paraît capital dans la diffusion européenne du naturalisme : aux noms cités il convient d'ajouter ceux d'un G. Brandes, le « bon européen » aux yeux de Nietzsche, d'un E. Gosse, d'un M. G. Conrad : tous sont loin d'être des porte-parole du naturalisme, mais ils ont concouru à son expansion. Le parallélisme qui est toutefois le plus significatif est sans doute celui qui concerne les transformations de la vie littéraire et des conditions dans lesquelles les écrivains sont amenés à produire : dans beaucoup de cas il s'agit d'une libération, non seulement individuelle, mais aussi collective dans la mesure où elle fait entrer en ligne de compte un désir d'émancipation — politique, économique, *mentale* même — d'un groupe national qui a besoin d'être reconnu et pour qui écrire est aussi un acte qui touche à la vie de la nation. A cet égard, il faut d'ailleurs relever une discordance — ou un déphasage — entre le naturalisme européen et celui qu'on peut trouver aux Etats-Unis ; non seulement en raison d'un décalage chronologique qui fait coïncider les débuts du naturalisme américain avec les derniers moments du naturalisme européen, mais aussi parce qu'on ne trouve pas, outre-Atlantique, la cohésion qui caractérise, dans l'ensemble, les écrivains naturalistes européens, qui ont tendance à se grouper (autour de revues, par exemple) : le naturalisme américain est bien davantage le fait d'individualités, et cette constatation est probablement à mettre en relation avec les habitudes de vie qui structurent la société américaine.

Il est évident, toutefois, qu'on ne saurait dresser un naturalisme européen monolithique en face du naturalisme américain. Les mêmes pays où des similitudes de comportement peuvent être observées sont aussi ceux où la création littéraire s'attache à mettre en évidence les particularités propres à chaque civilisation : l'exemple des véristes italiens montre qu'une même langue et une même tradition culturelle peuvent être mises au service de l'exploration de particularismes, en tout cas d'une réalité contemporaine

2) *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Budapest, Akadémiai Kiado, sous la direction de Jean Weisgerber. 2 vol., 1216 p.

scrutée à travers toutes ses facettes. De par ses visées méthodologiques le naturalisme se fait l'écriture de la différence : suivre la voie tracée par Zola n'est pas reprendre tel thème ou telle forme, c'est explorer la réalité à laquelle on a accès en montrant les lois qui en régissent le fonctionnement.

De là surgissent une série de questions sur les modes d'expression du naturalisme. Toute révolution littéraire, au moins dans le monde occidental, est affrontée à l'interprétation et à l'exploitation de l'héritage de ses devanciers, tout particulièrement en ce qui concerne la question des « genres », qui est une des constantes de la critique occidentale depuis Aristote, et sans doute bien au-delà. Le naturalisme hérite d'un système poétique dans lequel les genres sont relativement bien définis : théâtre, prose, poésie, avec, à l'intérieur de chacun d'eux, une multitude de catégories et de sous-catégories³ ; ce système classificatoire évolue constamment, et paraît de plus en plus instable au cours du XIX^e siècle, où les romantiques, notamment, élaborent une théorie du « fragment » ou parlent de « poème en prose ». Le naturalisme remet à son tour en cause l'équilibre des genres. A commencer par leur hiérarchie : le roman apparaît à beaucoup comme le mode normal, sinon privilégié, de l'expression de l'enquête menée par l'écrivain sur le monde contemporain ; le théâtre paraît désormais répondre assez mal aux méthodes analytiques, et on sait qu'en 1888 Strindberg s'interroge — ou feint de s'interroger — sur la possibilité de survie d'un genre, dans lequel il voit « une forme d'expression prête à s'éteindre et qu'il ne nous serait plus possible d'apprécier, faute des conditions nécessaires »⁴. Quant à la poésie, elle paraît *a priori* exclue de l'horizon naturaliste... Or il faudrait y regarder de plus près. Il y a eu des tentatives de poésie naturaliste : au cours du Colloque ont été citées les *Rimes de joie* de T. Hannon, et on connaît quelques noms de poètes naturalistes allemands. D'autre part l'art dramatique, loin de mourir, est l'objet d'une transformation profonde dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle, et on a pu parler d'un nouvel âge d'or du théâtre européen à cette date : or il est tout à fait possible de discerner, à côté d'une inspiration de type symboliste, une inspiration naturaliste — et parfois chez le même dramaturge, voire dans la même pièce. Le mot de *roman* paraît inadapté, et plusieurs voudraient y substituer un terme comme *étude* ; en même temps la nouvelle est de plus en plus présente dans la vie littéraire, et elle gagne en dignité. Il apparaît donc indispensable de poursuivre ce qui a commencé d'être entrepris à ce Colloque, et de s'interroger sur l'originalité du courant naturaliste dans le domaine précis de l'emploi, c'est-à-dire de la contestation qu'il fait des genres. Dans le même ordre d'idées il est souhaitable de questionner le naturalisme à propos du recours, qu'il pratique volontiers, au support du feuilleton, notamment dans les quotidiens : ici encore le naturalisme n'innove pas de façon radicale, mais il exploite une procédure qui permet un nouveau type de contact avec le public ; il faudrait aussi et surtout se demander comment il subvertit certaines formes traditionnelles du « roman-feuilleton » en faveur de ses propres perspectives. Le « problème des genres », tel que le pose le naturalisme, mérite un débat approfondi⁵.

Parmi les nombreuses tâches que la recherche sur le naturalisme devra encore affronter, il faudra sans doute privilégier les problèmes posés par la lecture « naturaliste » de textes qui ne sont pas ordinairement classés comme tels, et voir, de la façon la plus précise possible, les conditions et les limites d'une telle lecture. Le naturalisme ne peut être considéré simplement comme un « style d'époque », comme une grille applicable à n'importe quelle œuvre de la période étudiée : la richesse et la diversité de cette fin de siècle sont telles qu'il paraît impossible de chercher à tout prix une unité artificielle. Toutefois, si le naturalisme est un choix plus ou moins conscient de la part des écrivains, il doit aussi être mis en relations avec l'évolution des mentalités, voire de l'inconscient collectif : les progrès et les reculs du naturalisme sont certainement tributaires de la sorte de « valse-hésitation » qui semble caractériser les rapports à la pensée scientifique à la fin du XIX^e

3) sur le problème des genres et leur rôle dans la tradition littéraire occidentale, voir le numéro 22 (nov. 1977) de la revue *Poétique*, en particulier l'article de G. Genette « Genres, 'types', modes », p. 389-421.

4) Préface de *Mademoiselle Julie* (trad. C. G. Bjurström)

5) La Fondazione Verga a prévu d'organiser un tel débat : un Colloque international « Naturalismo e Verismo. I generi : poetiche e tecniche » est prévu à Catane (Sicile) du 10 au 13 février 1986. Pour toute information à ce sujet, s'adresser au Président de la Fondazione Verga, Franco Branciforti, Piazza Stesicoro 29, Catania (Italia).

siècle ; il serait en particulier instructif de mieux connaître les retombées de l'utilisation d'un vocabulaire scientifique dans les œuvres littéraires (qu'il s'agisse ou non de métaphores...).

Reste aussi l'immense chantier des relations à définir entre le naturalisme littéraire et les autres modes d'expression. Beaucoup d'écrivains naturalistes ont aussi été critiques d'art, critiques littéraires, journalistes ; beaucoup ont montré de la curiosité et de l'intérêt pour les modes d'expression que sont la peinture, la sculpture, la photographie, l'opéra. C'est aussi l'époque où, au théâtre, le metteur en scène devient un élément capital de la vie dramatique, à la fois intermédiaire et créateur : les conditions de représentation sont des domaines où auteur, metteur en scène, décorateur, acteur, se rencontrent et s'affrontent : les didascalies s'allongent, et les précisions sur l'« être » des personnages se multiplient (costume, accent, caractères physiques) : le naturalisme contribue ainsi à une rénovation réelle, non seulement du théâtre en tant que texte littéraire, mais aussi de la vie théâtrale. Et il faut sans doute aller encore plus loin, et poser le problème des relations entre le naturalisme et le 7^e Art : le cinéma, qui connaît un développement rapide au début du XX^e siècle, apporte en effet des solutions à des problèmes que les dramaturges naturalistes ne pouvaient qu'essayer de contourner ; c'est le cas du « retour en arrière » (« flash back »), qui permet de rompre la chronologie des événements vus par le spectateur tout en conservant une trame narrative : il est intéressant, à cet égard, de mettre en parallèle la pièce de Strindberg *Fröken Julie*, et le film qu'A. Sjöberg en a tiré en 1951. Ce n'est sans doute pas un hasard si, parmi les premiers films, on trouve des scénarios tirés de romans de Zola (*Rêve d'un buveur*, *Les Méfaits de l'alcoolisme*), et si, parmi les réalisateurs et interprètes des premiers « films d'art » français on découvre beaucoup d'élèves d'A. Antoine, le fondateur du Théâtre Libre, qui devait lui-même réaliser plusieurs films⁶.

6) Voir G. Sadoul, *Histoire du Cinéma* Flammarion, 1962, p. 73.

Les liens que le naturalisme entretient ainsi avec le cinéma, peut-être l'art par excellence du XX^e siècle, témoignent du rôle de maillon qu'il a pu être pour notre modernité. Il est bien une des composantes essentielles, non pas tant de la *fin* que du *tournant* du siècle — ce qui justifie à nouveau qu'on aille nettement au-delà de 1900. Interroger le naturalisme, le mettre à la question, et non plus seulement en question, c'est toucher un élément d'un réseau extrêmement complexe d'attitudes devant la société, de moyens techniques nouveaux, de conceptions de l'œuvre d'art, d'individualités créatrices : c'est par des études différentielles, recherchant l'originalité d'une inspiration naturaliste dans un monde dont le rythme évolutif s'accélère brutalement, et par l'examen d'un corpus très vaste, géographiquement parlant, que les recherches sur le naturalisme pourront sans doute approcher de la définition d'un courant littéraire qui a voulu faire de la littérature un moyen de questionner le monde.

ONT COLLABORE A CE VOLUME

- BAGULEY, David,** professeur de langue et littérature françaises à l'Université de Western Ontario (London, Canada). Auteur de *Fécondité d'Emile Zola*, Toronto, 1973, *Bibliographie de la critique sur Emile Zola* (2 vol.), Toronto, 1976 et 1981; a publié de nombreux articles sur la littérature (surtout française) du XIX^e siècle. *Adresse:* Department of French, University College, University of Western Ontario, London, Ontario N6A 3K7, Canada.
- BUUREN, Maarten van,** assistant à l'Institut de littérature comparée, Katholieke Universiteit, Nimègue. A publié des articles dans *Poétique* (n^{os} 43 et 57); en néerlandais: *De Boekenpaeper* (sur le grotesque), Assen, 1983; *Ongebaande Wegen*, Baarn, 1985 (essais de théorie et d'analyse littéraires). A paraître: *De la métaphore au mythe. Les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. *Adresse:* Institut Algemene Literatuurwetenschap, Erasmusplein 1, Nijmegen, Postbus 9103, NL - 6500 HD Nijmegen.
- CHEVREL, Yves,** professeur de littérature comparée à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), co-directeur du Centre de Recherche en littérature comparée de l'Université. A publié *Le Naturalisme*, PUF, 1982, et a édité *Le Naturalisme dans les littératures de langues européennes*, Nantes, 1983; auteur de nombreux articles sur le naturalisme et sur la théorie de la littérature comparée. *Adresse:* Université de Paris-Sorbonne, 1 rue Victor-Cousin, F — 75230 Paris Cedex 05.
- DEBBAUT, Romain,** professeur de langues et littératures germaniques au Saint-Gertrudinstituut, Landen (Belgique); auteur d'une thèse de doctorat sur le naturalisme dans la littérature néerlandaise, a publié des articles sur le même sujet dans des périodiques flamands. A réédité des auteurs naturalistes flamands (1985). A paraître: un ouvrage sur le naturalisme néerlandais (1986). *Adresse:* Rumsdorpstraat 184, B — 3400 Landen.
- DELSEMME, Paul,** docteur en philologie romane, professeur et bibliothécaire en chef honoraire de l'Université Libre de Bruxelles. Auteur de nombreuses études (livres, articles, communications) relatives à l'époque symboliste, aux lettres françaises de Belgique, au théâtre et à la bibliothéconomie. *Adresse:* 102 avenue Louis-Bertrand, boîte D 10, B — 1030 Bruxelles.
- HOEFERT, Sigrid,** professeur de langues et littératures germaniques à l'Université de Waterloo (Canada). A soutenu en 1963 une thèse de doctorat (Ph.D. Toronto) sur Max Halbe. Auteur d'ouvrages sur le drame naturaliste allemand (Stuttgart, 1968), G. Hauptmann (Stuttgart, 1974), la réception de la littérature russe en Allemagne (Tubingen, 1974), la poésie de J. Bobrowski (Munich, 1966); nombreux articles sur le naturalisme et la littérature allemande moderne. *Adresse:* University of Waterloo, Waterloo, Ontario N2L 3G1, Canada.

- JECHOVA, Hana,** professeur associé à l'U.E.R. de Slavistique, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV); responsable du Groupe d'études tchèques et slovaques du Centre de recherche sur les langues et les cultures slaves (revue : *Etudes tchèques et slovaques*). A publié *L'image poétique dans le mouvement romantique slave*, Lille-III/Didier, 1982, et de nombreux articles et études. S'intéresse aux problèmes de la dénomination poétique, orientation phénoménologique. *Adresse* : Centre Universitaire du Grand Palais — U.E.R. de slavistique, Perron Alexandre III-Cours la Reine 75008 PARIS.
- KNYSZ-RUDZKA, Danuta** professeur adjoint à l'Institut de littérature polonaise, Université de Varsovie. A publié, en français et en polonais, plusieurs études sur le naturalisme polonais et ses survivances dans la prose de l'entre-deux guerres dans le contexte européen. Traductrice d'œuvres françaises (E. Dabit, J. Kessel, D. Boulanger, P. Lainé). Prépare une étude comparée des rôles joués par le naturalisme polonais et le naturalisme belge dans la formation de la Jeune Pologne et de la Jeune Belgique. *Adresse personnelle* : Barroszewicza 1, m.12, PL — 00337 Warszawa.
- KULCZYCKA-SALONI, Janina,** professeur (en retraite) de littérature polonaise, Université de Varsovie. Auteur d'un ouvrage sur Zola en Pologne (*Literatura polska lat 1870-1902 a inspiracja Emila Zoli. Studia*, Wrocław, 1974), a publié (en français et en polonais) de nombreux travaux sur Zola et sur les relations franco-polonaises, ainsi que plusieurs articles sur la réception de Dickens et de Dostoïewskij en Pologne (en polonais, en anglais et en italien). *Adresse personnelle* : Foksal 17, m. 30, PL — 00.372 Warszawa.
- NEUSCHÄFER Hans-Jörg,** professeur de philologie romane à l'Université de Sarrebruck (Saarbrücken). Publications : *Der Sinn der Parodie im Don Quijote* (Heidelberg, 1983); *Boccaccio und der Beginn der Novelle* (Munich, 1969); *Populärromane im 19. Jahrhundert* (Munich, 1976); *Der Naturalismus in der Romania* (Wiesbaden, 1978). Nombreux articles sur les littératures espagnole, française, italienne. A paraître (1985) : *Geschichte des französischen Feuilletonromans*. *Adresse* : D — 6601 Scheidt/Saar, Fasanenweg 6.
- PETRONIO, Guiseppe,** professeur de littérature italienne à l'Université de Trieste. Auteur de nombreux ouvrages sur la littérature italienne. *Adresse* : Via Tripoli 2, I — 00199 Roma.
- RÉV, Maria,** maître de conférences à l'Université de Budapest. A soutenu en 1963 une thèse sur l'œuvre satirique de Saltykov-Schedrin (publiée en 1968). A publié de nombreux articles sur les problèmes de la littérature comparée et sur la narrativité dans la littérature de la 2^e moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle (littératures allemande, française, hongroise, russe). Prépare un ouvrage de synthèse sur Čehov et les courants littéraires de son époque. *Adresse de fonction* : Eötvös Lorand Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar. Budapest, Pesti B. u. 1, H - 1052. *Adresse personnelle* : Abonyi u. 13, H — 1146 Budapest.
- ŠKREB, Zdenko,** professeur (en retraite) de l'Université de Zagreb. Auteur de nombreuses études en allemand et en français, en particulier : « Place et signification d'Emil Staiger dans la science littéraire allemande, », *The Art of the Word*, Zagreb, 1969; *Grillparzer. Eine Einführung in das dramatische Werk*, Kronberg/Ts., 1976. Co-éditeur de : *Zur Kritik wissenschaftlicher Methodologie*, Francfort, 1973; *Erzählgattungen der Trivialliteratur*, Innsbruck, 1984. *Adresse* : Dimitrovačjeva 2, YU — 41000 Zagreb.

SPEIRS, Dorothy E..

associée de recherche au programme Zola de l'Université de Toronto. Articles sur Zola dans *Les Cahiers Naturalistes* et *Studi francesi*. Editeur-adjoint du tome IV de la *Correspondance* d'E. Zola, Paris, 1983, et de *Emile Zola dans la presse parisienne 1882-1902*, Toronto, 1985. Co-responsable des volumes (en préparation) VI et X de la *Correspondance* de Zola. Adresse : Research Programm on Zola and Naturalism, Robarts Library, Room 14038K, 130 St. George Street, Toronto M5S 1A1, Canada.

**HISTOIRE COMPAREE DES LITTERATURES
DE LANGUES EUROPEENNES**
**sous les auspices de l'Association Internationale
de Littérature comparée**

Cette série, unique dans son genre, a été lancée par l'Association Internationale de Littérature comparée et comprendra trente volumes environ, rédigés en français ou en anglais. Sa réalisation est confiée à un Comité international de coordination, renouvelé tous les trois ans (Président actuel: J. WEISGERBER, Université de Bruxelles; Vice-Président: A. FLAKER, Université de Zagreb). Des centres de recherche ont été constitués dans le monde entier afin de faire appel aux spécialistes les plus compétents; chaque volume représente le résultat de la collaboration de plusieurs dizaines de chercheurs, et offre ainsi une mise en perspective historique qui ne néglige aucune littérature de langue européenne.

OUVRAGES DEJA PARUS:

1. *Expressionism as an International Literary Phenomenon*. Edited by Ulrich WEISSTEIN, 1973, 360 pages, 18 × 26 cm. Hardcover \$ 29.00/DM 73,-
2. *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Edited by Anna BALAKIAN, Reprint edition 1984, 732 pages, 18 × 26 cm. Hardcover \$ 48.50/DM 121,-
3. *Le Tournant du siècle des Lumières. Les genres en vers des Lumières au Romantisme*. Sous la direction de György M. VAJDA, 1982, 684 pages, 18 × 26 cm. Relié toile \$ 39.50/DM 98,-
4. et 5. *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle. I. Histoire. II. Théorie*. Sous la direction de Jean WEISGERBER, 1984, 2 volumes 1216 pages, 18 × 26 cm. Relié toile \$ 78.00/DM 189,-

SOUS PRESSE:

6. et 7. *European Language Writing in Subsaharian Africa I-II*. Edited by Albert GERARD.

A PARAITRE PROCHAINEMENT:

- L'Epoque de la Renaissance 1400-1600*. Sous la direction de Tibor KLANICZAY, Eva KUSHNER et André STEGMANN. Tome I: *L'avènement de l'esprit nouveau, 1400-1480*
Romantic Irony. Edited by Frederick GARBER

Les ouvrages parus peuvent être commandés directement à la maison d'édition Akadémiai Kiado (Maison d'édition de l'Académie des Sciences de Hongrie). Voir le bon de commande page suivante.

**HISTOIRE COMPAREE DES LITTERATURES
DE LANGUES EUROPEENNES**

BULLETIN DE COMMANDE

à retourner à : AKADEMIAI KIADO
Boîte postale 24
H — 1363 Budapest
Hongrie / Magyarország

Veillez me faire parvenir les(s) volume(s) suivant(s) de la série HISTOIRE COMPAREE
DES LITTERATURES DE LANGUES EUROPEENNES :

.....
.....
.....
.....
.....

NOM :

ADRESSE :

Date :

Signature :

Chèque joint

Veillez envoyer une facture (pour institutions)

CATALOGUE GENERAL

SERIE CIVILISATIONS

n° 1 - Le sens du parfait de l'indicatif actif latin	40 F
n° 3 - Nationalisme et Universalisme	41 F
n° 4 - Fragments du Puzzle Américain	44 F
n° 6 - L'accent latin	37 F
n° 7 - Entreprises et Entrepreneurs XIX-XX ^e siècles	155 F
n° 8 - L'Education musicale en France	51 F
n° 9 - Nouveaux fragments du Puzzle Américain	75 F
n° 10 - Les Sagas de Chevaliers	200 F
n° 11 - La Tolérance	52 F

COLLECTION LANGUE ET LITTERATURE D'OC

n° 1 - (ex-civ. 2) - Lou Trimfe de la Lengouo Gascouo de J.G. d'Astros	50 F
n° 2 - (ex-civ. 5) - Le Siège de Caderousse Abbé Favre	49 F
n° 3 - Aventures de Barbakan, chien errant de la ville d'Avignon	64 F
n° 4 - Le mythe de Bertrand de Born	(à paraître)

COLLECTION CULTURES ET CIVILISATIONS MEDIEVALES

— La Chronique et l'Histoire au Moyen Age	(en réédition)
— Fortification portes de villes, places publiques dans le monde méditerranée	160 F
— Jérusalem, Rome, Constantinople	(sous presse)

COLLECTION ETUDES TCHEQUES ET SLOVAQUES

n° 4 - 1983-1984	55 F
n° 5 - 1985	55 F

PERIODIQUES

R.A.M.A.GE n° 1 - 1982	70 F
R.A.M.A.GE n° 2 - 1983	70 F
R.A.M.A.GE n° 3 - 1984-1985	72 F
R.A.M.A.GE n° 4 - 1986	75 F

LINGUISTICA PALATINA

Colloquia n° 1 - L'Expression de la concession	45 F
Colloquia n° 2 - L'Interrogation	50 F

**COLLECTION RECHERCHES ACTUELLES
EN LITTÉRATURE COMPAREE**

- n° 1 - De Shakespeare à Michel Butor 150 F
n° 3 - Paris et le Phénomène des Capitales littéraires Fin mai 86

DIVERS

- La Peinture Mozarabe 190 F
— Les Marines de guerre européennes de 1650 à 1815 175 F
— Edition critique et commentée du
— "De Gloria Atheniensium de Plutarque". 64 F

COLLECTION CIVILISATION DE L'EUROPE MODERNE

- La Femme à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècles) 65 F
— Les échanges culturels à l'époque moderne 65 F

Reproduit par INSTAPRINT S.A.
264-268, rue d'Entraigues - B.P. 5927 - 37059 TOURS CEDEX
Tél. 47 38 16 04

Dépôt légal 2ème trimestre 1986

PRESSES DE L'UNIVERSITE DE PARIS-SORBONNE



Avril 1986

ISSN 0765-1090

Recherches actuelles en littérature comparée

**18, rue de la Sorbonne
75230 PARIS**