



De la violence dans quelques nouvelles de Verga

Claude Imberty

► To cite this version:

Claude Imberty. De la violence dans quelques nouvelles de Verga. Violence d'Etat et paroles libératrices, Dec 2003, Créteil, France. halshs-02471115

HAL Id: halshs-02471115
<https://shs.hal.science/halshs-02471115>

Submitted on 7 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De la violence dans quelques nouvelles de Verga

Claude Imberty, Université de Bourgogne Franche-Comté

De la seconde moitié du 19^{ème} siècle à la première moitié du 20^{ème} siècle la violence n'a pas été l'objet d'une condamnation unanime. Sorel, par exemple, dans les *Réflexions sur la violence*, soutient la thèse paradoxale que la violence est morale parce qu'on ne peut pas en accepter les risques si on n'est pas convaincu du bien-fondé des principes au nom desquels on l'exerce. Pareillement, une société qui punit les crimes par des châtiments sévères est, pour Sorel, une société morale car elle montre, par la rigueur de sa justice, qu'elle croit fermement dans les valeurs dont elle se réclame. Une justice indulgente est au contraire le reflet d'une société sceptique qui, n'ayant pas foi en ses propres lois, tolère, sans trop réagir, que celles-ci soient transgressées. La pensée de Sorel s'inscrit bien entendu dans ces courants philosophiques qui, à la charnière des 19^{ème} et 20^{ème} siècles, proclamèrent la décadence des nations européennes et dénoncèrent les dangers de l'intellectualisme parce qu'il pouvait conduire au relativisme moral et affaiblir ainsi la volonté. Comme Nietzsche, Sorel privilégiait la volonté parce qu'elle était source d'action et il pensait que l'avenir appartenait aux nations ou aux classes sociales capables de faire prévaloir leur force y compris par le recours à la violence. Aussi critiquait-il la démocratie parce qu'elle avait remplacé la fermeté des convictions par le marchandage des opinions, affadissant ainsi la distinction nécessaire entre le bien et le mal. C'est donc au nom de la moralité que des théories de la violence se répandirent en Italie au début du 20^{ème} siècle chez tous ceux qui critiquaient le parlement au sein duquel les intérêts de la nation faisaient l'objet de compromis entre les partis opposés. Contre l'idée même de compromis, des voix s'élevèrent dans les rangs des mouvements politiques antiparlementaires, à gauche et à droite, parmi les syndicalistes révolutionnaires réunis autour d'Arturo Labriola ou parmi les nombreux groupes nationalistes auxquels on peut associer les futuristes. Les uns et les autres estimaient que l'histoire était le résultat d'un rapport de forces entre des classes ou des peuples antagonistes, qu'il ne fallait donc pas atténuer les conflits mais les exacerber pour donner l'occasion aux élites ou aux avant-gardes de faire prévaloir la volonté des masses ou des nations.

Les idéologies du début du 20^{ème} siècle, celles, en tout cas, auxquelles nous nous sommes référés, furent l'aboutissement des philosophies de l'histoire qui s'étaient développées tout au long du siècle précédent. Celles-ci, dans tous les domaines, avaient mis au premier rang de la réflexion scientifique la double question de l'origine et de l'évolution. Origine et évolution des espèces, origine et histoire des races, étude des mécanismes de l'hérédité, origine et évolution des langues européennes, origine et avenir des nations. Et parmi les penseurs qui marquèrent le plus les esprits, il faut, bien sûr, citer Darwin et tous ceux qui, comme Spencer ou Haeckel, avaient appliqué les théories évolutionnistes au domaine des sciences politiques et sociales. C'est donc la pensée du 19^{ème} siècle qu'il convient d'analyser pour comprendre comment la violence est devenue, à la Belle époque, sinon toujours une valeur, du moins une donnée objective, échappant à ce titre à tout jugement moral. L'analyse des images et des formes de la violence dans l'œuvre de Verga et, notamment, dans trois nouvelles *Nedda*, *Rosso Malpelo*, et *Libertà* permettra de comprendre, en partie, quelles représentations de la violence avait la société italienne dans le dernier quart du 19^{ème} siècle.

Verga ne se réfère pas nommément à telle ou telle doctrine. Il n'a pas non plus laissé de textes théoriques dans lesquels il aurait explicité ses idées sur l'économie et la politique. Mais il ne fait pas de doute que les concepts « d'intérêt individuel » et de « lutte pour la vie » sont au centre de sa représentation de la société sicilienne. Il reprend en effet à son compte les théories libérales formulées à la fin du 18^{ème} siècle et au début du siècle suivant. Comme Smith et les économistes classiques, il sait que ce n'est pas par altruisme que l'artisan produit des biens et il pense que le libre jeu des intérêts antagonistes est source d'enrichissement et de mieux-être pour la collectivité. Le progrès est donc le résultat de l'égoïsme des individus autant que de la vertu. C'est ce qu'il indique dans la préface des *Malavoglia*, écrite en janvier 1881 :

Le cheminement fatal, incessant, souvent harassant et fébrile qu'accomplit l'humanité pour atteindre la conquête du progrès, est grandiose dans son résultat, vu dans son ensemble et de loin. Dans la lumière glorieuse qui l'accompagne, s'évanouissent les inquiétudes, l'avidité, l'égoïsme, toutes les passions, tous les vices qui se transforment en vertus, toutes les faiblesses qui contribuent à l'immense tâche, toutes les contradictions du frottement desquelles jaillit la lumière de la vérité. Le résultat, bon pour l'humanité, masque ce qu'il y a de mesquin dans les intérêts particuliers qui le produisent ; il les justifie comme s'ils étaient le moyen nécessaire pour stimuler l'activité de l'individu coopérant inconsciemment pour l'avantage de tous. Toutes les motivations de ce labeur universel, depuis la recherche du bien-être matériel jusqu'aux ambitions les plus élevées, sont rendues légitimes du seul fait de leur utilité pour atteindre le but du mouvement incessant ; et quand on sait où va cet immense flux de l'activité humaine, on ne demande certes pas comment il y va.¹

La citation fait la synthèse de la pensée économique libérale et de la croyance positiviste dans le progrès. Si l'on fait exception de la métaphore du flot humain pour désigner les masses, tout ce qui est écrit dans ces lignes si souvent citées est directement repris de la pensée économique classique : ce sont les passions, les vices, les ambitions contradictoires qui poussent les individus à agir et, en les faisant œuvrer pour leur intérêt, les rend utiles à l'ensemble de la société. Ce qui est un défaut au niveau individuel ou sur le plan moral devient un avantage pour la collectivité. Cependant, si Verga reprend de Smith et de Ricardo l'idée que les forces du marché tendent naturellement à une sorte d'harmonie, il ajoute que celle-ci n'est observable que de loin. Au niveau microéconomique, celui des petits groupes d'individus, on voit au contraire les inquiétudes, les désirs déçus et les conflits qu'une perspective trop large tend à occulter. Seul l'observateur qui regarde de près sait que le progrès laisse de nombreuses victimes sur le bord du chemin :

Seul l'observateur emporté lui aussi par la foule, en regardant autour de lui, a le droit de s'intéresser aux faibles qui restent en chemin, aux indolents qui se laissent dépasser par la vague pour en finir plus vite, aux vaincus qui lèvent désespérément les bras, et baissent la tête sous le pied brutal de ceux qui les rattrapent, les vainqueurs d'aujourd'hui, pressés eux aussi, impatients eux aussi d'arriver, et qui seront dépassés demain.²

¹ « Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppasi la luce della verità. Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività nell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti. Ogni movente di cotesto lavoro universale, dalla ricerca del benessere materiale alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante; e quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'attività umana, non si domanda certo come ci va. » (G. VERGA, préface aux *Malavoglia*).

² *Ibid.* « Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano

Le point de vue de l'économiste est global. Pour lui, l'élimination des entreprises inefficaces est un bien car leur disparition augmente le taux de productivité. Mais la vision « de loin » ne doit pourtant pas empêcher la « vision de près »³ qui est celle des victimes des transformations sociales et celle aussi de l'artiste philanthrope qui arrête son regard sur le sort de ceux que le grand fleuve du progrès a laissés sur la rive. Les deux perspectives sont contradictoires et Verga se trouve face à ce paradoxe : raconter « de près » les histoires des humbles sans pour autant oublier que les menus événements de leurs vies, quelque tragiques qu'ils soient, font partie de ce mouvement du progrès qui exige le sacrifice des moins adaptés :

celui qui observe ce spectacle n'a pas le droit de le juger ; c'est déjà beaucoup s'il réussit un instant à se placer en dehors du terrain où se déroule la lutte pour l'étudier sans passion et rendre nettement la scène avec les couleurs qui conviennent, de manière à représenter la réalité telle qu'elle a été ou telle qu'elle aurait dû être...⁴

Les dernières lignes de la préface des *Malavoglia* rappellent les critères essentiels de l'esthétique vériste. Le narrateur ne doit pas juger, il doit représenter la vie sociale avec netteté et les couleurs qui conviennent. En outre la réalité doit être décrite telle qu'elle a été ou telle qu'elle aurait dû être. Il est nécessaire de commenter brièvement cette dernière expression car elle paraît contradictoire avec celle qui la précède immédiatement. Ou l'auteur raconte ce qui s'est passé réellement (et on pourra alors le considérer comme un écrivain vériste), ou il fait une description idéalisée de la réalité (il raconte ce qui aurait dû être) et alors il n'est plus vériste. Le paradoxe peut être résolu si on considère que, pour Verga, l'histoire des individus et des groupes sociaux obéit à quelques lois fondamentales dont celle de la recherche du bien-être matériel. Représenter la réalité telle qu'elle aurait dû être, c'est donc, pour le romancier, mettre en évidence ces lois, même quand elles ne sont pas immédiatement reconnaissables ; c'est, en d'autres termes, montrer au lecteur le mécanisme de la sélection naturelle. L'expression n'est pas utilisée explicitement dans la préface de janvier 1881. Mais dans une lettre du 21 avril 1878 à Salvatore Paola, Verga fait référence à « la lutte pour la vie » dont il veut faire le thème central du cycle des vaincus. Il écrit notamment :

J'ai en tête un travail qui me paraît à la fois beau et grand, une sorte de fantasmagorie de la lutte pour la vie, s'étendant du chiffonnier au ministre et à l'artiste, prenant toutes les formes, de l'ambition à l'avidité du gain, et se prêtant à mille représentations du grotesque de l'homme ; lutte providentielle qui guide l'humanité au moyen et à travers tous les appétits élevés et bas vers la conquête de la vérité. Saisir en somme le côté dramatique, ou ridicule, ou comique de toutes les physionomies sociales, chacune avec sa caractéristique, dans les efforts qu'elles font pour avancer au milieu de cette vague immense qui est poussée, par les besoins les plus vulgaires ou par l'appétit

le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani. »

³ Cf. la métaphore du microscope grâce auquel on peut observer le monde des petites gens : « il importe de se faire petit soi-même, de fermer tout l'horizon entre deux mottes et de regarder au microscope les humbles raisons qui font battre les humbles cœurs » (G. VERGA, *Rêverie*, in *Les nouvelles sicilienne*s, trad. Béatrice Haldas, préface Georges Haldas, Paris, Denoël, 1976, p.52). « Bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori » (G. VERGA, *Fantasticherie*, in *Novelle*, Introduzione di Vincenzo Consolo, a cura di Francesco Spera, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 103)

⁴ *I Malavoglia*, cit., : « chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere... »

de la science, à aller de l'avant, sans cesse, sous peine de chute et de mort pour les faibles et pour les maladroits.⁵

Verga croit fermement qu'il n'y a pas de progrès sans violence. C'est ce qu'il se propose de montrer dans son œuvre narrative. Dans sa première nouvelle vériste, écrite en 1874, il montre le processus de marginalisation des plus faibles. Le destin de Nedda, l'ouvrière agricole héroïne du récit, est pour ainsi dire inscrit dans la scène où on la voit faisant la queue, avec ses compagnes, dans la cuisine de la ferme, en attendant de recevoir son bol de soupe après la journée de travail. Nedda occupe le dernier rang :

Nedda tendit son écuelle, et la fermière y versa ce qui restait de fèves, c'est-à-dire bien peu.
Pourquoi viens-tu toujours la dernière ? Tu ne sais pas que les derniers n'ont que les restes ? lui dit-elle en guise de consolation.
La pauvre fille baissa les yeux sur le brouet noir fumant dans l'écuelle, comme si elle avait mérité ce reproche, et elle s'éloigna doucement pour ne pas en renverser le contenu.⁶

La femme du métayer fait remarquer à la jeune fille que si elle est toujours la dernière, elle n'aura jamais que ce que les autres auront laissé. La formule résume l'essentiel du darwinisme de Verga. Il y a une hiérarchie des groupes sociaux et, à l'intérieur de ceux-ci, une hiérarchie des individus. Le destin de chacun est déterminé par la place qu'il occupe dans la société et dans le groupe. Ce que l'on a appelé souvent le pessimisme ou le fatalisme de Verga n'est en réalité que l'observation du mécanisme de la sélection naturelle. Ce n'est pas un concours de circonstances fortuites qui est cause de la misère Nedda mais cette loi sociale qui fait que le malheur engendre le malheur. Comme il est dit dans le passage que nous avons cité, Nedda baisse les yeux, croit mériter des reproches, se présente toujours la dernière et c'est pourquoi, à la fin de la nouvelle, l'auteur la décrit comme « un oiseau blessé qui se blottit dans son nid. »⁷ La comparaison fait allusion à la lutte pour la vie dans le cadre de laquelle l'oiseau blessé ne survit pas et devient une proie pour les autres espèces. Montrer sans passion les lois de la sélection naturelle est l'essentiel du programme de Verga. La nouvelle de 1874 est à cet égard exemplaire car chacun des événements du récit est déterminé par celui qui le précède. C'est pourquoi il est facile de résumer l'histoire de Nedda, la nouvelle ayant la forme d'un raisonnement. La jeune sicilienne est orpheline de père et sa mère est gravement malade. Elle ne peut donc pas s'éloigner de son domicile, ce qui diminue ses chances de trouver du travail ou l'oblige à accepter des tâches mal payées. Une fois sa mère morte, elle est une jeune fille sans protection qu'aucun homme ne veut prendre pour épouse car elle n'a pas de dot. Seul un garçon aussi pauvre qu'elle ou plus pauvre qu'elle peut l'aimer. C'est le cas de Janu, son amoureux, qui est malade et donc mal rémunéré parce que la malaria l'empêche de travailler régulièrement (il est sans doute orphelin car la nouvelle ne parle jamais de ses parents ni de sa famille). La promiscuité à Bongiardo (le terrain sur lequel

⁵ « Ho in mente un lavoro che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciaiuolo al ministro e all'artista, e assume tutte le forme, dalla ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del gran grottesco umano; lotta provvidenziale che guida l'umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alla conquista della verità. Insomma cogliere il lato drammatico, o ridicolo, o comico di tutte le fisionomie sociali, ognuna colla sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari o dall'avidità della scienza ad andare avanti, incessantemente, pena la caduta e la vita, pei deboli, pei maldestri. »

⁶ G. VERGA, *Les nouvelles siciliennes*, cit., p.22. « Nedda sorse la sua scodella, e la castalda ci versò quello che rimaneva di fave nella pentola, e non era molto!

- Perché vieni sempre l'ultima? Non sai che gli ultimi hanno quel che avanza? le disse a mo' di compenso la castalda.

La povera ragazza chinò gli occhi sulla broda nera che fumava nella sua scodella, come se meritasse il rimprovero, e andò pian pianino perché il contenuto non si versasse. » (G. VERGA, *Novelle*, cit., p. 18).

⁷ *Ibid.*, p. 36. « un uccelletto ferito che va a rannicchiarsi nel suo nido » (*ibid.*, p. 32)

Nedda et Janu travaillent à l'arrachage d'oliviers) explique en partie la « faute de Nedda » qui, ayant été déshonorée, est mise au ban du village. Il lui est difficile de trouver du travail parce qu'elle est enceinte ; si elle en trouve, elle est très mal payée. Janu, qui veut épouser Nedda au plus vite, doit gagner de l'argent et il accepte tout type de travail malgré sa maladie. C'est ainsi qu'il est pris d'un malaise alors qu'il est monté sur un arbre. Il fait une chute et meurt quelques jours plus tard. Nedda, enceinte et déshonorée, ne sera jamais mariée. L'enfant qui naît est une fille chétive, mal nourrie, qui tombe malade dès les premiers froids et meurt à son tour. Les derniers mots de la nouvelle sont les paroles que prononce Nedda quand elle s'aperçoit que son bébé est mort entre ses bras :

Sainte Vierge soyez bénie de m'avoir repris mon enfant, afin qu'elle ne souffre pas comme moi !⁸

Les souffrances de Nedda ne comptent guère si on regarde la société de loin et si on considère que le travail des humbles est nécessaire au progrès. Mais si l'observateur choisit un point de vue rapproché et s'intéresse à la vie des individus, il voit alors que le développement économique exige le sacrifice des plus faibles. Pour ceux-ci, mieux vaudrait ne pas être nés. Cette conclusion à laquelle parvient Nedda exprime sans doute aussi l'opinion de Verga.

L'histoire de la jeune ouvrière est celle des violences qu'elle a subies. Mais parce que l'attention du lecteur est focalisée sur Nedda, ce dernier ne perçoit qu'indirectement le déterminisme qui aboutit à la mort de son enfant. Le paradoxe de *Nedda* est que la nouvelle se lit avec plaisir. Cela signifie que la représentation de la violence peut avoir des effets différents selon son mode d'ancrage dans le récit. Si nous avons choisi de parler de *Nedda*, c'est parce que la nouvelle est représentative d'une manière de raconter la violence qui épargne au lecteur tout sentiment de gêne.

Le narrateur de *Nedda* est un double de Verga. Dans longue une introduction au récit, le narrateur rapporte qu'il se trouve à Milan et qu'il regarde la flamme d'une bûche dans la cheminée. La chaleur du feu favorise le vagabondage de son esprit. Son imagination le fait voyager en Sicile et l'histoire de Nedda lui revient en mémoire. L'introduction, dictée par l'esthétique vériste, a pour but de faire croire au lecteur que la nouvelle n'est pas une œuvre de fiction mais un « document », « une tranche de vie » dont le récit est fait par quelqu'un qui a connu les personnages. Cependant la présence du narrateur est décisive pour édulcorer la violence. Le récit n'est pas centré sur le jeu des forces sociales mais sur Nedda, couramment appelée dans la nouvelle « la povera ragazza ». L'adjectif, bien sûr, se rapporte à la pauvreté matérielle de la jeune fille mais il exprime surtout le jugement du narrateur qui amène son lecteur à s'apitoyer sur le sort de l'héroïne et, par conséquent, à s'identifier à elle.

Les procédés narratifs dont Verga se sert pour émouvoir le lecteur apparaissent à différents endroits du texte. On les remarque d'autant plus qu'ils sont en contradiction avec les exigences de l'écriture vériste. Le narrateur a en effet recours aux schémas du roman sentimental. Il est nécessaire en particulier que le lecteur, pour qu'il s'émeuve au récit de la vie de Nedda, imagine celle-ci comme une jeune fille avenante. Or Nedda ne peut pas être belle car, obligée de travailler dehors par tous les temps, de marcher pieds nus sur des chemins rocailleux, de porter des pierres quand elle travaille à défricher des sols, elle ne peut pas prendre soin de son corps ni de son visage. Pour respecter à la fois les critères véristes et introduire dans le texte l'indispensable dose de sentimentalisme devant amener le lecteur à s'identifier à Nedda, le narrateur procède alors à une double description (contradictoire) de

⁸ *Ibid.*, p. 37. « - Oh benedetta voi, Vergine Santa! che mi avete tolto la mia creatura per non farla soffrire come me » (*ibid.*, p. 33). La phrase a souvent été interprétée comme exprimant la résignation de Nedda. Mais on peut la lire aussi comme une sorte de blasphème et comme le seul endroit du récit où Nedda exprime un sentiment de révolte contre la série des injustices qui l'ont frappée.

son héroïne. Il la montre en effet telle qu'elle est, sans âge, mal vêtue, noire de peau, les bras et le corps abîmés par le travail, mais en même temps il fait un portrait de la jeune fille telle qu'elle aurait été si la misère ne l'avait pas enlaidie. L'utilisation du mode conditionnel permet au narrateur d'articuler deux images de Nedda relevant de deux esthétiques différentes. Nous reproduisons à titre d'exemple la description des yeux :

Ses yeux étaient noirs, grands, baignant dans un fluide azuré - des yeux qu'une reine eût enviés à cette créature reléguée au bas de l'échelle humaine, s'ils n'avaient pas été assombris par une timidité ombrageuse ou rendus comme hébétés par une continuelle résignation.⁹

Les deux portraits superposés sont ceux d'une reine et d'une pauvre fille recroquevillée à l'échelon le plus bas de l'échelle humaine. Le lecteur associe les deux images, il voit de la beauté dans Nedda en dépit du texte vériste qui l'avertit que le travail et les privations ont « déformé et durci le corps, l'âme et l'intelligence » de l'héroïne. À un autre endroit de la nouvelle, le narrateur décrit Nedda marchant le long d'un chemin et accompagnée par le chant d'un oiseau :

Une chouette, d'arbre en arbre, l'accompagnait de son chant plaintif ; et elle, toute heureuse de cette présence, lui répondait en sifflotant pour que l'oiseau ne se lassât pas de la suivre.¹⁰

En lisant ces lignes, le lecteur oublie le vrai visage de Nedda et il peut donc s'identifier au personnage dont il partage les craintes et les espoirs timides. La focalisation de l'attention sur la jeune fille oblitère en partie la violence que la société exerce sur elle. Ou plus exactement, la violence est contrebalancée par la compassion. Le texte remplit pleinement sa fonction cathartique. En s'identifiant à la victime, le lecteur se sent bon, et ce sentiment de bonté le protège du face à face avec la violence. Une partie non négligeable de la littérature réaliste et sentimentale du 19^{ème} siècle fonctionne sur ce principe. L'avantage de cette manière de raconter est qu'elle permet de montrer aux enfants les conséquences de la violence tout en les protégeant des effets dégradants de celle-ci. L'inconvénient est que ce sentimentalisme a pour résultat de détourner l'attention du lecteur de la brutalité des conflits sociaux.

En réalité, il y a dans *Nedda* un double processus d'identification. Le lecteur participe aux malheurs de l'héroïne parce que le narrateur lui-même manifeste sans cesse sa sympathie pour la « pauvre » fille. C'est donc en modifiant la figure du narrateur que Verga, après 1874, va changer radicalement la représentation de la violence dans ses nouvelles. Il y a une sorte de « cas littéraire » Verga dont Romano Luperini dans *Verga e le strutture narrative del verismo*, (Liviana, 1976) a montré tous les enjeux. Pour que l'effet de compassion soit aboli, il est nécessaire que le lecteur ne s'identifie pas immédiatement ni totalement à la victime et que le narrateur donc ne fasse pas non plus apparaître son émotion. C'est pourquoi Verga va recourir à un narrateur radicalement différent de lui-même, à une instance narratrice dont le lecteur ne puisse pas partager le point de vue. Il s'agit d'un narrateur extradiégétique mais qui a la caractéristique d'appartenir au groupe social des personnages dont il raconte les vies. Figure collective plutôt qu'individuelle, le narrateur populaire de Verga raconte les histoires des autres non pas du point de vue de ces derniers mais du point de vue du témoin pour qui la

⁹ *Ibid.*, p. 22. « Gli occhi avea neri, grandi, nuotanti in un fluido azzurrino, quali li avrebbe invidiati una regina a quella povera figliuola raggomitolata sull'ultimo gradino della scala umana, se non fossero stati offuscati dall'ombrosa timidezza della miseria, o non fossero sembrati stupidi per una triste e continua rassegnazione. » (*ibid.*, p.18).

¹⁰ *Ibid.* p. 22. « Un assiolo la seguiva d'albero in albero col suo canto lamentoso ed ella tutta lieta di quella compagnia lo imitava col fischio di tempo in tempo, perché l'uccello non si stancasse di seguirla. » (*ibid.*, p.26).

violence est la forme naturelle des rapports sociaux¹¹. Il n'a donc pas de sympathie pour les victimes dont le sort n'est pour lui que la conséquence de leur infériorité naturelle ou de leur sottise. Il fait partie de cette catégorie de conteurs qui prennent du plaisir à parler en mauvaise part des autres parce que cela leur permet d'afficher leur supériorité. Il s'ensuit que le type de relation qui se crée entre le narrateur et le personnage est de même nature que celui qui, au sein d'une collectivité, existe entre les individus et les groupes sociaux. Il s'agit d'un rapport de concurrence et plus souvent encore d'un rapport de pouvoir. Parce que le narrateur populaire a fait l'expérience de la violence sociale et qu'il ne connaît pas d'autre loi que celle de la rivalité, il explique le destin des personnages dans le cadre du darwinisme et son point de vue est celui de la sélection naturelle pour laquelle l'élimination des victimes est aussi utile pour le progrès que le succès des plus forts. Il y a donc, dans les nouvelles de Verga, après 1874, une violence intrinsèque qui ne procède pas seulement de ce qui est raconté mais de la forme même du récit.

Le texte qui est le plus emblématique de cette nouvelle forme de narration est, comme l'a montré Luperini, *Rosso Malpelo*. Le contenu de la nouvelle a été sans doute emprunté pour partie à l'enquête parlementaire sur l'Italie méridionale menée par Franchetti et Sonnino¹². Les deux députés attiraient en particulier l'attention de leurs pairs sur la condition des enfants (souvent orphelins) qui travaillaient dans les mines de soufre et qui étaient fréquemment maltraités par les mineurs plus âgés. Cependant les propriétaires des mines étaient hostiles à l'interdiction du travail des enfants car, dans cette hypothèse, ils se seraient trouvés dans l'obligation de rehausser certaines galeries trop basses pour être accessibles aux adultes. Franchetti et Sonnino avaient, par ailleurs, fait une remarque dont on trouve un écho dans la nouvelle de Verga. Ils avaient été étonnés par le nombre élevé de mineurs estropiés ou rendus difformes par le travail et ils avaient noté que les malformations étaient surtout fréquentes chez ceux qui avaient été envoyés à la mine dès le plus jeune âge. Seuls les garçons qui avaient eu la chance d'avoir pu travailler à côté de leurs pères étaient exempts de difformités, sans doute parce que les pères essayaient d'éviter à leurs fils les travaux les plus pénibles ou les plus dangereux. On retrouve tous ces éléments dans la nouvelle de Verga.

La première violence qui est faite à Malpelo est la mort de son père Mastro Misciu. Cette mort n'est pas purement accidentelle. Elle est le produit d'un enchaînement de causes. Mastro Misciu cherche à faire du travail supplémentaire pour rapporter plus d'argent à sa famille et en particulier à sa fille, Nunziata, qui est sur le point de se marier. Il a donc accepté de retirer, dans une galerie, un pilier de soutènement devenu inutile. Il ne fait pas ce travail en tant que salarié. Il s'est mis d'accord avec le propriétaire de la carrière pour effectuer la tâche contre une somme d'argent forfaitaire convenue à l'avance. Or Mastro Misciu a mal estimé la quantité de sable qu'il devait retirer. Il s'aperçoit qu'il devra sans doute travailler le lundi matin et, par conséquent, perdre le salaire correspondant. Il se dépêche donc, devient imprudent et meurt enseveli sous les yeux de Malpelo.

La nouvelle laisse entrevoir le monde de la bourgeoisie. Et la bourgeoisie n'est pas épargnée. L'ingénieur est au théâtre quand on vient le prévenir de l'accident au bout de trois ou quatre heures (selon les éditions). C'est à contrecoeur qu'il quitte la salle et c'est deux heures plus tard qu'il arrive à la mine pour constater que la quantité de sable à déblayer est

¹¹ C'est ce paradoxe qui a dérouter les lecteurs, en particulier ceux du 20^{ème} siècle, habitués à lire les romans néoréalistes dans lesquels il y a une forte solidarité entre les auteurs, les narrateurs et les personnages populaires.

¹² L'enquête parlementaire de Sidney Sonnino et de Leopoldo Franchetti fut publiée en 1877 sous le titre *La Sicilia nel 1876*.

telle qu'il faudra au moins une semaine. Il est donc inutile de faire quoi que ce soit. Alors l'ingénieur retourne au théâtre où il arrive à temps pour voir « enterrer Ophélie »¹³.

Le récit que nous avons fait est celui du « lecteur », récit qui, ne coïncide pas exactement avec celui du narrateur. Le modèle narratif de Verga prend le contre-pied de la narration telle qu'on la trouve dans la littérature policière. Dans le cas des romans à énigme, quelque effort que fasse le lecteur pour s'identifier à l'enquêteur, il ne parvient pas à lire dans la multiplicité des indices les clés qui permettent de trouver le coupable. Dans un roman policier, le narrateur en sait beaucoup plus que le lecteur et cherche à conserver le plus longtemps possible son avantage. Le rapport est inversé dans les nouvelles de Giovanni Verga où le lecteur comprend mieux que le narrateur l'histoire qui lui est racontée.

Quand nous avons fait le résumé de la mort de Mastro Misciu, nous avons mis en évidence le déterminisme qui est la cause de l'accident : le besoin dans lequel s'est trouvé Misciu de gagner davantage ; la mauvaise estimation qu'il a faite du sable à déblayer ; la malhonnêteté de son patron qui ne lui a pas payé le juste prix ; le désir qu'a eu Misciu de ne pas perdre la paye du lundi, sa hâte et finalement son imprudence.

Cependant le narrateur fait un récit différent. Selon lui, Misciu est un homme faible qui a eu tort de travailler pour « les jupons de sa fille », un manœuvre qui ne sait pas évaluer une quantité de terre à retirer, un naïf que le patron trompe aisément, un homme pacifique qui utilise la force de ses bras pour travailler au lieu de l'utiliser pour frapper ceux qui se moquent de lui ou l'exploitent :

Il était mort, en effet, un samedi qu'il voulait finir un travail pris à forfait : il s'agissait d'enlever un pilier de soutènement qui ne servait plus. Besogne qui avait été estimée à vue d'œil avec le patron à trente cinq ou à quarante charretées de sable. Cependant maître Misciu creusait depuis trois jours et il en avait encore pour la demi-journée du lundi. C'avait été une pauvre affaire, et seul un imbécile comme maître Misciu avait pu se laisser ainsi rouler par le patron ; c'est la raison pour laquelle d'ailleurs on l'appelait maître *Misciu Bêta* ; il était l'âne bête de la carrière. Lui, pauvre diable, il laissait dire, et se contentait de gagner son pain avec ses deux bras au lieu de s'en servir pour se battre avec ses compagnons et leur chercher querelle.¹⁴

Le passage présente simultanément une série d'informations et une série de jugements. Le lecteur accepte pour vrais les faits qui lui sont racontés mais il ne partage pas l'opinion du narrateur selon lequel tout ce qui arrive est « la faute à Misciu ». Le lecteur se trouve en effet face à une violence qui est celle du narrateur qui, contrairement au code social, montre de l'irrespect envers un mort en le qualifiant d'imbécile, de naïf et de pauvre type. Le lecteur se

¹³ La phrase citée ne se trouve pas dans la traduction de Béatrice Haldas. L'histoire des nouvelles de Verga est en effet très complexe, étant donné que celles-ci furent d'abord publiées dans différentes revues littéraires avant d'être éditées en volume en 1880 avec des corrections. L'édition de 1880 n'est d'ailleurs pas l'édition définitive car Giovanni Verga remania à la fois l'ordre de présentation des nouvelles mais aussi les textes eux-mêmes dans les rééditions de 1892 et 1897. Le texte italien que nous citons dans l'édition Feltrinelli est repris du texte établi par Carla Riccardi (Meridiani Mondadori, Milano 1979). À la suite de la phrase « l'ingegnere se ne tornò a veder seppellire Ofelia », on trouve, dans une édition antérieure, la remarque « Ben più interessante della morte di un manovale ». L'expression a été supprimée dans l'édition de 1897. Presque toutes les corrections tendent à atténuer la violence du récit, peut-être parce que, entre 1880 et 1897, il y a eu en Sicile le mouvement des « Fasci » siciliens durement réprimé par Francesco Crispi (1892). En outre la remarque « ben più interessante della morte di un manovale » exprime le point de vue de l'auteur plus que celui du narrateur populaire qui n'est pas scandalisé par le fait que mastro Misciu n'ait pas été secouru.

¹⁴ G. VERGA, *Nouvelles siciliennes*, cit., p. 82. « Era morto così, che un sabato aveva voluto terminare certo lavoro preso a cottimo, di un pilastro lasciato altra volta per sostegno nella cava, e che ora non serviva più e s'era calcolato così ad occhio col padrone per 35 o 40 carra di rena. Invece mastro Misciu sterrava da tre giorni e ne avanzava ancora per la mezza giornata del lunedì. Era stato un magro affare e solo un minchione come mastro Misciu aveva potuto lasciarsi gabbare a questo modo dal padrone; perciò appunto lo chiamavano mastro Misciu Bestia, ed era l'asino da basto di tutta la cava. Ei, povero diavolaccio, lasciava dire e si contentava di buscarsi il pane colle sue braccia, invece di menarle addosso ai compagni, e attaccar brighe. » (*ibid.*, p. 135)

trouve donc mis dans la situation paradoxale de devoir désapprouver le narrateur et de s'identifier à une figure auctoriale qui démentirait le récit fait par l'instance narratrice. Le lecteur, en d'autres termes, prend la place de l'auteur omniscient pour dénoncer la violence du narrateur ignorant¹⁵. Et, bien qu'il ne s'identifie pas vraiment au protagoniste Rosso Malpelo, du moins essaie-t-il « d'interpréter » son comportement. L'enfant est présent quand son père est enseveli dans la sablière puis quand le boiteux déclare, en présence de l'ingénieur, qu'il est inutile de creuser car il faudra des semaines pour enlever la terre. Lorsque l'ingénieur est reparti voir *Hamlet* et que les autres ouvriers se sont dispersés, le boiteux s'aperçoit de la présence de Rosso Malpelo :

L'ingénieur repartit pour voir l'enterrement d'Ophélie ; et les autres mineurs haussèrent les épaules et s'en allèrent l'un après l'autre. Dans la cohue et le bruit des bavardages ils ne prêtèrent pas attention à une voix d'enfant qui n'avait plus rien d'humain et qui hurlait : - Creusez ! creusez ici ! vite ! - Tiens ! - dit le boiteux - c'est Malpelo ! - D'où est-il sorti Malpelo ? - Si tu n'avais pas été Malpelo tu ne t'en serais pas tiré comme ça, non ! - Les autres se mirent à rire, les uns disaient que Malpelo avait le diable pour lui, les autres qu'il avait la peau dure comme les chats. Malpelo ne répondait rien, il ne pleurait même pas, il creusait avec ses ongles, là dans le sable, au fond du trou, si bien que personne ne s'était aperçu de lui ; et quand ils approchèrent une lampe ils virent un visage si défait, des yeux si fixes et une bouche si écumeuse que cela faisait peur ; il avait arraché ses ongles qui pendaient de ses mains tout ensanglantées. Puis quand ils voulurent l'enlever de là ce fut toute une affaire ; comme il ne pouvait plus griffer, il mordait comme un chien enragé et ils durent l'attraper par les cheveux pour le tirer de force.¹⁶

L'interprétation du boiteux - elle ne diffère pas de celle du narrateur - est que Rosso est maudit. Il a fait un pacte avec le diable et c'est pourquoi il n'a pas été enseveli. Il ne pleure pas et son regard est méchant. C'est un chat qui griffe jusqu'à s'en arracher les ongles, un animal qui mord comme un chien enragé qu'on ne peut raisonner. Le lecteur, en revanche, lit l'épisode d'un autre point de vue, celui de l'auteur qui est présent dans le texte grâce à un autre récit à peine amorcé. En écrivant qu'au milieu du brouhaha on entendit soudain « una voce di fanciullo », Verga suggère une image contraire à celle que développe le narrateur. Ce n'est pas un animal agressif qui est dans le sable mais un enfant qui a une voix, qui appelle au secours et qui n'a cessé de creuser avec ses mains pendant les six heures qui ont séparé le moment de l'accident et l'arrivée de l'ingénieur. L'utilisation du mot « fanciullo » modifie la perception que le lecteur a de Malpelo. Ses yeux révulsés, son visage bouleversé et même l'écume à sa bouche ne sont plus des indices de méchanceté mais ceux du désespoir. Le début et la fin du paragraphe laissent entendre la voix de l'auteur. Ce que le texte dit, c'est que l'ingénieur est soulagé de quitter la mine pour pouvoir assister au spectacle de l'ensevelissement d'Ophélie alors que le petit enfant doit être emmené de force pour qu'il renonce à désensevelir son père. La symétrie inversée des deux phrases permet au lecteur de lire le texte de l'auteur dans le récit du narrateur.

¹⁵ Le narrateur de *Rosso Malpelo*, comme celui de *Nedda*, utilise l'adjectif « povero ». Mais alors que l'adjectif dans *Nedda* avait une connotation positive, le même adjectif utilisé par le narrateur de *Rosso Malpelo* a une connotation négative. Mastro Misci Bestia n'est pas un « pauvre homme » mais « un pauvre type ».

¹⁶ « L'ingegnere se ne tornò a veder seppellire Ofelia; e gli altri minatori si strinsero nelle spalle, e se ne andarono a casa ad uno ad uno. Nella ressa e nel gran chiacchierio non badarono a una voce di fanciullo la quale non aveva più nulla di umano, e strillava: - Scavate! scavate qui! presto! -To'!- disse lo sciancato - è Malpelo! - Da dove è venuto fuori Malpelo? - Se tu non fossi stato Malpelo, non te la saresti scappata, no! - Gli altri si misero a ridere, e chi diceva che Malpelo avea il diavolo dalla sua, un altro che avea il cuoio duro a mo' dei gatti. Malpelo non rispondeva nulla, non piangeva nemmeno, scavava colle unghie colà nella rena, dentro la buca, sicché nessuno s'era accorto di lui; e quando si accostarono col lume gli videro tal viso stravolto, e tali occhiacci invetrati, e tale schiuma alla bocca da far paura; le unghie gli si erano strappate e gli pendevano dalle mani tutte in sangue. Poi quando vollero toglierlo di là fu un affar serio; non potendo più graffiare, mordeva come un cane arrabbiato e dovettero afferrarlo pei capelli, per tirarlo via a viva forza. » (*ibid.*, p. 136). N.B. : le passage ne se trouve pas dans le texte à partir duquel Béatrice Haldas a établi sa traduction. (cf. ci-dessus note 8).

Verga écrit donc un texte double. Le texte le plus apparent, celui qui se fait entendre avec violence, est bien sûr celui du narrateur. Inversement, le texte de l'auteur doit être recherché dans le pli des phrases ou dans les inconséquences du conteur. Nous avons cité plus haut le passage où ce dernier se moque de Misciu parce qu'il ne répond pas aux humiliations et, qu'à la différence des autres mineurs, il n'aime pas faire le coup de poing. Rosso n'oublie rien de ce qu'on dit au sujet de son père :

Malpelo faisait une sale tête, comme si ces moqueries lui retombaient dessus et, tout petit qu'il fût, il avait de ces regards qui faisaient dire aux autres : « toi, c'est certain, tu ne mourras pas dans ton lit comme ton père »¹⁷

La voix de dessus est celle du narrateur : celui-ci raconte que Malpelo a un visage méchant et qu'il mourra certainement de mort violente. Il dit aussi que le gamin est inintelligent parce qu'il s'offense de moqueries qui ne sont pas adressées à lui mais à Mastro Misciu. Cependant sous cette voix de dessus on entend le récit de l'auteur. « Tout petit qu'il est » Malpelo souffre de voir son père humilié. C'est cette souffrance-là qui est à l'origine de son agressivité.

Le lecteur lit simultanément les deux récits contradictoires et il se range bien sûr du côté de l'auteur contre l'instance narratrice. Parce qu'il se sent solidaire des plus malheureux, parce qu'il rejette le cynisme du narrateur populaire, parce que le point de vue de ce dernier ne permet pas de rendre compte du comportement de Malpelo. En effet, comme cela a été remarqué, l'interprétation du narrateur repose sur un postulat arbitraire et une faute de logique. La nouvelle a pour objet la méchanceté de Rosso « qui a les cheveux roux parce qu'il est méchant ».¹⁸ La formule attribue à l'enfant une méchanceté naturelle qui se lit dans sa chevelure rousse alors que la méchanceté de Rosso provient de ce qu'étant différent et persécuté, il répond aux violences qu'il subit par une contre violence. Seule cette dernière interprétation donne un sens au texte. Celle du narrateur n'est pas productrice de sens parce qu'en attribuant à Malpelo une méchanceté a priori, l'histoire ne peut donner lieu à aucun développement. L'interprétation du narrateur, bien que fausse, a cependant le mérite de montrer comment fonctionne l'idéologie. Le narrateur projette sur le personnage opprimé la violence du système social alors que l'auteur retourne le propos en montrant que ce que le narrateur appelle la méchanceté de Malpelo n'est en réalité qu'une contre violence. En choisissant un narrateur qui raconte mal, Verga fait prendre conscience à ses lecteurs qu'il y a une parole mensongère qui vise à imputer la violence (et la faute) aux victimes. On touche là un aspect essentiel de tout discours sur la violence. Celle-ci est toujours attribuée à l'autre, à l'ennemi, y compris quand l'autre n'est pas du côté de la force.

Le récit du narrateur populaire qui tend à montrer la méchanceté de Malpelo a quelque apparence de vraisemblance. L'enfant ne ressemble pas à ceux de *De Amicis* qui, malgré leur pauvreté, restent généreux et dociles. Après l'accident dans la sablière, la malignité de Malpelo grandit et le narrateur le compare à un animal enragé. On a beaucoup écrit sur les nombreuses comparaisons avec les animaux qu'on trouve dans les œuvres de Verga. On a dit qu'elles étaient l'expression d'une société rurale. Et cela est indéniable. Mais elles ont aussi une autre fonction : elles sont l'expression de la violence du narrateur pour qui les personnages dont il parle ne sont guère plus que des bêtes. Dans leur enquête sur le Midi, Franchetti et Sonnino avaient remarqué la rigidité de la hiérarchie sur les lieux de travail. Les

¹⁷ *Ibid.*, p. 82. « Malpelo faceva un visaccio come se quelle soperchierie cascassero sulle sue spalle, e così piccolo com'era aveva di quelle occhiate che facevano dire agli altri: - Va' là, che tu non ci morrai nel tuo letto come tuo padre » (*ibid.*, 135). La phrase apparaît dans la nouvelle avant l'accident du père.

¹⁸ Le narrateur inverse la cause et l'effet. Malpelo est méchant parce qu'il est roux serait la phrase logique. Étant roux, Malpelo est différent des autres, étant différent des autres il est rejeté et maltraité, étant rejeté et maltraité, il devient méchant.

apprentis et les enfants étaient bien sûr à l'échelon le plus bas et devaient donc non seulement obéir mais endurer le mépris et les brutalités de ceux qui étaient tout juste au-dessus d'eux. En dessous de Malpelo, il n'y a guère que les animaux, les chiens errants qui lui ressemblent et les ânes qui transportent le sable dans les galeries de la mine :

Ces jours-là, [Malpelo] était plus triste et plus méchant que d'habitude, au point qu'il ne mangeait presque pas, et que son pain, il le jetait au chien, comme si le pain n'était pas bénédiction de Dieu. Le chien l'aimait bien, car les chiens ne regardent que la main qui leur donne le pain, (et aussi les coups). L'âne, en revanche, pauvre bête, maigre comme un clou et boiteux, supportait toutes les méchancetés de Malpelo, qui le battait sans pitié avec le manche de sa pioche et bougonnait : - Comme ça, tu crèveras plus vite !¹⁹

Malpelo est souvent battu. Il accepte les coups sans broncher. Mais il se montre brutal avec les autres enfants « et on aurait dit qu'il voulait se venger sur les faibles de tout le mal qu'il se figurait que les autres lui avaient fait, à lui et à son père. »²⁰ Le narrateur semble reconnaître que l'agressivité de Malpelo est une contre violence (comme le pensent l'auteur et le lecteur), sauf qu'il continue à prétendre que les humiliations que l'enfant dit avoir subies sont purement imaginaires. En réalité, Malpelo a compris que le monde économique est celui de la lutte de tous contre tous, et il décide donc de défendre au mieux ses intérêts en brutalisant, s'il le faut, ceux qui sont plus faibles que lui. Il est donc cruel avec l'âne, parce que l'âne est en dessous des apprentis dans la hiérarchie de la mine.

Ce qui cependant scandalise le plus le narrateur, c'est que Malpelo martyrise Ranocchio un orphelin ainsi appelé parce qu'il boite à cause d'une chute qu'il a faite en tombant d'un échafaudage. L'enfant ne peut plus travailler sur les chantiers et il a été accepté par pitié à la sablière :

Par un raffinement de méchanceté, il semblait avoir pris sous sa protection un pauvre gosse [...] En effet, il le tourmentait de mille manières. Tantôt il le battait sans motif et sans pitié, et si Grenouille ne se défendait pas, il le frappait plus fort, avec plus d'acharnement, en lui disant : « Tiens, imbécile ! Quel imbécile tu fais ! Si tu n'as pas le courage de te défendre contre moi, qui ne te veux pas de mal, cela veut dire que tu te laisseras danser sur le ventre par le premier venu. »²¹

En dessous de la voix du narrateur, on entend celle de l'auteur. En traitant Ranocchio de « Bestia », Malpelo lui donne le surnom de son père²². On comprend ainsi qu'il veut obliger

¹⁹ *Ibid.*, p. 83-84. « In quei giorni [Malpelo] era più tristo e cattivo del solito, talmente che non mangiava quasi e il pane lo buttava al cane, come se non fosse *grazia di Dio*. Il cane gli voleva bene perché i cani non guardano altro che la mano la quale dà loro il pane. Ma l'asino grigio, povera bestia, sbilenca e macilenta, sopportava tutto lo sfogo alla cattiveria di Malpelo; ei lo picchiava senza pietà, col manico della zappa, e borbottava: - Così creperai più presto. » (*ibid.*, p. 136-137). Ces quelques lignes sont une sorte de résumé du darwinisme social qui a informé l'imaginaire de nombreux intellectuels à la fin du 19^{ème} siècle. Lorsque les narrateurs de Verga comparent le comportement des personnages à ceux des animaux, c'est pour souligner que ceux-ci ne sont mus que par la faim ou la peur. Ainsi quand Rosso Malpelo donne à manger au chien, le narrateur fait remarquer que « il cane voleva bene [a Malpelo], perché i cani non guardano altro che la mano la quale dà loro il pane ». Quelques lignes plus loin, Malpelo est comparé à un chien redevenu sauvage : « [Malpelo] era ridotto veramente come quei cani, che a furia di buscarsi dei calci e delle sassate da questo e da quello finiscono col mettersi la coda fra le gambe e scappare alla prima anima viva che vedono, e diventano affamati, spelati e selvatici come lupi. »

²⁰ *Ibid.*, p. 84. « sembrava che volesse vendicare sui deboli tutto il male che s'immaginava gli avessero fatto, a lui e al suo babbo ». (*ibid.*, p. 137)

²¹ *Ibid.*, p. 84. « Per un raffinamento di malignità sembrava aver preso a proteggere un povero ragazzone [...] Infatti egli lo tormentava in cento modi. Ora lo batteva senza un motivo e senza misericordia, e se Ranocchio non si difendeva, lo picchiava più forte, con maggiore accanimento e gli diceva: - To'! Bestia! Bestia sei! Se non ti senti l'animo di difenderti da me che non ti voglio male, vuol dire che ti lascerai pestare il viso da questo e da quello! » (*ibid.*, p. 137)

²² Malpelo aurait voulu pouvoir obliger son père à se défendre.

Ranocchio à frapper et à se défendre pour qu'il n'ait pas le même destin tragique que Mastro Misciu ni le sort de l'âne condamné à supporter les coups parce que trop vieux pour se défendre :

Lorsqu'il poussait un âne chargé sur la rue de montée du souterrain, et qu'il le voyait poser un à un ses sabots, exténué, courbé sous la charge, soufflant et l'œil éteint, il le frappait sans pitié avec le manche de la pioche, et les coups résonnaient sec sur les tibias et sur les côtes décharnées. Parfois, la bête se pliait en deux, à bout de forces, ne pouvant plus faire un pas, et tombait sur les genoux ; il y en avait un qui était tombé si souvent qu'il en avait deux plaies aux jambes. Malpelo avait coutume de dire à Grenouille : « L'âne, on le frappe, parce qu'il ne peut pas frapper ; et s'il le pouvait, il nous écraserait sous ses pieds, et il nous arracherait la peau avec ses dents ! Ou encore : « S'il t'arrive de cogner, tâche de cogner le plus fort possible ; ainsi les autres te respectent, et ça te fera autant de coups en moins ! »²³

Il n'y a pas beaucoup de différence entre *Nedda* et *Rosso Malpelo* si on considère les deux textes du point de vue de leur thématique. En effet, dans les deux nouvelles, Verga montre le sort qui est réservé à ceux qui sont les plus faibles. Nedda et Rosso sont orphelins de père, Nedda est timide, toujours en retrait et Rosso est un enfant qui assiste aux humiliations de son père. La différence entre Nedda et Rosso est que la première est résignée alors que le second apprend que pour survivre il est nécessaire de se défendre et de savoir être violent. Mais c'est surtout au niveau du récit de la violence que les deux nouvelles sont dissemblables. Le lecteur de *Nedda* purifie sa propre violence en s'apitoyant sur le destin injuste de la jeune fille qui perd successivement sa mère, son fiancé et sa petite fille. Le lecteur de *Rosso*, dans la première partie de la nouvelle tout au moins, ressent une sorte de malaise. La violence du narrateur auquel le lecteur ne peut pas s'identifier empêche la catharsis. Entre la méchanceté cynique du narrateur et la contre violence de Malpelo, le lecteur, comme l'auteur, est du côté de l'enfant. Mais il n'y a pas de conciliation ou de réconciliation possible. Le lecteur est en face de deux violences, il ne peut pleinement s'identifier à aucun des personnages, d'une certaine façon il a un sentiment d'exclusion, celui-là même que produit toute violence.

Le troisième récit que nous étudierons brièvement est la nouvelle *Libertà* qui fut publiée le 12 mars 1882 dans « La Domenica letteraria ». Elle fait allusion (une vingtaine d'années après les faits) à la révolte qui eut lieu à Bronte au début du mois d'août 1860. Par leur révolte les ouvriers agricoles voulaient obtenir une division de la grande propriété foncière puis une distribution des terres. Pensant que le débarquement de Garibaldi en Sicile et la fin du régime des Bourbons entraîneraient des transformations sociales importantes, les paysans se soulevèrent avec le soutien de quelques libéraux parmi lesquels l'avocat Nicolò Lombardo. Cependant les désordres dégénérèrent. Quinze hommes et femmes parmi les notables du pays furent massacrés et parmi ceux-ci le notaire. Des maisons furent incendiées. Au nombre des propriétaires de Bronte il y avait la famille Nelson-Bridport. Les terres de la Ducea avaient été données à l'amiral Nelson par Ferdinand IV pour le remercier après la chute de la république parthénopéenne en 1799. Ayant été averti des émeutes, le gouvernement anglais exerça des pressions sur Garibaldi pour qu'il intervînt. Celui-ci demanda alors au général Nino Bixio de

²³ *Ibid.*, p. 84-85. « Quando cacciava un asino carico per la ripida salita del sotterraneo, e lo vedeva puntare gli zoccoli, rifinito, curvo sotto il peso, ansante e con l'occhio spento, ei lo batteva senza misericordia, col manico della zappa, e i colpi suonavano secchi sugli stinchi e sulle costole scoperte. Alle volte la bestia si piegava in due per le battiture, ma stremo di forze non poteva fare un passo e cadeva sui ginocchi, e ce n'era uno il quale era caduto tante volte, che ci aveva due piaghe alle gambe; e Malpelo allora confidava a Ranocchio: - L'asino va picchiato perché non può picchiar lui; e s'ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi. // Oppure: - Se ti accade di dar delle busse, procura di darle più forte che puoi; così coloro su cui cadranno ti terranno per da più di loro e ne avrai tanti di meno addosso. » (*ibid.*, p. 137-138)

rétablir l'ordre. Il y eut de très nombreuses arrestations et, après un procès sommaire, cinq hommes dont un malade mental et l'avocat Lombardo furent fusillés devant la population. Aujourd'hui encore les événements de Bronte²⁴ suscitent de nombreuses polémiques parmi les historiens du Risorgimento car la répression exercée par les garibaldiens soulève la question complexe du mouvement unitaire dans le Sud.

Verga, dans sa nouvelle, ne fait pas œuvre d'historien et il ne donne pas d'informations sur le contexte politique et social qui conduisit au soulèvement de la population de Bronte²⁵. Il décrit deux violences opposées : celle des paysans massacrant les notables puis celle de la répression militaire et judiciaire. Il est difficile d'identifier le narrateur de *Libertà*. La nouvelle utilise le style direct ou le style indirect libre, faisant entendre les menaces et les cris de la foule tuant les *galantuomini* et les *cappelli* :

Don Antonio rentrait en hâte chez lui par les raccourcis. Le premier coup l'envoya rouler contre le trottoir, le visage en sang. - Pourquoi ? Pourquoi me tuez-vous ? - Au diable toi aussi ! Un gamin, qui boitait, ramassa le chapeau crasseux et cracha dessus. - À bas les gros bonnets ! Vive la liberté ! - Attrape, toi aussi ! dirent-ils au curé qui menaçait de l'enfer ceux qui volent le pain, et qui revenait de la messe avec la sainte hostie dans sa bedaine. - Ne me tuez pas, je suis en état de péché mortel ! Son péché mortel, c'était *gna Lucia* : une petite que son père lui avait vendue à l'âge de quatorze ans, lors de cet hiver de famine qui remplissait l'Assistance et les rues de gosses affamés. Si cette chair de chien avait été bonne à quelque chose, ils auraient pu encore s'en repaître, à présent on la traînait à coups de hache, de porte en porte sur les cailloux du chemin. Le loup aussi, lorsqu'il pénètre, affamé dans une bergerie, ne pense pas à se remplir le ventre, mais égorge de rage.²⁶

L'expression de la violence embarrasse le lecteur. Car il n'y a pas seulement la cruauté de ces morts infligées à coups de hache, mais aussi le mépris des assassins pour leurs victimes. On se sent mal à l'aise devant le geste de l'enfant qui crache dans le chapeau d'un agonisant. Ou devant la description de la bedaine du curé qui, quelques instants après, n'est plus qu'un amas de chair morte. Bien que les circonstances historiques ne soient pas précisées, le texte indique les causes profondes de la haine. Le curé a profité de la *gnà Lucia* que son père a vendue quand il y avait une famine. Dans ses sermons il condamnait à l'enfer ceux qui volent le pain (c'est-à-dire les pauvres). Le texte, y compris dans la comparaison de la foule avec une meute de loups, fait sans cesse référence à la faim. La violence contre les notables serait donc une révolte contre les affameurs. Et la cruauté est sans doute à la mesure de la faim, faim du pain que les plus démunis doivent voler, faim accumulée pendant les années di disette, faim qui oblige les filles à se prostituer, faim de justice et de terres²⁷. Pourtant le lecteur ne peut que ressentir un sentiment de dégoût alors que le narrateur continue le récit du massacre avec le même entêtement, les mêmes mots haineux criés par ceux qui assassinent et les mêmes supplications inutiles proférées par ceux qui sont tués. Le pharmacien est éventré au moment où sa main ensanglantée secoue le marteau d'une porte

²⁴ Il y eut d'autres révoltes et d'autres massacres, notamment à Alcara et à Randazzo.

²⁵ Le nom de la bourgade n'est même pas cité.

²⁶ *Ibid.*, p. 194-195. « Don Antonio sgattaiolava a casa per le scorciatoie. Il primo colpo lo fece cascare colla faccia insanguinata contro il marciapiede. - Perché? perché mi ammazzate? - Anche tu! al diavolo! Un monello sciancato raccattò il cappello bisunto e ci sputò dentro. - Abbasso i cappelli! Viva la libertà! - Te! tu pure! - Al reverendo che predicava l'inferno per chi rubava il pane. Egli tornava dal dir messa, coll'ostia consacrata nel pancione. - Non mi ammazzate, ché sono in peccato mortale! - La *gnà Lucia*, il peccato mortale; la *gnà Lucia* che il padre aveva venduto a 14 anni, l'inverno della fame, e riempiva la Ruota e le strade di monelli affamati. Se quella carne di cane fosse valsa a qualche cosa, ora avrebbero potuto satollarsi, mentre la sbrandellavano sugli usci delle case e sui ciottoli della strada a colpi di scure. Anche il lupo allorché capita affamato in una mandra, non pensa a riempirsi il ventre e sgozza dalla rabbia. » (*ibid.*, p. 255-256)

²⁷ C'est ici la voix de l'auteur qui intervient dans le récit du narrateur. Ailleurs dans la nouvelle on trouve les expressions de « carnaval » et de foule « à jeun ».

cochère. La baronne est jetée du haut d'un balcon. La mort du notaire et de son fils est décrite ainsi :

Mais le pire arriva au moment où tomba le fils du notaire, un garçonnet de onze ans, blond comme l'or, pris on ne sait trop comment dans la mêlée. Son père s'était relevé une ou deux fois avant de se traîner pour aller finir sur ce tas d'ordures en lui criant : - Neddu ! Neddu ! De terreur, Neddu s'enfuyait les yeux et la bouche grands ouverts, sans pouvoir pousser un cri. On le renversa, il se dressa, lui aussi, sur un genou, comme son père ; le torrent lui passa dessus ; quelqu'un lui avait planté son gros soulier sur la joue et la lui avait arrachée ; néanmoins, le garçonnet demandait grâce encore avec les mains. Cela fendait le cœur ! Le bûcheron, par pitié, lui asséna un grand coup de hache, des deux mains, comme s'il avait dû abattre un chêne cinquantenaire - et il tremblait comme une feuille. Un autre cria : - Bah ! il serait devenu notaire, lui aussi.²⁸

Le passage est tout aussi insupportable que le précédent à cause de l'ironie du narrateur ou de la remarque imbécile du paysan voulant justifier l'injustifiable : l'enfant aurait été un jour notaire comme son père. À moins que la phrase (une fois encore) ne fasse allusion à cette faim de terre jamais satisfaite qui explique tant d'épisodes sanglants de l'histoire sicilienne.

La nouvelle de Verga a beaucoup irrité. Elle a été largement utilisée contre son auteur auquel on a reproché (en s'appuyant sur cette page) son idéologie conservatrice. Or, c'est à ce propos que nous voudrions dire un dernier mot. On ne décrit jamais que la violence des autres, la violence des ennemis. Parce que Verga raconte, l'une après l'autre, les morts abominables de la quinzaine de notables tués à Bronte, on en conclut qu'il se range du côté de l'ordre, c'est-à-dire des *galantuomini*. La raison est-elle suffisante ? En effet, dans la deuxième partie de la nouvelle, il décrit pareillement la violence de la répression, la peur du bûcheron que Bixio fait fusiller, les conditions de détention des paysans arrêtés, la stupeur de ces derniers pendant les audiences parce qu'ils ne comprennent pas ce qu'on leur dit au cours de leur procès²⁹.

En réalité, condamner Verga, est l'excuse que se donne le lecteur pour dissiper ou atténuer son malaise. Le spectacle de la violence n'est pas tolérable. Sa description non plus. Dans les trois nouvelles que nous avons citées nous avons trois formes de récit qui, chacune, place le lecteur dans une position différente. Le récit qui met le lecteur dans la situation la plus confortable est celui qui génère la compassion, purge la violence, et fait que le lecteur, dans un contexte de haine, se sent gouverné par la *caritas*. Le second type de récit place le lecteur en face d'une double violence et l'amène à se ranger, non sans quelque réticence, dans le camp de la contre violence dont on pense d'ordinaire qu'elle est une violence justifiée. Le troisième type de récit, enfin, oblige le lecteur à regarder patiemment le spectacle entêté de la violence aveugle. Or la description brute de la violence quand elle n'est pas médiatisée par la compassion ou quelque cause qui la légitime empêche toute forme d'identification. Le lecteur ressent alors un sentiment d'exclusion qui le renvoie à sa propre violence et le récit ne peut pas avoir de fonction cathartique.

Verga, en voulant représenter la société de la fin du 19^{ème} siècle, découvre la brutalité des rapports sociaux. Il estime qu'il s'agit-là d'une donnée objective et d'un processus

²⁸ *Ibid.*, p. 195. « Ma il peggio avvenne appena cadde il figliolo del notaio, un ragazzo di undici anni, biondo come l'oro, non si sa come, travolto nella folla. Suo padre si era rialzato due o tre volte prima di strascinarsi a finire nel mondezzaio, gridandogli - Neddu! Neddu! - Neddu fuggiva, dal terrore, cogli occhi e la bocca spalancati senza poter gridare. Lo rovesciarono; si rizzò anch'esso su di un ginocchio come suo padre; il torrente gli passò di sopra; uno gli aveva messo lo scarpone sulla guancia e glie l'aveva sfracellata; nonostante il ragazzo chiedeva ancora la grazia colle mani. - Non voleva morire, no, come aveva visto ammazzare suo padre; - strappava il cuore! - Il taglialegna, dalla pietà, gli menò un gran colpo di scure colle due mani, quasi avesse dovuto abbattere un rovere di cinquant'anni - e tremava come una foglia - Un altro gridò: - Bah! egli sarebbe stato notaio, anche lui! » (*ibid.*, p. 256)

²⁹ La dernière phrase de la nouvelle donne le point de vue de ceux qui ont été condamnés et explique les raisons de leur révolte. Le mot *liberté*, pour les paysans, signifie possession de la terre.

nécessaire au progrès. Il n'est pas le premier écrivain à montrer la violence. Manzoni l'avait précédé. Mais, pour Manzoni (en cela disciple du 18^{ème} siècle) la violence provenait d'un défaut d'État, d'un manque de (bon) gouvernement (un gouvernement guidé par l'Église). Giovanni Verga, au contraire, peut-être parce qu'il est sicilien, n'a jamais l'idée d'un État arbitre entre les intérêts antagonistes des classes ou des individus. Il est convaincu que l'État se range au côté des uns contre les autres. Et c'est bien cette problématique-là qui dominera l'histoire du 20^{ème} siècle.

Article publié

In *Violences d'État et paroles libératrices*

Sous la direction de Pascale Budillon Puma et Florence Olivier

Indigo & Côté-femmes Éditions, 2006, 388p.

p. 261-273