



HAL
open science

La production culturelle hybride dans l'Italie post-unitaire. Le cas de Luigi Capuana

Edwige Fusaro

► **To cite this version:**

Edwige Fusaro. La production culturelle hybride dans l'Italie post-unitaire. Le cas de Luigi Capuana. Oxyoron, 2010, numéro inaugural. hal-03644846

HAL Id: hal-03644846

<https://hal.science/hal-03644846>

Submitted on 19 Apr 2022

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.

La production culturelle hybride dans l'Italie post-unitaire. Le cas de Luigi Capuana

Edwige Comoy Fusaro

Maître de conférence en Italien, CIRCPLS, Université de Nice-Sophia Antipolis

Cet exposé a pour but de tenter de faire le jour sur la mise en œuvre de pratiques transdisciplinaires dans la littérature italienne d'après 1860, à partir du cas de Luigi Capuana (1839-1915).

Le corpus de Capuana¹ est assez représentatif de la littérature post-unitaire, dans ses orientations majeures et dans ses contradictions internes, car c'est un creuset d'expérimentations littéraires (Enrico Ghidetti le qualifie d'ailleurs, à juste titre, d'auteur « expérimental »²). L'expression « production culturelle hybride » renvoie à des textes littéraires qui intègrent les apports d'autres disciplines. Chez Capuana, il s'agit des apports de la philosophie (surtout Hegel), de la psychologie (Spencer, Ochorowicz), de l'occultisme, notamment de la théosophie, du magnétisme et du spiritisme (de Swedenborg à Crookes), des sciences médicales – physiologie, anatomie, médecine –, mais aussi de ce que l'on appelle aujourd'hui les sciences de la nature : physique, chimie, sciences naturelles, biologie.

L'ensemble de ces disciplines constitue le substrat de la réflexion et de l'écriture de Capuana, les « soubassements idéologiques » de ses textes, selon l'expression d'Anne Coudreuse³ : elles lui fournissent son outillage méthodologique et conceptuel – ce qu'il appelle, dans ses essais, les « concepts ». Les sciences médicales y occupent néanmoins une place prédominante dans la matière et dans la méthode : c'est donc sur les modalités d'intégration de cette discipline dans ses textes littéraires que portera notre attention. Capuana s'intéresse particulièrement aux sciences médicales comme disposition d'esprit. Il convient en effet de préciser que la médecine dont il est question ici n'est pas l'art de soigner et de prévenir les maladies. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les capacités thérapeutiques des médecins étaient très défectueuses et limitées, de sorte que leur art était surtout perçu comme une recherche, c'est-à-dire dans la perspective de la science expérimentale issue de la philosophie positiviste d'Auguste Comte, de la pensée de

¹ Les textes littéraires sur lesquels portent les considérations développées ici sont, par ordre chronologique, les nouvelles *Le docteur Cymbalus* [*Il dottor Cymbalus*] (1867) et *Un cas de somnambulisme* [*Un caso di sonnambulismo*] (1874), les recueils de nouvelles *Le petit Decameron* [*Il Decameroncino*] (1901), *Crime idéal* [*Delitto ideale*] (1902), *Un vampire* [*Un vampiro*] (1907) et *La volupté de créer* [*La voluttà di creare*] (1911). De nombreuses références seront faites en outre aux essais *Spiritisme ?* [*Spiritismo ?*] (1884) et *Monde occulte* [*Mondo occulto*] (1896), ainsi qu'aux études critiques contenues dans *Livres et théâtre* [*Libri e teatro*] (1892), *Les « ismes » contemporains* [*Gli « ismi » contemporanei*] (1898), *Chroniques littéraires* [*Cronache letterarie*] (1899) et *L'art et la vie* [*L'arte e la vita*] (1905). Toutes les citations en français ont été traduites par nos soins.

² Enrico GHIDETTI, *Nota ai testi* in Luigi CAPUANA, *Racconti*, Roma, Salerno editrice, vol. 3, 1973-1974, p. 313.

³ Communication du 13 novembre 2007 : *Ecriture de soi et prose d'idée : l'exemple des Mémoires de Jean-François Marmontel*, séminaire « Prose d'idée », CIRCPLS, Université de Nice.

Hippolyte Taine et de *L'introduction à la médecine expérimentale* (1865) de Claude Bernard⁴.

Ces deux aspects de la médecine (sa faillite thérapeutique et sa caractérisation expérimentale) justifient la prédilection de notre auteur pour cette discipline. Aussi trouve-t-on, tout au long de son corpus, la présence récurrente d'un même type de personnage, un vieux médecin débonnaire à longue barbe (du docteur Cymbalus de la nouvelle éponyme – son tout premier texte narratif – au docteur Maggioli des nouvelles du XX^e siècle). Convaincu des limites de sa science et, partant, ouvert à tout type d'interprétation des phénomènes inexplicables, ce personnage plein d'expérience et de bon sens est le porte-parole privilégié de l'auteur et fait office de modèle à l'attention du lecteur parce qu'il allie des qualités que Capuana juge imprescriptibles. D'une part, ce vieux savant est doté d'une érudition pluridisciplinaire : c'est un sage, un humaniste pour qui la monodisciplinarité n'a pas de sens car l'organisme humain est complexe et requiert une approche globale (tous les organes et toutes les fonctions interagissent nécessairement); en conséquence, ce médecin est tantôt un médecin-philosophe, un médecin-confesseur (c'est le cas, respectivement, du docteur Follini dans *Giacinta* [1879] et du docteur Mola dans *Profumo* [1890], les deux premiers romans de l'auteur), un médecin-moraliste (dans les nouvelles tardives). D'autre part, ce personnage a une conscience très marquée de son ignorance, ce qui lui donne une disposition d'esprit faite de scepticisme et d'humilité. En conséquence, il manifeste le soupçon qu'il existe des pans de réalité dont nous n'avons pas connaissance (soupçon qui est, pour l'homme Capuana, une croyance : d'où son intérêt pour l'occultisme).

L'auteur trouve dans les qualités de son médecin idéal les voies de canalisation des fortes aspirations qui l'habitent : l'attrait pour le mystère et l'inconnu, et l'enthousiasme pour les ressources cognitives des sciences expérimentales. De là vont naître ses orientations littéraires majeures vers l'étrange et le réalisme. La coexistence de ces deux sources d'inspiration est flagrante chez Capuana, mais son corpus reflète également une tendance nationale. En effet, en Italie, le vérisme naît simultanément au décadentisme⁵ : le roman de Verga *I Malavoglia* paraît la même année, 1881, que celui de Fogazzaro, *Malombra*. Capuana propose néanmoins une approche combinatoire du réalisme et de l'étrange tout à fait originale.

La présence récurrente du personnage paradigmatique de médecin est le reflet d'une position de l'auteur en « écrivain-anatomiste » (au sens étymologique d'anatomie comme examen détaillé, analyse). Le succès du positivisme se concrétise par l'application de la méthode expérimentale à tous les domaines d'activité humaine, notamment la littérature (pensons au cycle des *Rougon-Macquart* d'Emile Zola). Capuana, assoiffé de culture et de modernité, lecteur passionné des naturalistes français, se définit comme un auteur-anatomiste dès ses débuts. Pour légitimer sa démarche, il exploite les tâtonnements de la recherche scientifique et la

⁴ Capuana publie son premier texte narratif deux ans après la parution du livre de Claude Bernard. Quant à Comte et Taine, leurs idées sont diffusées en Italie respectivement à partir de 1870 (par Roberto Ardigò) et dans les années 1850-1860, mais Capuana lisait l'anglais et le français dans le texte.

⁵ Le naturalisme français, au contraire (lancé par le roman des frères Goncourt, *Germinie Lacerteux*, en 1865 puis par Zola avec la publication de *Thérèse Raquin* en 1867) accouche, dans un deuxième temps, du décadentisme exacerbé de Huysmans (*A rebours* paraît en 1884).

relativité des connaissances acquises : ainsi rappelle-t-il dans *Spiritismo?* (1884) que Lavoisier n'ait que des pierres puissent tomber du ciel tandis que, depuis lors, les études ont démontré l'existence d'astéroïdes. L'ignorance des hommes de science est grande, nombreux sont les domaines encore inconnus du grand livre de la nature. C'est pourquoi les « observateurs dilettantes » sont autorisés à se pencher sur la question sans être taxés de présomption⁶. L'écrivain va donc *enquêter* sur les terrains encore vierges.

L'auto-intronisation de l'artiste en enquêteur participe également d'un plus vaste courant qui voit s'affirmer ce que Carlo Ginzburg appelle « un paradigme indiciaire »⁷ (qui constitue une alternative au paradigme anatomique). L'origine de cette disposition investigatrice remontait à la médecine hippocratique (qui accordait au symptôme un rôle prépondérant dans la pratique médicale), mais les progrès accomplis dans les sciences médicales l'avaient reléguée au second plan. Elle est pourtant réactivée entre 1874 et 1876 par une série d'articles signés Ivan Lermolieff (pseudonyme de Giovanni Morelli, un médecin italien), qui propose une nouvelle méthode pour authentifier les tableaux des grands maîtres : il s'agit d'observer de menus détails révélateurs, mais généralement négligés⁸ (on retrouve là l'importance nouvelle que les maîtres réalistes français, à commencer par Balzac, dont Capuana était un fervent animateur, accordaient aux *petits faits vrais*).

Pour s'élever à la dignité de chercheur dilettante, il suffit à l'écrivain d'être doté de curiosité⁹. Le fait qu'il soit « moitié ignorant » ne nuit pas fondamentalement à ses velléités d'expérimentateur parce que les chances de succès dépendent moins d'une érudition médicale que du désir de trouver, étayé par la méthode expérimentale. Le livre *Spiritismo?* relate ainsi les expériences de magnétisme effectuées personnellement par l'auteur sur la jeune Beppina Poggi lors de son séjour florentin, dans les années 1864-1868. Aussi le docteur Maggioli, narrateur des « historiettes » du recueil tardif *La voluttà di creare* (1911), explique-t-il que s'il a autant d'histoires à raconter, c'est parce qu'il a développé « le flair des choses étranges, singulières, et la curiosité de les observer et de les étudier »¹⁰. Capuana opère donc une synthèse entre modèle anatomique (l'observation, l'analyse) et modèle indiciaire (le flair). Mais cette pratique transdisciplinaire ne touche pas seulement sa méthode, elle touche également sa matière narrative.

Chez notre auteur, la littérature « médicalisée » présente cette spécificité remarquable de réunir les textes de l'étrange et les textes réalistes. En effet, les deux premiers textes narratifs de notre auteur font une place de choix à la science

⁶ « Durante questo periodo di bizza o di esitazione degli uomini della scienza è ben lecito a noi altri osservatori dilettanti l'intervenire nella discussione senza meritar la taccia di presuntuosi » (*Spiritismo?*, in Luigi CAPUANA, *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma, 1995, p. 63)

⁷ Carlo GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di A. Gargani, Torino, Einaudi, 1979, p. 66.

⁸ Ce paradigme indiciaire sera ensuite éminemment représentée par le personnage de Sherlock (Arthur Conan DOYLE, *A study in scarlet*, 1887).

⁹ Cf. *Spiritismo?*, cit., p. 69.

¹⁰ « Non si vive, bene o male, ottant'anni come me, senza aver avuto occasione di vedere uomini e cose straordinarie, specialmente [...] quando i casi della vita hanno sviluppato in noi quel che chiamo il fiuto delle cose strane, singolari, e la curiosità di osservarle e di studiarle » (*La conquista dell'aria* [*La voluttà di creare*], in Luigi CAPUANA, *Racconti*, cit., pp. 282-283).

médicale tout en proposant une matière étrange. *Il dottor Cymbalus* (1867) narre la mésaventure d'un jeune homme éconduit qui se soumet à l'opération du docteur Cymbalus, laquelle a pour effet de le priver de ses facultés émotionnelles. Au bout de quelques années, cependant, il ne supporte plus son état d'ataraxie et met fin à ses jours. La deuxième nouvelle, *Un caso di sonnambulismo* (1874) narre le cas de Dionigi Van-Spengel, directeur général de la police belge, qui, en état somnambulique, écrit un rapport d'enquête sur un assassinat qui se produit le jour suivant. Ayant compris le caractère prédictif du manuscrit, Van-Spengel l'utilise pour arrêter l'assassin et ses complices. Hélas, le choc est tel qu'il devient fou.

Dès ses premiers pas dans la littérature, Capuana fait donc se côtoyer le modèle anatomique (l'opération chirurgicale du docteur Cymbalus) et le modèle indiciaire (le flair somnambulique de Van-Spengel). La médicalisation des textes peut sembler contradictoire avec l'attrait pour l'occulte, pourtant la contradiction n'est qu'apparente : Capuana va lui trouver une résolution grâce à sa réflexion sur la création artistique et grâce à sa croyance en ces pans de réalité encore inconnus et mystérieux, dont il est sûr que la science, à l'avenir, trouvera les moyens de les découvrir « positivement », de les sonder, de les comprendre et de les exploiter. Cette conviction se fonde sur le mythe du progrès dérivé de la théorie évolutionniste de Darwin. Comme l'écrasante majorité de ses contemporains, Capuana est convaincu que l'espèce humaine se perfectionne progressivement au cours de son évolution. Cependant, la génération de l'auteur a le sentiment de traverser une crise : les bouleversements du mode de vie dûs aux progrès techniques et scientifiques génèrent, dans les nations dites « civilisées », un phénomène de dégénérescence (cristallisé par Max Nordau). Mais la crise, en médecine, est suivie d'une phase d'apaisement : l'humanité « civilisée » est à l'aube d'une grande régénération. Pour Capuana, ce phénomène imminent (à l'échelle de l'histoire de l'humanité) verra éclore des capacités qui sont encore au stade embryonnaire dans l'organisme de l'homme du XIX^e siècle, mais qui donnent déjà des signes d'existence dans les phénomènes étranges : télépathie, anticipation de l'avenir, magnétisme animal, écriture automatique, etc. Ainsi va-t-il mettre en scène des cas de pressentiment et de télépathie¹¹, de spiritisme¹², de maison hantée¹³, de vampirisme¹⁴. Cette matière narrative se fonde sur les données de la littérature scientifique et pseudo-scientifique, comme en témoignent les essais *Spiritismo?* (1884) et *Mondo occulto* (1896). Dans *Spiritismo?* l'auteur postule par exemple que l'action du « fluide magnétique » provient des corpuscules de Pacini (terminaisons sensorielles tactiles encapsulées) découverts quelques années plus tôt par le médecin italien qui leur a donné leur nom, Filippo Pacini¹⁵. Capuana imagine que ces corpuscules produisent de l'électricité (le « fluide magnétique ») qui agit sur des sujets sensibles¹⁶. Dans

¹¹ Cf. *Un caso di sonnambulismo* et *Presentimento* [*Decameroncino*].

¹² Cf. *Il marchese di Roccaverdina* (1901).

¹³ Cf. *Forze occulte* [*Delitto ideale*].

¹⁴ Cf. *Un vampiro* (1904).

¹⁵ Pacini enseignait l'histologie (branche de la biologie traitant de la structure microscopique des tissus) à Florence. Il mourut en 1883.

¹⁶ Peut-être s'inspire-t-il aussi des expériences du physicien écossais James Clerk Maxwell, expériences qu'il allait réunir dans son *Traité d'électricité et de magnétisme* (1885-1887), mais dont un *Traité élémentaire* avait paru en cette même année 1884.

Mondo occulto il expose les fondamentaux de la théosophie : selon cette « doctrine », l'organisme humain est composé de trois éléments : l'âme (élément spirituel), le corps (élément matériel) et le « médiateur » (élément « périspirituel », « fluïdique »), autrement dit le « corps astral », siège des « facultés supérieures » dont s'occupe le « Ragi Yog » (la science occulte). Or le Ragi Yog enseigne notamment que l'initié peut projeter à distance son corps astral et accomplir toutes sortes de phénomènes que nous considérons miraculeux¹⁷.

Le goût de Capuana pour l'occultisme s'inscrit donc bel et bien dans le cadre de son intérêt pour la science. C'est pourquoi les textes littéraires de l'étrange ne relèvent pas exactement du genre « fantastique » (selon la définition de Todorov comme genre de l'hésitation)¹⁸. On parlera plutôt d'une percée dans un univers littéraire alors inédit en Italie, la science-fiction (avec *Il dottor Cymbalus*), et de l'expérimentation d'un genre hybride qui relève davantage d'une esthétique du vraisemblable que d'une esthétique du vrai, une sorte de réalisme merveilleux. Ces réalités inconnues et mystérieuses (dont Capuana est convaincu qu'elles seront un jour accessibles aux outils des sciences et des techniques) sont, d'ores et déjà, accessibles intuitivement par les sujets sensibles : c'est exactement le cas du policier enquêteur de *Un caso di sonnambulismo*, ou des névrosés hyperesthésiques et des vrais artistes. La présence de l'étrange dans ses œuvres ne vient pas d'une fantaisie de l'esprit ou d'un désir de s'abstraire du réel. Bien au contraire, le domaine intangible est abordé avec tout l'armement de la méthode expérimentale et de la littérature scientifique (et pseudo-scientifique) : l'étude et la mise en récit des phénomènes occultes procèdent de la démarche investigatrice et scientifique de l'auteur-anatomiste-enquêteur. Chez Capuana, l'hybridisme est intrinsèque : l'étrange est presque consubstantiel au réalisme.

Cependant, dans ses nouvelles d'anticipation, l'écrivain donne plus librement cours à son imagination, bien que la spéculation repose sur les « concepts » des disciplines médicales et pseudo-médicales. Ainsi trouvons-nous une opération qui rend l'homme capable de voler grâce à l'identification et au développement artificiel de l'organe du vol¹⁹. Cette trouvaille repose sans doute sur la théorie de la recapitulation ontogénétique de Haëckel. Nous trouvons aussi une expérimentation capable d'augmenter les dimensions de la boîte crânienne du singe, ce qui a pour effet de rendre l'animal capable d'aimer et de se suicider²⁰. Il faut y voir l'influence de la vision scientiste de l'homme comme objet quantifiable (vision particulièrement évidente dans la manie des mesures crâniennes chez Broca et, plus tard, chez Lombroso). Plusieurs nouvelles parlent d'une opération capable de supprimer le

¹⁷ Cf. *Mondo occulto*, cit., pp. 189 et 192.

¹⁸ Cependant Capuana utilise l'adjectif « fantastique » pour désigner une matière narrative qui ne rentre pas dans l'ordre des phénomènes positivement objectifs (il parle en effet d'un « bel soggetto di novella fantastica » dans *Spiritismo?*, cit. p. 123).

¹⁹ « Egli partiva dal fatto notissimo che il feto umano, nei primi stadi di formazione, somiglia a quello del pesce, poi del cane... Dunque ha organi che, nella compiuta trasformazione in feto umano, si arrestano nel loro sviluppo, si atrofizzano, o si mutano in organi con funzione diversa. Che cosa diviene nel nostro corpo la vescica natatoria del pesce? Polmoni, organi di respirazione, dicono i fisiologi. Ma la trasformazione cancella ogni vestigio della primitiva funzione? » (*La conquista dell'aria* [*La voluttà di creare*], cit., p. 285).

²⁰ Cf. *La scimmia del professor Schitz* [*La voluttà di creare*].

siège des facultés émotionnelles²¹ ; une autre met en scène l'invention d'un instrument de mesure de l'amour²² ; une autre, enfin, a pour protagoniste un savant qui parvient, grâce aux principes de la théosophie, à créer la femme artificielle²³.

La foi dans le progrès et la conscience des limites des sciences et techniques, de l'homme lui-même et du monde connu permettent donc, de concert, de résoudre la contradiction apparente entre la médicalisation des textes et leur prédilection pour le mystère. On peut néanmoins légitimement s'interroger sur la place de ces textes *science-fictionnels* et *réalistes-merveilleux* dans l'ensemble des œuvres de l'auteur. Effectivement, exception faite des deux premières nouvelles « expérimentales », Capuana est surtout connu pour être, avec son ami Verga, le chef de file du vérisme (dont il est par ailleurs le théoricien). On pourrait donc croire à une *erreur* de jeunesse si l'auteur, dans les dernières années de sa vie, n'avait pas renoué avec cette veine de l'étrange avec, notamment, *Il Decameroncino* (1901) et *La voluttà di creare* (1911). Notre auteur renonce-t-il au réalisme qui avait marqué sa période narrative vériste ? Le docteur Maggioli des recueils du XX^e siècle, après avoir été « sceptique » dans sa jeunesse (c'est-à-dire matérialiste et athée), est devenu au fil du temps « agnostique » (au sens religieux, philosophique et, surtout, scientifique). Il faut pourtant se garder de voir dans les œuvres tardives une véritable palinodie et les considérer plutôt à la fois comme un dépassement de la mode du scientisme à laquelle l'auteur avait passagèrement cédé et comme l'aboutissement de son écriture authentiquement personnelle. Et c'est précisément en marge de sa production la plus tributaire du naturalisme français, c'est-à-dire pendant les années 1880 (marquées par la publication du roman *Giacinta* en 1879 et des nouvelles de *Storia fosca* en 1883), que Capuana, fondamentalement désireux de combiner ses deux muses, va résoudre le conflit entre réalisme et « idéalisme » (le monde des réalités intangibles, invisibles, qui échappent encore à la science) en mûrissant sa conception de la création artistique.

En effet, la question de la création artistique se place progressivement au cœur de sa réflexion sur les phénomènes anormaux et/ou paranormaux. Le point de départ est l'assimilation de « l'hallucination artistique » à l'hallucination somnambulique. L'état de l'artiste en train de créer est voisin du « sommeil magnétique » ou « état somnambulique » (lui-même voisin de l'état pathologique de la transe hystérique – en vertu du principe de Claude Bernard selon lequel « le fait pathologique n'est que l'exagération du fait physiologique ») : « il y a toujours un moment, dans l'acte de la production, où la faculté artistique agit en complète inconscience »²⁴. C'est dans cet état que se produit « l'incarnation inconsciente d'un concept ». A partir de là,

²¹ Cf. *Il dottor Cymbalus* et *Due scoperte* [*La voluttà di creare*].

²² Cf. *L'eròsmetro* [*Decameroncino*].

²³ Cf. *Creazione* [*Decameroncino*]. Le personnage explique le procédé : il existe, dit-il, des « granules, des atomes vivants, dispersés dans l'air, qui ont la capacité de recevoir la vertu de se développer dans une forme déterminée. Il faut saisir l'un de ces atomes, le soumettre, l'incuber, en extraire, en somme, la créature nouvelle » (« granuli, atomi viventi, sparsi nell'aria, capaci di ricevere, da chi ne ha il potere, la virtù di esplicarsi in una forma determinata. Bisognava afferrare uno di questi atomi, assogettarlo, incubarlo, trarne insomma la creatura nuova, la donna perfetta che egli intendeva creare per sé »). Ces « granules » ne sont pas sans rappeler, dans leur « vertu », la fonction des cellules souche (*Creazione* [*Il Decameroncino*], cit., p. 287).

²⁴ *Spiritismo?*, cit., p. 119.

Capuana précise la fonction de l'érudition (les « concepts » issu des autres disciplines) et de la réalité qui l'inspire (les « documents »). L'étude *positive* d'une réalité donnée est l'étape indispensable, certes, mais préliminaire du travail artistique. Il s'agit d'une simple documentation qui garantit le réalisme narratif. De la même façon, la connaissance des « concepts » garantit l'exactitude des postulats. Le travail de l'homme de science est, à ses yeux, un travail préparatoire. Ce qui constitue le résultat du chercheur constitue, pour l'artiste, le point de départ. De ce fait, la science est instrumentalisée au profit de la littérature.

Le « concept », à l'instar du « document », est « une chose secondaire » dans la création d'une œuvre d'art : l'important, écrit-il dans *Cronache letterarie* (1899), « c'est qu'il [le concept] devienne forme vivante, sans quoi nous confondrions l'œuvre d'art avec l'œuvre de pure réflexion, de pure pensée »²⁵. Pour qu'une œuvre soit véritablement artistique, il faut que les concepts psychologiques (ou scientifiques ou philosophiques ou d'autre nature extra-littéraire) s'incarnent dans un ou plusieurs personnages. Or, dans la littérature contemporaine, il y a « trop de réflexion, trop de science positive », affirme-t-il dans *Gli « ismi » contemporanei* (1898), de sorte que les œuvres narratives ressemblent davantage à des traités de psychologie²⁶. L'art y est instrumentalisé pour servir une propagande idéologique, religieuse ou socio-politique (c'est le cas de Tolstoï, selon lui), ou pour illustrer ou des concepts philosophiques ou scientifiques (c'est le reproche qu'il adresse à Zola)²⁷.

Il ne faut pas pour autant abandonner les connaissances scientifiques ni la méthode expérimentale. Capuana reste fidèle à l'exigence esthétique du réalisme, ce qui implique une étude rigoureuse de la réalité et, sur le plan narratif, le critère inaliénable de l'impersonnalité²⁸. On retrouve ici la conception de l'acte créatif comme produit d'une « hallucination artistique », car la création s'opère nécessairement sous l'effet d'un effacement de la personnalité dominante de l'artiste. Pour s'identifier pleinement à ses personnages, l'écrivain doit s'oublier, c'est-à-dire sombrer dans un état de semi-inconscience temporaire (l'hallucination artistique). La technique de l'impersonnalité de l'œuvre d'art est le fruit de l'exécution parfaite de la dépossession de l'artiste pendant l'acte créatif. C'est

²⁵ Luigi CAPUANA, *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899, p. 351.

²⁶ « l'opera d'arte che pretende di usurpare le funzioni della filosofia e della scienza non caverà un ragno dal buco » (*Gli « ismi » contemporanei*, in Luigi CAPUANA, *Scritti critici*, a cura di E. Scuderi, Catania, Giannotta, 1972, p. 313) ; « l'Arte agonizza perchè la riflessione e la scienza la uccidono » (Ibidem, p. 322) ; « o l'arte nuova, l'arte anzi dell'avvenire, si deve ridurre a trattati più o meno astratti di psicologia individuale, e allora non capisco perchè se n'abbiano a fare dei drammi e dei romanzi ; o quel tal concetto psicologico individualista deve prendere forma incarnandosi in una o più persone » (Ibidem, p. 314).

²⁷ « Quel che può produrre un'influenza buona o cattiva non è precisamente l'Arte ma il suo contenuto, cioè un materiale che è fuori dell'Arte e che in essa ha valore solamente quando arriva ad incarnarsi in uno o più personaggi, in un'azione comica o drammatica, cioè quando, calato, come soleva dire il De Sanctis, nella forma, vi si nasconde così compiutamente da non essere più riconoscibile come puro concetto » (*L'arte e la vita*, in Luigi CAPUANA, *Scritti critici*, cit., p. 365).

²⁸ « Solamente dopo che si è verificata questa condizione, l'autore può ricomparire, può creare con la fantasia e con l'immaginazione, entrambe sottoposte al rispetto delle leggi della verità e del reale » (Maria Luisa PATRUNO, « Arte e scienza nella teoria letteraria di Luigi Capuana », in *Lavoro critico*, 17-18, 1980, p. 136).

pourquoi, aux yeux de Capuana, *I Malavoglia* de Verga est le parangon non seulement de l'esthétique vériste, mais de l'œuvre d'art tout court. Luisa Patruno commente à ce sujet : « la 'forme' naît d'un rapport dialectique entre observation et création »²⁹. C'est de cette façon que l'art devient autonome et dépasse la science car, en incarnant les « concepts », il leur donne une « vie nouvelle », peut-on lire dans *Libri e Teatro* (1892). En plus d'être un auteur-anatomiste-enquêteur, l'écrivain devient donc un démiurge.

Le romancier doit comprendre toutes les religions, toutes les passions, toutes les opinions politiques pour mettre au monde non pas de pantins mais, selon les affirmations de *Gli « ismi » contemporanei*, « des créatures libres »³⁰. Quelques années plus tard, encore, dans *L'arte e la vita* (1905), il explique à nouveau que dès que le « pur concept » est devenu « forme », il se trouve « instantanément élevé dans une sphère supérieure, hors des humbles contingences de l'utile et du nuisible, hors de la Religion, de la Morale, de la Politique, de la Science, de la Philosophie »³¹.

Capuana se montrait encore plus virulent dans *Spiritismo?*. Dans cet essai, il allait jusqu'à affirmer que l'indépendance de l'œuvre d'art et sa supériorité proviennent, en grande partie, de l'incertitude des connaissances : « on éprouve une invincible méfiance vis-à-vis de certains verticets dédaigneux de ce qu'on a coutume d'appeler la *science officielle* »³². De fait, la *Divine comédie* fait place à des concepts dépassés (le géocentrisme du système de Ptolémée, par exemple) sans pour autant avoir perdu de sa vigueur et de sa beauté. C'est le « miracle » de l'art, qui élève sa création au-dessus des concepts. La création est donc assimilée à un accouchement³³ : l'œuvre constitue un organisme indépendant qui recèle, pour son propre auteur, de « merveilleux secrets »³⁴. Il y a donc une part de la création qui échappe à l'auteur lui-même³⁵ (ce qui est logique puisqu'il crée en état de semi-inconscience). En somme, la création artistique est elle-même considérée comme un phénomène étrange.

Cette part de mystère, Capuana y voit une inspiration qui n'est pas sans rappeler la « puissance divine » qui s'empare du poète dépossédé de sa raison dont parle

²⁹ « la 'forma' nasce da un rapporto dialettico fra osservazione e creazione » (Ibidem, p. 139).

³⁰ « mettere al mondo non fantocci, non manichini vestiti con una o con un'altra foggia [...] ma creature libere, viventi nella elevata serenità dell'atmosfera artistica, veramente ideali, cioè veramente conformi all'idea » (*Gli « ismi » contemporanei*, cit., p. 337).

³¹ « Appena il puro concetto è già divenuto forma, si trova istantaneamente elevato in una sfera superiore, fuori delle umili contingenze dell'utile e del dannoso, fuori della Religione, della Morale, della Politica, della Scienza, della Filosofia » (*L'arte e la vita*, cit., p. 365).

³² *Spiritismo?*, cit., p. 62.

³³ Capuana parle de ses « viscere paterne » à propos de *Un caso di sonnambulismo* et, par le biais du docteur Maggioli dans la conclusion du *Decameroncino* : « Avrei dovuto buttarle [le cartelle scritte] nel fuoco ; sarebbe stato più spiccio. Mah ! Le mie viscere paterne non furono capaci di cotanto sacrificio » (*Racconti*, cit., p. 325).

³⁴ « talché l'artista non fotografà neppure quand'egli stesso crede di soltanto fotografare. Interpretare, integrare, compire i dati più immediati della realtà con altri più complessi accumulati nel suo organismo dalle sensazioni inavvertite e (oggi bisogna aggiungerlo) con quelli, più remoti e non meno efficaci, condensati in esso dall'eredità ; ecco le operazioni concorrenti alla produzione dell'opera d'arte, ed ecco la chiave d'oro che può, forse, aprircene i meravigliosi segreti » (*Spiritismo?*, cit., p. 121).

³⁵ Ainsi l'auteur et ses porte-parole ne s'expliquent-ils pas pourquoi ils ne parviennent pas à mettre en forme une histoire (cf. *Spiritismo?* et la dernière nouvelle de *La voluttà di creare*).

Platon dans l'*Ion*. Chez notre auteur, la matière prend forme sous l'effet d'un mystérieux « *spiraculum vitae* ». L'acte créatif est donc investi d'une fonction divinatoire. Effectivement, Capuana écrit très explicitement dans *Spiritismo?*: « Il n'est pas rare que de l'activité désordonnée de l'esprit d'un dilettante jaillisse une intuition divinatoire »³⁶. La méthode de l'écrivain consiste à refaire « organiquement » le « processus mystérieux » d'un fait réel, processus que l'écrivain a préalablement « deviné ». Ce faisant, Capuana suggère que les méthodes rationnelles d'investigation du réel ne sont pas exclusives et, surtout, ne sont pas suffisantes. L'originalité de l'auteur consiste à éviter l'écueil qui consiste à vouloir renvoyer dos à dos deux méthodes apparemment contradictoires, ou à ne reconnaître la légitimité que de l'une des deux. Il n'y a pas mise en cause *tout court* de la méthode expérimentale mais reconnaissance de la nécessaire complémentarité de cette méthode et de l'approche alternative intuitive – celle de l'artiste ou du rhabdomancien.

Enfin, si la capacité de l'artiste à « deviner » les mystères de la nature n'est a priori pas requise pour les domaines déjà investis par les sciences, elle se révèle en revanche fort utile sur les terrains négligés, c'est-à-dire sur cette réalité « idéale », « occulte » qui l'obsède. L'artiste est alors capable d'ouvrir la voie à la science. Les véritables œuvres d'art, écrit-il dans *Gli « ismi » contemporanei*, « continuent, dans le livre, l'œuvre de la Nature », révélant « *de nouvelles significations de la vie et de nouveaux problèmes de l'Ame* »³⁷. La littérature est ainsi érigée en discipline cognitive : l'« intuition divinatoire » dont il est déjà question dans *Spiritismo?* est capable de « servir au véritable savant »³⁸. La transdisciplinarité de son corpus existe donc, idéalement, dans les deux sens : si ses textes intègrent les matériaux des disciplines scientifiques, ils se révèlent également eux-mêmes porteurs d'enseignements pour l'homme de science³⁹.

CIRCPLES novembre 2007

³⁶ *Spiritismo?*, cit., p. 64.

³⁷ Chaque mot, chaque geste révèle un état d'âme (passion, calcul, brutalité, sentimentalité...), « e non già per indicare come segno algebrico, il tale o tal altro principio psicologico che passa pel capo dell'autore, ma perché proprio *continuano nel libro la Natura* » (*Gli « ismi » contemporanei*, cit., pp. 314-315).

³⁸ *Spiritismo?*, cit., p. 64.

³⁹ D'ailleurs, dans sa préface à *Mondo occulto*, Capuana ne manque pas de se vanter d'avoir ébranlé les convictions de Lombroso après la publication de *Spiritismo?*. Il publie même en appendice l'article où le criminologue avoue ses doutes quant aux phénomènes observés chez Eusapia Paladino.