

De l'influence à la théorie du système-monde: le cas de la réception de Zola dans la Péninsule ibérique

Célia VIEIRA

University Institute of Maia – ISMAI
CITEI/CIAC

ABSTRACT

This article re-considers the notion of influence in light of Immanuel Wallerstein's "world-systems approach." Following the thinking of Đurišin (1995), Moretti (2000) and Terian (2012, 2013), our goal is to identify the strategies of literary legitimation put into place in Portuguese and Spanish literatures, between 1870 and 1890, as semi-peripheral literary systems, in their relation to central cultural zones; we take as a scenario for this study the reception of Zola on the Iberian peninsula. The analysis of extolled realist/naturalist models, as an alternative to the Zolian version, will allow us to underscore, in the global context of the tension between world literature and national literatures, the complexity of the process of reception-creation in its inter-literary relationships.

De la notion d'influence à la théorie du système-monde: la complexité des processus de réception-crédation

Même si l'auteur bâtit son œuvre sur une originalité qui n'est pas hantée par l'angoisse de l'"influence,"¹ nous ne pouvons pas ignorer les rapports de force et de domination où est inscrite la tradition culturelle qui forme l'écrivain. Entre invention et mémoire collective, ce dernier ne serait-il pas conditionné par les rapports de pouvoir et de savoir qui se jouent dans le champ littéraire mondial? Entre la pérennité du texte littéraire et son historicisation, la question comparatiste des influences dépasse toute approche liée au parcours biographique de l'auteur et met en évidence que "[n]o poet, no artist of any art, has his complete meaning alone."² Même si cette notion d'influence, rejetée par le criticisme structuraliste, comme étant un concept attaché à un contexte positiviste et historicisant, a plutôt donné la place à l'étude des rapports d'intertextualité ou à l'analyse des transferts culturels, la parution à la fin du XXe siècle de nombre d'essais sur le postcolonialisme, ou, plus largement, sur les rapports entre la culture et l'impérialisme, a remis à jour des questions concernant les liens entre le texte et les formes de domination ou de contagion culturelles. La révision des théories postcoloniales s'est alors enrichie du dynamisme de la recherche qui place le phénomène littéraire au carrefour de la pensée philosophique, sociologique, psychanalytique, mais aussi des études interdisciplinaires qui se sont orientées vers "les conditions socioéconomiques de production, de circulation et de réception des textes littéraires."³

En fait, la globalisation économique et culturelle a ranimé le débat né au XIXe siècle autour du rapport entre la littérature mondiale (et le rêve de Goethe d'une littérature universelle) et les littératures nationales. Considérant que la littérature mondiale en tant que concept demandait une nouvelle méthode critique, Franco Moretti, en 2000, a formulé l'hypothèse suivante:

¹ Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, trad. Maxime Shelledy et Souad Degachi (Paris: Aux forges de Vulcain, 2013) 55.

² T. S. Eliot, *Critical Essays* (London: Faber & Faber, 1931) 14-15.

³ Claire Ducournau et Cyril Vettorato, "Aléas d'une réception," *Postcolonial Studies: modes d'emploi* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2013) 178-79.

l'économie du système-monde, telle que théorisée par Immanuel Wallerstein, et selon laquelle "international capitalism is a system that is simultaneously *one*, and *unequal*: with a core, and a periphery (and a semi-periphery) that are bound together in a relationship of growing inequality,"⁴ ne pourrait-elle pas s'appliquer au système littéraire universel et expliquer la manière dont les interrelations littéraires se développent? Selon cette perspective, ce que les études de littérature comparée considéraient traditionnellement comme des études de réception ou d'influences correspondrait en fait à un processus d'asymétrie dans les interférences littéraires, car "a target literature is, more often than not, interfered with by a source literature which completely ignores it."⁵

Cette asymétrie peut être facilement prouvée par l'étude de ce qui constitue la part existante d'étranger dans une littérature nationale, par le relevé des faits concernant les processus d'interférence,⁶ à savoir: la mobilité des écrivains; les circuits de divulgation littéraire; les traductions, éditions et adaptations; la réception critique des auteurs étrangers; le rôle des médiateurs culturels; les réseaux d'échange culturels. Or, l'analyse de ces données mettrait facilement en évidence la position de littérature semi-périphérique qu'occupe la littérature portugaise et espagnole puisqu'on observe, par exemple, un décalage entre le nombre d'auteurs portugais et espagnols traduits à l'étranger et celui d'auteurs de zones centrales traduit dans la Péninsule ibérique. Par ailleurs, le nombre d'études de réception d'auteurs ibériques à l'étranger est inférieur à celui d'études de réception d'auteurs étrangers au Portugal et en Espagne. Enfin, la migration des écrivains se fait surtout des zones périphériques vers les zones centrales.

Pour Moretti, la loi de l'évolution littéraire serait déterminée par la manière dont les cultures qui appartiennent à la périphérie du système littéraire établissent un équilibre entre l'influence des zones centrales (France, Allemagne, Angleterre, États-Unis) et le patrimoine local.⁷ Ainsi, bien que la littérature mondiale soit le résultat de l'affirmation de l'hégémonie symbolique des zones centrales, le système littéraire global est formé par les variations du paradigme occidental et européocentriste dans sa différenciation locale. La littérature mondiale résulterait de l'identification des lignes invariables qui subsistent au-dessus de la variabilité des lectures d'une œuvre littéraire⁸ et des modes de circulation des œuvres.

Certes, cette perspective socioéconomique sur l'évolution transnationale des formes littéraires, prônée par Moretti et Casanova, qui mise sur l'asymétrie entre les centres d'influence dominante et les périphéries qui assument un rôle faible et passif, a fait l'objet de critiques en ce qu'elles négligent "the polycentrism, plurilingualism, and multidirectionality of literary flows."⁹ Cette conception du système littéraire basée sur l'histoire du capitalisme sous-estime l'importance des processus interlittéraires et le rôle des zones périphériques dans la sémiose littéraire globale.

Il est évident que les lois de l'évolution littéraire sont beaucoup plus complexes. Dès lors, il faut reconnaître que la littérature est un polysystème¹⁰ dont les contours sont variables car ils intègrent une multiplicité de relations inter et intralittéraires.¹¹ En tout cas, la théorie de Moretti a attiré l'attention des chercheurs sur les tensions globales inhérentes au processus

⁴ Franco Moretti, "Conjectures on World Literature," *New Left Review* 1 (Jan.-Feb. 2000): 55.

⁵ Moretti 55.

⁶ Voir Álvaro Manuel Machado et Daniel-Henri Pageaux, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura* (Lisboa: Presença, 2001).

⁷ Moretti 58.

⁸ Voir Damien Damrosch, *What Is World Literature?* (Princeton: Princeton University Press, 2003).

⁹ Marko Juvan, "Worlding Literatures between Dialogue and Hegemony," *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013): 5. Web. 9 mai 2016 < <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol15/iss5/10/> >.

¹⁰ Itamar Even-Zohar, "Laws of Cultural Interference," *Papers in Culture Research* (Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University, 2010): 63–67.

¹¹ Dionýz Durišin, *Théorie du processus interlittéraire I* (Bratislava: Institut de Littérature Mondiale et Académie Slovaque des Sciences, 1995) 12–13.

de réception-création, en mettant en relief les stratégies de légitimation littéraire mises en place par les littératures nationales pour contourner les influences qu'elles reçoivent de l'étranger. Andrei Terian est un chercheur qui évoque la théorie de Mircea Martin, d'après laquelle les relations interlittéraires et les influences agissent comme des complexes: "Many 'cultural complexes,' of various literatures operate similarly to the way individual complexes operate"; a "complex," whether it is individual or cultural, emerges from the comparison (constantly detrimental to the subject) with an Other."¹²

Ce point de vue permettrait, selon Terian, de mettre en relief des stratégies d'autolégitimation développées par les systèmes littéraires nationaux dans leur rapport avec la littérature mondiale. Quelques-unes de ces stratégies, qui ont comme but d'affirmer la valeur d'un système littéraire dans son rapport avec l'Autre, consistent à établir une comparaison qui favorise les écrivains nationaux vis-à-vis des écrivains étrangers, ou à faire un éloge de l'excellence de la littérature nationale, tout en soulignant son rôle innovateur et pionnier. Cela veut dire que ce qui est en cause n'est pas à proprement parler les influences subies suite à une sorte de colonisation ou d'acculturation par des littératures développées dans des zones de pouvoir économique et d'irradiation culturelle, mais une théorie sur l'interdépendance des systèmes littéraires.

Stratégies de légitimation littéraire. Le cas de la réception de Zola dans la Péninsule ibérique

À la lumière de ces acquis théoriques, notre but est d'identifier des stratégies de légitimation littéraire mises en place entre 1870 et 1890 dans les littératures portugaise et espagnole, lesquelles ont, dans leur rapport avec cette zone d'irradiation culturelle centrale qu'est la France, le statut de systèmes littéraires semi-périphériques.

Il faut souligner que dans cet espace culturel, la bataille naturaliste déclenchée par la réception de Zola constitue l'écho d'une discussion généralisée sur la possibilité d'accepter un nouvel ordre politique, religieux et social, ainsi qu'une vision du monde fondée sur des principes scientifiques. Dans cette querelle sur la tradition et la modernité, on se pose des questions sur la fonction sociale et pédagogique du roman, et la mission de l'écrivain, ainsi que sur les modes de représentation de la réalité, et le rapport entre le roman et l'identité nationale. Même pour les plus importants défenseurs du naturalisme zolien, comme Leopoldo Alas (1852-1901), Eça de Queirós (1845-1900) ou Emilia Pardo Bazán (1851-1921), la formulation d'un programme naturaliste part du principe que le naturalisme constitue la formule artistique la plus appropriée au progrès scientifique et intellectuel, mais avec des limitations relativement à sa dimension positiviste et expérimentale. Il faut signaler que tout échange culturel et littéraire s'inscrit dans une tension de sentiments de rejet ou d'admiration vis-à-vis des modèles étrangers. Dans l'espace ibérique, où la définition des identités nationales est construite par référence à la culture française, la réflexion sur la matrice nationale, par opposition à l'influence étrangère, devient encore plus aiguë. C'est pourquoi l'on assiste souvent à la défense d'un naturalisme propre issu des racines nationales, et qui importe des éléments susceptibles d'être assimilés par la culture nationale, sans qu'il s'agisse pour autant d'une imitation servile. Ce naturalisme émane d'une forme qui s'écarte souvent du modèle zolien et des intertextes scientifiques et philosophiques qui en sont à la base, mais qui intègre les principes formels et thématiques de la nouvelle technique narrative.

En même temps, dans la bataille naturaliste, le modèle littéraire zolien est souvent opposé à celui d'autres écrivains, dont l'archétype réaliste est celui qui conviendrait le mieux au goût et à la tradition culturelle ibérique. En fait, la défense des modèles d'un réalisme

¹² Andrei Terian, "Constructing Transnational Identities: The Spatial Turn in Contemporary Literary Historiography," *Primerjalnaknjževnost* 36.2 (2013): 4.

modéré, envisagé comme une alternative au naturalisme zolien, reflète le désir de sous-estimer le choc provoqué par la réception de Zola, tout en confirmant, par là-même, son influence sur l'histoire culturelle et littéraire ibérique. Notre hypothèse est donc que l'évocation de ces autres modèles constitue une stratégie de légitimation de l'influence exercée par la théorie naturaliste, stratégie constituant une sorte de réception sous réserves, qui prouverait l'adoption de cette formule, mais sans aucun type d'assujettissement au modèle étranger. Dans la réception ibérique du naturalisme, la réflexion sur les modèles d'écriture joue, sans doute, un rôle fondamental dans la recherche de sources alternatives au paradigme du naturalisme zolien. Ces alternatives renvoient à des écrivains français contemporains de Zola, mais aussi, très souvent, à des modèles idéaux, situés universellement en dehors de l'historicité des mouvements et des écoles littéraires, et qui ont pour noms Goethe, Shakespeare, Cervantès ou Calderón.

En effet, le relevé des textes qui concernent la réception, par exemple de Goethe, dans la critique espagnole du dernier tiers du XIXe siècle, confirme que cet auteur, pour la majorité des critiques, concentrait déjà dans son œuvre poétique, fictionnelle et critique, les traits principaux de la rénovation littéraire réclamés par la littérature contemporaine. À ce propos, la publication en 1878 du volume biobibliographique *Goethe: Ensayos Críticos*,¹³ par Urbano González Serrano (1848-1904) offre un intertexte fondamental dans la théorisation du naturalisme. En effet, l'écriture narrative de Goethe correspond à un modèle qui dissout les excès du naturalisme zolien tout en présentant des arguments en défense d'un réalisme qui rejette la fantaisie romantique et adopte une esthétique mimétique sans toutefois écarter l'expression des sentiments. C'est ainsi qu'Urbano González Serrano, un des essayistes les plus connus dans l'analyse philosophico-littéraire de la tendance esthétique naturaliste, a souvent recours à Goethe, ce dernier fournissant selon lui le paradigme d'une narration qui, conformément au théoricien allemand, doit atteindre "l'identification du réel avec l'idéal, ce qui est la condition première et supérieure de toute belle œuvre."¹⁴ C'est pourquoi en 1881, au plus fort du débat sur le roman réaliste et naturaliste, Urbano González Serrano considère dans l'anthologie *Ensayos de Crítica y de Filosofía* que *Wilhelm Meister*, l'œuvre de Goethe traduite en castillan la même année, résume les qualités fondamentales du roman. Le critique qui est d'avis que le genre romanesque est le plus adapté à l'esprit moderne du fait qu'il concilie, par son syncrétisme, les points de vue de l'artiste avec des "circonstances réelles et objectives,"¹⁵ considère que le roman n'entre en décadence que lorsque le romancier,

[pris] par sa théorie d'un art didactique, s'occupe plus de subordonner son œuvre à sa thèse que de mettre en évidence l'émotion esthétique, car dans cette question polémique de l'art pour l'art on n'a jamais pris en compte ce que doit être légitimement l'art tendancieux ou pédagogique, lequel, dans ses limites justes deviendra une des puissances et vertus les plus fécondes du progrès humain.¹⁶

Le critique et philosophe croit que le roman, lorsqu'il respecte ces "limites justes"¹⁷ de l'art pédagogique, est destiné à jouer une fonction sociale fondamentale et que "l'artiste ira blesser

¹³ Urbano González Serrano, *Goethe. Ensayos Críticos* (Madrid: English y Gras Editores, 1878).

¹⁴ Urbano González Serrano, *Ensayos de Crítica y de Filosofía* (Madrid: Aurelio J. Alaria, Impresor, 1881) 206. ["la identificación de lo real con lo ideal, que es la primera y superior condición de toda obra bella"]. C'est nous qui traduisons.

¹⁵ Serrano 261. ["circunstancias reales y objetivas"]. C'est nous qui traduisons.

¹⁶ Serrano 261. ["por su teoría del arte docente, más cuida de subordinar la obra á su tesis que hacer surgir la emoción estética; porque en esta debatida cuestión del arte por el arte nunca se tiene en cuenta lo que debe ser legítimamente el *arte tendencioso* ó docente, que dentro de sus justos límites ha de convertirle en una de las potencias y virtualidades más fecundas del progreso humano"]. C'est nous qui traduisons.

¹⁷ Serrano 261. ["justos límites"]. C'est nous qui traduisons.

avec son inspiration et exciter avec son génie l'intérêt très complexe de l'esprit collectif,"¹⁸ tout en préparant l'arrivée d'un nouvel âge et en contribuant à la construction de la ville idéale. Les modèles majeurs de cet art pédagogique, à la fois réaliste et utopique, seraient Goethe et Victor Hugo. Ces auteurs, qui ont conscience de la manière dont l'art contribue à la réforme collective, sont, selon Urbano González Serrano, comme

les phares d'une lumière intense, qui dissiperont les ténèbres et les ombres de l'esprit humain, les grandes inspirations, les amours viriles de ces deux génies qui crient dans leurs œuvres d'art pédagogique, faisant un appel à la paix et à l'harmonie, au milieu de la guerre, et pointant comme une terre promise, Goethe, *la lumière, l'amour et la vie*, et Victor Hugo, *l'égalité, la fraternité et la justice*.¹⁹

La traduction de la poésie de Goethe apportera elle aussi un nouvel élan dans la défense d'un naturalisme plus proche du réalisme romantique. En 1884, à la suite de la publication, dans la *Hoja Literaria* de *La Época*, de quelques traductions de poèmes de Goethe, réunies sous le titre "Poésies naturalistes," José de Siles (1856-1911) signe, dans le supplément littéraire de ce journal, l'article "La poésie de Goethe," en défense du naturalisme du poète allemand.²⁰ Dans ce texte, publié aux côtés d'un article de Luis Alfonso contre le naturalisme, José de Siles décrit le poète de Weimar comme un "modèle de vrai naturalisme"²¹ et affirme que "l'école artistique qui, aujourd'hui, se vante de ce qualificatif [...] ne peut pas l'utiliser par droit de conquête, mais par une concession apathique du romantisme décadent."²² Or ce naturalisme contemporain, qui "n'a rien à voir avec l'art,"²³ et qui est défini comme une "littérature d'affamés,"²⁴ un "art handicapé, un art mesquin qui cherche à peindre le vulgaire, le sale, l'insolent et l'obscène,"²⁵ ce naturalisme qui "ne chante pas la patrie, l'histoire, la morale, la religion, la famille,"²⁶ mais qui exclut les héros, ce naturalisme qui "repousse le sentiment, l'imagination, la fantaisie, l'idée, et qui cohabite avec la vérité falsifiée dans les livres de la philosophie positive,"²⁷ n'a en fin de compte rien inventé qui n'ait déjà été pratiqué par Victor Hugo, Murillo ou Espronceda, dans des œuvres où "le réel devient très beau."²⁸ À l'opposé de sectes telles que "le naturalisme, le réalisme, le déterminisme, le vérisme, l'impressionnisme,"²⁹ qui n'ont rien à voir avec l'harmonie artistique, la poésie de Goethe "est la négation la plus emphatique, la réponse la plus énergique au naturalisme

¹⁸ Serrano 261. ["el artista ha de herir con su inspiración y excitar con su genio el interés complejísimo del espíritu colectivo"]. C'est nous qui traduisons.

¹⁹ Serrano 261. ["faros de intensa luz, que disiparán las tinieblas y penumbras del espíritu humano, las grandes inspiraciones, los amores viriles de estos dos genios que gritan en sus obras de arte docente, llamando á la paz y á la concordia, en medio de la guerra, y señalando como tierra de promisión, Goethe *la luz, el amor y la vida*, y Victor Hugo *la igualdad, la fraternidad y la justicia*"]. C'est nous qui traduisons.

²⁰ José de Siles, "La Poesía de Goethe," *La Época. Hoja Literaria de Los Lunes* 20 octobre 1884.

²¹ Siles, "La Poesía de Goethe" 20 octobre 1884. ["modelo de verdadero naturalismo"]. C'est nous qui traduisons.

²² Siles, "La Poesía de Goethe" 20 octobre 1884. ["la escuela artística que hoy se pavonea con este calificativo [...] no puede usarlo por derecho de conquista, sino por concesión apática del romanticismo decadente"]. (C'est nous qui traduisons).

²³ Siles, "La Poesía de Goethe" 20 octobre 1884. ["nada tiene que ver con el arte"]. C'est nous qui traduisons.

²⁴ Siles, "La Poesía de Goethe" 20 octobre 1884. ["literatura de hambrientos"]. C'est nous qui traduisons.

²⁵ Siles, "La Poesía de Goethe" 20 octobre 1884. ["un arte deficiente, un arte mezquino que se afana por pintar lo vulgar, lo súpico, lo impertinente y lo obsceno"]. C'est nous qui traduisons.

²⁶ Siles, "La Poesía de Goethe" 20 octobre 1884. ["no canta la patria, la historia, la moral, la religión, la familia"]. C'est nous qui traduisons.

²⁷ Siles, "La Poesía de Goethe" 20 octobre 1884. ["repudia el sentimiento, la imaginación, la fantasía, la idea, y se amanceba con la verdad contrahecha en los libros de la filosofía positiva"]. C'est nous qui traduisons.

²⁸ Siles, "La Poesía de Goethe" 20 octobre 1884. ["lo real resulta bellissimo"]. C'est nous qui traduisons.

²⁹ Siles, "La Poesía de Goethe" 20 octobre 1884. ["el naturalismo, el realismo, el determinismo, el verismo, el impresionismo"]. C'est nous qui traduisons.

récent.”³⁰ En effet, dans les compositions du poète, l’univers, avec “ses infinies relations morales et matérielles”³¹ se manifeste harmonieusement: “Là, le réel et l’idéal sont côte à côte, le rire à côté des pleurs, le cri de la douleur servant de symphonie ou de fin du chant de plaisir.”³²

Parmi les auteurs les plus cités considérés comme des modèles de l’art vrai, figure également Shakespeare, dont la traduction des drames, dans les années 1870, a exercé une forte influence dans la critique littéraire du réalisme/naturalisme. Bien qu’il soit difficile de rendre compte de l’impact du dramaturge anglais sur les générations ibériques contemporaines du conflit naturaliste, son nom est néanmoins évoqué chaque fois qu’il est nécessaire de trouver un modèle d’écriture offrant des portraits psychologiques à la vraisemblance indiscutable. En ce sens, Shakespeare est présenté comme le paradigme d’un réalisme intemporel et universel. C’est ainsi qu’Emilia Pardo Bazán, la chef de file du naturalisme espagnol, considère les drames de Shakespeare comme des chefs-d’œuvre du réalisme,³³ et qu’elle affirme même la supériorité du dramaturge sur le roman contemporain anglais, empêché par ses tendances utilitaires et moralisatrices de “voler vers les espaces sublimes que traverse la fantaisie libre et agile de Shakespeare et Cervantès.”³⁴ José Ortega Munilla (1856-1922), dans sa querelle avec Luis Alfonso y Casanovas (1845-1892), rappelle également que les écrivains naturalistes se situent dans cette même lignée réaliste que celle à laquelle appartiennent “Shakespeare, comme observateur merveilleux et grand créateur de caractères, et Cervantès, comme peintre de la vérité.”³⁵

Aux yeux de la critique littéraire portugaise, le dramaturge anglais représente lui aussi un argument majeur dans le refus de la nouveauté naturaliste. Le Vicomte de Benalcanfor (1830-1889) estime que la “peinture des personnages humains remonte à Balzac, Flaubert, Zola, Shakespeare et Cervantès, puisque ces auteurs auraient eux aussi analysé des ‘documents’ (pour utiliser le langage de Zola).”³⁶ Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895) souligne de même que pendant la période du Romantisme, “l’invasion du réalisme dans l’art a été inaugurée par la résurrection de Shakespeare, le grand analyste du cœur humain.”³⁷ Chef de file du naturalisme positiviste portugais, et auteur de l’essai *Estética Naturalista*, Júlio Lourenço Pinto (1842-1907) s’oppose quant à lui à cette universalisation du concept de “naturalisme,” en insistant sur la base scientifique de l’esthétique naturaliste contemporaine. S’il admet que Shakespeare n’a pas eu besoin de connaître “les influences du tempérament ou des maladies nerveuses”³⁸

³⁰ Siles, “La Poesía de Goethe” 20 octobre 1884. [“es la negación más rotunda, la réplica más contundente del reciente naturalismo”]. C’est nous qui traduisons.

³¹ De Siles, “La Poesía de Goethe” 20 octobre 1884. [“sus infinitas relaciones morales y materiales”]. C’est nous qui traduisons.

³² Siles, “La Poesía de Goethe” 20 octobre 1884. [“Allí está lo real al lado de lo ideal, la risa junto al llanto, el grito de dolor sirviendo de sinfonia ó de final del canto de plácer”]. C’est nous qui traduisons.

³³ Emilia Pardo Bazán, *La Cuestión Palpitante* (Madrid: Imprenta Central á Cargo de V. Saiz, 1883) 23.

³⁴ Bazán 156. [“volar por los espacios sublimes que cruzo la libre y rauda fantasía de Shakespeare y Cervantès”]. C’est nous qui traduisons.

³⁵ José Ortega Munilla, “Para terminar una polémica,” *Los Lunes de El Imparcial* 14 avril 1884.

[“Shakespeare, por observador maravilloso y gran creador de caracteres, y Cervantès, por pintor de la verdade”]. C’est nous qui traduisons.

³⁶ Visconde de Benalcanfor, “Leves traços acerca da Poesia,” *Leituras de Verão* (com um prefácio de Júlio Cesar Machado) (Rio de Janeiro: Livraria Contemporânea, 1883) 64. [“pintura de caracteres humanos remonta a Balzac, a Flaubert, a Zola, a Shakespeare e a Cervantès, ‘documentos’ (para usar a linguagem de Zola)”]. C’est nous qui traduisons.

³⁷ Manuel Pinheiro Chagas, “prólogo,” in Gervásio Lobato, *A Comédia de Lisboa* (Porto e Braga: Chardron, 1878) xv-xvi. [“a invasão do realismo na arte foi inaugurada pela ressurreição de Shakespeare, o grande analista do coração humano”]. C’est nous qui traduisons.

³⁸ Júlio Lourenço Pinto, *O Senhor Deputado* (Porto: Livraria Universal de Magalhães Moniz Editores, 1882) xiv. [“as influencias do temperamento ou das enfermidades nervosas”]. C’est nous qui traduisons.

pour présenter “l’excentricité morbide du caractère de Hamlet,”³⁹ le critique considère cependant que

l’artiste pourra imprimer un mouvement plus facile et véridique au conflit des passions, à l’action dramatique, s’il sait comment fonctionnent les organes vitaux qui correspondent aux facultés affectives, si l’observation introspective de l’âme est aidée par l’analyse physiologique des organes supérieurs de la vie intellectuelle et émotionnelle.⁴⁰

Dans une lettre rétrospective sur sa génération, qu’il adresse à Carlos Mayer (1846-1910), Eça de Queirós, auteur de chefs-d’œuvre du naturalisme portugais, oppose les auteurs de l’art pur, comme Shakespeare, aux “autres, les sains, les doctrinaires de l’art, les pétrificateurs de la passion, les prêtres de la tradition et du *magister dixit*,”⁴¹ et considère que dans le domaine artistique “seulement ceux qui créent des âmes ont de l’importance, et non pas ceux qui reproduisent des coutumes.”⁴² Dans ce message épistolaire, Eça de Queirós revendique un art qui doit être “l’histoire de l’âme”⁴³ et qui, à l’encontre du déterminisme naturaliste, donnerait la priorité à une voix humaine défiant les circonstances historico-sociales:

Nous voulons voir l’homme: non l’homme dominé par la société, engourdi par les coutumes, déformé par les institutions, transformé par la ville – mais l’homme libre, placé dans la Nature libre, parmi les passions libres. L’art est simplement la représentation des caractères tels qu’ils seraient – abandonnés à leur volonté intelligente et libre, sans des réseaux sociaux.”⁴⁴

Ce mode de création serait illustré selon lui par Shakespeare, “le plus grand créateur d’âmes,”⁴⁵ qui “a révélé la nature spontanée: il a libéré les passions en liberté, et a montré leur action libre,”⁴⁶ sachant que “c’est là que l’on peut étudier l’homme.”⁴⁷

Certes, dans la bataille naturaliste, ces modèles sont également évoqués par des critiques français, qui les présentent comme des alternatives au naturalisme zolien. La présentation de ces modèles alternatifs est d’ailleurs elle-même un reflet de la divulgation de textes critiques qui circulaient dans l’espace ibérique et qui sont publiés dans des revues et des journaux français. Mais, en ce qui concerne l’évocation des modèles d’écrivains espagnols, le choix de ces modèles a un sens plus précis dans la critique et la théorie littéraire espagnole sur le

³⁹ Pinto xiv. [“morbida excentricidade do caracter de Hamlet”]. C’est nous qui traduisons.

⁴⁰ Pinto xiv. [“o artista logrará imprimir mais facil e veridico movimento ao conflicto das paixões, á acção dramatica, se souber como funcionam os órgãos vitais que correspondem ás facultades affectivas, se a observação intuspectiva da alma fôr auxiliada pela analyse physiologica dos órgãos superiores da vida intellectual e emocional”]. C’est nous qui traduisons.

⁴¹ Eça de Queirós, “Uma Carta,” *Prosas Bárbaras* (Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d) 221. [“outros, os saudáveis, os doutrinários da arte, os petrificadores da paixão, os sacerdotes da tradição e do *magister dixit*”]. C’est nous qui traduisons.

⁴² Queirós 221. [“só têm importância os que criam almas, e não os que reproduzem costumes”]. C’est nous qui traduisons.

⁴³ Queirós 221. [“história da alma”]. C’est nous qui traduisons.

⁴⁴ Queirós 221. [“Queremos ver o homem: não o homem dominado pela sociedade, entorpecido pelos costumes, deformado pelas instituições, transformado pela cidade – mas o homem livre, colocado na livre Natureza, entre as livres paixões. A arte é simplesmente a representação dos caracteres tais quais eles seriam – abandonados à sua vontade inteligente e livre, sem as redes sociais”]. C’est nous qui traduisons.

⁴⁵ Queirós 221. [“o maior criador de almas”]. C’est nous qui traduisons.

⁴⁶ Queirós 221. [“Revelou a Natureza espontânea: soltou as paixões em liberdade, e mostrou a sua livre acção”]. C’est nous qui traduisons.

⁴⁷ Queirós 221. [“É aí que se pode estudar o homem”]. C’est nous qui traduisons.

naturalisme. Il s'agit en effet, tant pour les défenseurs du naturalisme que pour ses adversaires, de revendiquer une tradition nationale réaliste, inaugurée par Cervantès et encore vivace. On peut lire par exemple dans le célèbre essai "El Realismo y la Literatura Contemporánea," du critique naturaliste Rafael Altamira (1866-1951), que le "seul et grand ennemi du réalisme [...] [étant] la *fausseté* de l'Art, le manque d'*ingénuité* et de *sincérité*,"⁴⁸ le réalisme doit revenir à "la simplicité et au naturel"⁴⁹ d'Horacio et de Frei Luis de León, "à la vérité et la couleur de Cervantès et Hurtado, où la phrase naïve et très simple et la peinture fidèle et sobre dépeignent le langage commun du peuple et sa manière exacte de travailler, et donnent à la pensée un teint de pureté, qui disparaît avec l'affectation et fards inconsidérés..."⁵⁰

Le débat sur les modèles de réalisme repose, dans la plupart des cas, sur la distinction entre une forme de réalisme atemporel et un naturalisme à la connotation déterministe et scientifique. Ainsi, en 1883, Canovas del Castillo (1828-1897) raffermir sa position dans la faction antinaturaliste avec la publication de "*El Solitario*" y su *Tiempo: Biografía de D. Serafin Estebanez Calderon y Crítica de sus Obras*, volume dans lequel il tente d'opposer le réalisme de l'auteur de *Escenas Andaluzas*, qui baigne de lumière rédemptrice les corruptions et la laideur de la réalité, à un réalisme qui a pour objectif d'"exposer à notre vue le mode de vie de ces gens qui sont dans le monde maintenant, non seulement sans soleil et sans fleurs, mais aussi sans pays ni Dieu, sans conscience et sans honneur, sans raison ni libre arbitre."⁵¹ Notant que Calderon avait déjà utilisé la plupart des procédés naturalistes, Canovas del Castillo ne peut s'empêcher de mesurer la "distance [qu'] il y a, en ce qui concerne les bienséances entre ces pages-là, discrètes et poétiquement provocatrices, et celles de *Nana!*"⁵² Les personnages de Calderón sont des hommes "souvent dominés, mais jamais entièrement gouvernés par l'instinct bestial; victimes inconscientes parfois du hasard de la naissance ou de l'éducation, ils ne sont jamais dépossédés d'eux-mêmes."⁵³ Ainsi, si les scènes de *El Solitario* sont d'un réalisme fidèle à l'idée qu'en avaient les grands peintres réalistes, elles n'ont pas leur place dans le roman naturaliste, dont la seule intention est d'assimiler le roman à l'histoire et aux traités des criminologues et des hygiénistes.

Situé lui aussi dans la filière antinaturaliste, le critique Menéndez Pelayo (1856-1912) est toutefois plus clairvoyant. Tout en expliquant le prétendu naturalisme de Pereda, il considère les nombreuses variations qui séparent un type de réalisme intemporel comme celui de Cervantès, Shakespeare ou Velasquez du naturalisme français envisagé comme littérature militante et pédagogique. Toutefois, passant en revue l'ensemble de la littérature naturaliste, il constate:

⁴⁸ Rafael Altamira, "El Realismo y la Literatura Contemporánea," *La Ilustracion Iberica. Semanario Científico, Literario y Artístico redactado por los más reputados escritores de España y Portugal* 24 avril 1886. ["el gran y único enemigo que el realismo tiene es la *falsedad* del Arte, la falta de *ingenuidad* y *sinceridad*"]. C'est nous qui traduisons.

⁴⁹ Altamira 24 avril 1886. ["la sencillez y naturalidad"]. C'est nous qui traduisons.

⁵⁰ Altamira 24 avril 1886. ["á la verdad y colorido de Cervantès y Hurtado, en que la frase ingenua y llanísima y la pintura fiel y sobria, retratan el decir común de las gentes y su modo exacto de obrar, y dan al pensamiento un tinte de pureza, que desaparece con la afectación y afeites inconsiderados..."]. C'est nous qui traduisons.

⁵¹ Antonio Canovas del Castillo, "El Naturalismo y el Solitario," in "*El Solitario*" y su *Tiempo: Biografía de D. Serafin Estebanez Calderon y Crítica de sus Obras* (Madrid: Imprenta de A. Perez Dubrull, 1883) 167. ["exponer á nuestra vista el modo de vivir de aquellas gentes que andan por el mundo ahora, no sólo sin sol y sin flores, sino sin patria ni Dios, sin conciencia ni honor, sin razón ni libre albedrío"]. C'est nous qui traduisons.

⁵² Canovas del Castillo 167. ["cuánta distancia no hay, tocante á decoro, entre aquellas páginas, discreta y poeticamente provocativas, y las de *Nana!*"]. C'est nous qui traduisons.

⁵³ Canovas del Castillo 167. ["con frecuencia dominados, nunca del todo regidos por el bestial instinto; víctimas inconscientes en ocasiones del acaso del nacimiento ó la educación, pero jamás de todo punto desposeídos de sí mismos"]. C'est nous qui traduisons.

En fait, l'attribut de naturaliste, appliqué à la plupart de ces écrivains, n'a pas d'explication plausible, surtout si ceux-ci sont étudiés par rapport à l'ensemble de leurs œuvres. D'autre part, beaucoup d'entre eux, même s'ils appliquaient des procédés naturalistes, étaient pratiquement des idéalistes en théorie, puisque leurs principes et leurs intérêts esthétiques étaient en contradiction flagrante avec leurs œuvres.⁵⁴

En somme, Menéndez Pelayo considère que tous les naturalistes sont des réalistes, tandis que tous les réalistes ne sont pas des naturalistes. Il en vient même à la conclusion que le seul véritable naturaliste est Zola et que “[c]’est la doctrine prônée et pratiquée en des livres interminables par le prolifique auteur des *Rougon-Macquart*, qu’on appelle aujourd’hui en France [...] *école naturaliste*.”⁵⁵ Ainsi, dans la théorisation critique du roman naturaliste, il existe une tendance naturelle à opposer le naturalisme zolien à d’autres modèles d’écriture qui, tout en respectant la primauté de la vérité et du réalisme, concilient la cruauté avec la réalité. Ces modèles se trouvent non seulement dans la tradition littéraire autochtone, mais aussi parmi les contemporains de Zola. Dans la polémique naturaliste, Flaubert, Daudet ou Goncourt illustrent que le naturalisme peut prendre diverses formes et inclure une variété de pratiques romanesques touchant plus ou moins tangentiellement la doctrine esthétique de Zola.

Mais dans sa quête de modèles d’écrivains français, la critique ibérique des années 1870-1880 place parfois au-dessus d’écrivains naturalistes consacrés, des auteurs mineurs aujourd’hui tombés dans l’oubli, qui semblent offrir l’exemple d’un réalisme plus proche des bienséances et du bon goût. C’est le cas, largement cité, d’Émile Souvestre (1806-1854), romancier et critique qui souscrit à la méthode de Taine, et qui, dans cette défense d’une esthétique du roman réaliste et naturaliste, fournit le modèle d’un réalisme adouci et moralisateur. En 1873, Delfim Maria de Oliveira Maia (1829-1887), professeur d’art oratoire, de poésie et de littérature classique au lycée national de Porto, estime ainsi que le roman d’Émile Souvestre, *Le Mémorial de famille*, publié en feuilletons dans le journal *O Primeiro de Janeiro*, a un caractère plus profond que ces romans qui accumulent des incidents et des événements ou qui mettent les lecteurs “en communication spirituelle avec les déchets de la société, et les promènent dans les demeures, hautes ou basses, de l’immoralité.”⁵⁶ Pour le critique qui rédige la préface de cette œuvre publiée au lendemain de la Commune de Paris, le progrès démocratique est irréversible. Tous les moyens, y compris le roman, doivent en effet être employés dans l’éducation des classes car “[c]’est de la large diffusion de l’instruction et surtout de la moralisation que dépend l’avenir de la société.”⁵⁷ Face au spectre des scènes finales de la Commune de Paris, ce “cataclysme terrible, qui menace de renverser les nations civilisées,”⁵⁸ ce serait “une faute impardonnable, presque un crime, de rester indifférent.

⁵⁴ D. Marcelino Menéndez y Pelayo, “Prólogo,” in *Obras Completas de D. José M. de Pereda*, vol. 1 (Madrid: Imprenta y Fundición de Tello, 1884) xvii. [“A decir verdad, el calificativo de *naturalista*, aplicado á la mayor parte de estos escritores, no tiene explicación plausible, sobre todo se los estudia en el conjunto de sus obras. Por otra parte, muchos de ellos, aun aplicando los procedimientos naturalistas, eran casi idealistas en teoría, apareciendo sus principios y aficiones estéticas en abierta contradicción con sus obras”]. C’est nous qui traduisons.

⁵⁵ Menéndez y Pelayo xvii. [“A la doctrina profesada y practicada en libros interminables por el prolífico autor de los *Rougon-Macquart* es, pues, á lo que se llama hoy en Francia (...) escuela naturalista”]. C’est nous qui traduisons.

⁵⁶ Delfim Maria de Oliveira Maia, “Carta-Prologo,” in Emilio Souvestre, *Memorial de Familia*, trad. Alberto Pimentel, 2e édition (Porto: Typografia de António José da Silva, 1873) 3. [“em comunicação espiritual com a escoria da sociedade, e os passeiam pelas habitações, altas ou baixas, da immoralidade”]. C’est nous qui traduisons.

⁵⁷ Oliveira Maia 7. [“É da larga diffusão da instrucção e sobretudo da moralisação, que está pendente o porvir da sociedade”]. C’est nous qui traduisons.

⁵⁸ Oliveira Maia 8. [“terrível cataclysmo, que ameaça subverter as nações civilizadas”]. C’est nous qui traduisons.

L'école, le livre, le journal, la conférence publique, tout doit être mis en œuvre, et tout ne sera pas de trop.”⁵⁹ En ce sens, *Le Mémorial de famille*, sorte de miroir et de guide pour les couples mariés de l'époque contemporaine, contribuerait à la réhabilitation de la moralité, de la religiosité, de la patrie et de la famille, en multipliant les leçons sur la complémentarité entre l'individu, la patrie et l'humanité par le biais d'un jeune couple qui apprend à réconcilier le “réalisme” de la vie domestique prosaïque avec l'idéalisme de l'amour.

Conclusions

La polémique déclenchée par la réception du naturalisme dans la Péninsule ibérique découle du pouvoir exercé dans les dernières décennies du XIXe siècle par la culture française, zone centrale, selon la terminologie de Wallerstein, d'où rayonnent tendances esthétiques, mouvements littéraires ou courants de pensée. Cette réception va de pair avec une tentative d'adaptation de cet influx d'idées au caractère, à la tradition, et à la situation des régions qui subissent cette influence. Nous avons signalé la manière dont la réflexion sur les modèles d'écriture mettait en évidence, dans la Péninsule ibérique, le désir de trouver des sources alternatives au paradigme du naturalisme zolien, tout en acceptant ce dernier comme école littéraire née de la modernité scientifique, et en relativisant ses excès. Figurent parmi ces modèles, non seulement des écrivains français contemporains de Zola, mais aussi, très souvent, des grands noms de la littérature aux chefs-d'œuvre marqués par un sens universel du réalisme, et dont la pérennité s'oppose à l'historicité du naturalisme de Zola. À noter toutefois que si la critique antinaturaliste française se réclame elle aussi d'auteurs tels que Shakespeare dans sa défense du réalisme, les citations relatives à des auteurs ibériques ont un poids réduit dans cette querelle littéraire en France. Cette constatation atteste l'existence d'une asymétrie dans la part d'étranger présente dans les littératures qui appartiennent aux zones centrales et celle qu'on trouve dans les littératures que Wallerstein appelle périphériques et semi-périphériques. En tout cas, au-delà de ces rapports d'hégémonie dans l'interaction culturelle, ce qui est le plus attirant sous l'angle de la démarche comparative est de remarquer, comme l'affirme, Stéphane Michaud, que le “décalage, souvent très marqué, qui existe entre les diverses formes nationales d'un même mouvement littéraire européen est l'un des plus vifs stimulants de l'histoire littéraire.”⁶⁰

⁵⁹ Oliveira Maia 8. [“uma falta imperdoavel, quasi um crime, ficar indiferente. A escola, o livro, o jornal, a conferencia publica, tudo precisa de ser empregado; e tudo é pouco”]. C'est nous qui traduisons.

⁶⁰ Michaud Stéphane, “L'exception allemande, ou quelques questions au naturalisme européen,” *Revue d'histoire littéraire de la France* 103.3 (2003): 591-96. Web. 21 juin 2018
< <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-591.htm> >.