

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE JEAN JAURÈS

UFR DE LETTRES, PHILOSOPHIE ET MUSIQUE

DÉPARTEMENT DE LETTRES MODERNES

SECTION DE LITTÉRATURE FRANÇAISE

NATURALISME ET PSYCHOLOGIE DANS

L'ŒUVRE D'EDMOND DE GONCOURT

Mémoire présenté par M. Jonathan Epailard sous la direction de M. Guy Larroux pour l'obtention
du Master 2 Recherche en Lettres Modernes.

Juillet 2017.

*« Les belles choses, en littérature, sont
celles qui font rêver au-delà de ce qu'elles
disent... »*

(Journal, 25 février 1867)

SOMMAIRE

INTRODUCTION	5
PREMIÈRE PARTIE : DES ROMANS NATURALISTES ?	19
I - Le roman vrai.....	20
I.1 - La « vérité vraie ».....	20
I.2 - La mort du romanesque ?.....	26
I.3 - L'écriture de la sensation.....	32
II - Le personnage : héros ou cas ?.....	38
II.1 - La monographie.....	38
II.2 - Un nouvel « héroïsme ».....	45
II.3 - Un type dans un état particulier.....	51
III - l'« empire du regard ».....	57
III.1 - Exister par le regard de l'autre.....	58
III.2 - L'écriture du détail.....	65
III.3 - Vues de l'intérieur ?.....	71
DEUXIÈME PARTIE : ÉCRIRE LA PSYCHOLOGIE	78
I - Vers la saisie du « dessous ».....	79
I.1 - L'écriture indicielle.....	80
I.2 - La psychologie de l'observable.....	86
I.3 - Le passage à l'intériorité.....	92
II - Exposer un état.....	99
II.1 - La crise minorée.....	99
II.2 - L'enfance et le développement de l' <i>être</i>	105
II.3 - Le processus de dégradation.....	111
III - Les voies de l'intériorité.....	117
III.1 - La description.....	117
III.2 - Écritures du désir.....	123
III.3 - La généralisation psychologique.....	130

TROISIÈME PARTIE : DE LA PSYCHOLOGIE DANS LE ROMAN NATURALISTE....	137
I - Extériorisation et origine des maux.....	138
I.1 - Un corps qui se révèle.....	139
I.2 - La parole de l'aliéné.....	145
I.3 - Un environnement aliénant ?.....	151
II - Extensions du <i>Moi</i>	157
II.1 - Toilettes et identité.....	157
II.2 - L'objet-refuge.....	164
II.3 - Le « faux <i>Moi</i> ».....	170
III - Corps et âme.....	176
III.1 - Psychophysiologie.....	176
III.2 - Lutter contre la chute.....	182
III.3 - Des êtres déshumanisés.....	188
Conclusion.....	194
Bibliographie.....	197
Annexes.....	211

INTRODUCTION

Qui se souvient aujourd'hui d'Edmond de Goncourt ? Homme de lettres incontournable au XIX^e siècle, sa fiction romanesque semble être tombée dans l'oubli. Pourtant, son nom perdure par l'académie qu'il a créée et par le *Journal*, écrit avec son frère cadet Jules de 1851 à 1870, puis par lui seul jusqu'en 1896. Ce journal est l'œuvre de deux vies, souvent délaissées pour bâtir ce monument littéraire qu'est le *Journal*, eux qui n'avaient « point de femmes, point de plaisir, point de distraction¹ ». Considérer leur ouvrage uniquement comme un journal de confidences reviendrait à limiter leur travail. Les frères Goncourt n'ont pas seulement écrit leur intimité, ils ont à maintes reprises consigné les succès littéraires de leurs contemporains en y apposant leurs jugements, et se sont positionnés en tant que critiques d'art, notamment par les commentaires des pièces de théâtre auxquelles ils assistaient.

Jusqu'à la mort de Jules en 1870, les frères Goncourt étaient indissociables : un seul cercle d'amis, une vie commune, des maîtresses partagées, et une œuvre fondée sur leurs talents respectifs. Deux hommes, deux pensées distinctes, mais qui pourtant convergent vers une seule « confession », comme si leurs voix se confondaient dans leurs écrits quotidiens :

Le journal est notre confession de chaque soir : la confession de deux vies *inséparées* dans le plaisir, le labeur, la peine ; de deux pensées jumelles, de deux esprits recevant du contact des hommes et des choses des impressions si semblables, si identiques, si homogènes, que cette confession peut être considérée comme l'expansion d'un seul *moi* et d'un seul *je*.²

Ce « labeur » lié à l'écriture n'est pas sans nous rappeler la préface de *Chérie* où Edmond de Goncourt répond aux diverses critiques quant à son écriture dénaturée par les excès de style. Force est de constater qu'au sein du journal ou de ses romans, l'aîné des frères Goncourt ne souhaite pas restreindre sa prose : les néologismes sont courants, les adjectifs omniprésents et l'épithète se retrouve régulièrement substantivée. Mais peu importe, l'auteur « continuera à rechercher l'image peinte, [...] à courir après l'épithète rare³ ». Par cette singularité, son refus du conformisme, il

1 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire, I : 1851-1865*, éd. Robert Ricatte, Paris, Fasquelle et Flammarion 1956 ; Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 91 (février 1854).

2 *Ibid.*, p. 19, l'auteur souligne.

3 Edmond de Goncourt, *Chérie* [1884], éd. Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, Jaignes, La Chasse au Snark, « Le Cabinet de lecture », 2002, p. 44.

semblerait que l'auteur souhaite laisser son empreinte dans son œuvre, s'opposant ainsi à la doctrine flaubertienne qui a pour postulat de produire une œuvre impersonnelle. Bon nombre de ses contemporains vont sans cesse le vilipender, Ferdinand Brunetière en fait d'ailleurs une de ses cibles favorites, s'attaquant ouvertement à son style :

Et comment, en effet, voudriez-vous que l'on atteignît le naturel et que l'on rencontrât la vérité, quand on écrit comme [M. de Goncourt] écrit, - plus attentif aux mots qu'aux choses, toujours préoccupé de quelque recherche de style, et de tout temps moins soucieux de voir juste que de *renverser la tournure*, ou de *piquer l'adjectif*, d'une manière qui se croit nouvelle, inimitable, unique ? Un styliste, voilà ce qu'il est [...] du moins ce qu'il veut être.⁴

Cette attaque *ad hominem* paraît toutefois quelque peu hâtive quand on a conscience qu'Edmond et son frère ont écrit leur *Journal* avec une précision inégalée, caractérisant chaque élément du quotidien, aussi prosaïque soit-il, avec d'infimes détails. Ce travail de minutie fut facilité par leurs penchants pour la peinture. Rappelons qu'en 1849, donc avant d'entamer leur écriture diariste, les deux frères ont sillonné la France à la recherche de nouvelles scènes à immortaliser. Jean-Louis Cabanès, dans son introduction au *Journal*, pose comme postulat : « il n'est de vérité que dans le détail⁵ ». Cette soif de précision est capitale lorsque l'on lit les romans des deux frères puis ceux d'Edmond de Goncourt après avoir lu le *Journal*. En effet, toutes les notes de ce document intime n'ont rien d'anodin : elles constituent la genèse de leurs œuvres romanesques. Étant issus d'une noblesse que l'on pourrait qualifier de moyenne, les remarques qu'ils émettent à propos de leur servante Rose Malingre peuvent étonner plus d'un lecteur. Pourquoi ces férus d'art prêtent-ils autant d'attention à une personne qui n'appartient pas à leur monde ? En relevant si précisément les expressions ou la gestuelle de Rose, ils fabriquent l'héroïne de *Germinie Lacerteux*. Dans l'édition du *Journal* annotée par Jean-Louis Cabanès, les connivences relevées entre le *Journal* et leurs romans abondent. Leur « confession du soir » constitue bel et bien la source privilégiée de leurs romans, et on retrouve dans *La Faustin* les « *trouées des échafaudages, des lueurs bleuissantes*, comme il s'en trouve dans la charpente d'un clocher d'église [...]»⁶ qui avaient été consignées dans le *Journal* le Vendredi 26 février 1858⁷. Mais, quels intérêts ont-ils eu à s'adonner à cette pratique

4 Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste* [en ligne], Paris, Calmann Lévy, 1883, p. 325, l'auteur souligne. Disponible sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb301699849>.

5 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt. Tome I : 1851-1857*, éd. Jean-Louis Cabanès, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 19.

6 Edmond de Goncourt, *La Faustin* [1882], éd. Hubert Juin, Paris, U.G.E, « 10/18 » 1979, p. 226, nous soulignons.

7 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt. Tome II : 1858-1860*, éd. Jean-Louis Cabanès, Paris, Honoré

exigeante et minutieuse ? Et pourquoi Edmond a-t-il continué après avoir dû faire le deuil de son frère ?

On peut émettre l'hypothèse que l'aîné des Goncourt, conscient de son talent et de sa singularité, a sciemment persévéré dans l'écriture diariste pour que sa mémoire et celle de son frère subsistent. Car finalement, quel écrivain rejetterait une œuvre pouvant lui assurer la postérité ? Du vivant de Jules, cette volonté de perdurer dans les mémoires avait été consignée dans leur œuvre commune, lors d'une conversation avec Sainte-Beuve : « [...] et moi, je pensais que j'allais écrire pour l'avenir aussi, ce qu'il me disait là, et ce qu'il croyait tomber dans le vide, dans le néant, dans l'oubli, dans une oreille et non dans ce livre⁸. » Jean-Louis Cabanès souligne bien que ce passage est la première évocation d'une volonté d'existence littéraire *post-mortem*, ce qui peut être corroboré par la volonté qu'Edmond a eue de rendre pérenne son Académie et de faire publier les derniers tomes du *Journal* vingt ans après sa mort, selon les vœux énoncés dans son testament :

Après ma mort, il sera trouvé dans ma petite armoire [...], une série de cahiers portant pour titre : *Journal de la Vie Littéraire*, commencé par mon frère et moi le 2 décembre 1851. Je veux que les cahiers [...] soient immédiatement cachetés et déposés chez M^e Duplan, mon notaire, où ils resteront scellés vingt ans.⁹

Il est évident que le *Journal* n'a pas la notoriété escomptée par les deux frères. Et que dire de leurs romans ? Longtemps dans l'ombre zolienne, lapidée puis oubliée par la critique, leur fiction romanesque renaît en 1953 grâce à la publication de la thèse de Robert Ricatte chez Armand Colin, intitulée *La Création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870*. Ce travail de recherche ouvre la voie aux études goncourtiennes : on pensera notamment à l'ouvrage d'André Billy, *Les Frères Goncourt*, publié chez Flammarion seulement un an après la publication de la thèse précédemment citée, Enzo Caramaschi qui publie en 1964 *Le Réalisme romanesque des Goncourt* (Sœur Philomène, Renée Maupérin, Germinie Lacerteux), et des années plus tard, en mars 1996, le colloque de Bordeaux dirigé par Jean-Louis Cabanès intitulé *Les Frères Goncourt : art et écriture*. L'inventaire ne peut être que partiel tant les recherches sur les frères Goncourt sont nombreuses. Cependant, il paraît intéressant de noter qu'aucun de ces travaux ne porte exclusivement sur

Champion, 2008, p. 36 : « des trouées d'échafaudage de décors bleuissants qui semblent la charpente d'un clocher éclairé [...] ».

8 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt. Tome III : 1861-1864*, éd. Jean-Louis Cabanès, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 428 (22 novembre 1862).

9 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire, I, op. cit.*, p. 1.

Edmond de Goncourt, on évoque les frères Goncourt, comme si Edmond était décédé en même temps que Jules en 1870. Or, il a persévéré dans l'écriture pendant un quart de siècle, jusqu'à sa mort en 1896. Ses quatre romans passent presque inaperçus, à tel point qu'il est difficile de rencontrer un travail universitaire portant uniquement sur la fiction de l'aîné.

Les récents travaux sur les frères Goncourt se révèlent particulièrement diversifiés : Pierre-Jean Dufief et Jean-Louis Cabanès travaillent sur une approche génétique des romans goncourtiens, cherchant la source – le document humain – dans le *Journal*, pendant qu'émerge tout un travail sur la représentation de la femme au sein de leur fiction. En 2009, Barbara Giraud publie *L'héroïne goncourtienne : entre hystérie et dissidence* aux éditions Peter Lang et trois ans plus tard, chez Honoré Champion, Domenica de Falco se démarque par son ouvrage *La Femme et les personnages féminins chez les Goncourt*. Ces deux travaux font brillamment le lien entre la représentation féminine et la maladie, notamment l'hystérie. Créer des hystériques impliquerait pour Edmond de Goncourt un travail d'analyse des répercussions de la maladie sur le corps – s'inscrivant parfaitement dans la lignée des naturalistes – mais également sur l'esprit. Pourtant, aucun travail de recherche n'est consacré au traitement de la psychologie chez les frères Goncourt, ce qui semble caractéristique du naturalisme. Zola, déjà dans la préface de *Thérèse Raquin*, écrivait qu'au sein de son roman « l'âme est parfaitement absente, [...] puisque je l'ai voulu ainsi¹⁰. » En effet, l'étude de l'âme semble indispensable au sein du roman à vocation psychologique. Rappelons tout d'abord que l'étymologie de ce terme vient du latin *psychologia*, lui-même emprunté du grec *psukhê*, signifiant souffle, vie, âme et *logos*, discours, traité, et que ce syntagme a pour définition : « Partie de la philosophie qui traite de l'âme, de ses facultés et de ses opérations¹¹ ». Zola admet donc implicitement que cette œuvre exclut toute lecture psychologique.

Le clivage entre le roman naturaliste et le roman dit psychologique est donc attesté car le roman naturaliste prône la recherche du vrai et de la vérité, le terme naturaliste étant dérivé du latin *naturalis* qui signifie naturel. *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt est aujourd'hui encore considéré comme le premier roman naturaliste dont la préface fait figure de réel manifeste. Au sein de cette préface, ils affirment que ce roman est un « roman vrai [...] et qu'il cherche l'Art et la Vérité¹². » Ainsi, étudier la psychologie au sein d'une fiction romanesque serait contraire à cette quête de la vérité affirmée en 1865. La psychologie ne peut être apparentée au vrai, car une analyse

10 Émile Zola, *Thérèse Raquin* [1867], éd. Henri Mitterand, Paris, Flammarion, « GF », 2008, p. 42.

11 *Dictionnaire de l'Académie française, neuvième édition* [en ligne], Paris, Imprimerie nationale/Fayard, 2011. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/psychologie>.

12 Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux* [1865], éd. Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 37-38.

n'est pas immédiatement observable. Se montrer psychologue reviendrait finalement à modifier cette réalité, pour mettre en exergue les traits relatifs à l'âme, au non-dit, à l'intériorité et donc à l'imperceptible. Et Zola, qui s'est évertué à théoriser le naturalisme, en a parfaitement conscience. Jules Huret a d'ailleurs rapporté ses propos tenus à propos de Paul Bourget, le plus éminent représentant de ce courant du roman psychologique, au sein de son *Enquête* : « Bourget [...] a le parti pris de ne s'inquiéter que des mobiles intérieurs de l'être, et qui tombe, de cette façon, dans l'excès contraire au naturalisme¹³. »

Afin de s'affirmer en courant littéraire incontestable, le naturalisme a besoin de préceptes, comme tout courant en quête de pérennisation. On pourrait penser à la préface de *Cromwell* de 1827 qui s'érigea en manifeste du drame romantique avec notamment un refus des règles établies, à savoir la fin de la nécessité de l'application des trois unités, la nécessité d'une couleur locale et une volonté de mêler le haut et le bas, le sublime et le grotesque. Hugo a donc établi un cadre, une doctrine pour sa génération et celles à venir. Zola, dans les *Romanciers naturalistes* de 1881, formulera à son tour une doctrine, celle du naturalisme, fondée sur ses observations à propos des pratiques constatées dans les romans de ses contemporains. Il ne s'agira pas ici de commenter la théorisation zolienne, mais d'en rappeler quelques points fondamentaux, en considérant tout d'abord que « le premier caractère du roman naturaliste, dont *Madame Bovary* est le type, est la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque¹⁴. »

Cette première affirmation semble faire écho à la préface de *Germinie Lacerteux* et souligne que la méthode de travail de Zola repose sur des observations. Le roman naturaliste, sorte de prolongement du roman réaliste, doit paraître comme miroir de la vie, sans en modifier les événements. Le 14 janvier 1861 déjà, les frères Goncourt affirment cette quête du vrai au sein de leurs fictions, si peu fictionnelles soient-elles, lorsqu'ils écrivent que « [l'] un des caractères les plus particuliers de [leurs] romans, [...] sera d'être les romans les plus historiques de ce temps-ci, ceux qui fourniront le plus de faits, et de *vérités vraies* à l'histoire morale de ce siècle¹⁵. » Ce pléonasme au sein de leurs écrits est tout à fait surprenant connaissant leur amour du mot juste, ces deux termes étant tous deux dérivés de *verus*, signifiant vrai. Cette formulation ne semble pas hasardeuse, s'exprimer avec emphase permettant de mettre en exergue la caractéristique

13 Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire : conversations avec MM ; Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès... etc.*, Paris, Charpentier, 1891, p. 175, nous soulignons. Disponible sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306298513>.

14 Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes* [1881], *Œuvres complètes*, T. X, éd. François-Marie Mourad, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 502.

15 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt. T. III : 1861-1864*, *op. cit.*, p. 51, nous soulignons.

fondamentale de leurs romans à venir. Quant au terme *romanesque* utilisé par Zola, il est nécessaire de distinguer l'emploi inhérent au roman et son emploi particulier signifiant « qui tient du roman ; qui est merveilleux comme les aventures de roman, ou exalté comme les personnages de roman, comme les sentiments qu'on leur prête¹⁶. » Donc, « l'absence de tout élément romanesque » au sein du roman reviendrait à exclure tout constituant qui ne serait pas de l'ordre du réel, du naturel. Mais le propre du roman n'est-il pas de laisser libre cours à l'imagination ? Bannir la fiction au sein du roman naturaliste paraît donc à contre-courant des genres littéraires antérieurs, mais cette volonté répondrait au dessein de la vérité. Rien ne doit paraître invraisemblable ou imaginé, l'auteur retranscrit seulement ses observations. Edmond de Goncourt ne s'est d'ailleurs pas opposé à Zola sur ce point lorsqu'il déclare à Jules Huret que le roman est « un genre dont [il a] tout fait pour tuer le *romanesque*¹⁷ ».

Le second caractère énoncé dans *Les Romanciers naturalistes* est la fin du héros. Le temps du héros dépassant la condition humaine par ses nobles faits semble révolu. Le naturalisme a d'autres aspirations, et le romancier ne peut que « tue[r] les héros, s'il n'accepte que le train ordinaire de l'existence commune. [...] La beauté de l'œuvre n'est plus dans le grandissement d'un personnage [...], elle est dans la vérité indiscutable du document humain¹⁸. » L'intérêt du romancier se porte désormais vers de nouvelles personnalités, issues d'autres classes, car peindre un personnage démesurément grandi ne pourrait aller de pair avec cette volonté du roman vrai. Le romancier doit décrire « l'existence commune », donc diriger sa fiction vers des personnages représentatifs de la société, ce que font les frères Goncourt en 1865 avec le personnage de Germinie Lacerteux, domestique de Mademoiselle de Varandeuil. En 1877, Edmond réitère avec *La Fille Élisa*, jeune prostituée condamnée à la prison. Cette volonté de représenter les classes les plus démunies est théorisée dès 1865 dans la préface de *Germinie Lacerteux* :

Nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle les « basses classes » n'avait pas droit au Roman ; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir. Nous nous sommes demandé s'il y avait encore [...] des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble.¹⁹

16 *Dictionnaire de l'Académie française, huitième édition* [en ligne], Paris, Imprimerie nationale, 1932-1935.

Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/academie8/romanesque>.

17 Jules Huret, *op. cit.*, p. 168, l'auteur souligne.

18 Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes*, *op. cit.*, p. 503.

19 Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, p. 37.

Étonnante préface venant de la part des deux frères lorsque l'on sait qu'ils n'avaient que peu d'estime pour ces « basses classes », voire qu'ils en avaient horreur : « le peuple, je le hais, dans sa misère, dans les mains sales [...]. Tout mon moi se soulève contre ces choses qui ne sont pas de mon sang²⁰. » D'autant plus qu'une année avant ce roman, ils ont écrit l'histoire d'une jeune femme éduquée et de son frère à l'ambition démesurée, tous deux issus de la bourgeoisie dans *Renée Mauperin*. Réécrire l'existence de leur servante Rose en 1865, et donc représenter les classes prolétariennes, était probablement une affirmation de leur particularité au sein du champ littéraire.

Le dernier postulat de Zola, bien que les frères Goncourt ne l'appliquent guère, consiste pour l'auteur à disparaître au sein de ses fictions : « J'insisterai enfin sur un troisième caractère. Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte²¹. » Flaubert semble être l'homme le plus représentatif de ce retrait de l'auteur dans son œuvre, car le lecteur doit se focaliser sur l'histoire vraie qui lui est narrée, et non sur des commentaires, des jugements de l'auteur. Ce qui importerait au romancier naturaliste serait ainsi de raconter les faits, sans emphase ni subjectivisme, ce qui ne semble nullement essentiel à Edmond et son écriture artiste.

Se limiter à l'écriture des faits exclurait donc tout naturellement le ressort psychologique de l'œuvre. En effet, une écriture visant à mettre en exergue la psychologie du protagoniste ne pourrait être considérée comme une écriture à dessein purement naturel et objectif. Et c'est l'une des principales objections adressées aux romanciers naturalistes, notamment par l'intermédiaire de Ferdinand Brunetière qui s'en prend ouvertement à Zola : « Cette pauvreté de l'observation dans les romans de M. Zola n'est qu'une juste conséquence du dédain qu'il a toujours professé pour la psychologie²². » L'observation peut s'accomplir en deux temps, elle a trait tout d'abord au directement visible, à ce qui peut apparaître à n'importe quel homme, permettant ensuite une analyse. Utiliser le terme *analyse* nous éloigne irrémédiablement du courant naturaliste qui a pour objectif de reproduire fidèlement les faits observables. Lola Kheyar Stibler souligne d'ailleurs l'impossible connivence entre le roman naturaliste et la psychologie :

L'ambition de décrire objectivement et scientifiquement ne peut se rapporter qu'au monde visible et observable et se confronter de toute évidence à une difficulté lorsqu'il s'agit de décrire ce que pense ou

20 Passage inédit du *Journal* d'Edmond et de Jules de Goncourt, conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale (n° 22440, feuillet 62).

21 Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes*, *op. cit.*, p. 504.

22 Ferdinand Brunetière, « Revue littéraire - La Banqueroute du naturalisme » [en ligne], *La Revue des Deux Mondes*, n° 83, 1887, p. 219. Disponible sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32858360p>.

ressent tel personnage, c'est-à-dire de décrire ce qui ne peut se voir. L'analyse psychologique écrite semble toujours rappeler la part fictionnelle de l'entreprise romanesque, celle qui invente.²³

La séparation entre psychologie et roman naturaliste semble inéluctable. Si l'un des critères de la doctrine zolienne n'est pas respecté, peut-on pour autant procéder à l'exclusion d'une œuvre, d'un auteur de ce courant ? Edmond de Goncourt ne se soucie guère de la troisième affirmation de Zola quant à la disparition du romancier derrière l'action racontée, il s'affiche, s'affirme même : le « je » de l'auteur étant présent dans chacun de ses romans. Ce romancier est-il pour autant à bannir des auteurs naturalistes ? La question s'avère délicate car l'aîné des Goncourt se revendique comme auteur naturaliste et est considéré comme tel par ses confrères. De plus, ôter la part psychologique d'une œuvre ne reviendrait-il pas à lui retirer sa profondeur ? C'est sur cette analyse de la profondeur que travaillent les romanciers psychologues. Il ne s'agit plus seulement de peindre un personnage de manière objective, mais de s'intéresser à son *Moi* profond, de « poursuivre l'exploration des zones indécises, en-deçà de la conscience, qui obscurcissaient l'apparente transparence des récits les plus impeccablement réalistes²⁴ ». La production réaliste-naturaliste semble s'essouffler, connaît une « sorte de paralysie et ne discerne plus aucune voie novatrice [...] force est de constater un attrait croissant pour la psychologie qui fait que l'on préfère aux pulsions et aux instincts héréditaires d'un Zola, la descente dans les labyrinthes feutrés de la névrose²⁵ ». C'est dans ce contexte que Paul Bourget puis Ferdinand Brunetière se distinguent de leurs contemporains. Mais il s'avère difficile de théoriser le roman psychologique, qui oscillerait entre le roman d'analyse, le roman à thèse ou encore le roman de mœurs. Bourget l'admet aisément lui-même dans sa préface de 1899 lorsqu'il évoque sa « position d'analyste sans doctrine²⁶ ». Jean-Marie Guyau n'établit pas non plus de réelle doctrine pour le roman à vocation psychologique mais insiste sur le fait que « le roman idéal, en ce genre, est celui qui fait ressortir les actions et réactions des événements sur le caractère, du caractère sur les événements, tout en liant ces événements entre eux au moyen du caractère²⁷. » Si l'on devait tenter de formaliser ces propos on pourrait amorcer une tentative de définition du roman psychologique en le considérant comme une

23 Lola Kheyar Stibler, Lola « Psychologie d'un anti-psychologue : Zola par le Dr Toulouse », *Fabula / Les colloques*, « L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse, 2010. Disponible sur Fabula : <http://www.fabula.org/colloques/document1644.php>.

24 Patrick Marot, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 124.

25 Michel Décaudin et Daniel Leuwers, *Histoire de la littérature française. De Zola à Apollinaire, 1869-1920, T. VIII*, Paris, Flammarion, 1996, p. 80-81.

26 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* [1883], Paris, Gallimard, 1993, p. 442.

27 Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique* [en ligne], Paris, Félix Alcan, 1889, p. 125. Disponible sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30453206f>.

œuvre de fiction qui insisterait sur la caractérisation intérieure du personnel romanesque, qui se développerait à partir d'événements externes. Ainsi, les sensations ressenties par le personnage, les souffrances de l'âme, ou du moins ce que le romancier souhaite lui faire ressentir, deviennent primordiales.

Afin de se concentrer sur l'intériorité des êtres fictionnels il est nécessaire d'amoindrir l'action au sein du roman, comme Paul Bourget l'écrit à Georges Hérèlle en 1872 : « le roman psychologique est plein de ressources, surtout si on le conçoit, [...] comme un genre tout moral, intérieur, *dépouillé, presque sans événements*²⁸. » En affaiblissant l'action au sein du roman, le lecteur peut se focaliser sur l'analyse mise en exergue par l'auteur. Difficile néanmoins de dépouiller le roman de toute action car elle reste nécessaire à la création de la fiction. Elle passe désormais au second plan, laissant ainsi la place libre à l'écriture des sentiments du protagoniste. Les romans d'Edmond de Goncourt semblent vérifier le propos de Bourget, l'action n'étant jamais le point focal de ses fictions. Pensons tout d'abord à *La Faustin*. Le roman ne se construit guère autour d'actes concrets. Il est certes question du travail préparatoire de Juliette Faustin pour s'approprier le personnage de Phèdre, de son retrait du devant de la scène et de sa retraite en Bavière, mais ce que nous retenons à l'issue de la lecture est la désintégration du *Moi* de la femme au sein du *Moi* de l'actrice, ou l'annihilation de la femme au contact de l'actrice. Bourget le remarquera d'ailleurs dans ses notes sur le roman : « l'auteur de *La Faustin* est donc dans la logique de son talent lorsqu'il réduit la fable à sa moindre importance. De fait, les événements sur la trame desquels se développe la broderie du style de Goncourt se réduisent à un fait-divers de journal²⁹. » L'action est minimisée, il considère les événements comme anodins, seulement dignes du « fait-divers ». Le lecteur peut ainsi être réceptif aux méandres de l'âme de cette actrice, éléments capitaux au sein du roman, et qui ne relèvent pas du fait observable mais qui appellent une analyse. Cette action moindre semble aussi caractériser *Les Frères Zemganno* dont les premiers chapitres servent à écrire leur jeunesse, la construction de leur carrière et la préparation de leur acrobatie qui leur vaudra la consécration. Mais cette dernière semble perpétuellement retardée, à tel point que la véritable action, dramatique, n'a lieu qu'une trentaine de pages avant la fin du roman. L'auteur est une nouvelle fois la cible des critiques, c'est ici Barbey d'Aurevilly qui blâme le roman d'Edmond dans *Les Œuvres et les hommes* en considérant ce roman comme la « biographie la plus surchargée, la plus lente et la plus rampante³⁰ [...]! »

28 Lettre présente dans l'ouvrage de Michel Mansuy, *Un moderne, Paul Bourget, de l'enfance au disciple*, Paris, Les Belles lettres, 1960, p. 154, nous soulignons.

29 Paul Bourget, *op. cit.*, p. 345.

30 Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes*, T. XVIII, Genève, Slatkins reprints, 1902, p. 66. Disponible

Quant au roman *Chérie*, l'absence d'action semble avoir atteint son apogée. Avec cette œuvre, Edmond de Goncourt semble prendre la direction annoncée dans la préface des *Frères Zemganno*³¹ par la peinture d'une jeune fille qui évolue dans un milieu aisé, et en ôtant sciemment presque toute péripétie à son ultime roman, si du moins on encore utiliser ce terme pour le définir. On constate qu'une nouvelle dissonance apparaît par rapport au roman naturaliste avec le personnage de Chérie, qui s'oppose à la volonté d'écrire sur les « basses classes » affirmée dans la préface de *Germinie Lacerteux*. En effet, Chérie évolue dans les milieux mondains, et l'une de ses raisons d'être est de se faire remarquer dans les bals. Ce cadre se retrouve également dans le roman d'Edmond sur la tragédienne puisque Juliette Faustin est une femme adulée, et bien qu'issue d'un milieu défavorisé, elle partage la vie du démesurément riche lord Annandale. Selon Maurice Barrès, imaginer des personnages qui s'éloignent des classes indignes serait un trait récurrent aux romanciers psychologiques : « [...] les psychologues ont cherché des milieux autres que des milieux de médiocrité et des âmes différentes des âmes vulgaires³². » *Chérie* s'apparente ainsi aisément aux caractéristiques du roman psychologique définies par Bourget et Barrès. À nouvelle œuvre, nouvelle critique. C'est désormais au tour de Léon Bloy de s'attaquer à la pratique goncourtienne. Son jugement est sans appel quand il écrit à propos de *Chérie* qu'« il faut avaler deux cent pages au moins de niaiseries prétentieuses sans mouvement ni style d'aucune sorte avant d'arriver au commencement d'une pénombre d'action³³. » Ses propos, bien que profondément péjoratifs, ne sont pas totalement infondés puisque l'auteur admet lui-même cette absence d'action dans sa préface :

On trouvera bien certainement la fabulation de Chérie manquant d'incidents, de péripéties, d'intrigue. Pour mon compte, je trouve qu'il y en a encore trop. [...] Je crois que l'aventure, la machination *livresque* a été épuisée, [...] et ma pensée est que la dernière évolution du roman pour arriver à devenir tout à fait le grand livre des temps modernes, c'est de se faire un livre de pure analyse [...].³⁴

Mais ce recul de l'action par rapport à la réflexion est intentionnel, il est temps de laisser place aux raisonnements psychologiques. L'auteur a conscience de ce tarissement du roman dont l'intrigue reposerait sur des rebondissements, ce traitement de la fiction étant devenu trop fréquent pour

sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35116240p>.

31 Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno* [1879], éd. Catherine Dousteyssier-Khoze, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 111, l'auteur souligne : « le réalisme [...] est venu au monde aussi, [...], pour définir dans de l'écriture *artiste*, ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon [...]. »

32 Propos recueillis par Jules Huret, *op. cit.*, p. 18.

33 Léon Bloy, *Les Funérailles du naturalisme*, Paris, Les Belles lettres, 2001 (posthume), p. 223.

34 Edmond de Goncourt, *Chérie*, *op. cit.*, p. 41-42, l'auteur souligne.

demeurer intéressant. Cette ère est révolue, le roman a besoin de nouveauté et c'est le « livre de pure analyse » qui est amené à s'imposer. Les créations fictionnelles en prose sont abondantes, mais l'imagination est-elle pour autant illimitée ? Peut-on encore s'ériger en pur créateur ? André Guyaux, dans sa préface aux *Essais de psychologie contemporaine*, met en exergue le problème auquel le roman est confronté puisque ce n'est « plus le temps de la création et de l'action, mais le temps de la critique et de l'analyse [...], [Bourget a vu] dans les progrès de la raison analytique, la fin pure et simple de la création littéraire³⁵. »

Cet anéantissement de l'action dans le roman au profit de l'analyse pourrait être représentatif de la pratique goncourtienne, qui ne fait pas de l'action le point focal du roman. Ses objectifs ne se limitent pas à la représentation d'une crise morale qui n'est qu'un élément de la vie du protagoniste et qui ne peut faire office de caractérisation complète. Une analyse comportementale ne peut être significative que si l'on prend le sujet observé sur une longue période, permettant plus qu'une esquisse de sa personnalité. Ainsi, un roman ayant comme clé de voûte un état de crise se rapprocherait d'un roman à péripéties, où l'action est capitale. Son successeur, le roman destiné à l'analyse, ne peut pas concentrer son intrigue sur cet événement. Le romancier ne peut plus écrire une crise mais doit exposer une vie dont ladite crise constitue l'une des seules péripéties. Guy de Maupassant, dans ce que l'on apparente à la préface de *Pierre et Jean*, souligne parfaitement cette évolution du roman :

Si le Romancier d'hier choisissait et racontait les crises de la vie, les états aigus de l'âme et du cœur, le Romancier d'aujourd'hui écrit l'histoire du cœur, de l'âme et de l'intelligence à l'état normal. Pour produire l'effet qu'il poursuit, [...] c'est-à-dire la révélation de ce qu'est véritablement l'homme contemporain devant ses yeux, il devra n'employer que des faits d'une vérité irrécusable et *constante*.³⁶

Une vérité ne peut pas s'établir en fonction d'une crise, d'un écart par rapport à cet « état normal ». L'analyse d'un être supposé être un miroir de la société et créé pour la fiction nécessite une observation approfondie dans la durée pour être considérée pertinente. Hormis Juliette Faustin dont nos connaissances sur son enfance sont limitées, nous avons accès à un pan étendu de la vie du protagoniste. Des frères Zemganno nous connaissons leur enfance, la perte de leurs parents ; de Chérie nous n'ignorons rien de son éducation ou de la folie de sa mère. Quant à *La Fille Élisa*, le premier chapitre explore l'enfance de l'héroïne, sa confrontation à la prostitution, et le lecteur

35 Paul Bourget, *op. cit.*, préface d'André Guyaux, p. XVII-XVIII.

36 Guy de Maupassant, « Le Roman » [1889], dans *Romans*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1987, p. 707, nous soulignons.

accompagne la jeune femme jusqu'à la prison, en passant par les maisons closes. Cette construction de la fiction corrobore donc les propos de Maupassant. L'aîné des Goncourt ne se limite pas à un stade relatif à une crise de la vie de ses personnages, mais insère une crise au sein d'une existence. Il l'explique parfaitement dans la préface de *La Fille Élisa* :

[...] Mais la prostitution et la prostituée, ce n'est qu'un épisode ; la prison et la prisonnière : voilà l'intérêt de mon livre. Ici, je ne me cache pas d'avoir, au moyen du plaidoyer permis du roman, tenté de toucher, de remuer, de donner à réfléchir. Oui ! Cette pénalité du *silence continu*, ce perfectionnement pénitentiaire, [...] ce système Auburn, j'ai travaillé à le combattre [...].³⁷

Ces mots de l'auteur rapprochent aisément son ouvrage du roman à thèse ; ce qui prime n'est pas l'intrigue à proprement parler, mais plutôt le fonctionnement des établissements pénitentiaires qui ont adopté le système Auburn, système issu de la prison éponyme où la loi du silence est appliquée. La crise majeure de ce roman serait le meurtre de l'amant d'Élisa, alors prostituée. Mais ce n'est qu'un « épisode » de cette vie, non représentatif de sa personnalité. Les multiples et parfois brefs chapitres au sein de ses œuvres de fiction pourraient d'ailleurs correspondre à ces épisodes qui, une fois réunis, exposent un état, une habitude. Dans son chapitre consacré aux frères Goncourt, Paul Bourget énonce que « ce qui est significatif dans un homme, ce n'est pas l'acte qu'il accomplit à tel moment de crise aiguë et passionnée, ce sont ses habitudes de chaque jour, lesquelles indiquent non pas une crise, mais un état³⁸. » On ne peut donc juger ni analyser un homme selon un acte isolé, qui est un écart par rapport à son état. L'Académie française définit d'ailleurs ce dernier substantif comme « disposition, manière d'être physique ou morale d'une personne³⁹. »

L'état possède donc deux composantes. Edmond de Goncourt use de cette dualité pour la composition de ses romans, qui oscillent entre l'exploration du *Moi* observable et l'exploration du *Moi* profond, nécessitant une réflexion. Cette dichotomie représenterait d'une part le roman naturaliste, et d'autre part le roman psychologique. Les descriptions dans les fictions goncourtiennes abondent, l'auteur décrit avec minutie tout élément visible. Elles sont cependant régulièrement interrompues par l'explicitation des pensées des personnages, passages introspectifs qui s'avèrent révélateurs de l'ambivalence de l'écriture d'Edmond, qui louvoie entre naturalisme et psychologie. Maupassant insiste d'ailleurs sur deux types de roman, qui paraissent opposés :

37 Edmond de Goncourt, *La Fille Élisa*, [1877], éd. Claude Millet et Paule Petitier, Paris, Flammarion, « GF », 2015, p. 40, l'auteur souligne.

38 Paul Bourget, *op. cit.*, p. 327.

39 *Dictionnaire de l'Académie française, neuvième édition*, T. II [en ligne], Paris, Imprimerie nationale/Fayard, 2011. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/état>.

Il en est deux surtout qu'on a souvent discutées *en les opposant l'une à l'autre au lieu de les admettre l'une et l'autre*, celle du roman d'analyse pure et celle du roman objectif. Les partisans de l'analyse demandent que l'écrivain s'attache à indiquer les moindres évolutions d'un esprit et tous les mobiles les plus secrets qui déterminent nos actions, en n'accordant au fait lui-même qu'une importance très secondaire. [...] Il faudrait donc, d'après eux, écrire ces œuvres [...] à la manière d'un philosophe composant un livre de psychologie, exposant les causes en les prenant aux origines les plus lointaines [...].⁴⁰

Dans « Le Roman », Maupassant souligne bien les postulats du roman psychologique déjà évoqués. Il est pour lui nécessaire d'indiquer et de soumettre à l'analyse « les moindres évolutions d'un esprit » dans une oeuvre où l'action n'a plus une place privilégiée. La fin de ce passage corrobore ce refus de considérer la crise morale comme représentative, la psychologie ne pouvant affirmer sa légitimité qu'avec l'analyse complète de l'être. Analyse que réfute le roman objectif, la psychologie ne pouvant être admise dans le roman qui se targue de peindre le vrai. En est-elle totalement absente ? Selon les propos de l'auteur de *Pierre et Jean* ce n'est nullement le cas, la psychologie est simplement « cachée dans le livre comme elle est cachée dans la réalité sous les faits de l'existence⁴¹. » Ainsi, l'opposition persistante entre naturalisme et psychologie n'a pas lieu d'être car aucun romancier, malgré ses intentions, ne peut complètement anéantir l'analyse inhérente à ses écrits.

En prenant l'exemple de *Madame Bovary* apparemment incontestable, Paul Bourget, dans la préface de *La Terre promise*, explicite l'impossible objectivité de l'auteur lorsqu'il écrit que « toute narration d'un fait extérieur n'est jamais que la copie de l'impression que nous produit ce fait, et toujours une part d'interprétation individuelle s'insinue dans le tableau le plus systématiquement objectif⁴². » Le postulat d'un roman dit réel n'est donc qu'une intention et non une affirmation. Finalement, le roman vrai est irrémédiablement détourné, ne serait-ce que par le processus de création. En effet, le romancier ne peut faire abstraction de ses expériences et de ses opinions qui finissent toujours par apparaître au sein d'une fiction à dessein objectif. Edmond de Goncourt n'a jamais cédé à la volonté flaubertienne de s'effacer au sein de la fiction, il a conscience du caractère antithétique du roman prétendument vrai et du subjectivisme inhérent à la création lorsqu'il écrit

40 Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 709, nous soulignons.

41 *Ibid.*, p. 709.

42 Paul Bourget, *La Terre promise*, Paris, Alphonse Lemerre, 1892, p. VIII. Disponible sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31857187s>.

que « dans le roman bâti avec du vrai, la vérité est déformée par la composition⁴³. »

Edmond de Goncourt ne saurait ainsi être limité à un seul courant littéraire. Le document humain, usuel aux naturalistes, est certes capital lors de la genèse de ses romans mais son usage parvient cependant à révéler la singularité de son personnage, l'empêchant ainsi de devenir uniquement caractéristique d'un type. Paul Bourget a d'ailleurs écrit à propos de *La Faustin* que « c'est une certaine tragédienne qu'a peinte Edmond, pas la tragédienne⁴⁴. » Il diverge donc de ce courant par la création et l'étude d'un état individuel, donc non représentatif d'un pan de la société. Quant à *Chérie*, il est indéniable qu'Edmond s'inspire très largement de Marie Abbaticci et de Pauline Zeller, créant ainsi une connivence avec le roman naturaliste. Mais à partir de ses sources réelles, il va s'affirmer comme spécialiste de l'analyse de l'état de jeune fille, défier la doctrine naturaliste et ainsi se rapprocher du roman dit psychologique. *Chérie* semble donc être l'incarnation des divergences persistantes entre ces deux courants littéraires : le lecteur est confronté au monde extérieur, observable mais également au *Moi* intérieur de la jeune fille, et à l'analyse qui en émerge par la voix de l'auteur. Ce roman semble également inclure une nouvelle contradiction, car bien que très largement construit à partir d'une documentation attestée, la manière dont il traite les sources à sa disposition va lui permettre d'extraire une psychologie de la jeune fille. Somme toute, il s'avère que naturalisme et psychologie chez l'aîné des Goncourt semblent complémentaires voire indissociables.

Ainsi, comment Edmond de Goncourt est-il parvenu à s'affranchir des carcans du naturalisme en proposant dans sa fiction un « naturalisme psychologique » ? Il sera de fait nécessaire de confronter la création goncourtienne à la doctrine naturaliste et de constater les dissonances inhérentes à l'aîné des Goncourt. Nous interrogerons le « dessus » du protagoniste, ou l'écriture de l'observable, et sa relation avec le « dessous » – soit le passage de l'extériorité à l'intériorité –, nous permettant ainsi d'esquisser les caractéristiques propres à l'écriture de la psychologie. Tous deux entretenant une relation complémentaire, il s'agira de comprendre comment l'auteur de *Chérie* est parvenu à créer un genre hybride, étudiant corps et âme pour saisir la chute de son personnage.

43 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire, III : 1887-1896*, éd. Robert Ricatte, Paris, Fasquelle et Flammarion 1956 ; Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 698 (25 avril 1892).

44 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine, op. cit.*, p. 347.

PREMIÈRE PARTIE :

DES ROMANS NATURALISTES ?

La critique littéraire néglige les romans d'Edmond de Goncourt pour ne s'intéresser qu'à la création romanesque des deux frères, symbole de la naissance du mouvement dit naturaliste. Peu considérée, la fiction de l'aîné s'inscrit-elle dans le prolongement de l'œuvre antérieure à 1870 ou s'en démarque-t-elle ? Force sera de constater qu'Edmond de Goncourt ne paraît pas rejeter le fondement du naturalisme – la recherche du « vrai » en littérature que prônent les Goncourt dans la préface de *Germinie Lacerteux* – car ses romans naissent de son observation du réel. La prééminence du « document humain » est affirmée au détriment du romanesque, la fiction devenant ainsi une page d'étude. Le personnage même semble représentatif de la société ; son individualité s'estompe pour n'être plus que caractéristique d'un type. Mais l'étude à laquelle se livre Edmond se révèle parfois dénuée d'objectivité ; c'est l'écriture de sa réalité, de sa propre perception du « vrai ».

I- Le roman vrai

La fiction goncourtienne ne naît pas d'un accès soudain d'imagination. Bien au contraire, elle éclot d'après les petits faits observés quotidiennement, ensuite inscrits dans le *Journal*. Dans leur préface à *Germinie Lacerteux*, les deux frères affirment d'ailleurs que leur dernière œuvre est un « roman vrai » qui « vient de la rue », et qu'il ne s'agit nullement d'un de ces « livres qui font semblant d'aller dans le monde⁴⁵ ». Il faut donc reproduire avec minutie la réalité et faire connaître au lecteur *sa* vérité, quitte à délaissier l'imagination et à mettre en péril le romanesque du roman.

I.1 - La « vérité vraie »

Le roman naturaliste minore la création *ex nihilo*, l'acte d'imagination, au profit d'un travail en amont de l'ordre de la démesure. Il est nécessaire de confronter le lecteur à la réalité, et rien ne doit être laissé au hasard au sein de la fiction. Le roman s'apparente à une enquête et la composition est soumise aux petits faits vrais, aux détails quotidiennement observés par les romanciers. L'ère du roman « romanesque » semble révolue, il ne paraît plus possible d'envisager peindre des êtres sans

45 *Op. cit.*, p. 37.

les « documents humains » :

[...] ces hommes, ces femmes, et même les milieux dans lesquels ils vivent, ne peuvent se rendre qu'au moyen d'immenses emmagasineurs d'observations, d'innombrables notes prises à coups de lorgnon, de l'amasement d'une collection de *documents humains* [...]. Car seuls, disons-le bien haut, les documents humains font les bons livres : les livres où il y a de la vraie humanité sur ses jambes.⁴⁶

Le champ lexical de l'accumulation – à travers l'emploi de substantifs comme « emmagasineurs », « amasement » ou « collection », mais aussi par le choix des adjectifs « immenses » et « innombrables » – paraît illustrer le colossal travail effectué par Edmond en amont de l'écriture de ses romans. Le roman ne peut plus être écrit au gré de l'imagination de l'artiste, dont le texte doit être d'une authenticité certaine et exclure tout ce qui pourrait nuire au réel. Les relevés d'après le quotidien s'avèrent donc être une condition *sine qua non* du roman naturaliste, qui ne parviendra à maturation qu'une fois l'« emmagasinement » achevé et ordonné. Cette méthode n'est pas inhérente à l'écriture goncourtienne mais envahit la création littéraire de la seconde moitié du XIX^e siècle, comme l'affirme Zola lorsqu'il écrit que « les grands romanciers contemporains établissent presque tous leurs œuvres sur des notes, prises longuement », et qu'« ils se décident alors seulement à écrire » après qu'« ils ont étudié avec un soin scrupuleux le terrain où ils doivent marcher, quand ils se sont renseignés à toutes les sources et qu'ils tiennent en main les documents multiples dont ils ont besoin⁴⁷ [...] ».

Le *Journal* des deux frères est la source première de leurs romans, le « texte matriciel, le texte mère⁴⁸ » de leur création romanesque. Ils y inscrivent leurs observations de l'instantané, les anecdotes concernant les diverses classes de la société mais se livrent également à de véritables études, ces dernières étant les outils principaux de l'élaboration de toute fiction. La genèse de chaque roman d'Edmond s'inscrit dans leurs mémoires littéraires, et peut durer des années durant, comme c'est le cas de *La Fille Éliisa* ou *Chérie*, dont l'emmagasinement d'observations a commencé lorsque deux plumes rédigeaient le *Journal*, et s'achève des années après la mort du cadet. Le premier roman d'Edmond s'avère particulièrement significatif, sa genèse commencerait

46 Edmond de Goncourt, préface des *Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 112, l'auteur souligne. Notons que c'est la première occurrence du terme dans la littérature française et qu'Edmond en revendiquera la paternité dans la préface de *La Faustin*.

47 Émile Zola, *Le Roman expérimental* [1880], dans *Œuvres complètes*, t. IX, éd. Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 415. [1880].

48 Voir la préface de Jean-Louis Cabanès lors de la réédition chez Honoré Champion du *Journal des Goncourt*, T. I : 1851-1857, *op. cit.*, p. 27.

en octobre 1862 – soit quinze ans avant la date de publication du roman – lors de la visite de la prison pour femmes de Clermont d’Oise⁴⁹. Les notes prises sur le vif serviront directement à la création de sa première héroïne, les pages du *Journal* évoquant déjà « les créatures rangées et semblables » que nous retrouverons dans *La Fille Élisa*, et un intérêt particulier sera accordé aux métiers de la couture et de la cordonnerie au sein de la prison, métiers tous deux exercés par Élisa. L’imagination est reléguée au second plan lors de la construction de l’intrigue. La retranscription de la réalité paraît être le point focal de leurs œuvres romanesques, les deux frères écrivant à ce propos – le lendemain de leur visite à la prison pour femmes – que « l’imagination donne peu, ou plutôt qu’elle ne donne rien, en comparaison du vrai⁵⁰ ».

Leur démarche semble parfaitement s’inscrire dans la lignée des romans naturalistes et peut être étendue à l’ensemble de la création d’Edmond. Peu importe le sujet de son roman à venir, l’aîné en dessinera progressivement les contours grâce aux « documents humains » inscrits dans le *Journal* et dans ses correspondances. Il se fait tantôt – et à dessein – le confesseur des femmes pour son roman sur la « jeune fille »⁵¹, tantôt le correspondant avide d’informations sur le monde du cirque⁵². L’auteur n’hésite d’ailleurs pas à remercier ses correspondants « à propos de la *réalité* qu’[il a] mise autour de [sa] *fabulation*⁵³ » au sein d’une note de la préface des *Frères Zemganno*. Zola semble avoir parfaitement synthétisé les étapes de conception par lesquelles passe Edmond lorsqu’il note à propos de son roman sur l’actrice :

Un de nos romanciers naturalistes veut écrire un roman sur le monde des théâtres. [...] Son premier soin sera de rassembler dans des notes tout ce qu’il peut savoir sur ce monde qu’il veut peindre. [...] Puis, il se mettra en campagne, il fera causer les hommes les mieux renseignés sur la matière, il collectionnera les mots, les histoires, les portraits. Ce n’est pas tout : il ira ensuite aux documents écrits, lisant tout ce qui peut lui être utile. Enfin, il visitera les lieux, vivra quelques jours dans un théâtre pour en connaître les moindres recoins, passera ses soirées dans une loge d’actrice, s’imprénera le plus possible de l’air ambiant. Et, une fois les documents complétés, *son roman*, comme je l’ai dit, *s’établira de lui-même*.⁵⁴

49 Leur visite de la prison est datée du 28 octobre 1862, *Journal, Mémoires de la vie littéraire, I, op. cit.*, p. 868-874. L’ouvrage *La Genèse de La Fille Élisa* de Robert Ricatte nous a été ici particulièrement utile afin de comprendre le processus de création du premier roman d’Edmond.

50 *Ibid.*, p. 875 (29 octobre 1862).

51 Voir l’entrée du 14 octobre 1878 : « Aujourd’hui, Mlle Abbaticci me parlait de son passé de petite fille, et je la laissais causer, ma pensée allant au plan d’un roman qui raconterait la vie d’une jeune fille du second Empire. », *ibid.*, II, p. 800.

52 Nous renvoyons sur ce point à la préface des *Frères Zemganno* de Catherine Dousteyssier-Khoze chez Honoré Champion et à la publication des lettres échangées entre Edmond et quelques personnalités notables de ce monde.

53 Voir la préface des *Frères Zemganno, op. cit.*, p. 112, nous soulignons. Sa *fabulation* – donc son œuvre – ne doit son éclosion qu’à l’aide des informations fournies par Franconi, Sari et les frères Hanlon-Lees sur le monde circassien.

54 *Le Roman expérimental, op. cit.*, p. 416, nous soulignons.

L'acte créateur s'avère ainsi presque réduit à néant, le roman se crée naturellement, « s'établi[t] de lui-même », par l'accumulation d'annotations. Le romancier naturaliste qu'est Edmond se contenterait donc de juxtaposer pièces et notes relevées durant son étude, la composition du roman naturaliste se limitant ainsi à un art du montage, à l'ordonnement de documents issus d'un certain quotidien.

Le roman vrai ne peut être que l'écriture du quotidien, donc issu de la réalité, et doit posséder ce que Zola nommait le « sens du réel ». Il s'agit de l'entrée en littérature d'un certain ordinaire, excluant ainsi toute tentative de création purement romanesque :

En rejetant l'aspect prétendument factice, invraisemblable, du genre romanesque, autrement dit en s'insurgeant précisément contre l'aspect romanesque du roman, contre l'affabulation, les Goncourt ne choisissaient pas la voie de l'évasion, de l'enchantement, [...] mais bien plutôt celle de l'ancrage dans le référent connu de vies et d'expériences communément partagées, voie de l'ordinaire et de son corollaire, le quotidien.⁵⁵

Afin que le lecteur admette cette écriture du réel, Edmond donne à ses romans un ancrage temporel, modéré mais existant. L'œuvre goncourtienne ne se veut nullement historique, mais il paraît impossible d'omettre l'Histoire dans le roman vrai. Les références historiques apparaissent, comme c'est le cas de la guerre de Crimée dans *Chérie* mais également dans *La Faustin*, où « les notations historiques sont allusives⁵⁶ ». L'Histoire ne paraît mentionnée que par évocations furtives et anecdotiques enclavées au sein d'une multitude de détails, ce qui pourrait nuire à l'illusion réaliste. Néanmoins, dès la préface de *Chérie*, Edmond inscrit explicitement son héroïne dans l'Histoire, ce roman étant « une étude de jeune fille du monde officiel sous le Second Empire⁵⁷. » Le destin du personnage s'inscrit dès lors dans la réalité et un parallèle se crée entre le quotidien narré et celui qu'a pu vivre le lecteur, permettant ainsi à l'« effet de réel » (Barthes) d'être opérant. La vérité ne peut dès lors être considérée comme une supercherie, le vrai jaillissant de toutes parts au sein du roman.

L'écriture de la « vérité vraie » chez Edmond de Goncourt ne se limite pas à la composition d'après les études de classes de la société. Le vrai passe aussi par l'écriture de l'intime, de

55 Béatrice Laville, « L'écriture du quotidien », *Europe*, n° 1039-1040, 2015, p. 62.

56 Voir l'article « L'Histoire silencieuse » d'Éléonore Reverzy qui tisse des liens entre l'Histoire et la création romanesque des Goncourt et dont nous utilisons l'exemple de la Guerre de Crimée, *Europe*, *op. cit.*, p. 50.

57 *Chérie*, *op. cit.*, p. 39.

l'expérience personnelle. Les premières années du *Journal* illustrent bien l'ambition initiale des deux frères, à savoir la peinture de la vie littéraire de leur époque. Nous n'ignorons rien sur leur quotidien aux salons, les événements littéraires et les anecdotes relatives aux artistes de leur temps. Néanmoins, le *Journal* se modifie au fil des années. De purs « Mémoires de la vie littéraire », il évolue vers un véritable journal intime. La gradation de l'écriture de la confidence peut être mise en corrélation avec la période relative à la dégradation et à la mort progressive de Jules. Avant 1870, l'écriture du *Journal* n'est pas focalisée sur l'écriture de leurs états d'âme, mais majoritairement en lien avec un salon dans lequel ils se sont rendus, une rencontre marquante ou encore l'actualité littéraire. De plus, les deux frères peuvent aisément laisser de côté leurs mémoires quelques jours durant. Mais à partir de 1870 c'est Edmond qui prend la plume – Jules en étant incapable – et l'écriture du *Journal* se modifie considérablement. Edmond adopte une cadence d'écriture bien plus effrénée et méthodique, la datation du Journal passant du diffus – « Un samedi de juillet », « Un jour de janvier⁵⁸ » – à une précision sans précédent – « Continuation de la nuit de samedi à dimanche, 4 heures du matin », « 9 heures 40 minutes »⁵⁹. Ce rythme et cette précision au sein de l'écriture diariste semblent trahir les maux vécus par Edmond et son désarroi face à l'anéantissement de Jules. L'aîné a perdu son double et le *Journal* devient sa « confession du soir », l'expression de son quotidien, de sa vérité. Dès lors, il semblerait qu'écrire son intimité soit parfois plus important pour Edmond que les mémoires de la société dans laquelle il évolue. Dans sa préface à l'édition de 1887, Edmond ne nie pas le caractère intime que revêt parfois le *Journal* malgré son inscription dans l'Histoire :

[...] j'étais mordu du désir amer de me raconter à moi-même les derniers mois et la mort du pauvre cher, et presque aussitôt les tragiques événements du Siège et de la Commune m'entraînaient à continuer ce journal, qui est encore, de temps en temps le confident de ma pensée.⁶⁰

Cette part de l'intime se retrouve également dans les romans d'Edmond, dans lesquels il semble se livrer à une réécriture de ses moments douloureux, de sa « vérité vraie ». La veille de la mort de Jules, l'aîné relate une anecdote à propos des derniers instants de leur mère qui « [a mis] la main de son enfant chéri et préféré dans la [sienne], en [lui] recommandant cet enfant avec un regard qu'on n'oublie pas⁶¹ ». Cette anecdote se retrouve lors de la mort de Stépanida, la mère de

58 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, I, op. cit.*, p. 191 (1856) et 765 (1862).

59 *Ibid.*, II, p. 255-257 (juin 1870).

60 *Ibid.*, I, p. 20.

61 *Ibid.*, II, p. 256. Jules était, au grand dam d'Edmond, le fils préféré de leur mère, Annette-Cécile.

Gianni et Nello dans *Les Frères Zemganno*, où il est écrit que le regard de leur mère « s'arrêtait, un long moment, sur l'enfance de son dernier-né dans un attendrissement farouche » et qu'« elle prenait la petite main de Nello qu'elle mettait dans la main de son aîné, et ses doigts déjà froids serraient les mains des deux frères dans une étreinte que la mort ne desserra pas⁶². » Ses romans, tout comme le *Journal*, seraient donc une écriture du souvenir, une fictionnalisation du « document humain » personnel, mais également un véritable exutoire car ce qui pourrait être associé à un détail, une anecdote, lors de la lecture du *Journal* s'avère avoir été pour Edmond une véritable blessure, qu'il a choisie de réécrire dans *Les Frères Zemganno*. Ce roman est également l'œuvre du deuil, de la destruction de l'être par une existence vouée à l'exercice de l'art et par un perfectionnisme dénué de limites, tout comme la femme s'annihilant au contact de l'actrice chez Juliette Faustin, en quête de l'exacte interprétation du personnage de Phèdre. Cette pratique exacerbée de l'art comme point de départ de la disparition de l'être prend également source dans les souvenirs d'Edmond, qui associe la mort de son frère au trop plein d'engagement dans l'écriture⁶³.

Chaque roman d'Edmond contient une véritable part autobiographique, une anecdote tirée de son quotidien, notamment des derniers moments du cadet. L'aphasie vers laquelle tendent Chérie⁶⁴ et Élixa n'est pas sans rappeler la perte progressive de la parole de Jules, chez qui s'« avortent et se brisent des paroles qu'on ne comprend pas⁶⁵ ». Il insère textuellement quelques mots de Jules dans son roman sur la prostituée, le document humain n'étant pas même modifié, et servant directement à l'expression des maux d'Élixa qui « *veu[t]* ; mais [qui] ne *peu[t]* pas⁶⁶ ». Élément plus singulier encore, la mort de Chérie Haudancourt – son décès est inscrit au 20 juin 1870 dans le faire-part inséré par l'auteur – correspond à la date à laquelle Jules s'est éteint. Chacun de ses personnages semble donc être un double du cadet des Goncourt, permettant à Edmond de faire le deuil de la perte de son frère sous le couvert du roman. Chaque roman paraît révéler leurs derniers moments à deux, *Les Frères Zemganno* étant cependant l'œuvre dans laquelle le survivant a mis « toutes ses larmes, toutes ses tendresses⁶⁷ ».

Le roman goncourtien peut, à de nombreux égards, être considéré comme naturaliste par l'emploi du « document humain », issu de l'étude d'un pan de la société. Mais il se révèle

62 *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 157.

63 Voir l'entrée du 22 juin 1870 : « M'interrogeant longuement, j'ai la conviction qu'il est mort du travail de la forme, à la peine du style. » *Journal, Mémoires de la vie littéraire, II, op. cit.*, p. 259, l'auteur souligne.

64 Les derniers mots de Chérie ne sont plus qu'« une *mussitation* à peine perceptible », *Chérie, op. cit.*, p. 297.

65 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, II, op. cit.*, p. 253 (Nuit de samedi 18 juin à dimanche).

66 *La Fille Élixa, op. cit.*, p. 168, l'auteur souligne. Ces mots ont été prononcés par Jules le 11 juin 1870 : « *je veux souvent et je ne peux pas* », *Journal, Mémoires de la vie littéraire, II, op. cit.*, p. 252, l'auteur souligne.

67 Émile Zola, « *Les Frères Zemganno* » dans *Le Roman expérimental, op. cit.*, p. 448.

également roman de l'intime, du *Moi*, par l'utilisation de sa propre réalité, de son vécu au sein de la création romanesque :

Le roman se fait confession, révélant indirectement les sentiments les plus intimes et reprenant les moments et les actes les plus marquants d'une existence. Edmond nourrit son œuvre romanesque de son deuil, de ses expériences vécues les plus intenses, comme s'il voulait ainsi insuffler davantage de vie dans ses fictions.⁶⁸

N'est-ce pas là le propre du roman naturaliste, « insuffler » de la vie à la fiction ? S'écrire à travers un personnage ne revient-il pas à user de ses propres « documents humains » ? Le quotidien, privé ou non, abonde dans le roman. L'écriture de l'intime peut être apparentée au « document humain » dès lors qu'elle se retrouve fictionnalisée, dès lors que le romancier fait du protagoniste le réceptacle indirect de ses expériences.

Cette écrasante omniprésence du « document humain », notamment à travers l'intertextualité existante entre le *Journal* et les romans d'Edmond, semble corroborer la démarche que doit suivre l'auteur dit naturaliste. L'œuvre doit naître du réel, de son étude. Le créateur s'apparente alors à un véritable scientifique, qui ne construit qu'après avoir toutes les clés en main, comme le réclame Zola dans *Le Roman expérimental*. Peut-on néanmoins limiter la création romanesque d'Edmond à la réécriture de « vérités vraies » dégagées durant son étude ? Ou existe-t-il une once de romanesque au sein de l'œuvre d'Edmond ?

I.2 - La mort du romanesque ?

Afin de créer un « effet de réel », la primauté semble accordée à l'utilisation de « documents humains » dans l'œuvre goncourtienne. Edmond ne se limite pas à une réécriture du fait vrai, à une fictionnalisation de documents avérés. Il n'hésite pas à introduire au sein même de ses romans des « documents humains » bruts, conférant ainsi au roman une authenticité sans précédent. Le romanesque semble amoindri par notre romancier qui répond ainsi parfaitement au premier caractère du roman naturaliste à savoir « l'absence de tout élément romanesque », le roman étant

⁶⁸ Pierre-Jean Dufief, « Les romans d'Edmond ou l'écriture du deuil », *Cahiers Jules et Edmond de Goncourt*, n° 16, 2009, p. 15.

« de la vie exacte donnée dans un cadre admirable de facture⁶⁹ ». Dans chaque roman d'Edmond se trouve inséré un document qui heurte la composition usuelle du roman. Dans son premier ouvrage par exemple, le lecteur se retrouve subitement face à la liste des aliments pouvant être ajoutés au menu des femmes de la prison, moyennant une dépense supplémentaire⁷⁰. Cet ajout qui revient à briser la linéarité du récit est d'autant plus inhabituel qu'il est détaché du corps du texte et non inséré au sein de la narration. Cette pratique n'est pas limitée à ce roman, cette composition novatrice se retrouve dans *Les Frères Zemganno*, où le lecteur a accès à une copie du contrat de travail qui lie Gianni et Nello au directeur des Deux Cirques, mais également dans le roman de l'actrice, où le script de *Phèdre* est inséré à la narration.

Une évolution est néanmoins à constater entre *La Fille Élisa* et les trois autres romans d'Edmond. Si dans sa première création l'auteur livre un « document humain » brut au sein d'un chapitre, dans ses romans suivants le document est encore davantage indépendant de la narration car isolé cette fois dans un chapitre. *Chérie* représente l'acmé de la séparation entre narration romanesque et « document humain ». En effet, le romancier intègre à sa « fiction » le règlement de vie de Chérie⁷¹, son journal intime – copie du « cahier rouge » de Pauline Zeller –, et clôt le roman par l'avis de décès de la petite Haudancourt. Sur ce point, Jean-Louis Cabanès considère dans sa préface qu'Edmond de Goncourt « ruine le romanesque » et « signe la mort d'un genre⁷² ». Les documents humains de l'œuvre goncourtienne garantissent son authenticité, d'autant plus que ces insertions sont toutes issues d'un certain quotidien. La création véritable est tombée en désuétude, le roman ne peut résulter que de la fictionnalisation de petits faits vrais :

La création pure est une illusion de l'esprit et l'invention ne procède que de choses arrivées. Elle est uniquement dans ce qu'on vous raconte, dans les correspondances qui vous tombent sous la main, enfin dans les procès imprimés, dans toute la vie vivante du vrai.⁷³

Les frères Goncourt donnent là une conception nouvelle de l'invention à travers ces propos du *Journal*. En admettant leur conception de l'acte d'invention, il serait plausible d'affilier les deux frères à la figure du romancier. Mais le substantif *invention* étant emprunté du latin *inventio*, soit « l'action de trouver, de découvrir⁷⁴ », nous choisirons plutôt d'admettre une certaine

69 Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes*, *op. cit.*, p. 502-503.

70 *La Fille Élisa*, *op. cit.*, p. 162-163. Voir Fig. 1, p. 211.

71 *Chérie*, *op. cit.*, p. 137-142.

72 *Ibid.*, p. 10.

73 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, I*, *op. cit.*, p. 629 (31 octobre 1860).

74 *Dictionnaire de l'Académie française, neuvième édition* [en ligne], *op. cit.*, disponible sur le site du CNRTL :

fictionnalisation du réel, une transposition plutôt qu'une création *ex nihilo*.

Conclure un roman par l'évocation de la mort du héros n'a somme toute rien d'anodin. Mais, insérer l'avis de décès de Chérie en mentionnant même l'éditeur à l'origine de la publication⁷⁵ semble bannir cette œuvre du genre romanesque. Jean-Louis Cabanès admet ce document comme un « fac-similé » et conclut que « l'écrivain ne cherche plus ici à intégrer un document dans un roman, il crée une fausse pièce d'archives, imitée de documents officiels [...]. *Chérie* est donc un roman qui veut s'évader du romanesque⁷⁶ ». La mort de Chérie néanmoins se révèle romanesque – nous entendons ici l'adjectif dans son acception liée au merveilleux, à la fabulation – car le roman de la jeune fille est construit d'après la réécriture du quotidien de Marie Abbaticci et de Pauline Zeller, toutes deux en vie lors de la publication du roman. Là réside peut-être la plus grande part d'invention au sein de son ultime roman : Edmond ne respecte pas le fait réel en faisant mourir la jeune Haudancourt. Nous avons là une pure invention, l'aîné des Goncourt « cach[e] l'imaginaire sous le réel⁷⁷ » niant par la même occasion « l'absence de tout élément romanesque ».

Mais Chérie devait succomber à ses troubles, la femme étant la grande malade de ce siècle, naturellement prédisposée à toutes sortes de névroses, entendues ici d'après l'acception freudienne. Edmond valide ainsi le préconçu inhérent à ce siècle en faisant de chacune de ses protagonistes une malade. Si la maladie de l'héroïne a trait au romanesque, à l'imagination, le traitement de la pathologie au sein de la « fiction » est quant à lui de l'ordre du réel, justifié par l'autorité de la médecine. Le discours clinique envahit le roman et la maladie est parfaitement explicitée, les symptômes de la femme apparaissant dans la narration :

Le médecin de la prison écrivait [...], sur l'état d'Élisa, un rapport dans lequel il établissait que la détenue n'avait plus la perception nette et rapide des choses, qu'elle avait perdu la concentration de l'attention, qu'elle était soumise à des impulsions étrangères à sa volonté.⁷⁸

Cet affaiblissement de la volonté comme représentatif de l'hystérie – que nous retrouvons également chez Juliette et Chérie –, Edmond l'emprunte au *Traité de l'hystérie* de Jean-Louis Brachet. L'influence de cet ouvrage est telle que l'on peut aisément relire les symptômes signalés par Brachet dans chacun des romans d'Edmond : le délire d'Élisa, son « *vertigo* » ressenti

<http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/invention>.

75 Voir Fig. 2, p. 212.

76 *Chérie*, *op. cit.*, p. 13.

77 Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 415.

78 *La Fille Élisa*, *op. cit.*, p. 170. Notons ici la présence du médecin dans le roman sur laquelle nous reviendrons plus loin.

lorsqu'elle tue son amant, l'absence mentale de Juliette, ou encore le pica de Chérie sont tous des symptômes hystériques répertoriés dans cet ouvrage⁷⁹. Robert Ricatte, dans *La Genèse de La Fille Élixa*, relève bien les connivences existantes entre l'œuvre goncourtienne et le fameux traité : Élixa par exemple « était prise d'envies de pleurer [...] qui se terminaient par un cri⁸⁰ », tout comme l'hystérique de Brachet chez qui « les larmes coulaient abondamment et sans effort », pour ensuite « pouss[er] un cri⁸¹ ». Le romanesque paraît amenuisé par la retranscription du *Traité de l'hystérie*. Le destin de l'héroïne, déterminé par sa maladie, naît ainsi du « document humain », du travail effectué par Edmond en amont de la composition du roman.

Cette influence de la médecine sur l'écriture goncourtienne – et naturaliste – permet au romancier d'intégrer un discours de l'ordre du médical dans ses romans. Le médecin fait office d'autorité dont on ne saurait renier le savoir. C'est ainsi qu'immédiatement après la chute de Nello, la parole est donnée au chirurgien :

« Oui, les deux jambes sont fracturées... et à la jambe droite, outre une fracture du péroné, il existe une fracture comminutive à la base du tibia... [...] Je ferai moi-même la réduction... car ses jambes... c'est le pain de ce garçon ! »⁸²

L'emploi de termes médicaux au sein même de la narration invite le lecteur à considérer cet accident comme ayant véritablement eu lieu. La porosité de la frontière entre le réel et l'imaginé semble avoir atteint son acmé. Cet accident a beau être créé de toutes pièces et symbolique – la chute de Nello, sa « mort » donc, constituerait la fictionnalisation de la mort de Jules – le lecteur ne peut qu'admettre cet accident et considérer les séquelles qui en résultent comme probantes. En outre, la présence du chirurgien permet de crédibiliser le discours clinique et apporte un poids considérable au diagnostic présent dans l'œuvre d'Edmond. La figure du médecin est un véritable *topos* du roman naturaliste et chaque création goncourtienne fait appel à son autorité pour justifier la maladie, comme c'est le cas dans *Chérie* où le maréchal fait intervenir un spécialiste des maladies nerveuses, mais également dans *La Faustin* où le médecin relève les symptômes de l'agonie sardonique de lord Annandale, évoquant notamment « les jeux bizarres du muscle *risorius*

79 Jean-Louis Brachet, *Traité de l'hystérie* [en ligne], Paris, Baillière, 1847, p. 353-355. Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k769350>.

80 *La Fille Élixa*, *op. cit.*, p. 114-115.

81 Jean-Louis Brachet, *op. cit.*, p. 121.

82 *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 265. Nous respectons ici l'emploi des guillemets et des points de suspension de l'édition Honoré Champion.

et du grand zygomatique⁸³ ». Le romanesque s'avère une fois de plus minimisé – cette fois par la fictionnalisation du discours médical –, l'altérité de l'homme pouvant être expliquée par la science.

Est-il néanmoins possible de complètement bannir le romanesque au sein de la fiction ? Et dans ce cas, peut-on encore parler de roman ? Il est capital de se souvenir que dans la préface de *Chérie*, Edmond clame la fin du roman communément admis par le lecteur lorsqu'il écrit que « l'aventure, la machination *livresque* a été épuisée par Soulié, par Sue, par les grands imagineurs du commencement du siècle⁸⁴ ». L'ère de la fabulation est considérée comme révolue, le roman romanesque comme caduc. C'est tout l'acte d'imagination que vise ici l'aîné des Goncourt, souhaitant désormais que le roman s'hybride et se limite à une analyse approfondie du fait réel. Pourtant, l'auteur admet lui-même – et malgré lui – la part de romanesque inhérente à son œuvre lorsqu'il concède que l'« on trouvera bien certainement la *fabulation* de *Chérie* manquant d'incidents, de péripéties, d'intrigue » tandis qu'Edmond considère « qu'il y en a encore *trop*⁸⁵ ». Si Edmond juge bien le romanesque comme suranné, force est de constater qu'il ne parvient pour le moment pas à s'en passer, *Chérie* étant encore une « fabulation » composée avec « trop » d'éléments romanesques, donc une œuvre où l'imagination se mêle à la réalité. Cette préface ne serait donc nullement un constat sur le roman qu'il publie – comme il est pourtant coutume de le faire – mais plutôt un réel testament littéraire indiquant aux écoles à venir dans quelles voies s'immiscer.

Face à l'impossibilité immédiate à créer un roman dénué de tout romanesque, Edmond oscille constamment entre le réel et le fictif. Les documents humains constituent la base inaltérable de ses fictions mais l'aîné des Goncourt est et demeure un romancier. Ainsi, il n'hésite pas à modifier certaines notes lors de l'écriture de *La Fille Élis*a, comme l'a parfaitement remarqué Robert Ricatte à propos du mutisme de l'héroïne :

Comme [Élis]a, la jeune agonisante de Clermont reste muette, mais non point par crainte de l'autorité et du règlement : sa langue est tout simplement, comme le reste de son corps, paralysée par une maladie de la moelle épinière. Une bouche morte, des yeux encore vivants, voilà ce qui s'offrait dans la réalité aux visiteurs de la prison, alors que le roman prête à Élis des « yeux aveugles » et une « bouche seule encore vivante dans sa figure » et tendant « vers la garde des lèvres enflées de paroles qui avaient à la fois comme envie et peur de sortir ». Au lieu d'une impossibilité matérielle et accidentelle, ce qui provoque le mutisme d'Élis, c'est l'obéissance à la consigne du silence, une obéissance si terrifiée, si instinctive,

83 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 423, l'auteur souligne.

84 *Chérie*, *op. cit.*, p. 41-42, l'auteur souligne.

85 *Loc. cit.*, nous soulignons.

qu'elle subsiste même quand la consigne est levée.[...] On voit que pour renforcer son réquisitoire contre le système d'Auburn, Goncourt n'hésite pas à fausser tant soit peu les faits.⁸⁶

Le romancier du « petit fait vrai » se révèle donc parfois infidèle à la réalité, aux notes prises sur le vif. Il omet la pathologie de la prisonnière dont il s'est servi pour le personnage d'Élisa afin de servir le dessein de son roman. Bien plus qu'une simple omission, il s'agit ici d'une véritable altération de l'origine de son mutisme – de la paralysie à la crainte de l'autorité. Cette supercherie lui permet d'accroître le *pathos* inhérent à ce roman et d'indigner le lecteur, corroborant ainsi son projet « de toucher, de remuer, de donner à réfléchir.⁸⁷ » Edmond passe également sous silence les loisirs de la prisonnière – les cours donnés par un instituteur ou une religieuse, les livres de la bibliothèque⁸⁸ – afin d'ôter tout ce qui pourrait nuire à son plaidoyer contre le système d'Auburn. Il introduit donc dès son premier roman un véritable mensonge romanesque, infirmant dès lors le premier trait caractéristique du roman naturaliste.

De fait, l'invention est partout, dissimulée sous le réel. L'étude approfondie de l'œuvre goncourtienne nous amène à constater que chacune de ses créations possède sa part de romanesque. Dans le cas d'Élisa, cette altération de la vérité paraît parfaitement plausible et difficile à discerner par le lecteur. Alors que le romancier naturaliste tente de se légitimer en médecin sérieux, en scientifique expérimenté, Edmond va quant à lui prendre quelques libertés à l'égard de la médecine. Dans *La Faustin*, l'amant de Juliette souffre d'après le médecin d'« agonie sardonique », un « cas qui n'a jamais été observé scientifiquement » et qu'« aucun livre d'aucun pays ne [...] décrit⁸⁹ ». Les propos du médecin sont avérés, aucun cas réel d'« agonie sardonique » n'a jusqu'alors été relevé. La maladie de lord Annandale paraît être une création d'Edmond – puisée dans l'une de ses nombreuses lectures⁹⁰ –, à mi-chemin entre l'agonie usuelle et le rire sardonique que nous connaissons. Ce rire sardonique revêt parfois une connotation de l'ordre du pathologique, impliquant une certaine perte du contrôle des muscles de la face, mais nulle mention d'une agonie que l'on pourrait qualifier de « sardonique ». Cette fabulation autour de la maladie de l'amant semble introduire une tonalité presque fantastique au sein du roman, ce que soutient Enzo Caramaschi lorsqu'il écrit que les frères Goncourt ne sont « point du tout fermé[s] aux

86 *La Genèse de La Fille Élisa*, Paris, PUF, 1960, p. 36.

87 Voir la préface de *La Fille Élisa*, *op. cit.*, p. 40.

88 Robert Ricatte, *op. cit.*, p. 210-211. Voir « Le texte du Carnet » en annexe de cet ouvrage, « f° 21 ».

89 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 423.

90 Jean-Louis Cabanès, dans *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, mentionne comme source les *Mémoires* de Madame de Genlis mais considère cette maladie comme « improbable », Paris, Klincksieck, 2000, p. 666.

transcendances de l'irréel psychologique, qui aime dégager du réel quotidien des étincelles de fantastique⁹¹ ». L'œuvre goncourtienne ne semble donc pas assujettie à la doxa naturaliste, car traversée par ces « étincelles de fantastique », niant ainsi l'« absence de tout élément romanesque ».

Cet arrangement face au vrai paraît illustrer la position d'Edmond à l'égard du romanesque qu'il considère révolu et qu'il s'évertue à minorer, notamment par l'utilisation de « documents humains » à leur état brut et de faits vérifiables. Mais nous assistons dans ses œuvres de fiction non pas à une mort du romanesque, mais à un romanesque atténué au possible, masqué sous le « petit fait vrai ». Le socle de l'œuvre s'avère directement lié aux documents authentiques, tendant parfois à rapprocher le roman des mémoires, mais les cheminements empruntés par notre auteur au sein de la narration semblent encore autoriser une touche de romanesque. Dans le *Journal*, il affirme « demeure[r] fidèle à la réalité, mais en la présentant quelquefois sous une certaine projection de jour qui la modifie, la poétise, la teinte de fantastique.⁹² » C'est de cette manière qu'Edmond de Goncourt écrit le réel, tel qu'il le perçoit. Il s'agit finalement de l'écriture de sa propre réalité, transcendée par une multitude de sensations éprouvées par tout son être et qui irradiant de son œuvre.

I.3 - L'écriture de la sensation

La représentation du réel chez Edmond de Goncourt ne semble pas se limiter à une simple fictionnalisation du « petit fait vrai ». Il ne s'agit pas d'exhiber le réel tel qu'il est, tel qu'il apparaît au héros, mais plutôt de l'écrire d'après la sensation qui en émane. La réalité qui apparaît à l'auteur ne peut être complètement fidèle au fait avéré car la sensation implique un recours à l'affectif, sa seconde acception étant un « état de conscience plus affectif qu'intellectuel » qui a trait à la « perception immédiate⁹³ ». L'intellectuel – la raison, la science – paraît subalterne à l'affectif dès lors qu'il est question de sensation. Et le réel n'est pas intégré à la fiction de manière brute et objective mais est esthétisé par la narration. La description de Carsonac, l'amant de Bonne-Ame, dans *La Faustin* paraît illustrer cette esthétisation du réel, ce ressenti du narrateur face à l'individu :

Un gros homme ventru, aux cheveux gris coupés en brosse, aux moustaches teintes et hérissées aux deux

91 Enzo Caramaschi, *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Paris, Nizet, 1971, p. 73.

92 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, III, op. cit.*, p. 1172 (24 juillet 1885).

93 *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], 1971-1994. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/sensation>.

coins de la bouche, à l'œil dormant, voilé d'une paupière plissée, d'où jaillissaient, quand il disait une méchanceté, des bluettes d'acier, c'était Carsonac, le type de l'homme gras à la graisse méchante.⁹⁴

La caractérisation de Carsonac est scindée en deux mouvements. Elle concerne tout d'abord le trait physiquement observable : l'homme est « gros », a les cheveux « gris » et ses moustaches sont « hérissées », ce qui relève finalement d'une prosopographie usuelle à la première apparition d'un personnage au sein d'un roman. Mais la description évolue, glisse vers une caractérisation nettement différente : Carsonac est perçu comme un être à l'« œil dormant [...] d'où jaillissaient [...] des bluettes d'acier ». La description paraît s'être orientée vers le petit détail, lié au ressenti au contact de cet individu. Un œil « dormant » ne réfère pas au physiquement observable, mais naît d'une perception de l'homme. Son portrait physique semble appeler son portrait moral, la description ayant presque ici valeur de physiognomonie. L'être est appréhendé par la sensation, et ce premier ressenti s'intègre à la narration. Ce mode de composition ne passe pas inaperçu auprès de ses contemporains, notamment Zola qui note en 1881 :

Tous [les] efforts [des Goncourt] tendent à faire de la phrase comme l'image exacte et instantanée de leur sensation. Rendre ce qu'ils sentent, et le rendre avec le frémissement, le premier heurt de la vision, voilà leur but. Ils l'atteignent admirablement.⁹⁵

Mais, composer une œuvre à l'image de la sensation qui nous transcende ne revient-il pas à nuire à cet « effet de réel » ? L'écriture de la « vérité vraie » ne s'en retrouve-t-elle pas bafouée ? N'oublions pas que d'après Zola, le romancier naturaliste doit peindre l'humanité telle qu'elle est, sans dévoiement par excès de style, et doit « affecte[r] de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte⁹⁶ ». Admettre cette acception du roman naturaliste revient à en exclure l'œuvre goncourtienne où une part trop conséquente de la description semble être accordée à la sensation et à sa fictionnalisation. Ce qui importe aux deux frères – puis au seul Edmond – est le rendu de la réalité telle qu'elle a été admise et vécue.

Edmond de Goncourt révèle dans ses écrits une certaine acuité sensitive, un développement remarquable de ses sens. L'intérêt accordé à la vue semble prééminent, l'œil est aiguisé, volatile et s'arrête à de multiples détails, notamment la lumière. L'ensemble de la fiction goncourtienne semble ponctué par une isotopie de la lumière, que nous retrouvons dès « l'avant-propos »

⁹⁴ *La Faustin*, op. cit., p. 191, nous soulignons.

⁹⁵ Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes*, op. cit., p. 550.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 504.

d'Edmond de Goncourt à son premier roman où le procès d'Élisa a lieu « par le jour tombant, par le crépuscule jaune de la fin d'une journée de décembre, par les ténèbres redoutables de la salle des Assises entrant dans la nuit [...]»⁹⁷. Cette audience est directement inspirée du procès Firon auquel ont assisté les frères Goncourt le 3 avril 1869, et où les allusions au crépuscule se limitent au «jour [qui] tombe» et «aux fenêtres [où] pâlit un azur blême et nocturne»⁹⁸. » Entre le *Journal* et le roman l'atmosphère évolue, l'obscurité ambiante n'est plus seulement liée au coucher du soleil mais renforcée par cette impression de «ténèbres redoutables» présentes lors du procès. Edmond a véritablement esthétisé ce réel car la lumière lors du jugement d'Élisa revêt un caractère inquiétant : la disparition progressive de la lumière paraît métaphoriser la fin de l'existence « libre » de la prostituée et son entrée dans les ténèbres du milieu carcéral. Cette dégradation de la luminosité se retrouve également lorsque l'actrice prend le pas sur la femme chez Juliette Faustin, instant où « sur la figure riante de la Faustin, descendit la *ténébreuse absorption* du travail de la pensée [et] de l'ombre emplît ses yeux demi-fermés»⁹⁹. Cette femme de nature « riante », joyeuse et lumineuse s'assombrit brusquement lorsque son rôle la transcende. L'antéposition de l'épithète relaie le substantif au second plan, la sensation dominant ici l'action. L'épithète permet de définir le fait par une perception individuelle et donne ainsi une signification sensiblement différente au substantif caractérisé. Ce « travail de la pensée » importe finalement peu en regard de ce passage soudain à l'obscurité, où l'acte est mis à distance par l'effet.

La description goncourtienne se retrouve parfois noyée sous une cascade d'épithètes, amenuisant l'acte descriptif en lui-même pour que seule la sensation – par la caractérisation – persiste. La représentation de l'être ne peut se limiter à ses traits physiques, car ces derniers appellent inmanquablement à un jugement :

Stépanida [...] était belle d'une beauté sauvage, pleine d'insolences hautaines dans le port et la marche. [...] En ces yeux il y avait de noires clartés électriques, et dans le teint ténébreux de la créature songeuse une naturelle petite coloration rose sous les paupières, [...] et, par moments, montait à ses lèvres sérieuses un sourire indéfinissablement étrange.¹⁰⁰

Nous ne retenons que difficilement les caractéristiques purement physiques de la mère de Gianni et Nello tant prédomine le ressenti. Il ne s'agit guère de parvenir à imaginer un visage parfaitement

97 *La Fille Élisa*, op. cit. p. 43.

98 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, II*, op. cit., p. 214-215.

99 *La Faustin*, op. cit., p. 206, nous soulignons.

100 *Les Frères Zemganno*, op. cit., p. 124.

défini, mais plutôt ce qui émane de Stépanida. Myriam Faten Sfar considère à ce propos que « l'agent-Stépanida est renié [...] au profit des sensations qui sont seules à l'origine de la description », et que « l'auteur refuse ainsi toute consistance [...] à ses personnages qui n'apparaissent que comme de simples réceptacles d'éléments qui leur sont externes¹⁰¹ ». La mouvance de l'épithète et sa multiplication dénotent un rapport sensible au réel. Ici Stépanida semble appréhendée par une multiplicité de prises de vues, perçue au travers de diverses sensations. L'œil virevolte et l'écriture doit en suivre les mouvements pour représenter cette vérité momentanée. Ce n'est pas un réel prosaïque qui apparaît à Edmond mais plutôt une réalité perforée par ses impressions, la prédominance de la sensibilité illustrant ainsi sa propre conception de la réalité :

« rendre » ce qui est, reproduire l'impression [...] sans qu'elle s'affaiblisse pendant le trajet qui mène à l'expression, fixer l'éphémère tout en laissant vibrer dans l'image qu'on en présente ce qu'il y a en lui de labile, de fugitif : tout le travail de l'artiste se ramène pour [les Goncourt] à cet effort et à ce souci. Et le tourment de leur « conscience » artistique, ce sera l'insatisfaction perpétuelle de ne pas arriver [...] à taper aussi fort que la réalité [...].¹⁰²

Enzo Caramaschi paraît apparenter la création romanesque des deux frères à la composition picturale : il s'agit en effet de « reproduire l'impression » du réel dans « l'image » que va composer l'artiste. Le lien établi entre littérature et peinture ne nous étonne guère car les écrits sur l'art, notamment la peinture, abondent dans la création des Goncourt. Ils ont d'abord publié nombre de critiques – nous pensons ici *La Peinture à l'exposition de 1855* chez Dentu, « L'art en 1795 » ou « Le Style de Watteau » publiés dans *L'Artiste*¹⁰³ – pour ensuite intégrer leur savoir pictural au service de la fiction dans *Manette Salomon*. L'écriture goncourtienne est marquée par le sceau de la peinture et doit permettre au lecteur de parfaitement appréhender l'atmosphère de la scène décrite, Edmond rejetant l'aspect stable de ce qu'il décrit pour en « fixer l'éphémère ». Tel le peintre impressionniste¹⁰⁴, il tente de reproduire le réel perçu, et la manière dont il compose ses romans se révèle assimilable à celle du peintre qui observe, ressent et admet le réel avant de l'esquisser. L'œuvre d'art naît donc du regard et de sa perception par l'artiste :

101 Voir son article « De la différence : de l'«écriture artiste» dans *Les Frères Zemganno* d'Edmond de Goncourt », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 16, 2009, p. 90.

102 Enzo Caramaschi, *op. cit.*, p. 47.

103 Respectivement le 15 avril 1854 et le 7 septembre 1856.

104 Et ce n'est pas un hasard s'il est considéré par Ferdinand Brunetière comme un représentant de l'« impressionnisme littéraire ». Voir *Le Roman naturaliste*, *op. cit.*, en particulier les pages 75 à 104.

Une ligne d'horizon, une mare, une silhouette de femme perdue, il ne lui fallait plus que cela pour faire voir et toucher à l'œil la plaine de Barbizon. [...]

De l'été, de l'automne, du matin, du midi, du soir, Crescent donnait le sentiment, presque l'émotion, en peintre admirable de la sensation. Ce qu'il cherchait, ce qu'il rendait avant tout, c'était l'impression, vive et profonde du lieu, du moment, de la passion, de l'heure. D'un paysage il exprimait la vie latente [...].¹⁰⁵

Il ne s'agit pas de reproduire simplement la réalité, mais de lui apporter son « sentiment », son « émotion », l'œuvre d'art étant « un coin de la création vu à travers un tempérament¹⁰⁶. Crescent est le seul peintre de ce roman à n'être jamais dénigré pour ses pratiques et semble représenter un idéal goncourtien, lui qui sait se faire le « peintre admirable de la sensation ». Car l'écrivain doit écrire la profondeur du visible telle qu'elle paraît être à cet instant et ne pas se limiter au strictement observable. Dans les romans d'Edmond, la sensation qui émane d'une scène se révèle parfois prééminente à la nature même de celle-ci. Dans *Chérie* par exemple, le chapitre *LXII* s'ouvre sur la phrase suivante :

Des embrassades sur les deux joues parmi de gracieuses tendresses, puis des causeries aux sièges rapprochés et se touchant presque, en un petit coin de la grande pièce : des causeries chuchotantes et doucement rieuses, au milieu desquelles celle qui écoute, d'un adroit et preste geste tenant de la caresse, donne de temps en temps, pour la faire bouffer, un petit coup sur la jupe de celle qui parle : c'est au Ministère de la Guerre, dans la chambre de la petite-fille du maréchal, la réunion des amies de Chérie, qui a, elle aussi, son jour, jour de demoiselles.¹⁰⁷

Le fait à l'origine de la description se retrouve postposé à l'impression qui devrait logiquement en découler. Ces jeunes demoiselles sont d'abord perçues comme de véritables femmes causant lors d'un salon. Ce n'est qu'après quelques lignes que le lecteur comprend qu'il est question des amies de la petite Haudancourt car la sensation à leur contact devance très nettement la nature de cette réunion. C'est également le cas de l'*incipit* de *La Faustine* où il est fait mention de « silhouettes d'êtres, aux corps sans formes, aux visages sans traits » qui « gisaient [dans le creux d'une falaise]¹⁰⁸ » alors que le lecteur n'a pour le moment aucune idée de la nature de ces corps. Il apparaît

105 Edmond Et Jules de Goncourt, *Manette Salomon* [1867], Paris, Gallimard, 1996, p. 361.

106 Nous renvoyons ici à la définition que propose Émile Zola de l'œuvre d'art. Voir *Mes haines, causeries littéraires et artistiques* [1866], dans *Œuvres complètes, T. I*, éd. Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde, 2002, p. 734.

107 *Chérie, op. cit.*, p. 206.

108 *La Faustine, op. cit.*, p. 181.

donc que le fait vrai est parfois subalterne à l'impression dégagée de la scène. Il ne s'agit pas de nuire au principe naturaliste de transcription de la réalité, mais plutôt de l'annexer à une manière particulière d'admettre le réel.

L'écriture goncourtienne capture l'instantanéité du réel et la description ne doit en aucun cas amenuiser le vécu. Il semble y avoir un véritable écart entre l'écriture artiste que revendique notre auteur et l'écriture considérée comme purement réaliste. Cette fictionnalisation du vrai parcouru par la sensation ne peut – et ne doit – s'apparenter à une écriture de l'ordinaire. Nervosité et impressionnabilité font d'Edmond un homme qui accède à un certain au-delà de la simple vision et qui s'avère sensible à des détails que l'œil quelconque ne pourrait percevoir. On constate d'ailleurs une forte dissonance entre les dialogues des deux saltimbanques – où tournures familières et vulgarité abondent – et les descriptions présentes dans ce même roman :

Ces hors-d'œuvre de la représentation, ces petits tours, souvent manqués, Nello les faisait et les refaisait avec une *pétulance*, une *alacrité*, un entrain où il y avait le plaisir d'un gamin qui joue, un *rire des yeux* rempli d'une émotion humide, des saluts de ses petits bras contournés et *gracieusés* à l'adresse des applaudisseurs, tout à fait amusants [...].¹⁰⁹

Il apparaît que la description goncourtienne nuit à l'« effet de réel » supposé inhérent au roman naturaliste. Les substantifs employés sont désuets, l'épithète paraît presque inappropriée au substantif – « émotion humide » – ou alors constitue un véritable néologisme – « gracieusé ». L'auteur ne cherche plus à s'effacer au profit de la narration du « petit fait vrai » mais impose véritablement son refus du « langage *omnibus*¹¹⁰ ». *Chérie* corrobore parfaitement ce manifeste d'Edmond contre le langage commun car l'écriture artiste semble y avoir atteint son apogée. Ce roman s'affilie au naturalisme par l'usage des « documents humains » mais s'en écarte immédiatement par l'appréhension du réel. Dès les premières lignes l'écriture du vrai est morcelée par le ressenti, les amies de Chérie apparaissent « toutes remuantes de trémoussements coquets » et avec des « grâces lentes¹¹¹ », alors qu'aucune d'elles n'a pour le moment été soumise à quelque description physique. La perception paraît bouleversée car le ressenti devance l'aspect purement physique au sein de la narration et « donne à voir un réel diffracté par la sensation, décomposé en une multitude d'impressions subjectives¹¹² ».

109 *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 151, nous soulignons.

110 Voir la préface de *Chérie* et la volonté d'une langue « rendant [ses] idées » et « personnelle », *op. cit.*, p. 43-44.

111 *Ibid.*, p. 56.

112 Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Paris, Droz, 2003, p. 290.

La diffraction impliquant une modification, on peut ainsi affirmer que la réalité est façonnée au gré de la volonté d'Edmond et de sa perception inhabituelle de la réalité. Roman vrai oui, mais vrai pénétré d'un point de vue parfaitement subjectif, car pour les deux frères « voir, sentir, exprimer [...] tout l'art est là.¹¹³ » La conception du réel d'Edmond est parfaitement résumée. Il voit, puis ressent, et enfin écrit. Mais, on peut constater que le passage de la première étape à la deuxième implique une appréhension personnelle du fait constaté, la réalité perçue par une subjectivité. Il écrit donc d'après ce qu'il a senti, non ce qu'il a vu. Sa conception de l'écriture l'exclurait donc du courant naturaliste car « si la vérité [chez Goncourt] n'est plus que la sensation, elle est entièrement subjective et relativisée¹¹⁴ ».

II - Le personnage : héros ou cas ?

Edmond de Goncourt se limite, au sein de la fiction, à la caractérisation d'un seul être. Les personnages secondaires, périphériques, sont délaissés pour que soit seulement saisie l'identité du protagoniste. Ce dernier s'isole donc de la masse, surdéterminé par le narrateur, le roman devenant l'écriture d'une individualité, d'une particularité. Il apparaît néanmoins que le personnage principal est représentatif de toute une classe sociale, l'individu est rattaché à son milieu, ne se distingue plus. Le romancier « tue » les héros qui sortent de l'ordinaire, tel est le postulat zolien.

II.1 - La monographie

Le XIX^e siècle est à maints égards le siècle de l'expansion et de la reconnaissance du roman. Ce dernier connaît un essor sans précédent, la création romanesque apparaît fluctuante et les variations nombreuses : le lecteur du XIX^e siècle affectionne le roman d'aventure aussi bien qu'il peut se passionner pour le roman-feuilleton ou encore le roman historique. Le roman varie, se transforme au fil des années et « tend à devenir une simple monographie, une page d'existence, le récit d'un fait unique¹¹⁵ ». L'écriture de la « page d'existence » apparente la monographie à l'étude d'un unique personnage fictionnel, qui coïncide avec bon nombre d'œuvres considérées comme

113 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, I, op. cit.*, p. 1138 (8 février 1865).

114 Paolo Tortonese, « Le Kaléidoscope des Frères Goncourt », *Revue des Sciences Humaines*, n° 259, 2000, p. 193.

115 Émile Zola, *Le Roman expérimental, op. cit.*, p. 438.

naturalistes et ayant pour titre le nom du protagoniste. Elle peut également s'arrêter sur un sujet défini, comme l'a par exemple fait Balzac dans sa *Monographie de la presse parisienne*, où il entreprend l'étude du monde journalistique. Ces deux versants illustrent parfaitement la définition de ce substantif, défini comme une « étude exhaustive portant sur un sujet précis et limité ou sur un personnage¹¹⁶ ».

Les romans d'Edmond de Goncourt s'orientent vers la peinture d'un seul être, d'un unique *je*. *Chérie*, *La Faustin* ou encore *La Fille Élisa* peignent l'histoire de leurs héroïnes éponymes. Une remarque s'impose pour *Les Frères Zemganno*, que nous choisissons d'inclure aux monographies goncourtiennes. Cette œuvre retrace certes l'itinéraire professionnel de deux frères trapézistes profondément liés par une passion commune, mais ce lien ne s'arrête cependant pas à une carrière : Gianni et Nello ont en effet atteint une intimité telle que l'on peut considérer le roman des deux frères comme appartenant à l'étude d'un seul personnage. Les corps des saltimbanques s'unissent durant leurs acrobaties, et leurs âmes se mêlent pour ne former qu'une seule entité :

Leur *travail* se trouvait tant et si bien confondu, leurs exercices tellement mêlés l'un à l'autre, et ce qu'ils faisaient semblait si peu appartenir à aucun en particulier, que les bravos s'adressaient toujours à l'association, et qu'on ne séparait jamais le couple dans l'éloge ou dans le blâme. C'est ainsi que ces deux êtres étaient arrivés [...] à n'avoir plus qu'un amour-propre, qu'une vanité, qu'un orgueil, qu'on blessait ou qu'on caressait à la fois chez tous les deux.¹¹⁷

Cette spécificité monographique ne semble pas propre à Edmond. Les romans des deux frères, donc antérieurs à 1870, ont pour titre le nom de leur personnage principal, que l'on pense à *Manette Salomon*, *Charles Demailly* ou encore *Renée Mauperin*. Un élément de leur genèse se révèle particulièrement intéressant : l'évolution de l'appellation de chacune de ses œuvres. *Manette Salomon* avait pour titre premier *L'Atelier Langibout* et *Renée Mauperin* devait initialement s'intituler *La [Jeune] Bourgeoisie*. Ces modifications ont eu lieu avant leur première publication chez l'éditeur Charpentier, respectivement en 1864 et 1867. Plus intéressant encore est le cas de *Charles Demailly*. Lors de sa parution en 1860, l'intitulé de cette œuvre était *Les Hommes de lettres*, et ce jusqu'en 1868 et la publication chez Charpentier de *Charles Demailly*. On remarque que cette nouvelle vie donnée au roman va du général au particulier, de la monographie relative à un « sujet précis et limité », à l'étude d'un « personnage ». Pourquoi ces modifications ? Pensaient-

116 *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], 1971-1994. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/monographie>.

117 *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 222-223, l'auteur souligne.

ils avoir davantage de succès en 1868 en rééditant un ouvrage sous un nom différent ? Nulle mention dans le *Journal*. Plusieurs hypothèses peuvent alors être formulées. On pourrait tout d'abord supposer que ces modifications ont été effectuées afin de conférer davantage d'unité à leur production romanesque, composée essentiellement d'œuvres aux noms de leurs protagonistes. Une autre possibilité serait celle émise par Jean-Didier Wagneur et Françoise Cestor, pour qui ce changement de titre est une « concession faite au champ littéraire qui avait reçu le titre comme une déclaration de guerre¹¹⁸ ».

Mais le XIX^e siècle n'est-il pas le siècle de l'individu, qu'il soit bourgeois ou bien prolétaire ? En considérant que le nombre de lecteurs augmente et concerne davantage de classes depuis la loi Guizot sur l'instruction primaire de 1833 – prônant notamment un enseignement gratuit pour les enfants pauvres –, prendre pour titre de roman le héros éponyme pourrait peut-être permettre aux lecteurs novices une identification accrue et un degré d'abstraction moindre par rapport à un titre comme *La [Jeune] Bourgeoisie*. Nommer ainsi leurs créations paraît amenuiser la part de fictionnel inhérente à tout roman « romanesque », en passant d'un thème général à un cas particulier, faisant ainsi du roman « de l'histoire, qui aurait pu être¹¹⁹ ». Et c'est bien l'individu qu'a analysé et décrit Edmond dans les romans qu'il a composés après la mort de Jules. Il s'est livré à l'étude approfondie d'êtres de divers horizons, allant du monde de la prostitution à celui de la petite fille d'un maréchal. Concentrer son ouvrage sur la peinture d'un personnage lui permet de s'intéresser davantage à ses tréfonds, d'en décrire les méandres de l'âme et donc de s'intéresser à sa psychologie. Cette vocation d'analyste est revendiquée dès la préface de son premier roman composé sans Jules :

[...] Il m'a été impossible parfois de ne pas parler comme un médecin, comme un savant, comme un historien. Il serait vraiment injurieux pour nous, la jeune et *sérieuse* école du roman moderne, de nous défendre de penser, d'*analyser*, de *décrire* tout ce qu'il est permis aux autres de mettre dans un volume qui porte sur sa couverture : *Étude* ou tout autre intitulé grave.¹²⁰

Edmond semble accorder à la littérature le véritable statut de science, et au littérateur le soin de composer de la même manière que le médecin, le savant ou l'historien peuvent le faire. Tous trois se livrent à des études : études sur l'homme, sur l'univers ou sur l'histoire. Le fictionnel opérant dans le roman empêche-t-il toute tentative d'étude ? Le sérieux revendiqué par le roman ne

118 Voir l'introduction à *Charles Demailly* [1868], dans *Œuvres narratives complètes. t. III*, éd. Jean-Didier Wagneur et Françoise Cestor, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 15.

119 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, I, op. cit.*, p. 750 (24 novembre 1861).

120 *La Fille Élisa, op. cit.*, p. 39, nous soulignons.

serait-il qu'un simulacre ? Considérons l'activité du médecin. Il se doit d'être observateur, de remarquer tout signe avant-coureur d'un trouble du corps ou de l'âme, et de regrouper des informations afin de composer une véritable étude. Le travail de l'auteur affilié au naturalisme n'en paraît pas tant éloigné. Cette idée de proximité entre une science établie et une autre en devenir paraît s'affirmer comme véritable dogme du roman naturaliste, et Zola ne manque pas de rappeler cette parenté lorsqu'il écrit qu'il « [...] suffira de remplacer le mot "médecin" par le mot "romancier", pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une *vérité scientifique*¹²¹ ».

Ce sens aigu de l'observation nécessaire à toute étude permettrait donc d'ériger la littérature en science véritable. Le narrateur goncourtien se positionne comme véritable scrutateur de l'infime, de ce qui n'est observable à l'œil nu qu'à la condition d'une extrême attention, notamment lors de la rencontre de Juliette Faustin avec M. Athanassiadis, l'homme devant l'aider à mieux saisir son rôle :

Subitement, sur la figure riante de la Faustin, descendit la *ténébreuse* absorption du travail de la pensée ; de l'ombre emplit ses yeux demi-fermés, sur son front, semblable au jeune et mol front d'un enfant qui étudie sa leçon, les protubérances au-dessus des sourcils semblèrent se gonfler sous l'effort de l'attention ; le long de ses tempes, de ses joues, il y eut le pâlissement imperceptible que ferait le froid d'un souffle ; et le dessin de paroles, parlées en dedans, courut mêlé au vague sourire de ses lèvres entr'ouvertes.¹²²

Cet enchaînement paratactique expose au lecteur « la figure riante » de Juliette dont les traits évoluent : du portrait globalisant, aisément observable – « ses yeux demi-fermés » – la description amène au détail, à l'acuité visuelle – « les protubérances au-dessus des sourcils » – pour finir par le « pâlissement imperceptible » de son visage. Le narrateur dresse un visage malléable, sujet à l'altération. Cette description paraît intéressante du point de vue de l'intrigue qui tourne intégralement autour du personnage de Juliette Faustin, et de la désintégration de son *Moi* profond au contact du *Moi* de l'actrice. L'emploi de l'adverbe *subitement* semble expliciter l'altération à laquelle va être régulièrement et impérieusement soumise la femme-actrice goncourtienne, et c'est cette « absorption du travail de la pensée », donc de l'intériorité, qui est à l'origine de ce changement soudain. La mise en cause de cette intériorité est corroborée par le choix de l'adjectif *ténébreuse*, qui augure la descente aux enfers de l'actrice. La dualité qui caractérise l'actrice peut s'avérer significative pour le lecteur, car La Faustin est le seul personnage auquel il doit

121 Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 324, nous soulignons.

122 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 206, nous soulignons.

s'intéresser, et il en a conscience dès le titre de l'ouvrage, d'où l'intérêt de la monographie d'un personnage.

L'un des fondements du romancier naturaliste est, rappelons-le, la volonté d'amoindrir l'écart existant entre le réel et le fictionnel, de créer des œuvres s'apparentant à la réalité. Cet écart s'avère indéfectible, tout acte de création nécessitant un ajustement certain par rapport aux faits rapportés. Les naturalistes ont certes la volonté d'inscrire la vérité au sein de leurs romans, mais elle est inévitablement transgressée par l'auteur qui ne peut taire ses émotions, son ressenti face à une anecdote, un fait de vie. En outre, l'acte d'écriture entraîne une certaine sélection : tout ne peut être écrit et le peu d'intrigue inhérent au roman naturaliste doit être organisé. Le réel est donc inéluctablement falsifié puisque « faire vrai consiste à donner l'illusion complète du vrai suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. [...] les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes¹²³. »

Edmond de Goncourt exploite encore davantage cette « illusion complète du vrai » lors de l'écriture de *Chérie*. L'intrigue y est amoindrie autant que faire se peut et ce « roman » pourrait être celui de l'écart minimal entre la réalité – pensons aux multitudes de « documents humains » utilisés par l'auteur – et le fictionnel, le « romanesque ». Edmond cherche la nouveauté, un genre hybride, le roman usité ne correspondant plus à ses aspirations créatrices, comme il l'affirme en 1883 :

Je cherche dans LA PETITE FILLE DU MARÉCHAL quelque chose ne ressemblant plus à un roman. Le manque d'intrigue ne me suffit plus. Je voudrais que la texture, la forme fût différente, que ce livre eût le caractère de *Mémoires* d'une personne, écrits par une autre... Décidément, ce mot roman ne nomme plus les livres que nous faisons. Je voudrais un titre nouveau, que je cherche sans le trouver, où il y aurait peut-être à introduire le mot *Histoires* [...].¹²⁴

Le dernier « roman » goncourtien – explicitement reconnu comme une « monographie » par l'auteur dans sa préface – constituerait les mémoires de Chérie Haudancourt, donc l'écriture de sa vie, depuis son enfance jusqu'à son dernier souffle. Le terme *mémoires* n'est à l'évidence pas le plus approprié pour caractériser l'écriture de l'intimité de la jeune fille si l'on s'en réfère à son acception usuelle évoquant une « relation, parfois œuvre littéraire, que fait une personne à partir d'événements historiques ou privés auxquels elle a participé ou dont elle a été le témoin¹²⁵. » La

123 Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 709.

124 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, II, op. cit.*, p. 993, l'auteur souligne (4 mars 1883). L'ouvrage, mentionné en capitales dans la présente édition, fut un titre envisagé avant de retenir *Chérie*, le prénom de l'héroïne.

125 *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], 1971-1994. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/mémoires>.

petite fille du maréchal ne livre pas un témoignage sur l'Histoire et se révèle illégitime face à Saint-Simon ou à Chateaubriand. Dans ce cas, comment admettre l'œuvre qu'est *Chérie* comme de véritables mémoires ?

Écrire des mémoires rapprocherait l'écrivain de la figure de l'historien, mais exclurait *a priori* l'écriture de l'intimité de la jeune fille sans Histoire. La dissonance entre les mémoires et le thème de la jeune fille est telle que *Chérie* pourrait être apparentée à une biographie. La biographie, contrairement aux mémoires, n'introduit pas dans sa définition première un témoignage sur l'Histoire mais est caractérisée par la « relation écrite ou orale des événements particuliers de la vie d'une personne, d'un personnage¹²⁶ ». De cette définition découlent deux possibilités. Tout d'abord le récit relatif à la vie d'une « personne », qui ne semble pas admettre l'écriture de l'intime, du *Moi* profond, mais qui cloîtrerait l'œuvre à l'histoire officielle devant demeurer dans les esprits. Néanmoins, écrire la vie « d'un personnage » – son personnage – que l'on a modelé et fait évoluer au gré de l'imagination favorise amplement une immersion dans l'âme du héros. Ainsi, considérer *Chérie* comme une biographie de « personnage » justifie l'étude de la vie de cette jeune fille et de sa *féminité*, tout comme Colette Becker et Jean-Louis Cabanès ont estimé que « *Germinie Lacerteux, Madame Gervaisais* [et] *La Fille Élisa* sont des biographies de femmes » dont « les auteurs tendent à effacer l'intrigue telle qu'elle caractérise le roman traditionnel, pour reproduire la vie au jour le jour, dans sa discontinuité, ses contradictions, sa quotidienneté fragmentaire¹²⁷. » Il apparaît donc que reproduire le quotidien dans sa « discontinuité » suppose le récit de l'existence de l'être, de sa formation et de sa progression.

Se limiter à la vie d'un personnage principal au détriment de supposés personnages secondaires dans la narration semble en contradiction avec la multitude de personnages présents chez Zola, qui en 1882 a « déjà publié une quinzaine de romans. À trente personnages pour chacun, cela fait plus quatre cents noms, qu'il [a] fallu prendre dans les milieux où ces personnages vivaient¹²⁸. » Cette distinction s'avère corroborée par les titres donnés à leurs œuvres respectives – peu de romans zoliens sont des monographies de « personnage » – et Edmond, limitant son intrigue à un personnage, peut s'exercer à une détermination plus complète et conséquente du héros. Les personnages apparaissant dans les romans goncourtiens demeurent des éléments périphériques, et leur existence n'est que sommairement présentée :

126 *Ibid.* Voir le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/biographie>.

127 *Le Roman au XIX^e siècle : l'explosion du genre*, Paris, Bréal, 2001, p. 115.

128 Voir dans sa *Correspondance* la lettre à Élie de Cyon en date du 29 janvier 1882, dans *Œuvres complètes*, t. XI, éd. David Baguley, Paris, Nouveau Monde, 2005, p. 891.

Glaé, par abréviation d'Aglaé, la femme au bras tatoué, était une faubourienne de Paris. Elle avait commencé, disait-elle, par *faire Pygmalion*. [...] Elle avait habité ensuite la rue des Moulins, puis le Quartier latin, mais [...] à tous moments, pour des riens, pour des bêtises, *soufflée* par les agents de police et mise à l'ombre, elle avait renoncé à sa liberté. *Glaé* apparaissait comme l'intelligence et la gaieté de l'endroit, avec une élégance, dans le corps, d'ancienne danseuse de bal public.¹²⁹

En quelques mots seulement, le narrateur a caractérisé *Glaé*, l'une des neuf prostituées de la maison de l'avenue de Suffren, femmes dont il ne sera plus question dans le roman. Ces neuf employées ont été décrites durant un seul et unique chapitre. Cette présentation sommaire a pour finalité de laisser la voie libre à la peinture des traits de l'héroïne dont le roman trace l'existence, son ascension et sa régression. On peut ainsi affirmer la monographie goncourtienne propice à l'écriture de l'âme, à l'étude psychologique du personnage. De plus, composer sur l'intégralité de la vie de son personnage amène à l'idée de progression, le protagoniste n'étant pas immuable mais voué à se modifier au contact de divers événements. Robert Ricatte évoque d'ailleurs des personnages qui se « métamorphosent » et considère les frères Goncourt comme des « écrivains [qui] étudient le progrès d'un état d'âme.¹³⁰ » L'étude de l'âme : n'est-ce pas la signification même de la psychologie ? Certes, sa thèse n'a nullement pour point focal la psychologie goncourtienne, mais elle ne nie pas pour autant son existence, allant ainsi à l'encontre des idées reçues sur un naturalisme dénué de toute psychologie.

*La Fille Élis*a mérite une attention toute particulière, tout d'abord car c'est le seul roman notoire d'Edmond, mais également parce qu'il a divisé la critique. Dans son étude génétique sur cette création, Robert Ricatte affirme que ce roman « est l'étude de deux conditions sociales bien plus que l'histoire d'une personne unique et individualisée¹³¹ », qui n'aurait donc de monographique que le titre. Il considère que le roman est composé de deux parties indépendantes – la prostitution et la prison – et qu'Élisa est représentative du milieu dans lequel elle évolue, la rapprochant ainsi du personnage zolien. En revanche, Colette Becker inscrit cet ouvrage dans la continuité des monographies de « personnage » des frères Goncourt lorsqu'elle écrit que « le véritable sujet du roman est l'étude du processus de désagrégation de l'individu, de son corps, de son esprit, du Moi¹³² [...] ». Si son corps ou bien son esprit se désagrègent, on peut supposer qu'initialement ils étaient présents. Élisa n'est pas immédiatement emblématique de l'environnement dans lequel elle

129 *La Fille Élis*a, *op. cit.*, p. 103, l'auteur souligne.

130 Voir sa thèse publiée en 1953 chez Armand Colin sobrement intitulée *La Création romanesque chez les Goncourt*, p. 457.

131 *La Genèse de La Fille Élis*a, *op. cit.*, p. 64.

132 « La Fille Élisa, ou comment tuer le romanesque », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 7, 2000, p. 198.

évolue, elle est avant tout dégradée à son contact et « toutes ces choses physiques et morales, par lesquelles vit et souffre l'existence antinaturelle de la prostitution, avaient, à la longue, façonné dans Éliisa l'être infirme et dérégulé représentant [...] le type général de la prostituée¹³³. » Cette dépersonnalisation du sujet – sur laquelle nous reviendrons – n'est pas présente aux prémices du roman mais se développe dans les bordels et s'intensifie en prison. Ce qu'il est important de relever est qu'Éliisa constitue le fil conducteur de ces deux « conditions sociales », nous permettant de considérer ce roman comme une monographie de « personnage » étudiant les ressentis et réactions de l'héroïne face à ces milieux.

La création romanesque d'Edmond de Goncourt apparaît comme une série de monographies de « personnage » dont l'intérêt relève de l'étude d'une page d'existence saisie de l'extérieur, donc de l'observable, mais également de l'intérieur, ce *Moi* profond. La position d'analyste de l'auteur permet une véritable immersion dans l'âme du héros, dans son acception de personnage principal, celui-ci étant « le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée [...] le personnage suivi par le lecteur avec la plus grande attention¹³⁴. » Chez Edmond de Goncourt, le héros n'est pas un être d'exception, caractérisé par ses actions et par son rang. Bien au contraire, l'auteur choisit de représenter l'existence de ses êtres fictionnels au sein de diverses strates sociales, de la « canaille » à la jeune Parisienne de bonne famille. De ce fait, est-il encore possible d'employer le terme de *héros* pour désigner Chérie, Gianni ou bien Éliisa ?

II.2 - Un nouvel « héroïsme »

Avant de s'interroger sur la figure du héros dans l'œuvre de l'aîné des Goncourt, il est nécessaire de s'arrêter à la définition même du héros dans le dictionnaire *Littre* :

Héros.

1. *Terme d'antiquité.* Nom donné dans Homère aux hommes d'un courage et d'un mérite supérieur, favoris particuliers des dieux, et dans Hésiode à ceux qu'on disait fils d'un dieu et d'une mortelle ou d'une déesse et d'un mortel.
2. *Fig.* Ceux qui se distinguent par une valeur extraordinaire ou des succès éclatants à la guerre.
3. Tout homme qui se distingue par la force du caractère, la grandeur d'âme, une haute vertu.

133 *La Fille Éliisa*, *op. cit.*, p. 92-93, nous soulignons.

134 Boris Tomachevski, « Thématique », dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 295.

4. *Terme de littérature*. Personnage principal d'un poème, d'un roman, d'une pièce de théâtre.¹³⁵

Nous remarquerons que les trois premières entrées de cette définition impliquent toutes une caractérisation de l'être : le « courage », les « succès éclatants à la guerre » ou bien la « haute vertu » étant constitutifs de l'essence du héros. Quant à la dernière acception proposée du terme *héros*, aucun critère moral n'est requis, le héros étant simplement le « personnage principal » d'une œuvre littéraire. Ce substantif s'impose dès lors comme plurivoque et sous-tend une ambiguïté certaine. De fait, peut-on affirmer que ces diverses acceptions du héros entretiennent un lien entre elles ? Autrement dit, l'héroïsme est-il intrinsèque au protagoniste d'une œuvre donnée comme littéraire ?

Si l'on s'en réfère à Hésiode et à son poème *Les Travaux et les Jours*, le héros serait inéluctablement un demi-dieu, donc de haute naissance. Les premiers hommes ayant contribué à façonner le concept d'héroïsme illustrent pleinement ce trait identitaire du héros, que nous pensions à Achille, fils du roi Pélée, ou bien à Ulysse, fils du fondateur de la ville de Corinthe. Bien des siècles plus tard, la distinction de naissance semble toujours constituer l'un des traits du héros dans diverses œuvres littéraires, notamment la Julie de Jean-Jacques Rousseau, fille du baron d'Étanges, mais également le héros stendhalien Fabrice, second fils du marquis del Dongo¹³⁶. Les héros goncourtien, à l'exception de Chérie, sont aux antipodes de la noblesse et représentatifs des « basses classes » évoquées dès *Germinie Lacerteux*. Élisabeth est la fille d'une vulgaire « tireuse d'enfants » qui exerce en toute illégalité ; Juliette Faustin et sa sœur Bonne-Ame ont dû mendier pour se nourrir, et les frères Zemganno sont issus d'une famille de bohémiens dont le nom puiserait ses origines des termes *tzigane*, son équivalent italien *zingaro*, et *zingane*, ce dernier étant le nom donné autrefois au peuple bohémien¹³⁷. Ces protagonistes seraient ainsi *a priori* exclus de toute forme d'héroïsme. Le critère nominatif ne peut cependant pas à lui seul écarter un personnage du statut de héros, qui nécessite bien d'autres considérations.

Le héros, qui apparaît dans l'*Illiade*, semble réunir deux qualités particulières, à savoir le « courage » et le « mérite ». Ce sont ses actes ainsi que sa grandeur d'âme qui délimitent le caractère du héros de l'épopée. La création littéraire évoluant, la caractérisation du héros ne peut être immuable, et l'héroïsme attribué à Achille, Hercule ou bien Ulysse semble se disséminer au fil des siècles. Vincent Jouve considère à juste titre le héros comme un être dont « on évoque successivement [le] “courage”, ses “exploits”, sa “force de caractère”, son “génie” et son

135 *Littré. Dictionnaire de la langue française, T. II*, Monte-Carlo, Éditions du Cap, 1971, p. 2978.

136 Voir respectivement *Julie ou La Nouvelle Héloïse* et *La Chartreuse de Parme*.

137 Sur l'origine du nom des deux frères, nous renvoyons à l'article de Jacques Noiray, « Tristesse de l'acrobate. Création artistique et fraternité dans *Les Frères Zemganno* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 259, 2000, p. 105.

“dévouement total” » mais que « cette caractéristique semble disparaître au fil du temps puisqu’il n’est plus question ensuite, que de “personnage principal”¹³⁸ ». Il est aisé de constater qu’aucun des protagonistes de la narration goncourtienne n’illustre ces traits. À première vue, l’héroïsme ne serait donc nullement inhérent au personnage principal.

Ces critères ne sauraient pourtant nous convaincre que héros et personnage principal n’entretiennent aucun lien. Remarquons dans la définition du *Littré* que le héros « se distingue » de l’être ordinaire grâce à ses qualités ou ses actions. Le personnage principal n’est-il pas tout autant un être fictionnel qui « se distingue » de ses comparses ? Il est en effet celui qui focalise l’attention du lecteur, car davantage et plus longuement déterminé par le narrateur. Le protagoniste est donc explicitement mis en relief par ce que Philippe Hamon appelle une « qualification différentielle », soit le fait d’attribuer à un personnage un « certain nombre de qualifications que ne possèdent pas, ou que possèdent à un degré moindre, les autres personnages de l’œuvre¹³⁹. » On peut donc affirmer que héros et personnage principal ont en commun cette individuation, qui constitue pour Vincent Jouve une permanence du héros :

Le premier trait constant de l’héroïté semble donc être la singularité. L’évolution a simplement consisté en ceci : alors qu’à l’époque classique le héros attirait d’abord l’attention par ses exploits, à l’époque moderne, c’est surtout par la façon dont le texte se présente qu’il suscite l’intérêt.¹⁴⁰

Comprendre la singularité comme en partie constitutive de l’« héroïté » permettrait ainsi à nombre de protagonistes de côtoyer le statut de héros. Élisabeth, que l’on n’oserait définir comme héroïne qu’avec modération, illustre parfaitement cet être singulier, inadapté à son environnement. Elle est fréquemment en marge de la société dans laquelle elle évolue et ce, dès son enfance durant laquelle elle subit à deux reprises la fièvre typhoïde, qui provoque « dans le quartier [...] l’apitoiement qui plane au-dessus des jeunes filles destinées à ne pas faire de vieux os¹⁴¹. » Élisabeth grandit bel et bien seule, sans aucun ami, et la prostituée venant chez sa mère pour la saignée annuelle s’avère être son seul contact avec l’extérieur. Le monde de la prostitution constituant son seul rapport à la réalité, c’est tout naturellement qu’elle s’engage dans cette voie. Là encore, elle est à part et *se distingue* des autres femmes :

138 Voir « Le Héros et ses masques », dans Gérard Lavergne (dir.), *Cahiers de narratologie*, n° 6, 1995, p. 253.

139 Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, mai 1972, p. 90.

140 Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 252.

141 *La Fille Élisabeth*, *op. cit.*, p. 54.

[Élisa] avait une élégante tournure, de jolis gestes ; [...] ses mains étaient bien faites, ses pieds étaient petits ; la délicatesse pâlement rosée de son teint *contrastait* avec les vives couleurs des filles de la plantureuse Haute-Marne. Mais ce qui *distingueait* surtout Éliisa, lui donnait là, au milieu de la soumission servile des autres femmes, une *originalité* piquante, c'était l'indépendance altière et séductrice avec laquelle elle exerçait son métier.¹⁴²

Cette singularité tend à rapprocher Éliisa de l'héroïsme, elle qui s'avère pourtant dénuée des attributs usuellement associés au héros. De ce fait, elle semble représenter ce que nous choisissons de considérer comme un héroïsme ordinaire.

Tout comme Éliisa, Chérie possède cette « originalité piquante » et se distingue des autres femmes. Elle domine allègrement le monde des bals et bénéficie de la reconnaissance du tout-Paris. Par conséquent, on peut à son tour la qualifier d'être en marge – donc assimilable au héros – et remarquable par la faculté exceptionnelle qu'elle a de composer ses toilettes. Ses apparitions dans les milieux mondains sont attendues et toujours vivement remarquées car « personne comme Chérie pour discerner, au premier coup d'œil, la *disposition* distinguée par excellence, personne pour sentir et adopter l'originalité d'une coupe¹⁴³ [...] ». Est-il pour autant évident de considérer comme une héroïne à part entière une jeune fille ne correspondant nullement aux acceptions traditionnellement admises ?

La singularité comme premier trait constant de l'« héroïté » impliquerait ainsi pour l'écrivain de surdéterminer son personnage principal, *autre* parmi le monde. Mais le héros goncourtien ne semble pouvoir être en décalage perpétuel avec le milieu dans lequel il tente d'évoluer. L'individu doit faire face à sa réalité – du moins ce qu'il considère comme tel – pour finalement se consumer à son contact. Cette existence au sein de la masse semble anéantir toute singularité et rien ne semble plus distinguer l'être de ses semblables, amenuisant ainsi sa position de héros. La dépersonnalisation d'Éliisa va passer par la perte de son propre nom. Une fois en prison, elle n'est plus que le numéro 7999, une « détenue », pour finalement devenir une simple « bête ». Sa surdétermination s'achève par la création d'un être indécélable parmi la masse. Dans le cas de la prostituée devenue criminelle, cet anéantissement de l'individuation paraît la conséquence directe des étapes menant la prisonnière à l'anonymat le plus complet : elle doit renoncer à l'intégralité de ses effets personnels, retirer les vêtements de sa vie libre pour ne devenir qu'un numéro. Étonnamment, Chérie finit par perdre cette particularité de la toilette qui lui valait l'admiration de

142 *Ibid.*, p. 68-69, nous soulignons.

143 *Chérie, op. cit.*, p. 237, l'auteur souligne.

nombreuses Parisiennes. Sérieusement diminuée par la maladie, elle est remarquée faisant ses courses en peignoir et n'est plus en capacité de composer une inoubliable toilette, à tel point qu'une femme du monde « officiel » confesse qu'elle a été « tout étonnée de la voir mise comme tout le monde... comme une femme qui “ne se met pas”¹⁴⁴ ».

Cette dégradation de l'individualité du personnage au sein de la fiction d'Edmond de Goncourt paraît en corrélation étroite avec l'évolution qu'a connue l'être créé par l'artiste au XIX^e siècle. De la revendication de l'individualité, du *Moi* seul face à l'immensité¹⁴⁵, il se retrouve enseveli par la masse et évolue désormais dans une sphère opaque où nul n'est unique, car nul ne doit plus émerger de la norme mais accepter la banalité de son existence, la « disparition [du héros étant] une conséquence logique de la dissémination de l'individu au sein d'une multitude d'individus ne formant plus sens que dans le nombre et la “masse”¹⁴⁶ [...] ».

Le « héros » réaliste ne semble donc plus capable de se différencier de la société, ce qui l'oppose nettement au héros antique qui sort de l'ordinaire et se distingue par ses actions. Toute action entreprise sous-tend une finalité, et la voie par laquelle passe le héros peut ainsi s'apparenter à une quête. Pour être considéré comme exemplaire, grâce notamment à sa grandeur d'âme ou à sa vertu, le héros doit s'engager dans une quête qui n'est pas uniquement sienne, mais déterminante pour le destin d'une communauté. Le héros peut de ce fait être qualifié de magnanime, n'agissant pas pour son intérêt personnel. Mais le dessein du héros ordinaire s'avère dépourvu de magnanimité : il agit en fonction de ses désirs et aspirations. Le projet de la petite-fille du maréchal est d'ordre strictement individuel, elle aspire uniquement à l'amour et au mariage ; et l'ambition des frères Zemganno est de parvenir à accomplir un tour jusqu'alors prétendument impossible, un saut de quatorze pieds de hauteur. Gianni et Nello cherchent tous deux à se distinguer de leurs prédécesseurs et à graver leur nom dans l'Histoire, leur acrobatie devant « inscrire dans les modernes fastes Olympiques, le nom des deux frères à côté du nom de Léotard, le roi du trapèze¹⁴⁷ ». Étonnante évolution de la quête du héros, ce dernier agissant initialement pour sa patrie mais qui dorénavant « ne se met [plus], d'un acte volontaire, au-dessus de ses semblables pour les représenter et représenter leur liberté, il agit pour lui seul, demeure anonyme¹⁴⁸ ».

144 *Ibid.*, p. 287.

145 Nous renvoyons bien évidemment au romantisme et aux créations de Caspar David Friedrich, notamment *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* ou *Femme devant le coucher de soleil*.

146 Isabelle Daunais, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, p. 196. Voir également Pierre Glaudes et Yves Reuter qui contestent *Le Roman expérimental* en affirmant que la singularité de l'individu n'est qu'un « leurre ». *Le Personnage*, Paris, PUF, 1998, p. 26-27.

147 *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 215.

148 Isabelle Daunais, *op. cit.*, p. 35.

L'héroïsme des protagonistes de la narration goncourtienne paraît parfois être représentatif de leurs ambitions. Les aspirations initiales de la jeune Éliisa sont limpides : quitter son domicile et fuir son avenir de « tireuse d'enfant ». Mais dès son arrivée à la maison de Bourlemont – et son initiation à la vente de l'amour –, l'inexpérimentée prostituée n'ambitionne plus qu'à « dormir tout plein¹⁴⁹ ». Elle est donc passée de l'action – son départ de la maison – à la passivité et donc à l'absence de quête. Cet itinéraire semble également caractéristique de la vie de Juliette Faustin, qui rêve d'une vie auréolée de gloire et se donne corps et âme à son rôle. L'actrice multiplie en effet les répétitions, décortique chaque vers et déclame ses tirades jusqu'au coucher. Elle est donc définie par l'action. Mais après qu'elle a renoncé à sa carrière et à la frénésie parisienne pour la Bavière, l'effervescence laisse progressivement place à la torpeur. Juliette ne se meut plus, et sombre dans un état léthargique :

C'était [dans le jardin de la villa] que la Faustin, *ayant pris en dégoût tout exercice*, passait une partie de ses journées. Abrisée de son ombrelle, et *indolemment couchée* dans un angle du banc de pierre, une jambe repliée sous elle, *sans rien faire, la pensée vide*, [...] elle regardait *fixement, des heures*, cette belle eau verte qui *ne coulait pas*, et regardait encore une troupe de grands poissons noirs, *flottant ensommeillés à la même place*, [...] – et dont l'*immobilité morte*, parmi cette *eau stagnante*, l'entretenait tout bas de *son existence inerte*, de sa vie figée.¹⁵⁰

Cette isotopie de l'inaction illustre bien l'état de passivité dans lequel se retrouve la femme ayant renoncé à sa passion, ou le héros ayant abandonné toute quête. Son existence est « figée », et Juliette se révèle inapte à toute forme de vie loin de la scène, comme si la femme ne pouvait exister tant que le *Moi* de l'actrice survit. Dans son cas, le critère de distinction inhérent au héros n'est plus, la femme se confondant avec l'environnement qui l'entoure par son immobilité. Tout comme Éliisa ou bien Nello qui se retrouve paralysé après sa chute, le parcours de la femme-actrice se révèle binaire, l'immobilité se substituant à l'action. Ce serait donc son rôle qui lui insuffle ce dynamisme permanent, tout comme la mondanité de Chérie fait de son quotidien un tourbillon perpétuel. Cette dernière illustre également ce parcours en deux temps : durant les premières années de son adolescence elle court tous les bals de Paris mais, une fois la maladie installée, elle devient « figée, n'ayant plus du tout en elle de force pour coqueter avec les petits jeunes gens¹⁵¹ ». La vérité apparaîtrait ainsi hors de ce monde d'illusions, ce qui invite à penser que « la passivité sied aux

149 *La Fille Éliisa*, *op. cit.*, p. 59.

150 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 409-410, nous soulignons.

151 *Chérie*, *op. cit.*, p. 281, nous soulignons. Quelques lignes plus bas, on découvre que « ce que Chérie aimait dans un salon, c'était de *ne penser à rien* en regardant *vaguement* les jeux de lumière sur les visages des gens [...] ».

filles : c'est même un trait identitaire, un paramètre constitutif de la féminité¹⁵² ». De ce fait, est-il envisageable de considérer cet être passif comme un héros ? Selon Lise Queffélec, la réponse tendrait vers le non car elle affirme qu'héroïsme et action sont intimement liés, en partant des propos de la *Morphologie du conte* de Vladimir Propp :

Propp délimite, rappelons-le, sept *sphères d'actions*, correspondant à des *rôles* : l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, la princesse, son père, le mandateur, le héros, le faux héros. *Le héros est donc un rôle, se définit par une sphère d'action.*¹⁵³

Le rapport à l'action s'avérerait donc être un critère de détermination de l'héroïsme. Les personnages goncourtien ne s'excluant pas immédiatement de cette « sphère d'action », il nous paraît plausible de les considérer de prime abord comme des héros. Cependant, cette passivité prenant pleinement possession du corps de l'être de fiction nous amène à considérer que le héros ordinaire se désintègre progressivement au contact de la société dans laquelle il se noie.

Le héros est somme toute un être qui *se distingue* en termes qualitatifs – les héros de l'épopée homérique – ou bien en termes quantitatifs – les personnages principaux de fictions. Tout héros surdéterminé par l'auteur comporte sa part de singularité, et le protagoniste goncourtien s'avère constamment en marge de la sphère dans laquelle il se meut. L'héroïsme a bel et bien évolué ; le romancier anéantit le héros mythique – comme a pu l'affirmer Zola – mais construit un héroïsme ordinaire, d'après des personnages issus de toutes classes, auxquels le lecteur peut s'identifier. Finalement, le personnage chez Edmond de Goncourt se distingue une nouvelle fois par la pitié que peut ressentir le lecteur au contact de ses maux, s'érigant ainsi en héros car il est celui qui « provoque la compassion, la sympathie, la joie et le chagrin du lecteur¹⁵⁴ ».

II.3 - Un type dans un état particulier

La création d'un héroïsme ordinaire ne saurait être effective que par la mise en fiction d'un être caractéristique du siècle. Peindre des types appartenant à diverses classes sociales, donc

152 Sur ce point, voir l'ouvrage de Nathalie Heinich intitulé *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 1996, p. 53.

153 Lise Queffélec, « Personnage et héros », dans P. Glaudes et Y. Reuter (dir.), *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 238, nous soulignons.

154 Boris Tomachevski, *op. cit.*, p. 295.

identifiables par le lecteur, amplifie la banalité inhérente à ce genre de héros. Ce postulat est explicité dès *Madame Gervaisais*, les frères Goncourt affirmant qu'ils « [essaient] de faire l'histoire de la société de ce temps-ci par l'étude des classes sociales de cette société – son train. Grandes catégories : artistes, bourgeois, peuple.¹⁵⁵ » Ce triptyque paraît évocateur des romans composés après 1870 par Edmond : Juliette Faustin et les frères Zemganno représentant le type de l'artiste, Chérie la bourgeoisie et Élixa le peuple. Le romancier crée ainsi des types de personnages censés représenter les diverses strates de la société. Le domaine dans lequel ils évoluent doit être lié à la culture populaire – donc rappeler un certain univers au lecteur – et bannir toute référentialité propre à l'élite. Mais comment caractériser rigoureusement un type ? Une première définition éclot chez Balzac, qui s'est employé à modeler des types représentatifs de pans de la société, et qui a théorisé le type comme « un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est le modèle du genre¹⁵⁶ ».

Ainsi ce que l'on nomme *type* représenterait toute une classe sociale, reconnaissable à travers son comportement, son physique voire sa tenue. Juliette Faustin ainsi que les frères Zemganno semblent correspondre au type de l'artiste voué à l'exercice de sa passion qui inonde le siècle, que nous pensions au peintre acharné qu'est Claude Lantier dans *L'Œuvre* d'Émile Zola, à l'actrice Miriam d'Henry James qui cherche la consécration dans *La Muse tragique*, ou encore *Le Train 17* de Jules Claretie, consacré aux aventures des membres du « Cirque Elton ». La prostituée se révèle également être un type particulièrement usité dans le roman du XIX^e siècle, présentée tantôt comme une courtisane, une lorette ou bien une cocotte. De *La Dame aux camélias* à *Nana*, en passant par Huysmans et son roman *Marthe, histoire d'une fille*, un des traits caractéristiques de la femme publique semble être l'existence misérable à laquelle elle est inéluctablement confrontée.

Nous avons donc un type représentatif, à un certain moment, d'une couche de la société. Donner naissance à un héros caractéristique d'une classe sociale renverrait dès lors à une étude relative à un sujet précis, donc la peinture d'une condition – thème chéri par les naturalistes – plutôt que celle d'un individu. Les créations goncourtiennes que nous avons considérées comme des monographies de « personnage » auraient de fait une signification tout autre. Souvent rapprochée du roman à thèse, la première création d'Edmond peut être considérée comme l'écriture du misérabilisme d'une strate de la société, et Élixa comme le simple vecteur d'un message :

155 Note concernant *Madame Gervaisais*, citée par Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 141.

156 Nous renvoyons à la préface d'*Une ténébreuse affaire* [1841], dans *La Comédie humaine*, t. VIII, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1977, p. 492-493.

Mais la prostitution et la prostituée, ce n'est qu'un épisode ; la prison et la prisonnière : voilà l'intérêt de mon livre. Ici, je ne me cache pas d'avoir, au moyen du plaidoyer permis par le roman, tenté de toucher, de remuer, de donner à réfléchir. [...] Et mon ambition, je l'avoue, serait que mon livre donnât la curiosité de lire les travaux sur la *folie pénitentiaire*, [...] que mon livre enfin eût l'art de parler au cœur et à l'émotion de nos législateurs.¹⁵⁷

Néanmoins, en considérant que le roman retrace l'existence d'Élisa – depuis son enfance à sa fin pathétique en prison –, que les diverses analepses durant son emprisonnement éclairent le lecteur sur la jeunesse de la condamnée ou bien son meurtre, la représentation de la « folie pénitentiaire » s'avère sous-jacente à la situation de l'héroïne, tout comme c'est le cas de la prostitution. Le lecteur ne se focalise pas sur le régime du silence imposé aux détenues, mais sur Élisa et son aliénation progressive. Elle est en effet surdéterminée par la narration et constitue le fil directeur du roman permettant de joindre l'univers des maisons closes – soit la première partie du roman – à l'univers carcéral – la seconde partie. Le personnage s'inscrit dans une classe, dont il devient progressivement représentatif dans le cas d'Élisa ; qu'il incarne cependant dès l'enfance en la personne de Chérie, chez qui « en dépit de ses neuf ans et malgré son tout jeune âge, il existait déjà, [...], une telle religion du haut fonctionnarisme, [...], une vénération si fort enracinée pour les choses du Ministère [...]»¹⁵⁸ ». La jeune fille semble être la parfaite incarnation de la jeunesse du monde officiel du Second Empire, mais c'est l'histoire particulière – la biographie – de la dernière des Haudancourt qui constitue la charpente de cette œuvre. Le rattachement du personnage à un milieu semble néanmoins une condition *sine qua non* du roman naturaliste, Chérie ne pouvant être envisagée hors de la société dans laquelle elle progresse :

Quant aux héros du roman naturaliste, leur *simplification sommaire* était le fruit de deux exigences ; d'une part, on s'attachait à ne montrer en eux que les impulsions de l'instinct et de l'hérédité ; d'autre part, on les voulait sommairement représentatifs des types humains et sociaux dont ils étaient l'incarnation.¹⁵⁹

Peut-on véritablement considérer tout héros de fiction naturaliste comme un être « sommairement simplifié » ? Il est certes indéniable que Juliette Faustin est l'incarnation du type de l'actrice ou

157 Préface de *La Fille Élisa*, *op. cit.*, p. 40-41, l'auteur souligne.

158 *Chérie*, *op. cit.*, p. 61.

159 Michel Raimond, *La Crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 415, nous soulignons.

qu'Élisa symbolise successivement le type de la prostituée et celui de la prisonnière, mais on ne peut les réduire de manière aussi significative, les êtres créés par Edmond de Goncourt se révélant dotés d'une complexité certaine et décrits dans des états particuliers. Ces derniers peuvent être d'ordre clinique, la médecine s'étant largement immiscée dans les romans naturalistes, faisant du prosateur un clinicien et du personnage un véritable cas. L'influence de la médecine est déterminante chez les frères Goncourt, qui créent leurs personnages à partir d'observations et de traités cliniques :

Pourquoi ces nuits tressautantes ? [...] Pourquoi, dans mes rêves, toujours recommence la maladie de mon frère ? Recommencement impitoyable et tuant qui, dans mon sommeil, s'accidente de toute l'horreur des *cas* que nous avons lus ensemble dans les traités de médecine *pour nos livres*.¹⁶⁰

Consacrer l'individu au XIX^e siècle implique de l'admettre dans toute sa singularité, dans l'intégralité de ses dysfonctionnements. L'auteur se nourrit de lectures diverses, lui permettant de composer précisément sur l'état qui sera propre à son héros. Les héroïnes d'Edmond de Goncourt ne dérogent pas aux dogmes naturalistes et se révèlent toutes être des femmes malades. Chérie souffre cruellement du pica¹⁶¹ et Juliette Faustin est une femme hystérique. Le héros, autrefois légitimé pour ses actes empreints d'exemplarité, semble désormais envisagé sous le prisme de la médecine – comme en témoignent par exemple les chapitres sur l'apparition des règles de Chérie, ou bien de Pauline dans *La Joie de vivre*. La maladie s'avère être un facteur déterminant de l'évolution du protagoniste, l'hystérie de la Faustin étant à l'origine de la substitution progressive du *Moi* de l'actrice au *Moi* de la femme, chez qui « une nouvelle femme, créée par le labeur de son cerveau, entrait dans sa peau, l'en chassait, lui prenait sa vie¹⁶² », la femme hystérique se caractérisant notamment par « une remarquable versatilité dans les idées et les sentiments¹⁶³ ».

L'écriture du réel ne peut plus exclure les pathologies dont souffre l'Homme, réduisant donc une nouvelle fois l'écart entre réalité et fiction. La maladie d'Élisa se révèle particulièrement antithétique de son quotidien au lupanar. Elle est en effet atteinte d'hystérie misandrine, un cas rare d'hystérie, impliquant une profonde aversion pour l'homme, rendant ainsi impossible l'exercice de

160 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, II, op. cit.*, p. 390 (26 février 1871), nous soulignons. Les cas trouvés dans certains traités de médecine servent donc à particulariser l'être fictionnel.

161 « Perversion de l'appétit caractérisée par une tendance à manger des substances impropres à la nutrition », *Le Trésor de la langue française informatisé, op. cit.*, voir le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/pica>.

162 *La Faustin, op. cit.*, p. 218. La dualité de la femme peut être considérée comme un symptôme véritable de cette pathologie, l'hystérique étant amenée à ne plus maîtriser sa propre personnalité.

163 Voir à ce propos Henri Legrand du Saulle, *Les Hystériques : état physique et mental, actes insolites, délictueux et criminels* [en ligne], Paris, Baillière et fils, 1883, p. 202. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30778781q>.

sa fonction. Elle devient un véritable cas clinique :

Chose rare, dans une telle profession ! Éliisa [...] était devenue un *sujet*, en lequel avait lieu une série de *phénomènes hystériques* appartenant à cet état maladif de la femme qui n'a pas encore de nom, mais qu'on pourrait appeler : « l'horreur physique de l'homme ». Dans la lutte douloureuse et journalière des exigences de sa vie, avec le rébellionnement de ses os, de sa chair, il venait vaguement à la prostituée l'idée de quitter le métier, et peut-être l'eût-elle déjà fait sans cette dette [...].¹⁶⁴

Éliisa, supposée représenter le type même de la prostituée, s'en éloigne immédiatement par cette pathologie « qui n'a pas encore de nom », l'état particulier dans lequel elle se trouve, et qui pourrait l'inciter à renoncer à son métier. Le recours permanent à la science semble être l'un des critères distinctifs du naturalisme par rapport au réalisme, le romancier ne considérant plus nécessairement le personnage au regard d'une classe sociale mais par rapport à une pathologie. Cependant, les crises d'hystérie relatives aux héroïnes goncourtiennes peuvent produire chez le lecteur un sentiment d'incompréhension – qui n'est pas nécessairement familier des séances du mardi de Jean-Martin Charcot à la Salpêtrière. Le romancier se livre à une véritable expérimentation clinique par la pratique d'une « cruelle autopsie moderne¹⁶⁵ », érigeant un voile opaque entre son œuvre et la compréhension du lecteur. Là réside une critique couramment faite aux romanciers naturalistes, qui dénaturent leurs personnages pour en faire des cas cliniques qu'ils s'évertuent à analyser. Ils ne peignent donc plus des héros – mythiques ou tout simplement ordinaires – mais des sujets appelant à la pratique d'une autopsie :

La critique contemporaine de ce mouvement [naturaliste] a fréquemment reproché aux romanciers de ne plus produire d'œuvres d'art mais des traités médicaux ; de ne plus créer de personnages idéaux et exemplaires, mais de présenter au public des cas cliniques, des cas limite [...]. Les romans ne sont plus des distractions mais [...] des laboratoires d'expérience dans lesquels les auteurs font vivre aux corps et aux cœurs des personnages des situations en marge de la norme, pour analyser leurs réactions, leurs impressions et leurs sensations.¹⁶⁶

Éliisa, en plus d'être atteinte d'une forme rare d'hystérie, se caractérise par son aphasie croissante. Cette altération du langage, qui atteint son acmé en prison, ne germe pourtant pas au

164 *La Fille Éliisa*, *op. cit.*, p. 115-116, nous soulignons.

165 Termes employés par Edmond de Goncourt à propos de *La Fille Éliisa* en date du 3 juillet 1876, *Journal, Mémoires de la vie littéraire, II*, *op. cit.*, p. 704.

166 Marie-Cécile Rat-Cadars, *Entre devoirs sacrés et empire des sens : les femmes dans les romans du Réel des Goncourt, d'Émile Zola, de Pérez Galdós et de Clarin*, thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Andrée Mansau et de Solange Hibbs, Toulouse, Université du Mirail, 2005, p. 42-43.

contact du monde carcéral. Cette pathologie est une particularité inhérente à la jeune femme qui dès ses premières années entretient un rapport ambigu à la parole, qu'elle ne semble jamais véritablement contrôler, notamment lorsqu'elle « *laiss[e] jaillir*, en phrases courtes et saccadées, la détermination secrète et irrévocable de sa pensée depuis plus de six mois¹⁶⁷ ». L'animalisation progressive d'Élisa dans les bordels, sa perte d'identité et sa débilitation en milieu carcéral – sur lesquels nous reviendrons plus tard –, peuvent apparenter son comportement à une classe sociale, et donc faire d'Élisa « l'être infirme et dérégulé représentant [...], le type général de la prostituée¹⁶⁸ ». Mais l'être aphasique n'est pas annexé à une classe sociale et pourrait toucher indifféremment toutes les strates de la société. Toujours est-il que la pathologie se révèle caractéristique de la distinction propre à l'héroïne goncourtienne, qui oscille entre modèle et cas particulier. Le dernier roman d'Edmond ne déroge pas à la règle, le tout premier chapitre permettant au narrateur de dresser un portrait du type de la jeune fille :

L'amusant spectacle que la réunion autour de la table de ces petites Parisiennes, *au minois futé*, aux yeux éveillés de souris, à *l'intelligence hâtive de la physionomie* ; à *l'enfance menue, distinguée, raffinée, quintessenciée de l'enfant des capitales et des salons*, gracieux petits êtres dont la pâleur intéressante avait été enjolivée par les mères avec tout le goût possible [...].¹⁶⁹

Les « petites Parisiennes », donc discernables, n'ont finalement qu'un « minois futé », qu'une « intelligence hâtive » et leur existence se confond dans cette « enfance menue » et « quintessenciée de l'enfant des capitales et des salons ». Cette utilisation de l'énallage tend à constituer ces jeunes filles en une seule entité, le modèle même de la jeune fille, corroborant ainsi la caractérisation balzacienne du type. Cependant, Chérie se distingue rapidement de ses comparses grâce à son art de la toilette, mais également à son statut d'éternelle jeune fille. Ses troubles alimentaires¹⁷⁰ ne paraissent guère la tourmenter car elle est obnubilée par le mariage, qui l'exclurait du statut de jeune fille et lui permettrait de devenir une femme. Pour ce faire, elle parcourt les bals de la capitale à la recherche d'un autre être d'exception. Elle est en attente dans un entre-deux, elle qui « n'était plus une petite fille et pas encore une femme, un être au sexe comme indécis et non définitivement arrêté et en train de se chercher¹⁷¹ ». Cet entre-deux – soit l'attente de la défloration – va peu à peu

167 *La Fille Élisa*, *op. cit.*, p. 58, nous soulignons.

168 *Ibid.*, p. 93.

169 *Chérie*, *op. cit.*, p. 56-57, nous soulignons.

170 Outre le pica, Chérie souffrirait d'anorexie. Voir à ce propos la partie que Barbara Giraud consacre à *Chérie* dans *L'Héroïne goncourtienne : entre hystérie et dissidence*, Berne, Peter Lang, 2009.

171 *Chérie*, *op. cit.*, p. 150.

anéantir Chérie. Ainsi caractérisée par cet éternel état intermédiaire, la petite-fille du maréchal se distingue de toutes ses compagnes de bal qui connaissent le mariage puis l'enfantement, évolution supposée usuelle à la femme du XIX^e siècle. Chérie naît donc au sein même d'un environnement qui façonne en elle un type, mais dont l'euphorie ressentie à son contact l'empêche de suivre la voie tracée de la petite Parisienne de bonne famille, et la cantonne donc à une marginalité certaine.

Les personnages créés par Edmond de Goncourt appartiennent à des classes résolument identifiables par le lecteur, bien que souvent en marge par rapport à la norme. Leur essence ou bien leur apparence sont supposées représenter un type, permettant de renforcer l'« effet de réel » impératif aux courants que sont le réalisme et le naturalisme. Le naturalisme semble ajouter à sa doctrine une nouvelle contrainte, à savoir l'immersion complète de la médecine dans le roman. La médecine doit permettre de caractériser et expliquer chaque modèle comportemental – nous pensons ici à la théorie de l'hérédité du personnel romanesque zolien. La précision avec laquelle les romanciers naturalistes décrivent les symptômes de leurs héros est telle que les médecins se servent de personnages littéraires pour illustrer des cas, notamment Sigmund Freud qui s'intéressa à Pauline Quenu ou bien Havelock Ellis qui considéra *Chérie* comme un cas relevant de la puberté féminine dans ses *Études de psychologie sexuelle*¹⁷². Le protagoniste de l'œuvre d'Edmond doit-il cependant être limité à un cas clinique ? En considérant le travail immanent au roman naturaliste – l'acte de fabrication à partir du document humain – on ne peut considérer le romancier insensible à sa création, comme pourrait l'être un médecin devant un cas clinique. Le personnage qu'il enfante et fait évoluer est considéré en lui-même, dans tout son être. La construction d'un héros implique une participation émotionnelle de la part de l'auteur, et les écrivains « qui fabriquent cette réalité [...] restent malades nerveusement pendant plusieurs semaines du livre douloureusement et péniblement enfanté¹⁷³ ».

III - L'« empire du regard »

La monographie n'a de sens que si le héros est perpétuellement mis en lumière. Ce dernier se constitue en tant que tel uniquement si un intérêt tout particulier lui est accordé. Au sein de la diégèse, le protagoniste doit donc être constamment soumis à la perception de l'autre. Mais

172 Pour l'utilisation de ces cas littéraires dans le cadre d'études scientifiques, voir l'article de Mireille Dottin-Orsini, « *Chérie*, femme ou jeune fille », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 20, 2013, p. 72.

173 Voir la préface aux *Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 112.

comment regarde-t-on ? Dans la fiction réaliste-naturaliste, les observations du narrateur sur les événements racontés doivent amenuiser au possible la frontière persistante entre réalité et fiction. Il s'agit en effet de créer une œuvre-reflet, où la minutie descriptive revêt une importance capitale. Cet « empire du regard¹⁷⁴ » inhérent au roman réaliste nous invite inéluctablement à nous intéresser à la source même de la perception. Car finalement, d'où regarde-t-on ?

III.1 - Exister par le regard de l'autre

Le roman goncourtien s'ancre dans la tradition très en vogue au XIX^e siècle du roman de l'artiste. Ce dernier, le *künstlerroman*, serait né sous la plume de Novalis en réponse au roman de formation de Goethe. Les fictions sur l'artiste inondent le siècle, que l'on songe à Balzac, Poe, Zola, Maupassant ou encore Wilde. Edmond de Goncourt, usuellement à l'encontre des pratiques de ses contemporains, va également introduire la figure de l'artiste dans ses fictions. Et il est aisé de constater que l'exercice de l'artiste, ce *Moi* observable, est continuellement soumis aux regards qui lui sont accordés. Son existence sur la scène est ainsi dépendante du regard de l'autre, de l'intérêt que le public peut lui porter. Mais n'est-ce pas là le propre de l'artiste, une existence conditionnée par sa visibilité au sein de la sphère publique ?

L'artiste paraît assujéti à l'art et son quotidien ne peut être voué qu'à la pratique et à l'exploitation de ses dons. Ses apparitions doivent frôler la perfection et se révèlent prédominantes lors de la constitution de son identité d'artiste, car l'« image que l'on donne à autrui », soit la « représentation », constitue un « des trois éléments constitutifs de la construction identitaire¹⁷⁵ ». C'est donc par ce que le comédien véhicule, les émotions transmises, qu'il parviendra à devenir un artiste accompli. Songeons à la Faustin, qui ne cesse de travailler son rôle jusqu'à la première de *Phèdre*. Chaque vers est savamment étudié et déclamé à de multiples reprises dans l'espoir d'atteindre la perfection et de faire l'unanimité auprès de ses spectateurs. Elle répète en effet jusqu'à ce que le rôle soit « assez vomé », ce qui revient à « avouer tout ce qu'il fallait à la consciencieuse artiste de temps, de travail, de tâtonnements pour arriver à la perfection, à l'idéal d'un rôle¹⁷⁶. » La Faustin n'existe de fait qu'en tant qu'actrice et voue son quotidien à l'exercice de

174 Nous empruntons ces termes à Guy Larroux dans son ouvrage *Le Réalisme*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 84.

175 Marie-Cécile Rat-Cadars, *op. cit.*, p. 228. Les deux autres éléments constitutifs de la construction identitaire étant l'« autoperception » et la « résignation ».

176 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 229.

son art et à cette recherche de perfection. Le dur labeur auquel se livre Juliette est à l'image de celui des frères Zemganno, dont la recherche d'un tour hors-norme constitue le principal dessein. Gianni, à l'image d'Edmond, est le plus acharné des deux frères. Son ambition est telle qu'aucune limite ne semble pouvoir entraver cette quête du tour inoubliable. La pratique des frères Zemganno n'est d'ailleurs pas sans nous rappeler les propos relevés dans le *Journal* où les deux frères écrivent que « [n]ous les voyons, ces hommes et ces femmes risquant leurs os en l'air pour attraper quelques bravos¹⁷⁷ ». L'artiste de cirque, réel ou virtuel, est donc prêt à tout dans sa course à la consécration. Il désire ardemment donner à son public un tour qui lui permettra de graver son nom dans les mémoires :

Son tour, ce tour cherché par Gianni, dès sa plus tendre jeunesse, et qui devait inscrire dans les modernes fastes Olympiques, les nom des deux frères à côté du nom de Léotard, le roi du trapèze, du nom de Leroi, l'homme à la boule, Gianni le cherchait avec les contentions de cervelle d'un mathématicien à la recherche d'un problème, d'un chimiste à la recherche d'une matière colorante, d'un musicien à la recherche d'une mélodie, d'un mécanicien à la recherche d'une invention dans le fer, le bois ou la pierre.¹⁷⁸

C'est donc par la pratique de leur art que Gianni espère devenir quelqu'un. Et c'est uniquement si leur talent est reconnu par le public – cet autre qui regarde – que leur renoncement à une vie ordinaire ne sera pas considéré vain, car « l'autre est indispensable à mon existence, aussi bien d'ailleurs qu'à la connaissance que j'ai de moi¹⁷⁹ ». Le dépassement de soi par la pratique de cet art que constitue l'acrobatie ne semble pas être la seule préoccupation de l'aîné. Bien avant que leur performance puisse être couronnée de succès, Gianni pense déjà aux acclamations à venir, lui qui « était déjà au plaisir de conter sa découverte, de la détailler à Nello, et [...] il voyait *le Cirque tout plein*, applaudissant la force extraordinaire de son tour¹⁸⁰ ». Les faveurs du public constituent donc un véritable signe de reconnaissance de l'artiste, et l'excellence de la performance contribue pleinement à le faire exister, un instant durant.

Mais peut-on parler de performance artistique dans le cas de Chérie ? Peut-on considérer la toilette comme un art ? Le statut de la petite-fille du maréchal s'avère ambigu lorsque l'on essaie de rattacher l'ultime œuvre de fiction d'Edmond de Goncourt à un roman de l'artiste. Néanmoins,

177 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, I, op. cit.*, p. 491 (21 novembre 1859).

178 *Les Frères Zemganno, op. cit.*, p. 215.

179 Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, [1946], Paris, Gallimard, 1996, p. 59.

180 *Les Frères Zemganno, op. cit.*, p. 216, nous soulignons.

notre auteur semble admettre la pratique de sa dernière héroïne comme un art à part entière, la toilette étant « un don, oui, mais aussi une science qui a ses méditations légères, ses aimables recherches », car finalement « la toilette pour une femme, c'est le moyen de témoigner de l'artiste qui habite en elle¹⁸¹ ». La pratique artistique de Chérie consiste en une combinaison savante et subtile des formes, des nuances et des matières. C'est sa toilette, ce goût du chiffon, qui lui permettent d'exister au sein des plus hautes sphères de la société. La jeune femme, « déraisonnablement mondaine », ne peut s'accomplir qu'à condition d'être admirée par tout le monde. Les regards doivent se tourner vers elle, hommes et femmes doivent rester bouche bée lors de ses apparitions :

Dans les bals, les spectacles, les courses, il lui *fallut* des arrivées, où tous les regards et les lorgnettes se dirigeaient sur elle, où son nom était dit ça et là, [...] et où, sur son passage, se levait le léger brouhaha que laisse derrière elle le sillage d'une femme à la mode. [...] Chérie, Paris entier la reconnaissait, avait un goût de toilette tout particulier et, lors de son apparition dans un lieu mondain, il était curieux d'observer chez les autres femmes la reconnaissance humble, écrasée, presque douloureuse, que leur imposait la supériorité de sa mise.¹⁸²

L'emploi du défectif *falloir* révèle le besoin qu'éprouve Chérie d'être au cœur de toutes les conversations, de devenir le point de convergence de tous les regards, et corrobore ainsi les propos de Stéphanie Champeau qui affirme que « la femme veut toujours être l'Unique, l'Élue, à l'exclusion de toute autre personne et de toute autre préoccupation », et que « c'est un être narcissique par excellence¹⁸³ ». Elle parvient à exister par ses atours, son paraître, et non son *être*. C'est uniquement son corps, dissimulé par la parure, qui est l'élément sublimé. On peut donc aisément affirmer que, tout en étant une artiste par ses aptitudes à composer les plus exquises toilettes, elle est avant tout un « charmant et frêle objet d'art¹⁸⁴ » voué à la contemplation.

Il apparaît ainsi que Chérie n'existe que parce qu'elle est regardée et semble avoir « un besoin constant de voir son existence en tant que personne confirmée par les autres¹⁸⁵ ». Elle court les bals de la capitale afin que son nom résonne sur toutes les lèvres. Donc, si son existence est conditionnée par ses apparitions dans les hauts lieux de la mondanité parisienne, la reconnaissance

181 *Chérie, op. cit.*, p. 240.

182 *Ibid.*, p. 236-237, nous soulignons.

183 Voir son ouvrage *La Notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 301.

184 *Chérie, op. cit.*, p. 240.

185 Ronald David Laing, *Le Moi divisé. De la santé mentale à la folie* [1960], trad. Claude Elsen, Paris, Éditions Stock, 1979, p. 61.

par l'autre semble bel et bien façonner son essence. La petite-fille du maréchal ferait ainsi partie de ces « femmes [qui] sont avides de succès » et pour qui « ce qui compte, ce qui pèse, c'est la faveur du public¹⁸⁶ ». Dès lors, cette « faveur du public » n'a pas pour unique dessein de flatter l'*ego* de l'artiste mais devient un véritable besoin. Cet autre que constitue le public permet à l'artiste de conforter son existence. Et sa soif de reconnaissance est telle qu'elle peut mener à une totale aliénation de soi. Après sa première représentation par exemple, Juliette Faustin accueille dans sa loge les admirateurs qui se jettent sur elle pour l'embrasser, la féliciter. La tragédienne se retrouve véritablement à la merci de la foule qui la secoue, et elle n'est plus qu'un « corps sans os, et qui [a] l'ondulation flottante d'une loque secouée par le vent ». Mais alors que le lecteur pourrait s'attendre à un véritable repli de la part de cet être exceptionnel face à la foule déchaînée, la réaction de la nouvelle Rachel est sensiblement différente : elle s'adresse à eux « sur un ton d'attendrissement hébété, et avec un visage montrant à la fois du bonheur et de l'égarement¹⁸⁷ ». Il apparaît donc que les effusions du public la décontenancent, la privent de ses capacités, mais qu'elle est heureuse de devenir elle aussi un véritable objet d'art, que l'on contemple et que l'on peut aisément modeler. Le corps des deux saltimbanques est également l'élément mis en lumière, leur existence sur la scène étant entièrement dépendante de leurs performances. Ce n'est guère leur essence qui leur permet d'être perçus puis reconnus par le public, mais leur corps. Et ce travail leur permet d'atteindre la consécration tant désirée, le succès devenant un véritable besoin pour Gianni, chez qui il y a « une toquade, une maladie de trouver quelque chose qui fasse d'[eux] des gens célèbres, [...] des gens dont on parle¹⁸⁸ ». Cette aspiration au succès tend à devenir une véritable obsession chez Gianni, qui ne peut concevoir une carrière dénuée de gloire.

Cette dépendance à l'égard de la faveur du public semble encore davantage exacerbée chez la jeune Haudancourt car, contrairement à l'actrice qui peut satisfaire son besoin de reconnaissance auprès d'un amant, Chérie n'a aucune existence hors des soirées mondaines, n'a jamais connu l'amour. La société constitue ainsi l'unique voie lui permettant d'user de ses talents. À défaut d'être l'« Élu », l'« Unique » d'un homme, elle s'emploie à être consacrée socialement et se retrouve « prise par une frénésie extraordinaire d'appartenir à ce monde, d'y faire sensation, d'être reconnue comme unique, la plus jolie, la plus élégante¹⁸⁹ ». Les aspirations de la petite-fille du maréchal se limitent en effet à cette quête du succès, de la renommée :

186 Stéphanie Champeau, *op. cit.*, p. 304.

187 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 285.

188 *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 226.

189 Domenica de Falco, *La Femme et les personnages féminins chez les Goncourt*, Paris, Honoré, Champion, 2012, p. 151.

Bientôt, chez Chérie devenue déraisonnablement mondaine, il n’y eut plus qu’une seule et unique pensée : *faire sensation* là où elle se montrait. Etre remarquée, être signalée, être trouvée jolie par tout le monde au milieu de la bruyance d’une admiration presque gênante, ce fut là son effort, son travail. [...] Dans cette ambition cabotine des hommages universels, il lui arrivait de *soigner*, à la façon d’une actrice, ses entrées, et d’appartenir cœur et âme, tout le temps qu’elle passait dans le monde à la production d’*effets*.¹⁹⁰

La mission que s’est donnée Chérie s’avère limpide. Elle souhaite « faire sensation », produire des « effets » sur son public. À l’image de l’actrice, elle tente ainsi d’éveiller chez ses admirateurs une émotion certaine, de susciter la passion chez cet autre qui l’observe. Dès lors que l’artiste parvient à agir sur l’affect du spectateur, sa mission peut être considérée comme accomplie. L’émotion provoquée par la qualité de la représentation semble donc être un marqueur de la réussite de l’artiste, de la fascination exercée sur le public. Cette nécessité se révèle immanente à l’artiste, Gianni y accorde en effet tout autant d’attention que Chérie, si bien que « devant le *peu d’effet* que [ce tour] produira en public... Ah ! Il va falloir passer à un autre¹⁹¹. » Il apparaît donc qu’émotion et consécration sont intimement liées, et que cette dernière ne peut naître si le public n’a pas été bouleversé en amont par les talents de l’artiste, ce dernier étant « [...] en définitive, lié aux autres pour ce qui est de la consécration publique, de la reconnaissance et de la renommée [...] »¹⁹². Finalement, l’artiste exhibe son corps au public pour être aimé, pour sortir de son existence en marge et parvenir à côtoyer un monde qui l’a toujours rejeté. Le succès de l’artiste lui permet donc d’exister au sein de la société, d’obtenir une « immortalité sociale », car sa « renommée [...] le fait appartenir à la collectivité¹⁹³ ».

La nécessité qu’a l’artiste d’être le point où convergent tous les regards est parfaitement caractéristique de cette volonté d’être accepté. Il ne peut quitter la lumière sous peine de mort sociale. Mais parfois, la dépendance de l’artiste au regard du public peut laisser place à une dépendance nouvelle, celle de l’être aimé. C’est ainsi que Juliette Faustin – qui a pourtant voué sa vie à l’exercice de son art – va progressivement évoluer d’idole publique à idole domestique et délaisser ses admirateurs pour lord Annandale :

190 *Chérie*, *op. cit.*, p. 236-237, l’auteur souligne.

191 *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 213, nous soulignons.

192 Otto Rank, *L’Art et l’artiste. Créativité et développement de la personnalité* [1978], trad. Claude Louis-Combet, Paris, Payot, 1998, p. 313. Sur ces propos, nous renvoyons à l’ensemble du chapitre « Succès et Renommée », p. 302-315.

193 *Ibid.*, p. 307-308.

Ainsi qu'elle l'avait promis à lord Annandale, la Faustin jouait pour lui, pour lui seul, accordant à son amant la plus grande satisfaction d'orgueil que puisse donner à un homme l'amour d'une comédienne : l'offrande amoureuse de son talent, en la présence et le dédain de 2000 personnes pour lesquelles elle joue, et qui sont comme si elles n'étaient pas.¹⁹⁴

La grande comédienne qu'aurait pu être Juliette Faustin n'a plus besoin d'être admirée par son public car elle l'est désormais par son amant, évoluant ainsi toujours sous le regard d'un autre. Elle semble pouvoir s'accomplir tant qu'un tiers la contemple et fait d'elle un objet d'art inestimable. L'amour de l'homme remplace donc celui du public, mais c'est une nouvelle forme de dépendance qui naît. Elle qui n'existait que pour le regard de son public en fait désormais fi et souhaite seulement lire l'admiration dans les yeux de son amant. Son renoncement à l'art pour l'amour est tel qu'elle n'hésitera pas à dire adieu à la scène – mais seulement de façon temporaire – pour s'exiler en Bavière, aux côtés de lord Annandale. La dépendance de Juliette Faustin évolue de la même manière que celle de Chérie. Cette dernière se rend dans les bals parisiens pour être avant tout admirée, et possède « un besoin exaspéré de rendre tout le monde amoureux d'elle, un prurit de coquetterie féroce, inhumaine¹⁹⁵ ». Mais à mesure qu'elle voit ses amies délaissier les soirées mondaines et se marier, ses envies et besoins évoluent. D'idole publique, elle se meut désormais en société à la « chasse au mari », et son « désir de se marier à toute force, s'accroissant peu à peu avec le temps, était devenu à la longue une envie déraisonnable, presque malade¹⁹⁶ ». À l'image de Juliette Faustin, la jeune Haudancourt a ce besoin d'être aimée par le public, puis par un homme. Son existence doit s'accomplir par l'amour et elle ne peut exister que par le regard de l'autre, ce que Sigmund Freud considère comme une « mesure supérieure de narcissisme [...] si bien qu'être aimée constitue pour la femme un besoin plus puissant qu'aimer.¹⁹⁷ »

Ainsi, il apparaît clairement que le héros goncourtien est soumis à cette nécessité de reconnaissance. Cette dernière impliquant inéluctablement un rapport à autrui et pas uniquement à soi-même, on peut donc aisément affirmer que l'existence de l'artiste est particulièrement fragile et soumise à fluctuations, tout comme l'être du héros dépend finalement de sa capacité à attirer l'attention afin d'être remarqué, particularisé par le lecteur. Tant qu'il existe pour quelqu'un, il

194 *La Faustin*, op. cit., p. 328. C'est dès la deuxième représentation de *Phèdre* que Juliette Faustin ignore son public. Alors qu'elle frôle la consécration et que les sceptiques sont presque convaincus par son talent, elle met à mort sa carrière, car l'amour de l'Homme surpasse à cet instant l'amour du public.

195 *Chérie*, op. cit., p. 259.

196 *Ibid.*, p. 272.

197 Voir *La Féminité* [1933], trad. Olivier Mannoni, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2016, p. 177.

semble pouvoir vivre sereinement. Mais dès qu'il sombre dans un anonymat certain, son existence vacille. Élixa a volontairement été mise de côté ici car elle n'exerce jamais sur la scène. Néanmoins, la prostitution implique une représentation et son corps est un outil de travail qu'elle doit également exhiber. La reconnaissance est donc autre : elle existe pour un client, quelques instants durant. Néanmoins, la prostituée est caractérisée par son impersonnalité¹⁹⁸ et n'est constituée que par l'absence du regard que l'on peut lui porter au sein du « troupeau ». Force est d'ailleurs de constater l'emploi répété du pronom indéfini *toutes*¹⁹⁹ caractérisant les prostituées de la maison de Bourlemont, faisant de ces femmes des personnes dénuées d'individualité. Elles n'existent donc pas pour la société, et cette vacuité semble être symptomatique de l'effondrement de leur *Moi* intérieur. Cet effondrement est commun aux artistes des romans d'Edmond de Goncourt qui dépérissent dès qu'ils quittent la scène, dès qu'ils cessent d'être regardés. Quelques semaines après que Juliette Faustin a renoncé au Théâtre-Français, elle sombre dans une folie sans précédent, folie durant laquelle la femme s'annihile complètement pour laisser place à l'actrice. La femme qu'est Juliette ne peut être heureuse car le regard de lord Annandale ne lui suffit plus. La scène, ses admirateurs, son quotidien... tout lui manque. Elle plonge ainsi dans une profonde torpeur et se laisse déposséder de son *Moi* profond. La dépendance de l'artiste à la scène, à la société, est telle qu'il ne peut continuer à s'accomplir par une existence somme toute prosaïque. C'est ainsi que Chérie meurt à petit feu, loin des bals pour lesquels elle n'éprouve plus aucun intérêt. La jeune femme autrefois idolâtrée pour son paraître n'est plus, elle va jusqu'à oser « fai[re] ses courses en peignoir... oui, en peignoir sur lequel était jeté un châle long²⁰⁰ ». L'artiste s'éteint dès qu'il s'éloigne de la lumière, dès qu'il ne peut plus susciter l'admiration par sa pratique de l'art. L'entrée dans une vie quelconque et conventionnelle ne peut que dévaster son intériorité, et c'est ainsi qu'il se remémore avec mélancolie son succès passé, avec « la belle salle » et « tous ces yeux, [...] attachés sur nous !²⁰¹ ». Mais Nello ne peut plus exercer et, par amour pour son frère, Gianni va renoncer à ses rêves de grandeur. Et c'est dans l'intimité, loin du regard de la foule, que les deux frères vont devoir renoncer à leur nom, leur carrière, par une affirmation ô combien solennelle : « les frères Zemganno sont morts... il n'y a plus ici que deux racleurs de violon... et qui maintenant en joueront... le derrière sur des chaises²⁰². »

198 Voir en date du 16 février 1862 les propos des deux frères : « le grand signe de la fille tombée à la prostitution, c'est l'impersonnalité. » *Journal, Mémoires de la vie littéraire, I, op. cit.*, p. 771.

199 *La Fille Élixa, passim*, voir notamment les pages 66-67.

200 *Chérie, op. cit.*, p. 287.

201 *Les Frères Zemganno, op. cit.*, p. 284. Relevons qu'ici la phrase exclamative trahit les maux de l'artiste.

202 *Ibid.*, p. 290.

La carrière et l'existence de l'artiste se révèlent donc soumises au voir du spectateur. Ce dernier a le pouvoir de l'instituer comme véritable idole mais également d'annihiler tout son *être* car « aucun corps particulier, [...] n'existe pendant qu'il n'est pas perçu²⁰³ ». Une relation de dépendance s'instaure véritablement entre l'être en marge et son public, et l'artiste ne parvient à s'en détacher qu'après avoir trouvé cet autre qui, à son tour, lui accordera les regards dont il a besoin. La perception – véritable *topos* du roman à visée réaliste – s'immisce de toutes parts au sein de l'œuvre goncourtienne et nous invite à questionner sa toute-puissance. Car l'œil est mobile, vif et apte à saisir l'infiniment petit.

III.2 - L'écriture du détail

A priori, écrire le détail relèverait de l'écriture de la « vérité vraie », de ce qui a été observé. Le détail tel que nous l'entendons ici est ce « petit élément détaché de l'ensemble pour être caractérisé²⁰⁴ », l'« ensemble » étant ici la description. Le détail donc est de l'ordre de l'infiniment « petit », c'est ce qui a été perçu au sein d'un ensemble, d'une scène. Il ne s'agit pas pour Edmond de « tout voir et tout peindre²⁰⁵ » mais de relever une particularité inhérente à la réalité perçue. S'arrêter à un élément particulier implique donc une sélection et infirme le caractère premier du roman naturaliste, à savoir « la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque²⁰⁶. » La position d'Edmond à l'égard de la théorisation zolienne paraît ambivalente. Il nie certes l'absence du romanesque mais l'écriture de la réalité n'est pas usuelle, le détail paraît se dégager du réel pour finalement s'imposer dans la description :

[...] le président ouvre le Code qu'il a devant lui, lit sourdement : « Tout condamné à mort aura la tête tranchée. »

Au mot de « tête tranchée » la condamnée, se jetant en avant dans un élan suprême, et la bouche tumultueuse de paroles qui s'étranglent, se met à pétrir entre des doigts nerveux son chapeau qui devient une loque... tout à coup le porte à sa figure... se mouche dans la chose informe... et, sans dire un mot, retombe sur le banc, prenant son cou à deux mains, qui le serrent machinalement, ainsi que des

203 George Berkeley, *Principes de la connaissance humaine* [1710], trad. Marilène Phillips, *Œuvres, T. I*, Paris, PUF, 1985, p. 342.

204 *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], 1971-1994. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/detail>.

205 Émile Zola, *L'Œuvre* [1886], éd. Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « GF », 2006, p. 67.

206 Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes, op. cit.*, p. 502.

mains qui retiendraient sur des épaules une tête vacillante.²⁰⁷

Le regard devrait balayer les réactions de la condamnée à mort puis celles de la foule. Pourtant, le prologue de ce roman se clôt tel quel, sans le moindre intérêt accordé à l'ensemble de la scène, dénué donc d'une vision panoramique. Le regard se focalise sur le « chapeau » d'Élisa, ce détail devenant ici prééminent tout d'abord par l'emploi à trois reprises des points de suspension, qui insèrent une pause dans la narration et révèlent un intérêt certain pour le devenir du chapeau, mais également par l'emploi de la locution « tout à coup » impliquant un effet de surprise. Le suspense supposé tenir en haleine le lecteur ne repose pas ici sur une action véritable, capitale, mais sur un simple détail. L'ensemble de la scène est occulté pour s'intéresser de près à l'anecdote du « chapeau ». En effet, dès leurs premières années en tant que romanciers, les Goncourt n'ont eu de cesse de s'intéresser à l'infiniment petit au détriment de l'ensemble, ce dernier relevant pour eux de « la littérature ancienne » qui est une « littérature de presbyte » alors que « le caractère de la littérature moderne – et son progrès – est d'être une littérature de myope, c'est-à-dire de détails²⁰⁸. » Les deux frères paraissent donc tisser un lien puissant entre littérature réaliste et perception. Ils ne cherchent pas à saisir uniquement la réalité vue au loin, dans sa globalité, mais s'intéressent à ce qui apparaît difficilement perceptible et à la manière dont le réel peut être appréhendé, discerné.

Le réel se retrouve fréquemment parasité par une digression, par un intérêt tout particulier accordé à un détail observé. Ainsi dans *Chérie* – roman où le « romanesque » est atténué au possible –, la narration des événements lors de la dernière soirée au Muguet, la maison de campagne des Haudancourt, est rapidement délaissée au profit d'une description nocturne des abords de la maison. Alors que Madeleine, une amie du général, profite d'une partie de cache-cache pour s'échapper avec un homme autre que son mari, la narration du fait s'interrompt soudainement pour laisser place à la perception de la scène :

En ces jeux, au milieu des lueurs vacillantes des torches balayées par la brise du soir, à tout moment passent de l'ombre dans la lumière et de la lumière dans l'ombre, passent courantes des *silhouettes* de femmes, dont les robes d'été éclairent, *une seconde*, l'obscur paysage des claires couleurs de douces *apparitions*.²⁰⁹

Le regard virevolte, s'attarde sur les diverses sources de lumière – nous pouvons ici aisément

207 *La Fille Élisa*, op. cit., p. 47.

208 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, I*, op. cit., p. 971 (5 juin 1870).

209 *Chérie*, op. cit., p. 176, nous soulignons.

constater le champ lexical de la luminosité –, puis saisit un détail bref, dont l'aperçu ne peut être que fugitif : ces « robes d'été » qui illuminent durant « une seconde » le paysage. Cette vision tend presque à s'échapper du réel pour s'immiscer dans le domaine du surnaturel, ces « silhouettes » diffuses de femmes s'apparentant à de véritables « apparitions ». L'œil goncourtien est vif et parvient à saisir l'instantané d'un détail. L'immédiateté de la scène est telle que la frontière entre réel et imaginaire se révèle poreuse, comme si l'acuité visuelle du narrateur lui permettait de découvrir un univers nouveau sous le monde connu ou de devenir « créateur, non d'un monde imaginaire, mais de la beauté latente du monde réel » et de « la révèle[r] par la force de son regard²¹⁰ ».

On ne peut dès lors considérer que la pratique goncourtienne infirme totalement les préceptes naturalistes. Le réel est bel et bien reproduit au sein de la création romanesque de l'aîné, mais c'est un réel transcendé par une multitude de détails, impliquant une mobilité de la vision. Que la description porte sur une scène ou sur un personnage, le réel est appréhendé dans son ensemble pour ensuite être décomposé car l'écriture goncourtienne – l'écriture artiste – « dissocie, désintègre, éparpille les ensembles en une multitude de touches ou de notations qui épuisent la totalité des éléments d'une impression²¹¹ ». Lors d'une répétition de *Phèdre* au Théâtre-Français par exemple, la salle est d'abord perçue dans son ensemble, « dans la salle emballée sous d'immenses bandes de toile écrue », puis le regard se dirige vers la « pâleur blême sur les cariatides des avant-scènes » pour ensuite s'arrêter à « la scène éclairée par deux quinquets », et enfin se déplacer vers le « fond de la scène²¹² ». La description évolue et paraît dépendante du regard qui envisage l'ensemble, « la salle », pour ensuite considérer les divers détails qui constituent ce tout. Parfois, cette vision englobante, panoramique, s'avère absente des passages descriptifs. L'œil ne va plus du général au particulier par le *travelling*, mais s'intéresse uniquement aux détails d'une scène :

Avec l'automne qui était venu, *et* les dernières fleurs mourantes *et* les premières feuilles tombantes, *et* les grands vents d'ouest dans les arbres gémissants, *et* le gris de l'eau immense, *et* le blafard de la vaste construction parmi l'éclaircie des arbres *et* le dessèchement des plantes grimpantes sous une pâle lumière, la Faustin avait été prise d'une singulière tristesse [...].²¹³

L'appréhension du réel est ici véritablement fragmentée par l'accumulation. L'emploi multiple de

210 Dominique Pety, *op. cit.*, p. 306.

211 Henri Mitterand, *Le Regard et le signe*, Paris, PUF, 1987, p. 273.

212 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 226.

213 *Ibid.*, p. 412-413, nous soulignons.

la conjonction de coordination *et* semble induire une évolution et un déplacement du regard, qui s'attarde d'abord sur les « fleurs mourantes », les « feuilles tombantes » pour se déplacer sans cesse, comme si le réel se dévoilait progressivement. La réalité n'apparaît pas au narrateur goncourtien dans son ensemble, mais se révèle progressivement, chaque détail laissant place à un autre pour finalement construire une scène. Edmond ne semble pas s'imposer de rigueur lors de l'écriture : le plaisir de décrire prend le pas sur la nécessité d'un langage parfait et c'est ce qui constitue pour Zola « tout le génie des Goncourt », cette « traduction si vivante de la nature, dans ces frissons notés, ces chuchotements balbutiés, ces mille souffles rendus sensibles²¹⁴. »

La reproduction du réel chez Edmond semble donc passer par une décomposition de ce qui a été perçu, l'écriture devenant ainsi fragmentaire car il n'existe pas de réalité unique, immuable et aisément saisissable. Cette pratique du fragmentaire ne se limite pas à la tentative de reproduction de scènes réelles mais s'avère également employée pour saisir l'être que l'on peint. Il est primordial pour le romancier naturaliste d'envisager l'Homme dans toute sa complexité, de « faire mouvoir des personnages réels dans un milieu réel, [de] donner au lecteur un lambeau de la vie humaine²¹⁵ » afin de créer cette illusion de réalité inhérente au roman naturaliste. Il semble dès lors impensable d'établir une caractérisation figée de l'être et fondamental de multiplier les observations, de considérer l'Homme dans son évolution permanente. Dans sa préface au *Journal* datée de 1887, Edmond reconnaît qu'avec Jules ils ont « portraitur[é], ces hommes, ces femmes, dans les ressemblances du jour et de l'heure, [...] les remontrant plus tard sous des aspects différents et selon qu'ils changeaient et se modifiaient, [...] – ambitieux, en un mot, de représenter l'ondoyante humanité dans sa vérité momentanée²¹⁶. » Le réel de l'Homme est donc un éternel et rapide mouvement auquel l'écriture doit s'adapter. Afin de pénétrer l'être que l'on expose, il paraît nécessaire de l'envisager sous une multitude d'esquisses, d'en apprécier les contours fluctuants. Cette méthode de conception de leur *Journal* se retrouve également dans les romans d'Edmond à travers la multiplication des chapitres – soixante-quatre dans le cas de *La Fille Élisa* et de *La Faustin*, quatre-vingt-six pour *Les Frères Zemganno* et cent cinq pour son ultime roman. Le personnage est perçu par une mosaïque de perceptions, chaque chapitre s'apparentant à un véritable tableau supposé représenter le protagoniste sous un éclairage particulier, dans sa « vérité momentanée ». Finalement le personnage, tout comme le lieu dit réel, n'est pas admis dans sa

214 Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 426, nous soulignons. Notons qu'à travers l'emploi des substantifs et leur caractérisation, Zola semble admettre la perception du détail comme caractéristique de l'écriture goncourtienne.

215 *Ibid.*, p. 416.

216 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, I*, *op. cit.*, p. 19, nous soulignons.

totalité, dans sa structure d'ensemble, mais exploré de manière discontinue par l'accumulation d'annotations et de détails durant les différents chapitres.

La caractérisation de l'être s'étend donc à l'ensemble du roman et ne se limite pas à l'*incipit*. Le protagoniste doit être constamment appréhendé et régulièrement soumis au voir du narrateur. Tout chapitre, aussi bref soit-il, apporte une information nouvelle non sur l'intrigue même mais sur le héros. Chaque chapitre est ainsi constitutif d'une particularité, d'un détail, qui ne fait nullement progresser la narration mais permet au lecteur d'en apprendre davantage sur les caractéristiques du héros :

[...] Nello avec sa peau blanche, ses yeux d'un noir spirituel, sa petite bouche épanouie, sa moustache blonde comme le chanvre, les douceurs souriantes et un peu moqueuses de toute sa figure, faisait souvenir du visage maternel par l'affinement d'un trait, la courbe d'un contour, le je ne sais quoi physiologique d'un regard, d'un sourire, d'une moue de dédain, par mille riens qui, en de certains moments, dans quelques attitudes de tête, sous des coups de jour particuliers, donnaient à voir en lui, Stépanida mieux revivant, que si son enfant en eût été l'image fidèle.²¹⁷

Cette description des « mille riens » censés caractériser Nello paraissent trahir la volonté de reproduction de la réalité chère aux romanciers naturalistes. L'écriture du détail atténue ici l'« effet de réel » attendu de la description réaliste. Comment serait-il en effet possible de percevoir les « douceurs souriantes » de Nello et la « moue de dédain » de sa figure ? Et qui pourrait percevoir des « yeux d'un noir spirituel » ? Les détails perçus relèvent de l'infime, de ce qui apparaîtrait invisible à un œil non exercé alors qu'une « peinture vraie [d'un] milieu est celle qui tient compte de cette insuffisance de la perception²¹⁸ ». L'écriture goncourtienne transgresse l'un des piliers du naturalisme, à savoir la disparition du romancier derrière l'action racontée²¹⁹. Le réel ne peut apparaître de la manière dont il est écrit dans le roman, et la description semble inféodée à la perception et à l'imagination d'Edmond. La scène telle qu'elle est vue n'a somme toute rien de naturel, rien de sensiblement réaliste, car l'Homme ne peut pas voir de cette manière, le style de l'auteur devenant ainsi presque explicite, « le lecteur devin[ant] une présence derrière cette vie

217 *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 192. Notons que la description de Nello n'apparaît que tardivement dans le roman.

218 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 321.

219 Rappelons que Zola ne condamne pas l'expression du style dans le roman naturaliste tant qu'elle ne nuit pas au « sens du réel », *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, *passim*. Voir notamment son chapitre « L'expression personnelle » où l'auteur fait l'éloge de Daudet, qui a « la force de la réalité et la toute-puissance de l'expression personnelle », p. 418-421.

exceptionnelle du style²²⁰ » :

En même temps que se fait cet affinement du torse, cet allongement des membres, se développe en la jeune enfant une grâce languide. Par moments, il vient à ses poses des *paresses adorables*, pendant lesquelles elle soutient l'affaissement de sa taille par la *molle courbe d'un bras* accroché à quelque chose, derrière elle, au-dessus de sa tête. Elle a des *mouvements délicieusement naïfs*, de jolis gestes suspendus par une hésitation timide.²²¹

La description de la petite Haudancourt semble une nouvelle fois trahir la présence de l'auteur au sein du texte, manifestant ici sa volonté de « créer de la réalité élégante » avec « une langue personnelle, une langue portant [sa] signature²²² ». *Chérie* est supposé être le roman le moins romanesque d'Edmond, une véritable biographie de jeune femme très largement inspirée de Marie Abbatucci et de Pauline Zeller, donc *a priori* tendant vers l'objectivité. Néanmoins la description de Chérie apparaît dénuée d'objectivité, la perception de la réalité étant modifiée par la manière dont elle est appréhendée par l'aîné des Goncourt, qui voit des « paresse adorables », la « molle courbe d'un bras » et des « mouvements délicieusement naïfs » au travers de Chérie. La caractérisation des substantifs semble jouer un rôle décisif car elle est révélatrice de la pensée d'Edmond, et sa plume devient aisément saisissable. Il semble une nouvelle fois prendre un véritable plaisir à écrire le réel, l'écriture relevant pour lui d'un certain exercice de virtuosité, où son imagination et son regard subtil peuvent le mieux s'exprimer. Là résiderait le paradoxe de l'écriture goncourtienne, qui se réclame du naturalisme mais qui ne parvient pourtant pas à éliminer le style au sein de son œuvre, et donc trahit cette exigence de vrai, comme l'a bien remarqué Paul Bourget, lorsqu'il écrit à propos des Goncourt, que l'« exactitude absolue » appelle à une « absence de style », alors que le « style suppose une part nécessaire d'inexactitude²²³. »

On peut ainsi affirmer que l'intention initiale de notre auteur semble l'affilier aux préceptes du naturalisme car il s'évertue à déceler une particularité du réel, un infime détail lors de l'observation du fait vrai. Mais l'écriture du détail paraît parfois plus importante que la narration de faits, le détail devenant fondamental et permettant de caractériser l'être que l'on peint, au détriment de l'histoire que l'on raconte. Georg Lukács considère d'ailleurs cette « autonomie prise par les

220 Jacques Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963, p. 126.

Il écrit également que la description goncourtienne est transcendée par le « détail » et les « impressions fines et fugaces », puis nie « la distance classique du romancier » dans la création romanesque des deux frères.

221 *Chérie*, *op. cit.*, p. 100, nous soulignons.

222 *Ibid.*, voir la préface d'Edmond, p. 41-43.

223 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p 341.

détails » comme un véritable paradoxe de l'écriture dite réaliste, car la « description des choses » prend une « signification autonome » et surtout, « la manière dont [les] choses sont décrites se situe dans une toute autre sphère de la vie que la destinée des personnes représentées²²⁴. » En effet, la puissance de l'œil goncourtien est telle qu'il peut déceler ce que l'être prosaïque ne soupçonne pas : le fugitif, l'instantané du réel. Le rendu de la réalité dans ses romans l'éloigne cependant du postulat zolien tant le style de l'auteur est perceptible et nuit à l'« effet de réel » supposé du roman naturaliste. C'est un réel vu par un certain tempérament, une sensibilité presque malade que les deux frères – puis le seul Edmond – possèdent, car leurs livres « semblent bien écrits avec [la plume, le cerveau, l'imagination], mais encore avec ceci, et c'est leur originalité : [leurs] nerfs et [leurs] souffrances – en sorte que chez [eux], chaque volume a été une déperdition nerveuse, une dépense de sensibilité et de pensée²²⁵. » C'est dans cette sensibilité palpable que résiderait le talent et l'originalité des Goncourt, aptes à saisir l'« ondoyante humanité dans sa vérité momentanée ».

III.3 - Vues de l'intérieur ?

Le roman goncourtien, rappelons-le, tend parfois à minorer l'imagination au profit d'une certaine reproduction du réel. Les passages descriptifs que nous retrouvons dans la création romanesque d'Edmond sont fréquemment issus du *Journal*, où les deux frères ont immortalisé par la plume un fait réel. La description romanesque paraît donc inéluctablement liée à la réalité perçue par Edmond et Jules. Mais le regard porté sur un événement au sein de leurs « Mémoires de la vie littéraire » ne peut que différer des divers regards présents dans le roman. En effet, le *Journal* ne relève pas du fictionnel, l'auteur s'exprime en son nom et y annote le fait tel qu'il l'a perçu. Mais dans le roman, il n'y a pas de retranscription de la réalité ainsi qu'il – l'auteur concret²²⁶ – l'a perçue mais plutôt une écriture de la réalité perçue par le narrateur, l'« être de papier » barthésien, qui ne peut être apparenté à l'auteur d'un récit. Ainsi, « dès qu'on parle de mimésis, de reproduction du réel, on introduit un *Moi, un regard qui cadre*, choisit, ordonne, explique, donne un sens à

224 *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche, 1975, p. 152.

225 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, II, op. cit.*, p. 222 (5 mai 1869). À propos de l'indéfectible lien entre sensibilité nerveuse et talent, consulter le chapitre « Maladie nerveuse et talent artistique » de l'ouvrage de Stéphanie Champeau, *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870), op. cit.*, p. 61-85.

226 Défini par Jaap Lintvelt – d'après les distinctions établies par Wolf Schmid – dans son *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*, Paris, José Corti, 1981, p. 16-33.

l'inorganisé, à ce qu'on vit dans le désordre et l'absence de signification²²⁷ ». Mais qui regarde ? Et d'où regarde-t-on ?

La focalisation dans l'œuvre de l'aîné des Goncourt se révèle à maints égards fluctuante et paraît osciller entre focalisation interne et focalisation zéro²²⁸. Le point de vue interne est supposé inhérent au roman à dessein réaliste, qui doit être constamment orienté vers le vraisemblable. Ce que voit ou ce qu'affirme le personnage est supposé correspondre à son savoir et non à celui de l'auteur concret, car un excès de didactisme discréditerait inévitablement l'imitation du réel. Le regard doit émaner d'un personnage qui évolue au sein de la narration, impliquant dès lors ce que Georges Blin nomme une « restriction de champ ». Écrire ce que l'œil du personnage perçoit suppose également une découverte progressive d'un lieu, comme le corridor de la maison du Muguet :

Ainsi, *d'un côté du long mur*, il n'existait qu'une malle ferrée et cloutée comme un coffre du moyen âge [...]. *De l'autre côté*, le mur ne se voyait presque pas. *D'abord* un bureau, où il y avait *toujours*, disposés et arrangés en bel ordre dessus, une boîte de compas, un pain d'encre de chine, des équerres, des règles, un double mètre, tout ce qu'il fallait pour que le régisseur pût improviser un plan [...]. *Après le bureau*, venait une armoire en bois de chêne, un gigantesque buffet de cuisine converti en une espèce de musée de tous les vieux morceaux de pierre et de fer découverts dans les fondations de l'abbaye, [...].²²⁹

La description du corridor de la maison du général Haudancourt révèle une certaine ambiguïté : à la lecture de ce passage, il apparaît que ce couloir est progressivement appréhendé par le regard d'un personnage qui ne perçoit pas instantanément l'ensemble, mais découvre le site grâce au cheminement de son propre regard, « d'un côté du long mur », puis « de l'autre côté » ou encore « après le bureau » étant les marqueurs de l'évolution d'un regard. *A priori*, cet espace est découvert par le narrateur qui semble s'inscrire dans la diégèse du roman, focalisation interne donc. Néanmoins, l'adverbe « toujours » semble trahir une omniscience certaine du narrateur. Le caractère permanent de cet adverbe indique que le narrateur sait, qu'avant et après la découverte du corridor par le lecteur les éléments du bureau seront « toujours » disposés ainsi. De plus, juste avant ce passage, nous pouvons lire qu'« entre les portes des cellules, se détachant très haut du mur, *on apercevait*, posés sur des piédestaux faits de deux planches de bois noir, des bustes de maréchaux

227 Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Nathan/HER, 1998, p. 120, nous soulignons.

228 Nous renvoyons bien sûr à la terminologie définie par Gérard Genette dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

229 *Chérie*, *op. cit.*, p. 89, nous soulignons.

de l'Empire en plâtre²³⁰ ». L'emploi de ce verbe n'est pas anodin car dans son acception première, « apercevoir » signifie « saisir par la vue, *en un instant*, une personne ou une chose, *en dépit de certains obstacles*, en particulier l'éloignement, le rétrécissement du champ de vision, le manque de luminosité²³¹ ». Nous aurions donc ici l'indice d'une vision surplombante de l'espace, qui ne pourrait relever du regard d'un personnage. L'emploi de l'indéfini nous paraît également intéressant car il semble indiquer l'impersonnalité et l'anonymat du narrateur, qui se distinguerait d'un personnage mais qui tenterait d'en adopter le point de vue. Ici le pronom n'est pas employé à la place d'un *nous* diégétique, et il serait aisément possible de paraphraser la proposition « on apercevait » par « il y avait », le *il* devenant dès lors révélateur de la non-personne (Benveniste).

Le narrateur goncourtien semble donc troubler l'origine de son savoir qu'il tente de limiter pour s'inscrire dans la veine naturaliste. La caractérisation de l'être doit être volontairement atténuée, afin de ne pas rompre l'impression de vraisemblance. L'emploi de modalisateurs s'avère être un outil particulièrement usité chez les romanciers naturalistes afin de ne pas trahir l'omniscience du narrateur. Chez *Élisa* par exemple, « les hauts et les bas [de ses] humeurs *semblaient* se retrouver dans le jeu des forces de son corps²³² » et Bonne-Ame, la sœur de Juliette Faustin, est peinte comme une « créature de folie chez laquelle *semblait* battre le pouls de la folie, nature mouvante, détraquée, indevinable²³³ ». Utiliser le verbe *sembler* permet à l'écrivain d'atténuer l'accès du narrateur aux pensées des personnages, comme si le narrateur ne pouvait les analyser qu'à partir d'observations qui seraient accessibles à tout personnage, focalisation intérieure donc. Cependant, nous constatons quelques lignes plus loin que l'ivresse récurrente de Bonne-Ame est « voulue, cherchée, pour noyer la pensée entêtée [de la découverte de ses premières rides]²³⁴ ». Après avoir laissé paraître un savoir limité quant à la « créature » qu'est Bonne-Ame, l'omniscience du narrateur se trahit par bribes, par l'accès à sa « pensée entêtée » et à l'ivresse qu'il sait « voulue, cherchée ». Là résiderait peut-être l'ambivalence du narrateur goncourtien qui tente de limiter son savoir voir (Hamon), mais qui trahit discrètement son accès à l'intériorité de l'être, la focalisation supposée interne étant ainsi balayée pour laisser place à la focalisation zéro genettienne.

Cette omniscience du narrateur se révèle en effet nécessaire à la peinture et à l'analyse du *Moi* profond de l'être, corroborant ainsi le projet initial des deux frères énoncé dans la préface de

230 *Ibid.*, p. 89, nous soulignons.

231 *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], 1971-1994, nous soulignons. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/apercevoir>.

232 *La Fille Élisa*, *op. cit.*, p. 56, nous soulignons.

233 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 241, nous soulignons.

234 *Ibid.*, p. 241. Rappelons que la sœur de La Faustin n'existe qu'en tant qu'objet du désir masculin.

Germinie Lacerteux, à savoir l'« étude » au travers de « l'analyse et la recherche psychologique » qu'Edmond réaffirme dans *Chérie* avec la recherche de « l'intime féminilité » de la petite Haudancourt. Il s'avère dès lors inconcevable de se limiter à l'extériorité du personnage et le narrateur ne peut omettre d'écrire les pensées des personnages auxquelles il a accès, comme la jeune prostituée dont il sait qu'« il n'y [a] plus dans la pensée d'Élisa que l'attente de son jour de sortie avec son soldat²³⁵ » ou bien Gianni et Nello chez qui il n'ignore pas qu'ils « se sentaient la tête pleine d'une chaleur qui brûlait dans du vide bienheureux », et qu'ils étaient traversés d'« une intérieure joie nerveuse²³⁶ ». Le narrateur, véritable maître du récit, n'accède pas seulement aux pensées du personnage mais également à ses souvenirs. Les trois derniers chapitres de *La Fille Élisa* mettent parfaitement en exergue le changement de temporalité dans laquelle évolue la condamnée, qui occulte progressivement son quotidien pour n'être plus qu'une créature de souvenirs chez qui « les jeux de cette enfance, [...] avec leurs jeunes gestes et leur gaminante mimique, reprenaient machinalement possession du vieux corps de la femme²³⁷. » La maîtrise du récit par le narrateur est telle qu'il peut jouer avec les diverses temporalités de l'héroïne, ces trois derniers chapitres constituant un va-et-vient entre passé et présent ; le chapitre LXII invoque progressivement le passé d'Élisa, le chapitre LXIII n'est constitué que d'une analepse, et le dernier chapitre du roman débute sur « le passé de son enfance » pour revenir à « la prière matinale de la prison ». Cette bascule temporelle se retrouve également dans *Chérie*, où le narrateur projette le lecteur à divers instants de l'existence de l'héroïne :

C'est ainsi que Chérie, quand elle évoquait son enfance passée au Muguet, ne se rappelait plus qu'un nombre très restreint de choses ou d'actions.

Sa mémoire gardait cependant un souvenir tout particulier de sa première couchette, des rideaux entre lesquels elle s'endormait [...]. Ces rideaux avaient été faits d'une Perse semée d'une fleur de fantaisie, d'une grande fleur ornementale d'Orient, d'une sorte de soleil-arabesque, entrevu par la petite dans la transparence des rideaux, tantôt éclairés par la veilleuse des nuits. Et cette fleur doucement et mystérieusement lumineuse, apparue dans les éveils et les endormements de son enfantine imagination, alors que Chérie fut devenue une grande fille, se rappelait fréquemment à elle, revenait souvent parmi les visions brouillées qu'on a sous les paupières fermées à l'heure du sommeil.²³⁸

Le narrateur démontre une fois de plus son omniscience en s'amusant des diverses temporalités

235 *La Fille Élisa*, op. cit., p. 117.

236 *Les Frères Zemganno*, op. cit., p. 252.

237 *La Fille Élisa*, op. cit., p. 175.

238 *Chérie*, op. cit., p. 106.

durant lesquelles sont explicitées les pensées de Chérie. Il la projette dans un futur éloigné – elle n’a alors que sept ans – par la prolepse « quand elle évoquait son enfance au Muguet », puis utilise une analepse subjective pour évoquer ses souvenirs dont il a parfaitement connaissance, pour enfin faire usage d’une nouvelle prolepse²³⁹, « alors que Chérie fut devenue une grande fille ». La prolepse, rappelons-le, « ne peut être le fait du héros », et « excèd[e] toujours [...] les capacités de connaissance du héros²⁴⁰ ». Ainsi, les connaissances du narrateur goncourtien semblent ici être dénuées de limites, et nous pouvons aisément affirmer qu’il « dispose de pouvoirs réservés à Dieu²⁴¹ ».

Le *Moi* profond du héros goncourtien apparaît donc comme lisible par le narrateur qui peut ainsi transmettre son savoir au lecteur. Mais pour ne pas biaiser l’étude menée auprès d’un personnage-type, la voix du narrateur doit être objective. Elle n’est pas supposée évaluer l’existence de l’être, mais doit simplement être le vecteur de l’information à destination du lecteur. Ainsi, le fait doit être narrativisé sans que le narrateur porte un jugement sur l’existence du personnage peint, et n’a « ni à s’indigner, ni à approuver personnellement²⁴² ». Cette neutralité supposée du narrateur tendrait donc à exclure tout jugement, toute prise de parti. Somme toute, la pensée de l’auteur ne devrait pas être lisible en régime réaliste. Néanmoins, Edmond de Goncourt ne paraît pas se préoccuper des préceptes zoliens du *Roman expérimental*. Dans sa première création sans la plume de son frère, le narrateur, à partir de l’existence de la nouvelle prostituée que constitue Éliisa, va émettre des jugements fortement subjectifs sur la femme du peuple :

[...] la femme du peuple est impérieusement, involontairement amenée à substituer à sa personne le personnage imaginaire du roman, à se dépouiller de sa *misérable et prosaïque* individualité [...]. Heureuse de s’échapper de son *gris et triste* monde où il ne se passe rien, elle s’élance vite à travers le dramatique de l’existence fabuleuse.²⁴³

La qualification de la femme prolétarienne est sans appel et les épithètes dénotent une certaine conception de la classe dont est issue Éliisa, qui n’a qu’une « *misérable et prosaïque* individualité » et qui se meut dans un « *gris et triste* monde ». Le jugement est explicite, le narrateur ne se contente pas de délivrer des faits mais les commente, établissant une évaluation subjective de cette « femme

239 Nous empruntons l’analyse de ce passage à MM. Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon pour la présente édition.

240 Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 220.

241 Wolfgang Kayser, « Qui raconte le roman ? », trad. Antoine-Marie Muguet, dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 79.

242 Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 337.

243 *La Fille Éliisa*, *op. cit.*, p. 77-78, nous soulignons.

du peuple ». Le narrateur se livre à un véritable « psycho-récit à dissonance marquée²⁴⁴ » de la Femme d'après le quotidien d'Élisa. Outre cette caractérisation éminemment péjorative, relevons l'emploi du présent gnomique du début de ce passage, qui apparente cette pensée à une vérité, une généralité intemporelle. Mais, cette pensée à l'égard de la femme du peuple n'est-elle pas l'expression de la pensée d'Edmond ? N'oublions pas que les frères Goncourt, puis le seul Edmond, abhorraient la Femme²⁴⁵ mais également le prolétariat, ces « basses classes » qu'ils ont pourtant peintes. Derrière le narrateur serait donc perceptible l'idéologie goncourtienne, et il serait ainsi possible d'apparenter la figure du narrateur à celle de l'auteur. Cette « intrusion d'auteur » (Blin) n'est pas isolée, mais repérable et récurrente dans chacun des romans d'Edmond, ce dernier faisant état de sa pensée sous le couvert de la fiction. L'auteur-narrateur fait d'ailleurs déclarer à l'un des personnages de *La Faustin* :

[...] la langue française [...] fait l'effet d'une espèce d'instrument, dans lequel les inventeurs auraient bonassement cherché la clarté, la logique, le gros à peu près de la définition, et il se trouve que cet instrument est à l'heure actuelle, manié par les gens les plus nerveux, les plus sensitifs, les plus chercheurs de la notation des sensations indescriptibles les moins susceptibles de se satisfaire du gros à peu près de leurs bien portants devanciers.²⁴⁶

Ces paroles révèlent sans peine la pensée des frères Goncourt à l'égard de la langue, eux qui ont « été les premiers écrivains de nerfs²⁴⁷ », puis du seul Edmond qui a fait de la préface de *Chérie* une revendication de ses convictions sur le style, désireux d'une langue rendant « [ses] idées, [ses] sensations » et n'hésitant pas à qualifier son frère et lui-même de « créatures passionnées, nerveuses²⁴⁸ ». La frontière entre l'auteur et le narrateur se révèle fréquemment amenuisée pour tout lecteur des Goncourt, l'idéologie des Goncourt étant très régulièrement explicitée dans leurs romans.

Mais la voix de l'auteur ne se retrouve pas uniquement dans les propos de ses personnages. Ces intrusions d'auteur semblent dépasser la transmission d'un discours, d'une idéologie par un personnage, car le « je » apparaît dans chacune des créations goncourtiennes. Il n'est nullement question ici du « je » des différents protagonistes, mais bel et bien du « je » de l'auteur concret, qui

244 Défini par Dorrit Cohn dans *La Transparence intérieure*, trad. Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 42-51.

245 Sur ce point, voir l'article de Roger Kempf, « La misogynie des Frères Goncourt », dans Jean-Louis Cabanès *et al.* (éd.), *Les Goncourt dans leur siècle : un siècle de Goncourt*, Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, 2005, p. 217-223.

246 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 298-299.

247 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, II*, *op. cit.*, p. 187 (15 décembre 1868).

248 *Chérie*, *op. cit.*, p. 44-49.

ne se dissimule plus derrière la figure du narrateur : « Les deux frères, eux, tout illettrés qu'ils étaient, avaient hérité de la nature rêveuse, contemplative, et *je dirai*, littéraire des classes inférieures des populations demeurées encore sauvages et incultes au milieu de cette Europe²⁴⁹ ». Le « je » de l'auteur étonne et s'avère parfaitement contradictoire avec le postulat zolien. Edmond crée ainsi une véritable pause narrative pour émettre un jugement qui lui est propre. Tantôt discret et à caractère exceptionnel, le « je » d'Edmond apparaît fréquemment dans *Chérie*, où le lecteur est confronté à une intervention permanente de l'auteur-narrateur²⁵⁰ qui « se penche vers son lecteur, [...] l'apostrophe, [...] réveille son attention, [...] lui rappelle qu'il fait un exposé²⁵¹ ». De plus, il se révèle par les ruptures présentes au sein de son œuvre, où il insère des blancs et use des points de suspension à outrance dans ce roman de la jeune fille – nous pensons notamment à l'épisode de l'apparition des règles chez Chérie Haudancourt. Alors que cet ouvrage se veut comme des « mémoires de jeune fille », cet épisode qui marque pourtant le passage de la jeune fille à la jeune femme – donc d'un intérêt tout particulier – est tout simplement occulté par l'auteur-narrateur avec une multiplication de points de suspension. Edmond, par cette interruption brutale du récit, semble ainsi s'éloigner d'une conception purement naturaliste, zolienne, des premières règles chez la jeune fille, comme celles de Pauline dans *La Joie de vivre*.

Edmond paraît rompre avec le pacte naturaliste en s'affirmant dans son œuvre. Le protagoniste est appréhendé par le narrateur qui s'inscrit hors de la diégèse pour dominer le personnage et en révéler les méandres intérieurs. À travers la figure du narrateur se révèle celle de l'auteur, qui « loin de s'effacer derrière le personnage, [...] multiplie les commentaires²⁵² ». La conception goncourtienne du roman semble différer des pratiques usuelles, où « l'adresse consiste à ne pas laisser reconnaître ce *moi* par le lecteur sous tous les masques divers qui nous servent à le cacher²⁵³ », et l'auteur-narrateur doit s'« indigner », prendre parti et affirmer sa toute puissance, sa connaissance profonde de l'histoire narrée. Car le narrateur ne voit pas seulement l'extérieur du héros – ce qui relève de l'observable – mais accède à son intimité, à ses pensées qui se retrouvent par bribes, éparpillées au sein de l'œuvre monographique.

249 *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 203, nous soulignons.

250 Nous retrouvons par exemple le « je » de l'auteur-narrateur à la page 92 de *Chérie* : « Je n'ai pas besoin de vous dire l'épouvantable désespoir qui suivit. »

251 Voir la préface de Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon à *Chérie*, *op. cit.*, p. 11.

252 Colette Becker, « *La Fille Élisa*, ou comment tuer le romanesque : “une stupide absence d'elle-même” », *op. cit.*, p. 196.

253 Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 711.

DEUXIÈME PARTIE :

ÉCRIRE LA PSYCHOLOGIE

Les détracteurs du roman naturaliste s'évertuent à établir une dichotomie entre l'écriture de l'observable – qui a trait au roman réaliste-naturaliste – et l'écriture du *Moi* profond, de la psychologie de l'être. Néanmoins, lors de notre recherche, il nous est apparu évident qu'écrire l'extériorité coïncidait parfois avec une certaine caractérisation intérieure. De cette écriture de l'observable découlerait donc une analyse possible du tréfonds de l'être. Dans une lettre à Louise Colet, Flaubert écrit que « la littérature prend de plus en plus les allures de la science » et qu'il « faut faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, *peindre le dessous et le dessus*²⁵⁴ ». Flaubert, figure charnière entre réalisme et naturalisme, semble admettre que peindre le « dessus » n'exclut pas l'écriture du « dessous ». Cette coexistence nous amène ainsi à penser qu'il serait quelque peu hâtif d'opposer le visible et l'invisible dans les monographies d'Edmond de Goncourt, où l'« étude du vrai²⁵⁵ » implique inéluctablement de « photographier la surface, les apparences des êtres et des choses » mais également de « comprendre en profondeur les mécanismes physiologiques, psychologiques, sociaux auxquels ils obéissent : le dessous et le dessus²⁵⁶. »

I - Vers la saisie du « dessous »

Dès les prémices du roman, nombre de signes tendent à souligner un premier aperçu de l'intériorité du protagoniste, « chaque élément présent dans l'*incipit* est [...] signifiant, puisqu'il constitue un indice potentiel pour le lecteur et qu'il suscite des attentes pouvant être confirmées ou frustrées par la suite du texte²⁵⁷. » Tout peut faire sens et le détail, disséminé tout au long du roman, paraît acquérir une importance considérable²⁵⁸. Le corps même du héros ainsi que ses réactions – le « dessus » donc – se révèlent être de précieuses sources d'analyse de l'*être*. Un indéfectible lien entre corps et âme semble s'inscrire dans la saisie du personnage, ce qui est perçu permet d'appréhender l'invisible, qui se terre au plus profond du *Moi*. Mais comment saisir ce que l'œil ne

254 Gustave Flaubert, *Correspondance, II*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1980, p. 298 (6 avril 1853), nous soulignons.

255 Propos employés à propos de son roman sur l'actrice. Voir *Journal, Mémoires de la vie littéraire, II*, op. cit., p. 923 (8 février 1882).

256 Henri Mitterand, *Le Regard et le signe*, op. cit., p. 18.

257 Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 158.

258 L'indice est effectivement partout. Nous avons néanmoins choisi d'orienter notre étude sur l'*incipit*, là où il semble avoir une fonction spéciale.

saurait ordinairement voir ?

I.1 - L'écriture indicielle

Nous avons déjà relevé l'intérêt tout particulier accordé au détail dans la création romanesque de notre auteur, cette particularité que parvient à déceler l'œil goncourtien. Alors que le détail est souvent restreint à sa fonction ornementale, son usage dans la narration goncourtienne semble tout autre. En effet, dans l'annotation de ces petits riens – concernant les personnages notamment – résiderait l'indice. Ce dernier étant le « signe qui révèle l'existence d'une chose²⁵⁹», il peut être admis comme porteur de sens. Ainsi, depuis Balzac, le romancier semble disséminer au sein de son œuvre nombre d'indices permettant d'éclairer la nature de ses personnages. En amont du roman – le lecteur ignore alors tout du personnage peint – l'auteur de *La Fille Élisa* distille les caractéristiques de la jeune héroïne au sein de l'exposition de son enfance à La Chapelle. La fille de la sage-femme est un être à la « pensée inoccupée, rêvassante », la fièvre typhoïde laisse dans son cerveau un « hébètement » certain, et elle est définie par « un engourdissement, une torpeur, un cassement de bras et de jambes²⁶⁰ » permanent. Cette caractérisation de la jeune Élisa paraît insignifiante au regard de l'écriture de son enfance, ô combien « grise et triste ». Ce n'est qu'au terme de la lecture de ce roman que ces indices font sens, une fois déchiffrés et interprétés. En effet, cet « hébètement » précoce d'Élisa est symptomatique de ses absences à venir, de sa « contemplation hébétée²⁶¹ » à la cordonnerie de la prison. L'indice fait d'autant plus sens que le substantif, utilisé aux prémices du roman, se retrouve sous forme d'épithète au terme de l'existence d'Élisa et, compte tenu de la rigueur de la création goncourtienne, il apparaît clair que cet emploi ne peut être anodin. De plus, la pensée d'Élisa est notée comme « inoccupée » et « rêvassante ». Cette remarque pourrait paraître banale, dénuée d'intérêt quant au déploiement de l'intrigue, mais Edmond de Goncourt fait appel aux réminiscences du lecteur lorsqu'il écrit plus tard que la prisonnière évolue « tout entière » dans « le passé de son enfance²⁶² », soulignant qu'elle a perdu tout contact avec sa propre réalité. Il s'agit ici de rendre plausible la vacance de son personnage par une série d'indices à destination du lecteur et de « jalonne[r] toute la première partie du roman

259 *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], 1971-1994. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/indice>

260 *La Fille Élisa*, *op. cit.*, p. 51-56.

261 *Ibid.*, p. 174.

262 *Ibid.*, p. 177.

d'avertissements, qui ont l'air, au moment où ils sont donnés, de détails purement psychologiques, et qui, à la lueur de la crise finale, se révèlent, après coup, comme des prodromes physiologiques²⁶³ ». Force est donc de constater que, lors de l'élaboration de son roman, chaque terme revêt son importance et que notre auteur instaure volontairement tout un système de correspondances.

Ces « détails purement psychologiques » se retrouvent dans l'ensemble de la création goncourtienne. Il s'agit de caractériser l'être par annotations discrètes avant de peindre sa déperdition intérieure. L'écriture indicielle présente dans *Les Frères Zemganno* nécessite que l'on s'y arrête quelques instants. Contrairement au premier roman d'Edmond de Goncourt, l'exorde ne présente guère les héros mais s'attarde sur la troupe de Tommaso Bescapé, le père de Gianni et Nello. C'est dans le deuxième chapitre que vont être présentés ceux qui deviendront les frères Zemganno. Néanmoins, la description brève des deux frères ne se révèle pas prééminente dans ce chapitre, ce dernier faisant état de l'ensemble de la troupe de Bescapé, tout comme les chapitres suivants n'accordent que peu d'intérêt à Gianni et Nello. On ignore donc pour le moment à qui se réfère le titre de l'œuvre, d'autant plus que Gianni et Nello sont introduits chacun à leur tour, de manière indépendante. Il n'est donc nullement question, à ce stade de l'œuvre, de communion fraternelle. On peut néanmoins constater que la description de Gianni constitue un véritable signe de l'artiste qu'il deviendra, cet enfant dont le « corps, en mouvement dans les applaudissements, semblait ne vouloir jamais s'arrêter²⁶⁴ », et qui paraît trouver son corrélât ultérieur dans la pratique incessante de son art, dans la « soif d'immortalité » qui habite Gianni mais que ne possède pas Nello²⁶⁵. L'écriture indicielle se trouve ainsi dissimulée au milieu du monument descriptif de la prose goncourtienne. Or, comme le souligne Andrea Del Lungo, « le signe est détail » et la description « abandonne son rôle ornemental au profit d'une conception fonctionnelle²⁶⁶ ». Les descriptions liées à la troupe de Bescapé n'ont donc pas un unique « rôle ornemental » mais servent la narration, en disséminant nombre d'indices sur les héros de ce roman. La volonté qu'a Gianni de perdurer dans la mémoire collective ne sera possible qu'à la condition de réaliser une acrobatie unique, irréalisable pour ses contemporains. Et dès l'amorce du roman, ce trait de la personnalité de l'aîné est mentionné au sein de la narration :

263 Robert Ricatte, *La Genèse de la Fille Élisa*, *op. cit.*, p. 63.

264 *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 125.

265 *Ibid.*, p. 226. Nello dit à son aîné : « Je suis parfaitement satisfait... et heureux de vivre comme nous vivons !... et je n'ai ni faim, ni soif d'immortalité, moi ! »

266 Voir son article « Temps du signe, signes du temps. Quelques pistes pour l'étude du concept de signe dans le roman du XIX^e siècle » dans Andrea Del Lungo et Boris Caen-Lyon (dir.), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Vincennes, 2007, p. 14.

Les reins posés sur la barre, le gymnaste se laissait insensiblement aller en arrière, – et, *mettant un effroi d'une seconde dans la salle*, – il tombait, se retenant, chose non prévue ! avec les jarrets de ses jambes reployées ; et allant et venant ainsi quelque temps, la tête en bas, il se retrouvait à terre sur ses pieds, après un saut *périlleux*. [...] Le trapèze apportait au jeune homme une espèce de griserie du corps ; il n'avait jamais assez travaillé et ne cessait ses exercices qu'aux *cris répétés de : « Assez, assez ! » d'une foule prise d'un peu de terreur devant les audaces croissantes de l'acrobate*.²⁶⁷

Dès ses premières expériences acrobatiques, on saisit aisément que Gianni ne ressent aucune peur, et qu'il n'hésite pas à se laisser « *insensiblement* aller en arrière ». La personnalité de l'aîné n'est pas explicitée par le texte même mais à travers les réactions du public. Ces dernières se révèlent en effet caractéristiques de cette absence totale de limites et constituent le véritable indice de ce passage. L'« effroi » et la « terreur » ressentis par les spectateurs témoignent parfaitement de la témérité de Gianni. Cette propension au danger se manifestera durant toute sa carrière, et les réactions face aux actes de Gianni constituent une véritable indication de son devenir, la « personnalité » de l'homme étant « considérée comme relativement stable », car « la personnalité qui se fige dès l'enfance et continue à se développer jusqu'à l'âge adulte ne fluctue guère²⁶⁸ ». Et ces « cris » du public ne sont d'ailleurs pas sans nous rappeler le « grand cri étouffé de la salle » qui survient lors de l'accident de Nello, victime de la vengeance d'une femme et de l'ambition de son frère. Ces premiers « cris » et cette mise en danger volontaire deviennent ainsi de véritables indices du devenir des deux frères. Il apparaît donc que ce qui s'apparente au détail, au superflu, est révélateur de l'essence du héros. Roland Barthes note à ce propos que l'« indice » peut être perçu comme une « unité [...] nécessaire [...] au sens de l'histoire », et il mentionne comme représentatifs les « indices caractériels concernant les personnages, [les] informations relatives à leur identité, [les] notations d' "atmosphère"²⁶⁹ ». Ces indices – comme le cri du public dans le cas des *Frères Zemganno* ou la pensée « inoccupée, rêvassante » d'Élisa – prennent sens lors de la crise du protagoniste car finalement, « pour comprendre "à quoi sert" une notation indicielle, il faut passer à un niveau supérieur (action des personnages ou narration), car c'est seulement là que se dénoue l'indice²⁷⁰. »

267 *Ibid.*, p. 135, nous soulignons.

268 Michel Hansenne, *Psychologie de la personnalité*, Bruxelles, Éditions de Boeck Université, 2007, p. 20.

269 Roland Barthes, « Analyse structurale des récits », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, *op. cit.*, p. 20. L'auteur distingue les « indices » – de l'ordre du signifié – des « fonctions » – opérations – qui renvoient à un « acte complémentaire et conséquent ».

270 *Ibid.*, p. 20.

Cette « notation indicielle » paraît inonder le dernier roman d'Edmond de Goncourt. L'ouverture *in medias res* de cette œuvre peut étonner : le lecteur est en effet plongé dans un dîner « au Ministère de la Guerre » durant lequel les domestiques s'affairent à la préparation du repas. Des fleurs trônent sur la table et le « service de Sèvres à l'N couronné en or » est de rigueur. Tout semble indiquer un « grand dîner ». Or, c'est un dîner donné par Chérie, la petite-fille du maréchal, seulement âgée de neuf ans. Edmond induit volontairement en erreur le lecteur quelques lignes durant. Mais pour quelle raison ? Ne serait-ce pas là une volonté qu'a l'auteur de prouver que les apparences peuvent être trompeuses ? Nous choisissons de considérer cette supercherie comme premier indice des faux-semblants du roman de la jeune fille, où la vérité est dissimulée par les apparences. C'est là même l'existence de Chérie, qui se meut dans les bals de la capitale pour « être remarquée », « être signalée » et dont l'« existence [est] toute donnée au façonnement de son être en une figuration d'élégance, [...] dans l'élaboration coquette de cette *gloire*²⁷¹ ». Mais cette soif d'élégance n'est qu'une illusion : si elle fait appel au plus grand couturier de la ville, ce n'est que pour satisfaire ce « besoin exaspéré de rendre tout le monde amoureux d'elle²⁷² », quitter les marges pour faire comme toutes ses amies : se marier. Peut-être aussi qu'à travers ce roman de la mondaine Edmond désire dénoncer cette société du paraître... Toujours est-il que cet *incipit* surprend et que nombre d'indices vont progressivement être offerts au lecteur :

Puis c'est chez les bambines un premier instant d'*inspection respectueuse de leurs toilettes*, [...] ce regard particulier à la femme même en herbe, qui a vu, en une seconde, la couleur, la coupe, la matière de ce qui habille une autre femme, et en a déjà fait *un inventaire critique des pieds à la tête*. [...] *L'amusant spectacle* que la réunion autour de la table de ces petites Parisiennes, au minois futé, aux yeux éveillés de souris, [...] [ces] gracieux petits êtres dont *la pâleur intéressante avait été enjolivée* par les mères avec tout le goût possible, *bouts de femmes déjà montrés en les galants arrangements* que la mode fashionable crée pour les petites filles des riches !²⁷³

L'univers dans lequel va évoluer Chérie est d'ores et déjà suggéré par le narrateur : un monde dans lequel les femmes ne vivent que de paraître, dont la parure est perpétuellement scrutée. Les fillettes sont maquillées – à seulement neuf ans – et s'inspectent toutes du coin de l'œil, révélant ainsi leur assujettissement au regard de la société et leurs prédispositions au culte de l'apparence. Cette « inspection » à laquelle elles se soumettent opère également des années plus tard, durant l'apogée

271 *Chérie*, *op. cit.*, p. 242, l'auteur souligne.

272 *Ibid.*, p. 259.

273 *Ibid.*, p 56-57, nous soulignons.

de Chérie, constamment tributaire de la perception qu'a la société de son être, où « tous les regards et les lorgnettes se dirige[nt] sur elle²⁷⁴ ». Robert Ricatte, à propos de *Renée Mauperin*, évoque d'ailleurs une « méthode du psychologue » qui « se perfectionne : prendre l'héroïne par le dehors, la donner à deviner comme à travers un voile, suggérer d'après des propos et des gestes²⁷⁵ ». C'est là toute la tâche à laquelle se livre Edmond dès les premières lignes de *Chérie*, où il écrit l'observable, mais suggère par ces quelques détails la femme que va devenir son héroïne. Ce passage constitue en quelque sorte un préambule aux folles années que vivra Chérie, car la petite Haudancourt – ce « bout de femme » – est en passe de devenir la jeune femme du « grand monde ». Edmond semble ici nous livrer un aperçu de l'existence de la mondaine, mais également du roman que le lecteur va découvrir, cette « monographie de jeune fille, observée dans le milieu des élégances de la Richesse²⁷⁶ ». Ces petites demoiselles sont d'ailleurs exposées en de « galants arrangements » et sont de fait prédisposées à « plaire en société par l'élégance de [leur] allure et la politesse raffinée de [leurs] manières, par [leur] bon goût et [leur] finesse d'esprit²⁷⁷ ». Une nouvelle fois, le choix de l'épithète ne nous paraît pas être insignifiant et révèle le dessein de ces petites filles, à savoir « plaire en société ». Notons également la « pâleur intéressante » de ces enfants – donc suscitant l'intérêt –, qui amorce véritablement la métamorphose de la jeune fille en mondaine, mais annonce également la « pâleur » malade et le « masque de figure cadavérique » de Chérie durant ses derniers instants. Et quand on connaît la pensée d'Edmond à l'égard de la femme maquillée – qui souhaite selon lui « se faire tentante par l'aspect cadavéreux, le pâlissement maladif, la peinture de momie, l'enluminure macabre²⁷⁸ » –, on peut penser que cette introduction à l'art du fard rapproche la Femme – et Chérie – du mort, de ce cadavre à la pâleur excessive. Ainsi, au travers des gestes de l'héroïne et de son entourage, Edmond dresse discrètement un aperçu de ce que va devenir Chérie : une femme du monde obsédée par l'apparence et le regard de l'autre. Cet « amusant spectacle » que constitue cette scène suggère l'éternelle représentation à laquelle va s'adonner Chérie, véritablement soumise à l'image qu'elle véhicule. L'indice est donc annexé à nombre d'éléments de l'exorde, que l'on songe à la caractérisation initiale du *Moi* profond, l'appréhension par l'autre, ou encore les gestes volontaires ou non des personnages du roman. Mais ce « paradigme de l'indice » peut se manifester par d'autres voies.

274 *Ibid.*, p. 236.

275 Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt*, *op. cit.*, p. 245.

276 *Ibid.*, p. 39, nous renvoyons ici à la préface de l'auteur, nous soulignons.

277 *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], 1971-1994. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/galant>.

278 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, II*, *op. cit.*, p. 1147 (mars 1865).

Dans son roman sur l'actrice, l'*incipit* – de nouveau *in medias res* – se révèle déconcertant pour le lecteur. Ce dernier est plongé dans l'obscurité, « sous un ciel étoilé », et découvre deux femmes qui sont « des silhouettes d'êtres, aux corps sans formes, aux visages sans traits²⁷⁹ », puis des hommes « obscurs », dont on peine à discerner le visage – leurs « figures » « s'entrevoya[nt] dans l'éclair d'un cigare ». La scène décrite est mystérieuse, dénote une opacité certaine, et ne ressemble en rien à une ouverture que l'on qualifierait de réaliste. Bien au contraire, il s'agirait ici d'un « clair-obscur littéraire » qui permet de dévoiler « l'atmosphère du monde de la Faustin, monde d'apparences traversé de fantômes²⁸⁰ ». En effet, Juliette Faustin est constamment hantée par deux spectres, deux « silhouettes d'être » : tout d'abord celui de son amant, qu'elle croit perdu dans les Indes et auquel elle pense sans cesse, mais surtout celui de Phèdre, qui prendra progressivement possession de la femme qu'elle est. L'héroïne racinienne correspond parfaitement à ce corps « sans formes », elle est l'ombre qui se tapit dans l'âme de Juliette, une « silhouette » d'elle-même. Cet *incipit* déroutant dresse une ébauche de ce qui va conditionner l'existence de Juliette Faustin, un assujettissement permanent à ces « silhouettes d'être ». Les premiers chapitres de *La Faustin* font planer au-dessus de l'actrice le spectre de l'homme qu'elle a tant aimé puis, une fois l'amour retrouvé, flotte au-dessus de l'héroïne goncourtienne l'ombre de Phèdre. Ce roman est par ailleurs le seul de l'aîné des Goncourt où la parole est laissée au héros dès les premières lignes et, cette dernière étant supposée être le reflet de sa pensée et de son intériorité, elle peut donc constituer l'un des traits caractéristiques de son être. De fait, le langage ne peut être véritablement neutre et il nous paraît dès lors nécessaire de nous y intéresser, car l'« exercice de la parole sous toutes ses formes [...] définit [...] le personnage au même titre que le physique, l'habit ou l'habitat²⁸¹ ». Les premiers mots de Juliette sont de l'ordre du souvenir, – « entre nous, il n'y avait eu encore qu'un baiser... un baiser, je me le rappelle, donné dans ma loge, sur la pointe du pied, par-dessus le paravent derrière lequel je m'habillais²⁸² » –, une réminiscence exprimée de cette marque d'affection échangée avec lord Annandale. Dès ses premières paroles, les deux forces qui écraseront la volonté de Juliette sont ainsi suggérées : l'amour, ce « baiser », et le théâtre, Juliette recevant William dans sa loge. Mais l'amour apparaît d'ores et déjà comme temporaire, le « baiser » de William ne faisant qu'interrompre Juliette alors que la femme s'apprête à laisser place à l'actrice. Et à l'issue de cette scène Annandale quitte la loge, laissant l'actrice seule face à ses démons, tout comme l'amour de

279 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 181. Les prochaines références à cette œuvre seront extraites du même chapitre, p. 181-183.

280 Bertrand Marquer, « Le “fantastique dans l'étude du vrai” : *La Faustin* et l'esthétique du clair-obscur », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°16, 2009, p. 52.

281 Domenica De Falco, *op. cit.*, p. 203.

282 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 182.

l'homme quittera l'esprit de Juliette pour que seule subsiste la passion de la scène. Ce passage semble ainsi indiquer la victoire du théâtre sur l'homme que nous retrouverons au terme de ce roman, où Juliette ne sera plus femme, mais seulement actrice. Et ce tendre souvenir de l'anglais, elle « l'aime dans le vague, l'effacement, l'espèce de somnambulisme où [elle a] vécu ce temps ». Ses pensées s'avèrent être de l'ordre du voile, de l'entre-deux, mais annoncent également l'état de Juliette en Bavière, qui sera « sujette à de petits accès de somnambulisme²⁸³ ». Les paroles qu'Edmond fait prononcer à Juliette Faustin deviennent de véritables indices du devenir de la tragédienne et dévoilent les travers auxquels elle sera confrontée. Ses premiers mots suggèrent ainsi la division de son *Moi* profond, anéanti à terme par cette lutte constante entre l'art et l'amour.

L'indice se rencontre aisément dans l'œuvre goncourtienne pour qui sait le repérer. Disséminé dans l'ensemble du roman, il semble doté d'une fonction particulière dans l'*incipit*, où le romancier se livre à un véritable jeu de pistes par l'élaboration d'un « paradigme de l'indice ». L'écriture indicielle établit dès lors une première approche de l'intériorité de l'être à travers ces petits riens usuellement non observés, qu'ils soient par exemple de l'ordre de la gestuelle ou encore de la parole. Carlo Ginzburg nous rappelle d'ailleurs que ce « paradigme de l'indice » littéraire peut être mis en relation avec la psychanalyse freudienne, dont la « méthode d'interprétation s'appu[ie] sur les déchets, sur les données marginales considérés comme révélateurs²⁸⁴. » Un système de correspondances paraît ainsi être mis en place par l'aîné des Goncourt, la caractérisation initiale du protagoniste semble *a posteriori* révéler tout son sens. Il s'agit finalement de définir le protagoniste depuis l'observable, ces détails qu'il laisse percevoir.

I.2 - La psychologie de l'observable

Le corps du héros peut être une étonnante source d'informations lors de la saisie de son intériorité. Corps et âme étant étroitement liés, le corps peut se trahir et révéler ce qui se terre dans les tréfonds de l'être. L'intériorité du personnage serait essentielle à la compréhension du corps, et ce dernier ne serait que la manifestation extérieure de la pensée, des états d'âme. Les réactions corporelles seraient donc sous-jacentes au psychisme de l'Homme. Car la psychologie est avant tout l'étude de l'âme, la *psukhê*, et le corps est de fait longtemps resté en marge de l'analyse de l'être.

283 *Ibid.*, p. 393.

284 Voir son article « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6, 1980, p. 8.

Au XX^e siècle naît cependant un courant d'études psychologiques à rebours de la psychologie que l'on nomme subjective : le behaviorisme. Dérivé de *behavior*, ce dernier « assigne à la psychologie, pour objet d'étude, le comportement, c'est-à-dire des faits objectivables et non plus des états subjectifs²⁸⁵ », autrement dit, il s'agit de limiter l'étude aux comportements et réactions observés pour ensuite tenter d'en expliquer les phénomènes intérieurs. Un basculement semble donc avoir lieu avec les grands behavioristes que sont John Broadus Watson et Burrhus Frederic Skinner : l'âme – point de départ usuel de la recherche psychologique – ne peut être appréhendée qu'une fois l'étude du corps effectuée. Il nous paraît important de rapporter que deux types d'approches se sont succédé au sein de l'école behavioriste. Tout d'abord, « le behaviorisme méthodologique » – thèse des premiers travaux de Watson – qui « ignor[e] la conscience, les sentiments, les états d'âme ». Mais la recherche étant en constante évolution, un « behaviorisme radical » s'affirme ensuite, de nouveau chez Watson mais également Skinner, où le traitement des comportements ne « décapite pas l'organisme » et « n'a pas été élaboré pour permettre d'atrophier la conscience²⁸⁶ ».

C'est ce « behaviorisme radical », cette étude de l'âme d'après les comportements observés, qui nous intéresse²⁸⁷ car c'est le grand défi auquel s'est confronté Edmond, écrire le « dessus » pour ensuite parvenir à signifier le « dessous ». En effet, dans le roman goncourtien les observations relatives au corps apparaissent tout d'abord au lecteur, pour que soient ensuite suggérées les conséquences intérieures qui en résultent :

Alors Éliisa éprouva comme une espèce d'endurcissement de son corps que semblait quitter la sensibilité. De tout temps très frileuse, souvent au dortoir par les nuits fraîches elle avait un sentiment de froid. Elle n'eut plus froid. Puis les sensations produites par le contact brutal des choses et qui font mal ne lui parurent plus immédiates, mais lui firent l'effet de venir de loin et de la toucher à peine.²⁸⁸

Éliisa fait face à une « espèce d'endurcissement de son corps », ne ressent plus ni le froid ni la douleur. Toutes ces informations indiquent une perte de « sensibilité » de la détenue, et la sensibilité peut être physique – comme c'est le cas ici – mais également affective, soit la « faculté de ressentir

285 Marc Richelle, *B. F. Skinner ou le péril behavioriste*, Bruxelles, Pierre Mardage, 1977, p. 13-14.

286 Pour la distinction entre ces deux approches, nous renvoyons à l'ouvrage *Pour une science du comportement : le behaviorisme* [1974] de Burrhus Frederic Skinner, trad. Françoise Parot, Paris, Delachaux & Niestlé, 1979, p. 223.

287 Nous avons conscience que la psychologie est destinée à étudier l'être de chair et n'a pas vocation à expliquer le personnage littéraire. C'est la raison pour laquelle nous n'étudierons pas ici la totalité des travaux behavioristes, notamment les recherches liées à l'expérimentation.

288 *La Fille Éliisa*, *op. cit.*, p. 160.

profondément des impressions, d'éprouver des sentiments²⁸⁹ ». Peut-être qu'à travers cet amenuisement de la sensation physique, Edmond souhaite également suggérer une disparition de l'être doué d'émotions qu'était Éliisa, car il écrit quelques lignes plus loin que « l'indifférence de son corps pour tout, [Éliisa] la retrouvait dans les mouvements de son âme²⁹⁰. » En amont, le corps révèle et signale donc les dispositions de l'esprit du protagoniste. Le sensible étant pour notre auteur propre au sexe féminin – il écrit peu après la mort de son frère « je suis si malheureux, qu'il y a comme une émotion de *la sensibilité de la femme* autour de moi²⁹¹ » –, on peut affirmer que la disparition du sensible chez l'héroïne goncourtienne suggère une annihilation de la femme qui résidait en elle, une déshumanisation de son être, un corps qui « ne donne plus de sensations » étant « à proprement parler “une machine”²⁹². » L'observation approfondie du corps véhicule donc de précieuses informations sur les états d'âme et les sentiments. Dans son roman sur l'actrice par exemple, alors que la dualité de La Faustin reste latente, ses postures vont trahir ses maux, le dédoublement de son *Moi* intérieur. De fait, le comportement observable de Juliette semble permettre une première appréhension de son être :

Dans ce corps, dont un côté – le côté placé près du voisin indifférent – apparaît maussade, inerte, et comme ankylosé, c'est, de l'autre côté, une trépidation de grâces, un va-et-vient d'agaceries et de caresses de muscles à distance, un dégageant d'atomes crochus tout à fait amusant.²⁹³

Le corps de Juliette trahit ici l'altération de sa personnalité qui va conditionner son existence. Il est tantôt perçu « maussade », « inerte » et « ankylosé », révélateur de la domesticité et de l'immobilité du quotidien qu'elle mènera en Bavière, tantôt apparenté à son statut d'idole publique, être de mimique voué à la séduction par sa « trépidation de grâces » et ses « caresses de muscles à distance ». La gestuelle même de Juliette révèle ainsi la scission de son *Moi*, le combat entre la femme et l'actrice. Une ébauche de la psychologie de Juliette semble dressée d'après ses mouvements, à l'image de *Germinie Lacerteux*, dont Robert Ricatte constate que « lorsqu'[Edmond et Jules] se placent délibérément en dehors de leur personnage pour ne nous livrer que ses gestes, ceux-ci se trouvent être plus révélateurs qu'une analyse ; ils traduisent toute une vie souterraine et

289 *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], 1971-1994. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/sensibilite>.

290 *La Fille Éliisa*, *op. cit.*, p. 160.

291 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, II*, *op. cit.*, p. 262, nous soulignons (30 juin 1870).

292 Théodule Ribot, *Les Maladies de la personnalité* [1885], Félix Alcan, Paris, 1921, p. 37-38. Disponible sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb410406781>.

293 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 290.

informulée²⁹⁴ ». Dès lors, l'observable étant symptomatique de cette « vie souterraine et informulée », mentionner une « psychologie de l'observable » ne nous paraît guère inapproprié.

Mais, pour que le corps s'exprime, il faut *a priori* qu'un élément externe ait déclenché une réaction. C'est un apport fondamental des travaux behavioristes, connu sous le nom de théorie S-R : le « Stimulus » de Watson correspond à un événement extérieur provoquant une réaction, cette dernière étant nommée « Réponse ». Si réaction il y a, c'est donc qu'une cause extérieure a eu un impact particulier sur l'homme, « un des axiomes du behaviorisme » étant de considérer « qu'il n'y a pas de mouvements qui n'aient été déterminés directement par des stimuli quelconques²⁹⁵ ». Les gestes et comportements de l'être ne seraient donc que de simples réactions face à ce qui est perçu, touché ou encore entendu. La parole peut en effet, selon les principes de Watson, constituer un intéressant « stimulus », entraînant ainsi une « réponse » objectivable et destinée à l'analyse. Pierre Naville, qui a consacré une partie de ses travaux au behaviorisme de Watson, affirme d'ailleurs que « dire, c'est faire, c'est-à-dire se comporter²⁹⁶. » Ainsi, lors de la proposition d'un départ pour Londres, les mots prononcés par Nello – « tu as toujours raison, mon grand²⁹⁷ ! » – sont d'une part la « réponse » au projet de Gianni, mais surtout le « stimulus » du comportement de l'aîné, cette « émotion tendre qui ne parla pas, mais qui se témoigna » par le « tremblement de[s] doigts [de Gianni] en train de bourrer une nouvelle pipe²⁹⁸ ». Gianni souhaite en effet évoluer à Londres pour bénéficier de la maîtrise du cirque des Anglais. Ce départ n'est nullement dénué d'intérêt : l'aîné rêve d'une carrière auréolée de gloire et de succès mais également d'être considéré comme un artiste dont le talent est sans pareil. Ces quelques mots de Nello provoquent donc la réaction « tendre » de son frère, et permettent de saisir l'assujettissement de Gianni à la pratique de son art, lui qui ne peut contenir son « émotion » manifestée par ce « tremblement » de doigts. Sa réaction physique semble donc témoigner de ses sentiments, de cette recherche d'une pratique hors-norme, qui semble alors proche de la concrétisation.

La lecture des réactions corporelles face à divers « stimuli » permet donc d'établir une caractérisation de l'*être*, car le corps trahit sans cesse la pensée et peut révéler la tempête intérieure du personnage. Considérons la petite Haudancourt, qui panique à la vue du sang lors de ses premières règles. C'est un phénomène qu'elle ne comprend pas et qui l'amène à penser à sa mort

294 Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt*, op. cit., p. 302.

295 *La Psychologie, science du comportement. Le Behaviorisme de Watson*, Pierre Naville, Paris, Gallimard, 1943, p. 147.

296 *Ibid.*, p. 16.

297 *Les Frères Zemganno*, op. cit., p. 181.

298 *Ibid.*

prochaine. Son corps tout entier traduit son état – perçu comme une « infirmité », une « souillure » – de femme en éclosion. Cet état nouveau produit chez elle un « soudain effarouchement » lorsqu'une personne de l'autre sexe s'approche. Cette prise de conscience des besoins de la « femme naissante » provoque chez Chérie un « tremblement *émotionné* et *peureux* [...] de son corps²⁹⁹ ». La réaction physique de la jeune femme est indéniable, le « tremblement » est perceptible. Mais la caractérisation par l'emploi des épithètes relève néanmoins déjà d'une analyse de ladite réaction, et indique la discorde intérieure de Chérie. Elle rêve en effet de devenir une femme – « toute la vie de Chérie consiste [...] à atteindre ce moment décisif de défloration³⁰⁰ » –, ce qui pourrait justifier son « tremblement émotionné ». Mais elle est également effrayée par ce passage à l'acte, que corrobore l'épithète « peureux », justifiant ses rapports futurs à la sexualité : « toutes les fois où Chérie se sentait prête à aller plus loin qu'elle ne voulait, la petite vierge mondaine qui était en elle la retirait blanche et pure de son commencement d'entraînement³⁰¹. » Les réflexes de Chérie traduisent donc l'ambiguïté du rapport qu'elle entretient avec cet autre qu'est l'homme, de la même manière que le corps de La Faustin exprime les dualités intérieures auxquelles elle se trouve confrontée. Nous pensons notamment à la scène avec le maître d'armes où « l'excitante odeur d'homme » – ici « stimulus » – crée chez la maîtresse de Blancheron un « désir sensuel ». Aucun élément de la diégèse ne semble prédire les envies lubriques qui saisissent à cet instant Juliette, incarnation de la femme mélancolique ne pouvant oublier ses amours passées. Pourtant, alors que rien ne la retient auprès du maître d'armes, elle « demeur[e] *clouée* sur la banquette par une *puissance magnétique*³⁰² ». Elle ne maîtrise plus son propre corps, assujettie à une « puissance » qui semble la dépasser, celle de la légendaire Phèdre. Cette absence de pouvoir sur ses mouvements dénote bien une perte de possession de son *être*, impérieusement dominé par cette « puissance » supérieure, à l'image de la *Phèdre* de Racine gouvernée par Vénus, par l'amour : « Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée ; / C'est Vénus toute entière à sa proie attachée³⁰³. » Après les « réponses » de Juliette à cette « excitante odeur d'homme » est explicitée la métamorphose soudaine de l'héroïne :

Et les choses autour d'elle, peu à peu la femme les voyait dans la vague trémulation d'un éblouissement, [...] et *tout l'échauffement intellectuel de son rôle, elle le sentait descendu dans les parties*

299 *Chérie*, *op. cit.*, p. 154, nous soulignons.

300 Nao Takai, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle. Flaubert, les Goncourt et Zola*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 208.

301 *Chérie*, *op. cit.*, p. 263.

302 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 270-271, nous soulignons.

303 Nous renvoyons aux vers 305-306 de la troisième scène de l'acte I, Paris, Gallimard, 1995, p. 49.

*amoureuses de son corps, et elle ne pouvait plus vouloir, et il n'y avait plus, dans son être ardent et moite, que le désir sensuel, l'appétit déréglé d'une jeune bête en folie [...].*³⁰⁴

Le personnage joué, après avoir régulièrement pris possession de son être durant les multiples répétitions, s'empare désormais du corps de la femme. Phèdre prend le contrôle des « parties amoureuses de son corps », à tel point que Juliette ne peut plus « *vouloir* ». On constate également que l'écriture du corps – immobilisé sur la banquette par cette « puissance » supérieure – précède la caractérisation intérieure de Juliette. C'est cette incapacité à se mouvoir qui révèle l'écrasante domination de l'actrice sur la femme, confirmée ensuite par l'accès aux troubles de son âme.

Il apparaît donc que le corps fait véritablement sens, qu'il ouvre la voie à une analyse *in petto* du héros goncourtien. Les mouvements et comportements corporels sont annotés pour justifier ensuite l'analyse du *Moi* profond, à l'image de ce que fera quelques décennies plus tard le behavioriste en considérant le comportement « comme le signe ou le symptôme d'activités intérieures, d'ordre mental ou physiologique, qui constituent le véritable sujet d'étude³⁰⁵. » L'aîné des Goncourt ne semble donc pas se livrer directement à une analyse psychologique des tréfonds de ses personnages – qui l'exclurait définitivement des romans dits naturalistes – mais développe progressivement leur caractérisation intérieure par l'expression corporelle, voie de communication non verbale. Cette pratique est également à l'œuvre dans le premier roman d'Edmond quand, à son arrivée à la prison de Noirlieu, Élisabeth doit renoncer à ses attributs, depuis ses vêtements jusqu'à sa « pauvre bague en argent ». Sa liberté et surtout son individualité – toutes deux déjà grandement limitées – ne sont plus. Et l'anéantissement de sa personne peut se lire à travers ses mouvements, car « l'individu réagit *avec tout son corps* à un objet ou une situation donnée³⁰⁶ » :

Elle commençait à se dévêtir avec des pauses, des arrêts, des mains ennuyées de dénouer des cordons, des gestes suspendus, *une lenteur désireuse de retenir sur son corps, quelques instants de plus, les vêtements de sa vie libre.* [...] Élisabeth était enfin habillée en détenue, avec sur le bras le double numéro de son écrou et de son linge, le double numéro sous lequel – sans nom désormais – elle allait vivre son existence d'expiation.³⁰⁷

Ce renoncement à l'individualité nous suggère le « dessous » d'Élisabeth. Tout d'abord, ses « pauses »,

304 *La Faustin, op. cit.*, p. 271, nous soulignons.

305 Burrhus Frederic Skinner, *L'Analyse expérimentale du comportement. Un essai théorique* [1969], trad. Marc Richelle, Bruxelles, Charles Dessart, 1971, p. 110.

306 Pierre Naville, *op. cit.*, p. 204, l'auteur souligne.

307 *La Fille Élisabeth, op. cit.*, p. 128, nous soulignons.

ses « gestes suspendus » et cette « lenteur » paraissent révélateurs de la torpeur permanente qui caractérisera Éliisa jusqu'au terme de son existence. L'indolence avec laquelle la prisonnière ôte ses vêtements atteste également de son refus de basculer dans l'impersonnalité, dont elle se mourra. On peut constater que l'écriture de l'observable – ses « pauses », ses « mains ennuyées » – amène rapidement à l'écriture des états d'âme de la prisonnière, au détour de l'épithète « désireuse ». De fait, cette épithète qualifie la « lenteur » d'Éliisa – ce qui relève du visible donc – mais a trait à l'intériorité de son être, à sa volonté, son désir. On peut dès lors affirmer que le corps du protagoniste sert directement sa caractérisation intérieure, que le « dessus » évoqué par Flaubert témoigne en quelque sorte du « dessous ».

Il apparaît clairement que corps et âme sont dépendants dans la fiction goncourtienne. À l'image de la pensée behavioriste, le corps éclaire et signifie l'*être*. Les réactions du personnage sont d'une part une « réponse » à un « stimulus » initial, et se révèlent d'autre part symptomatiques de sa pensée, ses états d'âme. Sa caractérisation intérieure semble pouvoir s'accomplir au détour de ce qui relève de l'observable, et « ce n'est plus le dehors désormais, mais le dedans qui [...] attire [les frères Goncourt], – ou plutôt *le dedans tel qu'il peut se laisser apercevoir et appréhender du dehors*³⁰⁸. » Écrire le corps, ce qui relève du « dehors », se révèle donc nécessaire à la saisie de l'intériorité du protagoniste. Mais que se passe-t-il quand le « dessus » du héros est délaissé en faveur de l'écriture de son intériorité ?

I.3 - Le passage à l'intériorité

Qui dit « passage » suppose inéluctablement deux états. Le héros goncourtien peut être appréhendé du dehors, vu du « dessus » – il s'inscrit ainsi dans la veine naturaliste – pour qu'ensuite soit saisie son intériorité. Nous avons donc un état antérieur, soit l'écriture de l'extériorité, qui laisse progressivement place à une immersion dans l'âme du personnage. L'écriture du « dessus », nous l'avons relevé, suggère parfois le mal-être du protagoniste. Mais lorsqu'apparaît l'explicitation de sa pensée, ses souffrances morales sont véritablement exposées au lecteur. Par quelles voies Edmond de Goncourt parvient-il à transmettre la caractérisation intérieure du protagoniste ? Dans *Les Frères Zemganno* par exemple, après l'accident de Nello, Gianni lui promet d'abandonner son art pour lequel il vibre, de renoncer aux mouvements de l'acrobate. Mais,

308 Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1954, p. 268, nous soulignons.

ne supportant pas la « triste immobilité de ses jambes³⁰⁹ », le corps de l'aîné réagit instinctivement. Il fait face à « des contractions de sa figure » et « des involontaires plaintes s'échapp[ent] de sa bouche », jusqu'à ce que ses mouvements se lèvent « pour Gianni », donc en l'absence d'une volonté propre. Il apparaît que les réactions face à l'abandon de sa carrière s'expriment d'abord par le corps – de l'ordre du visible donc –, qui se révèle ensuite symptomatique de sa pensée, jusqu'à ce que cette dernière soit explicitée :

Là, exaltées par la marche, *les pensées de sa douleur* se mettaient à parler tout haut, et devenaient en quelque sorte ces espèces de cris entrecoupés, par lesquels ont besoin de jaillir d'une poitrine les *grands et profonds chagrins qui se trouvent tout seuls*.

« Est-ce assez bête !... quoi, n'étions-nous pas gentiment comme nous étions... pourquoi avoir voulu autre chose... [...] c'est moi !... car lui... il n'avait pas ce sacré désir de faire parler de lui !... [...] C'est moi !... oui c'est moi tout seul... la cause du malheur ! »³¹⁰

La souffrance de Gianni se révèle d'une telle ampleur qu'elle semble prendre le pas sur l'*être*. De fait, ce n'est plus l'aîné qui s'exprime mais « les pensées de sa douleur » qui sont personnifiées et qui « parle[nt] tout haut ». Gianni ne pouvant – pour la première fois – se confier à son frère, il ressent le « besoin » de s'exprimer, d'extérioriser « ses grands et profonds chagrins qui se trouvent tout seuls ». Mais pour justifier l'accès à l'intériorité du protagoniste, la voix du narrateur s'efface au profit de celle de Gianni, comme en témoignent les variations de temps, de personne et les marqueurs du discours. Laisser la parole à Gianni par le « monologue rapporté³¹¹ » ne serait-il pas le meilleur moyen de se conformer à cette exigence du vrai chère aux romanciers naturalistes ? En se limitant à la reconstitution de paroles prononcées et en ne divulguant pas lui-même l'accès au *Moi* profond de l'être, Edmond de Goncourt écrit certes le mal-être qui ronge l'acrobate mais ne renie pas pour autant les principes du naturalisme et semble pour l'instant faire figure de timide psychologue.

Une psychologie du personnage tend ainsi à se dessiner en creux d'après la lecture du corps. Dans le roman goncourtien en effet, l'écriture de ce dernier semble régulièrement appeler celle de l'âme, à l'image d'Élisa et de « la mortification de son corps *et* de son esprit³¹² ». La dégradation intérieure du protagoniste paraît binaire. Son corps tout d'abord se révèle atrophié avant que la

309 Toutes les citations qui suivront feront référence au chapitre LXXI des *Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 269-270.

310 *Ibid.*, nous soulignons.

311 Voir Dorrit Cohn et sa réflexion sur le « monologue rapporté », *op. cit.*, p. 75-120.

312 *La Fille Élisa*, *op. cit.*, p. 132, nous soulignons.

déperdition ne s'étende à tout son être, ravageant ainsi le « dessus » puis le « dessous » de la prisonnière. Cette caractérisation en deux temps semble une pratique récurrente de la création goncourtienne, que nous retrouvons par exemple dans sa « monographie de jeune fille ». Les années de faste de Chérie sont d'abord caractérisées par un besoin irréprensible d'être au cœur de toutes les conversations, d'être le point focal des bals parisiens, puis, l'évolution de la jeune vierge l'amène à se livrer à une véritable « chasse » à l'homme afin de se marier. Elle souhaite désormais mener une existence de femme rangée, évoluer du rang de jeune mondaine à celui de femme mariée pour se consacrer à l'enfantement – ce qui constitue pour les Goncourt toute la conception de la femme, qui « n'a qu'un sentiment, le sentiment maternel³¹³ ». Vingt années après les propos rapportés dans le *Journal*, la pensée d'Edmond à l'égard de l'autre sexe ne semble guère avoir évolué :

Ce besoin du mariage éclatait dans une particularité caractéristique. La vue des enfants produisait sur Chérie une espèce d'*affolement caressant* : cette exaltation singulière des tendresses qu'on remarque chez les jeunes filles faites pour la maternité [...].

Donc, ainsi amoureusement passionnée de corps et d'âme, [...] Chérie avait la visitation obstinée et tracassante du *désir*, l'obsession d'images, de visions, d'appétences troubles, et elle ne pouvait défendre aux rêves voluptueux de violer la chasteté de ses nuits.³¹⁴

Une nouvelle fois, l'écriture du corps face à un élément extérieur – le « stimulus » de Watson – précède celle de la pensée. Le lecteur est d'abord confronté à l'« affolement caressant » de Chérie – étonnante alliance de termes caractéristique de l'écriture artiste –, une agitation qui se caractériserait cependant par une certaine douceur. Le champ lexical du mouvement, de l'agitation laisse ensuite place à l'intériorité de Chérie, qui a « la visitation obstinée et tracassante du désir », des « appétences troubles » et dont la rêverie nocturne se révèle accaparée par l'érotisme. Nous pouvons ici constater un amalgame entre physiologie et psychologie. La sexualité, l'obsession du phallus, expliquerait les réactions de Chérie, qui possède un « *tempérament nervoso-sanguin* », et amènerait à son analyse physiologique. Cette lecture semble créer un indéfectible lien entre le dernier roman d'Edmond et le naturalisme – Léon Bloy, dans sa véhémence diatribe contre *Chérie*, évoque d'ailleurs l'« obscénité physiologique qui sert de base à tout roman naturaliste³¹⁵ ». Néanmoins, Edmond de Goncourt introduit un développement sur le *Moi* dissimulé de l'héroïne dans ce passage, notamment lorsqu'il se livre au récit de ses pensées. En effet, l'accès au « dessous »

313 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, I, op. cit.*, p. 1176 (23 juillet 1865).

314 *Chérie, op. cit.*, p. 262, l'auteur souligne.

315 *Les Funérailles du naturalisme, op. cit.*, p. 224.

de la jeune Haudancourt, à son esprit, peut être assimilé à une approche psychologique de l'être, les pensées étant « des actions qui viennent de l'âme et s'achèvent en elle³¹⁶ ». C'est ainsi qu'en évoquant les obsessions de l'héroïne, notre auteur semble agglomérer psychologie et physiologie, cette « visitation » – soit la « venue de l'inspiration, d'une idée, d'un rêve, etc., *dans l'esprit de quelqu'un*³¹⁷ » – étant de l'ordre du psychologique, tandis que l'objet même de cette pensée, le « désir » sexuel, a trait lui au physiologique dans la pensée scientifique du XIX^e siècle. L'écriture goncourtienne se révèle ainsi inscrite dans un véritable entre-deux, influencée par l'écrasante domination naturaliste contemporaine et ses considérations physiologiques, mais tentant de s'en démarquer par une approche psychologique, somme toute novatrice et à rebours d'un genre auquel Edmond de Goncourt a hâtivement été associé durant de longues années.

L'emploi abondant du « document humain » a circonscrit Edmond de Goncourt au naturalisme. Ses œuvres de fiction sont construites d'après l'étude du vrai, de la scène vécue à la documentation clinique. Dans la préface de *La Faustine*, il songe déjà à son roman *Chérie*, qui sera « une étude psychologique et physiologique de jeune fille », et en appelle à la participation de ses lectrices :

Et je m'adresse à mes lectrices de tous les pays, réclamant d'elle, en ces heures vides de désœuvrement, où le passé remonte en elles, dans de la tristesse ou du bonheur de mettre sur du papier *un peu de leur pensée en train de se ressouvenir*, et cela fait, de le jeter anonymement à l'adresse de mon éditeur.³¹⁸

Son appel n'a pas été vain. Pauline Zeller, l'une de ses plus grandes admiratrices, n'a pas hésité à lui confier son petit « cahier rouge ». De ce document est né le règlement de vie de Chérie à l'issue de sa communion mais également son journal intime. Quelle meilleure voie de représentation de la pensée de la jeune femme que le journal ? La jeune Haudancourt est libre d'y écrire ses pensées les plus intimes, ses humeurs quotidiennes. C'est là l'une des « fonction[s] » essentielles du journal de jeune fille, « y épancher ses états d'âme, lui dire ce qu'on tait à d'autres³¹⁹ ». Avant de laisser place au « document humain », le narrateur évoque « un journal des plus riches en points d'exclamation,

316 François Delaporte, « Le miroir de l'âme », *Communications*, n° 75, 2004, p. 19. Ce n'est pas sans nous rappeler l'article 161 des *Passions de l'âme* de René Descartes qui écrit que les « pensées peuvent être produites par l'âme seule », dans *Œuvres philosophiques, t. III (1643-1650)*, éd. Ferdinand Alquié, Paris, Bordas, 1989, p. 1074.

317 *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], 1971-1994, nous soulignons. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/visitation>.

318 *La Faustine*, *op. cit.*, p. 180, nous soulignons.

319 Philippe Lejeune, *Le Moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 173.

[...] en lignes de points sous lesquels se dissimulent *des pensées qui rougissent pudiquement de se formuler* » et qui « va nous donner presque une année entière de cet état d'âme amoureux de Chérie³²⁰. » Là se trouve la vérité, la femme dans toute son authenticité et sa profondeur. Elle peut s'affirmer et assumer ce versant de la Femme qu'elle dissimule constamment, notamment à son grand-père. À l'issue de la lecture du « journal », l'obsession de Chérie pour les petites amourettes et l'homme est avérée : la majorité de ses pensées sur papier relatent en effet une anecdote relative à un moment partagé, des regards échangés, une danse qu'elle ne saurait oublier. Et c'est par l'écriture qu'elle peut se permettre d'assumer sa passion pour « M. Henry » qui la « fait tressaillir », le jeu de séduction qui s'est installé entre elle et « Ciel-Bleu », ainsi que ses « dispositions » à aimer « M.L ». Mais cet attrait pour le sexe masculin semble avoir pour unique dessein le mariage. Après sa danse avec monsieur Henry et ses tressaillements, Chérie s'interroge – « aurai-je jamais un mari si prévenant ? » –, et suite à une autre danse avec « M.L », elle confesse qu'elle « aimerai[t] assez [se] marier avec lui³²¹. » Son journal témoigne de ses pensées entêtantes, de son *Moi* intérieur submergé par ce besoin permanent d'aimer et de sa préoccupation pour le mariage, « l'attente de l'engagement définitif [...] et du mariage » constituant ainsi le « fil conducteur » du journal qui « raconte une attente, jour après jour³²² ». Confier à son héroïne l'écriture de ses pensées, reproduire au sein de la fiction un véritable journal de jeune fille, contribuent tous deux à renforcer l'« effet de réel » du roman à dessein réaliste. Cet emploi du « document humain » sert donc une nouvelle fois le romancier, et lui permet d'exposer les méandres de l'âme de Chérie sans pour autant trahir les préceptes naturalistes.

Mais le narrateur ne peut se limiter à une telle voie d'écriture de l'intime et nombreux sont les chapitres ponctués de remarques concernant l'*être* du protagoniste. Les frères Zemganno, nous l'avons signalé, ne font qu'un et évoluent dans une communion physique et intellectuelle. Leurs corps, leurs pensées réagissent simultanément, dépassant le lien fraternel usuel :

Ils ressentaient des sympathies ou des antipathies pareillement soudaines, [...] une impression toute semblable. Non seulement les individus, mais encore les choses, [...] leur parlaient même à tous les deux. [...] Enfin les idées [...] naissaient communes aux deux frères, [...]. Ainsi moralement agrafés l'un à l'autre, les deux Bescapé étaient besogneux de la mêlée de leurs jours et de leurs nuits, avaient peine à se séparer, éprouvaient chacun, quand l'autre était absent, le sentiment bizarre, [...] le sentiment de quelque

320 *Chérie*, *op. cit.*, p 191, nous soulignons.

321 *Ibid.*, p. 193 et p. 196. Pour l'intégralité du journal intime de Chérie, voir p. 191-200.

322 Ces propos sont empruntés à Philippe Lejeune à propos du journal de Gabrielle Laguin, *op. cit.*, p. 158.

chose de dépareillé, entrant tout à coup dans une incomplète vie.³²³

Leurs sentiments – ces « sympathies » et ces « antipathies » – se confondent lors d'une rencontre, et tous deux ressentent les mêmes impressions. Leurs idées, dès l'état embryonnaire, sont « communes ». Mais l'absence de l'un des deux frères, d'une moitié constituant ce tout, crée un « sentiment bizarre » et la sensation d'une « incomplète vie », tous deux étant manifestement en « situation de dépendance ontologique vis-à-vis de l'autre (c'est-à-dire que l'on dépend de l'autre dans son *être* même)³²⁴ ». L'un ne peut vivre sans l'autre et cette sensation d'« incomplète vie » survient après l'accident du cadet, tout comme elle caractérise le quotidien d'Edmond lors des derniers instants de son frère. Leur communion s'étiole et l'écriture d'une réflexion unique laisse place à deux pensées distinctes, qui ne semblent plus pouvoir se retrouver. Les peines des deux frères sont inscrites, mais séparément désormais. Nello est submergé par « des absorptions, des concentrations, des abîmements muets » avec « quelque chose d'inexprimablement douloureux ». Sa peine est telle qu'il tombe dans « une tristesse faite de pensées si angoisseuses, que cette terrible tristesse lui donnait envie de pleurer³²⁵ ». Mais au chapitre suivant, c'est la pensée de Gianni qui est énoncée : il ne se sent « plus aimé » par Nello et se retrouve dans « une espèce de souffrance colère qui avait besoin d'agitation et de mouvement³²⁶ ». Ce tragique accident a créé un fossé entre Gianni et Nello, et il ne semble plus possible de peindre une pensée unique, leur communion physique et morale n'étant plus qu'un lointain souvenir. La fracture entre les frères Bescapé est telle qu'ils sont désormais appréhendés distinctement et Edmond prend soin de les dissocier formellement, un chapitre étant consacré à la pensée de Nello et le suivant à celle de l'aîné. Un pas a été franchi, Edmond de Goncourt quitte la posture du psychologue retors pour une écriture manifeste de la souffrance intérieure du héros. Elle est diffuse, succincte, mais évoque aisément ses maux.

Lors de ses premiers moments à Lindau, Juliette Faustin semble parfaitement heureuse, accomplie dans son existence prosaïque loin des fastes du théâtre. La lettre qu'elle envoie à sa sœur témoigne de cette stabilité émotionnelle apparente. La tragédienne est morte, « enfoncée dans le troisième dessous », et ne subsiste que la femme, amoureuse et comblée. L'amour est devenu sa seule obsession, l'unique voie par laquelle elle pense désormais pouvoir s'accomplir. Elle a purement et simplement renié l'actrice en elle. Cependant, lors d'une promenade, Juliette et lord

323 *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 222. Là encore s'exprime l'écriture du souvenir, de cette seule et unique entité que formaient Edmond et Jules de Goncourt.

324 Ronald David Laing, *op. cit.*, p. 71, l'auteur souligne.

325 *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 287, chapitre LXXXIV.

326 *Ibid.*, p. 288, chapitre LXXXV.

Annandale croisent de jeunes voyageuses qui entonnent un « chant triste comme une mélancolie de montagne³²⁷ ». Cette « plainte musicale » éveille chez la jeune femme des réminiscences de son passé, « un monde de souvenirs ». Dès lors, son *Moi* intérieur est soumis à un clivage perpétuel, le *Moi* de la femme amoureuse étant de nouveau confronté au *Moi* de l'actrice. Et c'est à partir du « ressouvenir » que le narrateur livre les pensées de l'héroïne :

Aux heures du soir, dans le coin de la cheminée de la villa Isemburg, [...] il n'y avait de la Faustin que sa présence physique : rien que son corps ; l'esprit de *la femme* n'était plus là, il était rue de Richelieu.

La tragédienne se revoyait, sautant du coupé conduit par le vieux Ravaud, dans la criée des journaux imprimant son nom tous les soirs. [...] Elle était dans sa loge, répétant avec sa sœur ou le souffleur du théâtre, et prise de l'émotion à la fois douce et anxieuse et toujours nouvelle de chaque soirée.³²⁸

Le chant des jeunes voyageuses a véritablement bouleversé Juliette qui ne peut désormais plus s'accomplir dans son existence bavaroise. Son corps et son esprit sont parfaitement isolés, « le moi n'est pas "réalisé" par le corps, il en est distinct, dissocié³²⁹ ». Sa pensée prend de l'ampleur jusqu'à devenir sujet grammatical – « l'esprit de la femme n'était plus là, il était rue de Richelieu ». Puis, c'est par l'emploi de l'analepse qu'est saisie l'intériorité de Juliette, qui n'est plus « la femme » de lord Annandale mais de nouveau « la tragédienne ». Les souvenirs de l'actrice gagnent en précision à mesure que son *être* s'enfonce dans son passé, elle qui « se revoyait, sautant du coupé » ou encore « dans sa loge ». Le lecteur accède parfaitement à la scission intérieure de l'héroïne goncourtienne, à cette âme brisée par l'envahissement de ce second *Moi*, d'où ressurgissent les images de sa vie de tragédienne. Le ressouvenir apparaît ainsi comme une nouvelle voie de saisie de l'intime, permettant au romancier d'être au plus près de la « féminité » de la Faustin.

Le passage du « dehors » au « dedans » implique inéluctablement un accès privilégié du lecteur à l'*être* du héros. Corps et esprit se révèlent profondément liés, parfois indissociables. C'est ainsi qu'une caractérisation du « dehors » conduit Edmond de Goncourt à ensuite saisir le « dedans », à livrer les états d'âme de son protagoniste. Des voies fort diverses et peu usitées sont utilisées par l'auteur du *Journal*, qui use du document humain pour s'établir fin psychologue. L'étude menée sur l'Homme n'est jamais brutale, grossière, mais toujours subtile, à saisir avec

327 *La Faustin*, op. cit., p. 392.

328 *Ibid.*, p. 403, nous soulignons.

329 Ronald David Laing, op. cit., p. 159.

délicatesse. Mais cette désagrégation du sentiment du *Moi* devait être écrite, ses méandres intérieurs consignés dans le roman.

II - Exposer un état

Afin de prétendre à une saisie sérieuse et approfondie du « dessous », il semble capital de ne pas limiter l'observation du héros à un événement précis de son existence – comme par exemple lorsque le héros est en proie à une véritable crise –, mais de saisir d'où naissent ses petites « curiosités psychologiques » (*Chérie*) et comment elles tendent à évoluer. La caractérisation du personnage ne semble pas être bâtie sur une analyse qui se limiterait à la ruine de son *être*, mais s'étend à l'ensemble de son existence, chaque étape vécue du héros pouvant signifier son intériorité. Selon Michel Raimond, il existe des « moments essentiels de la vie sur lesquels s'arrête plus volontiers le romancier [...] l'enfance et l'éducation, la naissance de l'amour et les tourments de la passion [...], la maladie, l'agonie et le bilan d'une vie³³⁰. » La volonté qu'a Edmond de Goncourt d'inscrire l'ensemble des états de son personnage semble de fait imposer la représentation de son enfance, là où se développe le *Moi* profond, mais également toutes les étapes qui mènent le protagoniste à la dissolution de son *être*, à son « agonie » finale.

II.1 - La crise minorée

Le roman connaît un bouleversement considérable au XIX^e siècle, son ère « romanesque » semble révolue car « l'imagination n'est plus la qualité maîtresse du romancier³³¹. » L'auteur naturaliste doit désormais faire œuvre d'analyste, de scientifique. Les frères Goncourt ont toujours revendiqué cette évolution attendue du Roman, et ce dès *Germinie Lacerteux* :

Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme, sérieuse, passionnée, vivante de *l'étude littéraire* et de *l'enquête sociale*, qu'il devient par l'analyse et la recherche psychologique *l'histoire morale contemporaine*, aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les

330 Voir son ouvrage intitulé *Le Roman*, Paris, Armand Colin/HER, 1987, p. 88.

331 Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 415.

devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises.³³²

Il n'apparaît plus comme fondamental de galvaniser l'imagination du lecteur, le roman est une « enquête », une « étude », et nos romanciers tendent à devenir de véritables historiens de mœurs. Nous sommes aux antipodes du roman traditionnel. Est-il dès lors encore nécessaire d'articuler le roman autour d'une intrigue ? Les Goncourt semblent en faire fi et construisent leur « enquête sociale » au sein même du roman ; ils « veulent sortir du conte, de l'éternelle histoire, de l'éternelle intrigue [...] ce qu'ils cherchent, ce sont des pages d'études, simplement, un procès-verbal humain, quelque chose de plus haut et de plus grand³³³ ». Le dessein du seul Edmond se révèle sensiblement identique, il poursuit cette entreprise commune et ne semble pas chercher à légitimer sa création par une intrigue habilement menée, ponctuée par nombre de péripéties. Au contraire, il tente de se libérer des carcans du romanesque pour élaborer une œuvre novatrice dont il va jusqu'à anticiper les attaques lorsqu'il note qu'« on trouvera bien certainement la fabulation de *Chérie* manquant d'incidents, de péripéties, d'intrigue. Pour mon compte, je trouve qu'il y en a encore trop. [...] je voudrais faire des romans sans plus de complications que la plupart des drames intimes de l'existence³³⁴ ». Ce qui importe réellement au sein de son dernier roman est de peindre l'intimité de la jeune fille, les « drames intimes » auxquels elle est confrontée, car pour notre auteur « la dernière évolution du roman [...] c'est de se faire un livre de pure analyse³³⁵ ». En effet, dans son roman sur la jeune fille, nulle intrigue n'apparaît aux yeux du lecteur. Il n'a qu'à suivre l'existence de la petite Haudancourt et ses évolutions intérieures. Léon Bloy n'a d'ailleurs pas totalement tort quand il écrit qu'« il faut avaler deux cent pages au moins de niaiseries prétentieuses sans mouvement ni style d'aucune sorte avant d'arriver au commencement d'une pénombre d'action.³³⁶ » Mais peut-on encore considérer *Chérie* comme un roman ? Ce dernier adopte, d'après la grammaire du récit, un schéma universel : l'*incipit* introduit un « Avant - État initial - Équilibre », pour qu'apparaisse ensuite l'élément perturbateur ou « Provocation - Détonateur - Déclencheur³³⁷ ». Ainsi, l'intrigue ne pourrait être déployée sans la présence du « Déclencheur » qui se révèle nécessaire à toute création romanesque. Mais Edmond de Goncourt l'expose-t-il dans *Chérie* ? Il serait vain d'y chercher ce

332 Voir la préface d'Edmond et Jules de Goncourt à *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, p. 38, nous soulignons.

333 Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes*, *op. cit.*, p. 558.

334 *Chérie*, *op. cit.*, p. 41-42, préface de l'auteur.

335 *Ibid.*

336 *Les Funérailles du naturalisme*, *op. cit.*, p. 223.

337 Nous nous référons au schéma quinaire établi par Paul Larivaille dans « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 366-388. Viennent ensuite l'« Action », puis la « Sanction – Conséquence » qui laissera place à l'ultime étape du roman, l'« Après – État final – Équilibre ».

« Déclencheur » car là n'est pas son dessein, il ne s'agit nullement d'inscrire son héroïne dans une intrigue à rebondissements mais uniquement de se livrer à l'étude de son *Moi*.

Mais une étude ne peut être valable, réellement représentative de l'être, qu'à la condition d'être bâtie d'après l'observation du personnage, de ses prémices jusqu'à son terme, car « ce qui est significatif dans un homme, ce n'est pas l'acte qu'il accomplit à tel moment de crise aiguë et passionnée, ce sont ses habitudes de chaque jour, lesquelles indiquent non pas une crise, mais un état³³⁸. » Il faut peindre le héros dans « ses habitudes de chaque jour », suivre son évolution. Ainsi, la crise – si tant est qu'il y en ait une – ne pourrait définir l'être, ne pourrait suffire à répondre aux attentes de l'« enquête sociale » goncourtienne. Considérons à présent Éliisa, dont le quotidien apparaît dans l'œuvre goncourtienne, depuis son enfance jusqu'à son trépas. Un seul véritable moment de crise apparaît, une péripétie unique durant laquelle l'aliénée tue son amant :

[...] il s'était élancé sur elle, sur le couteau, tombant à genoux, cherchant, tout blessé qu'il était, à l'envelopper, à l'embrasser de ses bras défaillant. [...] Quand elle avait vu couler le sang... était-ce assez singulier tout de même ?... alors elle avait été prise par un *vertigo*, par un besoin de tuer, par une furie d'assassiner... et elle l'avait frappé encore de quatre ou cinq coups...³³⁹

Il apparaît qu'à l'instant où Éliisa décide de tuer le soldat, elle n'est pas elle-même. Son *Moi* originel a perdu pied pour laisser place à l'hystérique « misandrine ». Nous avons donc une modification de son état habituel sous l'effet de la crise, ainsi qu'en témoignent l'emploi de l'adverbe « alors » et l'usage de la voix passive, « elle avait été prise ». Ainsi, Éliisa ne saurait être caractérisée par cette soudaine folie meurtrière, elle a simplement perdu le contrôle de son *Moi*, transcendé par une force jusqu'alors insoupçonnée. Si nous nous en tenons aux propos de Bourget, cette « crise » n'est pas en mesure de définir son *Moi*. Philippe Hamon considère d'ailleurs que « la crise n'est pas l'aboutissement, l'apanage, l'épreuve qualifiante du personnage » et « tend à devenir une ponctuation dans une nébuleuse de faits plutôt qu'un aboutissement du personnage et de son histoire³⁴⁰ ». Cette fureur de la prostituée³⁴¹ est d'autant moins représentative d'Éliisa qu'elle est limitée à une analepse subjective – un souvenir de la prisonnière –, et que l'acte de la condamnée

338 Voir le chapitre que Paul Bourget consacre aux Goncourt, *Essais de psychologie contemporaine*, op. cit., p. 327.

339 *La Fille Éliisa*, op. cit., p. 150, l'auteur souligne.

340 Voir *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1984, p. 74.

341 L'origine de cette crise se révèle aux antipodes de la péripétie du roman traditionnel car l'hystérie misandrine d'Éliisa naît du document humain, des recherches effectuées par Edmond en amont de la composition de son roman. Alexandre Jean-Baptiste Parent-Duchâtelet évoque en effet ces colères inhérentes à la prostituée dans *De la prostitution dans la ville de Paris* [1836], éd. Alain Corbin, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 106.

apparaît bien tardivement, au chapitre XLVIII, soit treize chapitres après son arrivée en prison. Le meurtre du soldat ne constitue donc pas le point focal de ce roman mais apparaît comme simple élément permettant d'agglomérer les deux temps de son œuvre : la prostitution et la prison qui « forment deux blocs distincts d'observations reliées par les seuls artifices de la composition³⁴². » Car c'est là l'intérêt réel du roman, l'être moral d'Élisa, son « état », face à ces mondes qui tendent à annihiler son identité.

Mais quelle serait la crise dans *La Faustin* ? Et finalement, qu'est donc la crise ? Cette dernière pouvant être définie comme la « manifestation brusque et intense, de durée limitée (d'un état ou d'un comportement), pouvant entraîner des conséquences néfastes³⁴³ », on pourrait affirmer que Juliette Faustin est traversée par de nombreuses crises, la jeune femme étant en permanence dépossédée de son *Moi* intérieur pour se soumettre au *Moi* de la tragédienne. Mais ces moments « brusque[s] » et « intense[s] » ne suffisent pas à la caractérisation de Juliette car Edmond ne se borne pas à l'écriture de la dissolution de son *Moi* au contact de l'actrice. Il peint ses « habitudes de chaque jour », admet la femme qu'elle est mais également l'actrice qui la ronge. C'est le conglomérat de ces deux parts qui constitue l'état véritable de Juliette. Il ne s'agit donc pas uniquement de s'interroger sur l'altération du *Moi* mais d'admettre l'ensemble de ses états d'âme, car l'héroïne goncourtienne « témoigne, par ses tourments, ses incertitudes de femme, dans sa vie affective comme dans sa relation au théâtre, d'une réflexion générale sur l'identité³⁴⁴ ». Aussi peut-on constater que la vie fastueuse menée par Juliette et lord Annandale rue du Faubourg Saint-Honoré³⁴⁵ puis à Lindau a tout autant d'importance que la résurgence de son double, la « tragédienne » s'éclipsant même pour que la « femme » renaisse grâce à l'amour (chapitre XXIX et XLVI notamment).

La crise ne peut donc suffire à la constitution de l'identité du héros, qui doit être appréhendé dans sa totalité afin que soit saisi son état ou ses successions d'états. C'est peut-être la raison pour laquelle la narration de *Chérie* ne se limite pas à l'exposition de sa course au mari, de sa maladie et sa déchéance, mais explicite tous les stades par lesquels passe Chérie. L'intimité de la jeune fille apparaît à maints égards d'une opacité certaine, il est de fait nécessaire de la peindre dans « ses habitudes de chaque jour » pour pénétrer son âme. C'est ainsi que la « crise aiguë et passionnée »

342 Robert Ricatte, *La Genèse de La Fille Élisa*, op. cit., p. 64, nous soulignons.

343 Voir *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], 1971-1994. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/crise>.

344 Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Droz, Genève, 2002, p. 256, nous soulignons.

345 Voir les pages 337 à 381 de *La Faustin*, op. cit.

évoquée par Bourget se trouve minorée : c'est l'existence même de Chérie qui constitue le point focal de ce livre, un livre « sur l'intime *féminilité* de son être depuis l'enfance jusqu'à ses vingt ans³⁴⁶ ». Exposer l'existence de la jeune Haudancourt lui permet d'établir une caractérisation approfondie de son héroïne, d'exposer ses maux et ses états d'âme. Il ne s'agit plus de « donner au lecteur un lambeau de la vie humaine³⁴⁷ » mais de mener une étude de Chérie sur le long-terme, depuis son obsession pour la poupée (chapitre X) jusqu'à sa première communion (chapitre XXXIV), sans oublier sa première apparition dans un bal (chapitre LV). Narrer toutes ces anecdotes à propos de Chérie permet d'établir son identité, les différents états qui constituent son *être*. La jeune fille est parfois insaisissable, dissimule son intimité, mais Edmond s'évertue à l'exposer sous toutes ses facettes, de l'intimité de l'enfant au Muguet à ses apparitions publiques. Paul Bourget s'interroge d'ailleurs sur la peinture des « habitudes de chaque jour » du héros goncourtien :

Mais comment rendre perceptible la formation des habitudes, qui, de nature, est presque imperceptible ? Justement au moyen d'une *minutieuse peinture d'états successifs*. C'est pour cela que les frères de Goncourt déchiquent leurs récits en *une série de petits chapitres donc la juxtaposition montre la ligne totale d'une habitude*, comme les petits cailloux d'une mosaïque, placés les uns à côté des autres, forment les lignes d'un dessin.³⁴⁸

Il aura ainsi fallu cent cinq chapitres – et presque tout autant d'anecdotes à propos de Chérie – qui, une fois assemblés, peuvent enfin « montre[r] la ligne totale d'une habitude ». Ce procédé est de rigueur dans l'ensemble de la création romanesque d'Edmond, *La Fille Élisa* et *La Faustin* comportant chacun soixante-cinq chapitres et *Les Frères Zemganno* quatre-vingt-six. Dans son roman sur la prisonnière, toutes ces anecdotes à propos de l'héroïne et son environnement permettent de saisir son être. Ainsi l'immobilité dans laquelle stagnent les prostituées – qui « demeurent paresseusement dans des avachissements fantomatiques³⁴⁹ » – dénote cette propension qu'a Élisa pour la paresse, tout comme leurs « endormements ennuyés de se réveiller dans un étirement de bête³⁵⁰ » soulignent l'animalité croissante d'Élisa, sa perte d'*être*. De plus, il semblerait que l'immobilité et l'ennui des prostituées témoignent d'une absence presque totale d'action romanesque, de péripéties. Elles s'ennuient, leurs corps s'endorment, car il ne se passe rien. L'unicité de la narration goncourtienne ne semble donc pas naître d'une action structurante, ce sont

346 Nous renvoyons une fois de plus à l'abondante préface de *Chérie*, *op. cit.*, p. 40-41, l'auteur souligne.

347 Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 416.

348 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 327.

349 *La Fille Élisa*, *op. cit.*, p. 86.

350 *Ibid.*

les états successifs de la jeune femme qui deviennent, de fait, la véritable structure du roman. Il apparaît dès lors évident, comme a pu l'écrire Zola, qu'« il n'est plus nécessaire de nouer, de dénouer, de compliquer, de glisser le sujet dans l'antique moule ; il suffit d'un trait, d'un personnage, qu'on dissèque, en qui s'incarne un coin de l'humanité souffrante, et dont l'analyse apporte une nouvelle somme de vérité³⁵¹. » Ce personnage que l'on « dissèque » représente parfaitement le héros goncourtien, saisi par une multitude de petites anecdotes qui, ensemble, caractérisent l'« état » mentionné par Bourget.

Cette fragmentation de l'existence du personnage implique inéluctablement une saisie différée de tous ces petits riens constitutifs de son essence. Ainsi, l'écrivain « qui se propose de peindre des états *doit* [...] donner l'impression de la durée³⁵² ». Il apparaît qu'Edmond de Goncourt ne déroge pas aux propos de Bourget et s'évertue à peindre non un instant de « crise », ou un « lambeau » d'existence de son personnage, mais l'ensemble de sa vie. Hormis *La Faustine*³⁵³, il paraît intéressant de relever que les créations d'Edmond adoptent un schéma semblable, que l'on pourrait gloser comme suit : l'enfant dans son milieu – développement – stagnation et perte de vitalité. Il saisit de fait son protagoniste à des stades distincts, narre chacune de ses années, car seule une étude prolongée peut être considérée comme vraie, comme véritablement représentative de son essence. Son roman sur le cirque est ainsi ponctué par de nombreuses anecdotes, une foule d'habitudes observées aux différents âges de Gianni et Nello : leur quotidien de vagabonds (chapitre VII notamment), leurs représentations en Écosse (chapitre XXIX) ou bien les premiers essais de leur inimitable tour (chapitre LIX). Il apparaît évident que la durée de l'histoire narrée n'a pas pour dessein de bâtir l'intrigue autour d'une crise, mais de dresser une analyse élaborée et complète des personnages pour qu'à terme la crise éclate, ainsi qu'en témoigne l'apparition plus que tardive de la véritable crise de ce roman, la chute de Nello.

Edmond de Goncourt serait-il le romancier du rejet du romanesque ? Sa création paraît répudier le roman traditionnel et son schéma usuel. Son deuxième stade – « Provocation - Détonateur - Déclencheur » – n'apparaît pas comme une condition *sine qua non* du déploiement de l'intrigue car Edmond refuse tout simplement de bâtir son roman autour d'une intrigue solide et ingénieuse. Là n'est pas son projet, il s'agit de se livrer à l'étude de l'être peint, de ses « dessus » et ses « dessous » qu'il a pu maintes fois observer. Rappelons également que dans le roman traditionnel, la crise subie par le héros semble régulièrement constituer le « déclencheur » des

351 *Les Romanciers naturalistes, op. cit.*, p. 559.

352 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine, op. cit.*, p. 327, nous soulignons.

353 L'*incipit* du roman de la tragédienne ne dresse certes pas un portrait de l'enfant qu'a pu être Juliette mais – nous nous y arrêterons –, son enfance est régulièrement évoquée.

péripiéties. Mais la pratique est tout autre chez Edmond : la crise du héros ne représente qu'un épisode succinct de son existence et tend à être minimisée, retardée. Zola écrivait à propos de *Germinie Lacerteux* que « l'intérêt n'est pas dans les incidents, mais dans l'analyse du tempérament de cette fille, de sa chute, de ses luttes, de son agonie ; et il faudrait noter une à une les phases par lesquelles passe son être³⁵⁴. » Le travail auquel s'est adonné Edmond dans son œuvre romanesque paraît corroborer le dire zolien, il a en effet dédramatisé le roman – donc, lui a ôté toute action – pour finalement « noter une à une les phases par lesquelles passe son être », en commençant par observer et interroger l'enfance du héros en devenir. Car c'est là que tout commence.

II.2 - L'enfance et le développement de l'être

Contrairement aux romans nés de la collaboration fraternelle, les monographies écrites par Edmond de Goncourt présentent le protagoniste depuis ses premiers moments. Stépanida Bescapé apparaît avec « son enfant au sein », la naissance de Chérie est évoquée au détour d'une analepse narrative – la vaste biographie de la famille Haudancourt (chapitre II) –, et Éliisa est appréhendée dès son « berceau ». Peindre le héros depuis ses débuts permet à Edmond d'énoncer son être originel pour ensuite saisir tous les états par lesquels il va passer. Ce premier état tend à inscrire l'enfant au sein d'une classe sociale très largement défavorisée, voire marginalisée³⁵⁵. Éliisa grandit en effet dans un quartier populaire où sa mère, Madame Alexandre, est une sage-femme clandestine. Toutes deux doivent faire face à une certaine misère – les activités de la mère d'Éliisa « ne couvr[ant] pas toujours les dépenses de l'entreprise³⁵⁶ » –, et la jeune fille est touchée par la fièvre typhoïde, maladie fréquente dans les milieux populaires, due à l'insalubrité de l'eau. Le premier roman d'Edmond s'inscrit ainsi dans le prolongement de *Germinie Lacerteux* et de la revendication du droit des « basses classes » au « Roman ». Gianni et Nello naissent eux aussi dans les marges de la société. Fils d'un saltimbanque italien et d'une mère tsigane qui connaissent « la misère des entr'actes » (chapitre II), leur enfance est dénuée de toute stabilité car le père Bescapé et sa troupe « perpétuellement [...] couraient la France, [...] un jour, ils étaient en Flandre, [...] un jour, ils étaient en Alsace, [...] un jour, ils étaient en Touraine [...]»³⁵⁷. C'est ce vagabondage

354 *Les Romanciers naturalistes, op. cit.*, p. 557.

355 Nous excluons bien évidemment *Chérie*, roman pour lequel le dessein d'Edmond est tout autre, il s'agit en effet d'« une monographie de jeune fille, observée dans le milieu des élégances de la Richesse », *Chérie, loc. cit.*, p. 39.

356 *La Fille Éliisa, op. cit.*, p. 53.

357 *Les Frères Zemganno, op. cit.*, p. 152.

quotidien que Gianni cherchera à fuir lors de la vente de la Maringotte au Recousu, à qui il dira d'ailleurs que « cette vie-là... c'est terminé³⁵⁸. » La misère sociale – véritable *topos* naturaliste – parcourt également son roman sur l'actrice. Mais contrairement à ses deux précédentes créations, Edmond n'inscrit pas l'enfance du héros dès l'*incipit*. Les jeunes et misérables années vécues par Juliette et sa sœur Maria apparaissent en effet par bribes, par les souvenirs qu'ont les femmes de leur enfance, « quand, à la maison, il faisait faim³⁵⁹ », ou bien leur « vie de grandes fillettes orphelines³⁶⁰ ». Toutes deux sont avant tout des « créature[s] du peuple » (chapitre XXXI) mais le roman suggère aisément les voies qu'elles ont empruntées pour tenter de quitter leur classe sociale originelle. Ainsi, choisir de représenter l'origine du personnage – ou signaler une enfance ô combien misérable – permet à Edmond de Goncourt d'écrire l'origine de ses failles, du poids de sa basse extraction sur son *être*.

Mais Edmond ne se borne pas à une écriture misérabiliste : des « basses classes » peuvent naître des comportements qui distinguent le protagoniste. Dans le cas des *Frères Zemganno*, les premières années des frères Bescapé ne tardent pas à signifier leur *être* en devenir, et Gianni apparaît déjà comme un enfant passionné :

Gianni [...] *se sentait* l'amour, la passion de sa profession. Il aimait son métier et ne l'eût changé contre nul autre. Il était acrobate par vocation. [...] *Il éprouvait des contentements infinis* de l'accomplissement satisfaisant d'un tour, de l'élégance et de la correction de sa réussite. [...] Les nouveaux tours qu'il ne savait pas [...], il les cherchait avec des chagrins et des désespoirs comiques, les poursuivait *obstinément* jusqu'à ce qu'il les eût trouvés. *Et sa première interrogation aux gens d'une troupe qu'il croisait sur une route était toujours : « Eh bien, y a-t-il un tour nouveau à Paris ? »*³⁶¹

Une première ébauche de l'intériorité du jeune acrobate apparaît ici, lui qui « *se sentait* l'amour, la passion de sa profession » dès ses premières années. Son *Moi* profond est accessible, la conscience qu'a le jeune homme de son attachement au cirque est parfaitement explicitée. Ses premières réussites provoquent d'ailleurs en lui des « contentements infinis » et il ne renonce jamais à l'apprentissage de nouveautés, bien au contraire, il « les poursui[t] *obstinément* ». De plus, les toutes premières paroles de l'aîné illustrent parfaitement sa quête perpétuelle du dépassement de soi, sa profonde volonté d'être à la hauteur des acrobates parisiens. Le langage étant « la fonction complexe qui permet d'exprimer et de percevoir des états affectifs, des concepts, des idées au

358 *Ibid.*, p. 173.

359 *La Faustin, op. cit.*, p. 204.

360 *Ibid.*

361 *Les Frères Zemganno, op. cit.*, p. 125-126, nous soulignons.

moyen de signes acoustiques ou graphiques³⁶² », il apparaît évident que l'interrogation de Gianni trahit sa pensée. Une causalité apparente est établie entre sa volonté obstinée de maîtriser un tour nouveau – donc son intériorité – et son objectivation à travers l'interrogation qui s'en suit, ainsi qu'en témoigne l'emploi de l'hypotaxe dans la phrase précédant ses premières paroles, introduite par la conjonction *et*. Quant à Nello, il se révèle être un enfant « effrayé par le grondement de la foule » dont le « regard cherch[e] sans cesse derrière lui une retraite, un refuge³⁶³ ». Contrairement à Gianni qui n'existe que par le regard du public, le cadet des Bescapé est terrassé par cette « foule ». Il ne semble pas prédestiné à une grande carrière d'acrobate car trop apeuré par l'inconnu que constitue cette masse. En outre, chercher « sans cesse » une « retraite », un « refuge » dénote un sentiment d'insécurité qui ne peut disparaître qu'en présence de son aîné, Gianni constituant son véritable « refuge ». Eu égard à cette première caractérisation du cadet, comment expliquer sa prise de risque démesurée lors de son saut de quatorze pieds ? Nous estimons que cette périlleuse envolée à venir n'est pas due à sa volonté propre mais liée à sa nature « impressionnable » (chapitre LVII) et à l'évanouissement de sa volonté propre quand il s'agit de satisfaire Gianni³⁶⁴. Ainsi, les actes de Nello n'apparaissent pas représentatifs de son *être* originel mais façonnés par sa dépendance ontologique vis-à-vis de Gianni (Laing), de ses états affectifs qui tendent à dissocier actes et pensées. Force est donc de constater que la saisie de l'intériorité des enfants Bescapé suggère la relation dominant-dominé qui s'établira entre eux, le cadet refoulant sa peur du public afin d'assouvir la passion de l'aîné.

La prostitution et la prison constituent les deux pôles de *La Fille Élis*a, les deux lieux où la jeune femme est soumise à l'observation du narrateur. Mais plutôt qu'un *incipit* au bordel Edmond expose d'abord l'enfance d'Élisa, afin de permettre au lecteur de comprendre comment la petite a pu tomber dans la prostitution. Dès son enfance sont dépeints les maux de l'héroïne, les volontés intérieures qui la dominent. De ses sept à ses treize ans, Élisa est touchée à deux reprises par la fièvre typhoïde, et les séquelles sont multiples :

Mais de cette insidieuse et traîtresse maladie que les médecins ne semblent pas chasser tout entier d'un corps guéri, et qui, [...] laisse dans le cerveau de ce dernier l'hébètement, Élisa garda quelque chose. Ses facultés n'éprouvèrent pas une diminution ; seulement tous les mouvements passionnés de son âme prirent une opiniâtreté violente, une irraison emportée, un affolement qui faisaient dire à la mère, de sa fille,

362 Jean-Adolphe Rondal et Michel Hurtig (dir.), *Introduction à la psychologie de l'enfant, II*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1981, p. 456.

363 *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 141.

364 Il lui dit d'ailleurs : « Bête, je ferai tout ce que tu voudras... ça t'est connu, n'est-ce pas ? », *Ibid.*, p. 238.

qu'elle était une *bernoque*.³⁶⁵

La maladie de la jeune fille, l'étude de sa physiologie, a un impact conséquent sur l'intériorité d'Élisa dont le cerveau est désormais dans un état d'« hébètement », révélant un engourdissement de ses capacités intellectuelles. Sa maladie fait également éclore chez elle des emportements irréflechis et une propension certaine pour la violence – Élisa mord d'ailleurs sa mère « avec des dents qu'on avait autant de peine à desserrer que les dents d'un jeune bouledogue entrées dans de la chair³⁶⁶ ». Nous avons accès à ses réactions incontrôlées, aux « mouvements passionnés de son âme ». L'écriture de la physiologie se révèle ainsi un outil précieux permettant au romancier d'écrire les « dessous » de son héroïne et d'inscrire en demi-teinte son destin physio-psychologique. Ses violences soudaines semblent de fait constituer un véritable indice de sa crise d'hystérie qui la mènera en prison, de son « besoin de tuer », de sa « furie d'assassiner », Élisa étant alors comparée à un « enragé en train de mordre³⁶⁷ ». Toutes les observations qui succèdent à la maladie d'Élisa suggèrent ses différents traits identitaires, exacerbés lors de son quotidien à la maison d'arrêt de Noirlieu. Aussi l'« engourdissement » de l'enfant aliénée par la maladie (chapitre III) signale déjà l'immobilité physique qui la brisera, tout comme ce « caractère intraitable », cet « être désordonné dont on ne pouvait rien obtenir » (chapitre III) n'évoluera guère, car « chez cette nature sauvageonne qui avait toujours tenu de la chèvre rebellée » perdurera « cet instinct de révolte [...] devenu plus accentué depuis que cette main était la main de la Justice³⁶⁸. » Remarquons en outre que l'animalité d'Élisa est constamment soulignée – elle mord sa mère tel un « bouledogue », sa « nature sauvageonne » l'amène à être comparée à la « chèvre rebellée » –, et que son caractère bestial atteindra son acmé en prison, là où Élisa commencera « à descendre, peu à peu, tous les échelons de l'humanité qui mènent insensiblement une créature intelligente à l'animalité » (chapitre LXII). Écrire les premiers instants d'Élisa permet ainsi à Edmond de dresser une caractérisation de son intériorité et laisse apparaître en filigrane les maux qui causeront sa perte. Il est certes évident que la prison a une forte incidence sur la jeune femme, mais la détention ne semble qu'accentuer ses troubles identitaires, déjà prononcés à l'issue de la fièvre typhoïde.

La maladie constitue également un moment-clé de l'enfance de Chérie, atteinte par la scarlatine (chapitre XXVII), qui va avoir un impact considérable sur la structure interne de son

365 *La Fille Élisa*, op. cit., p. 54-55, l'auteur souligne.

366 *Ibid.*

367 *Ibid.*, p. 150.

368 *Ibid.*, p. 137. Cette révolte d'Élisa contre la justice et le système pénitentiaire est également celle d'Edmond, qui s'insurge contre le silence continu imposé dans les prisons communautaires françaises au XIX^e siècle.

être :

Dans les maladies de l'enfance comme la scarlatine, comme la rougeole, [...] les longues heures passées au lit, l'isolement de l'enfant condamné par la nature de son mal à ne pas voir d'autres enfants, tout enfin, le manque de distraction, le repos forcé, la rêvasserie somnolente qu'apporte la tiédeur des couvertures, la fièvre même du corps, *mettent* la petite malade dans un état très particulier, *développent* chez elle une espèce de sensibilité intellectuelle, susceptible d'impressions pénétrantes, profondes, intenses.³⁶⁹

Cette « sensibilité » constitue l'un de ses traits identitaires originels – elle est plus jeune déjà d'une « délicatesse nerveuse toute particulière » (chapitre VIII) et possède « des sensibilités inattendues, bizarres » (chapitre VII) –, mais se révèle être considérablement accentuée, voire altérée par la maladie. En effet, son repos contraint et cette solitude « développent » son hyperesthésie et tendent à faire fluctuer ses impressions, ses pensées. Nous avons déjà souligné l'importance du discours médical dans l'œuvre goncourtienne, et il apparaît qu'il ouvre régulièrement la voie aux considérations du narrateur quant à l'intériorité du personnage, « la documentation clinique dev[enant] ainsi comme une machine à interpréter le réel³⁷⁰ ». Chérie apparaît caractérisée par de nombreuses « notations psycho-physiologistes³⁷¹ » qui, comme chez Élixa, constituent un indice de son « destin névrotique ». Mais contrairement à son premier roman, Edmond de Goncourt signale l'hérédité de Chérie comme un facteur déterminant de son être :

D'apparence frêle, la jeune fille, bien constituée et en puissance de hautes forces vitales, était douée du *tempérament nervoso-sanguin des vraies femmes amoureuses*. Il y avait aussi, chez elle, il ne faut pas l'oublier, *du sang de sa mère*, du sang des colonies espagnoles, de *ce sang chaud qui demande que la femme*, dans les veines de laquelle il circule, *soit mariée jeune*.³⁷²

Il apparaît ainsi que son désir ardent du mariage a partie liée avec l'hérédité. Chérie est en effet prédestinée à se marier jeune, comme ces femmes au « sang chaud » qui, selon Edmond, éprouvent ce besoin. Chérie est également à l'image de sa mère, dominée par la pensée du mariage et vouée à dépérir de ce manque amoureux – la mère de Chérie sombrant dans la folie à l'issue de la mort de son mari. La pensée de Chérie se révèle donc façonnée par la donnée physiologique qui intensifie

369 *Chérie*, *op. cit.*, p. 126, nous soulignons.

370 Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 212.

371 Voir la préface de Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon à *Chérie* mais également la deuxième note de la page 87.

372 *Ibid.*, p. 262, nous soulignons.

ses méandres intérieurs. Mais est-il plausible d'admettre une certaine « hérédité psychologique » ? Car si ce besoin du mariage apparaît pour l'auteur comme une transmission physiologique, sa folie résulte de son *être* intérieur, des mouvements déraisonnés de son âme. L'« hérédité psychologique » étant admise par Théodule Ribot comme « chacun des modes de la vie mentale [...] régi par l'hérédité³⁷³ », une étroite corrélation semble ainsi exister entre hérédité physiologique – la « cause » – et hérédité psychologique – l'« effet³⁷⁴ ». Cette transmission mère-fille et son poids sur le destin de l'héroïne inscrivent inéluctablement le dernier roman goncourtien dans la lignée des romans naturalistes. Zola a en effet inscrit l'hérédité comme l'un des fondements des *Rougon-Macquart*, et énonce dans la préface du tout premier roman de la série qu'il souhaite « montrer comment une famille [...] se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur³⁷⁵. » Ces « lois » familiales illustrent certes l'identité de la jeune Haudancourt mais ne semblent pas régir le destin de chaque personnage créé par Edmond. Tommaso Bescapé par exemple refuse de se rendre en Extrême-Orient pour sa carrière et se révèle être d'une « nature amoureuse toute sa vie » (chapitre II). L'« hérédité psychologique » dans *Les Frères Zemganno* apparaît fortement minorée car la quête de Gianni est parfaitement opposée à celle de son père : il n'hésite pas à vendre la Maringotte du patriarche afin de se rendre à Londres et refuse toute vie amoureuse. On peut mentionner une certaine hérédité sociale car les fils Bescapé stagnent dans le monde du cirque, mais nulle « hérédité psychologique » : Gianni « n'[a] rien de son père³⁷⁶ » et refuse sans hésitation aucune l'avenir qui s'offre à lui, fuyant ainsi l'existence misérable dans laquelle s'est mû le patriarche Bescapé.

Peindre les prémices du protagoniste permet à Edmond d'inscrire ses premières failles, ses premiers états d'âme. L'enfance est certes un état premier, mais un état qui apparaît néanmoins comme déjà dégradé. L'origine sociale du héros semble tout d'abord avoir un impact considérable sur l'intériorité de l'être, sur les choix propres qui motiveront son quotidien. Mais le personnage est également frappé par la maladie et l'hérédité, héritages vraisemblablement naturalistes. Ces dernières influent inéluctablement sur l'*être* de l'enfant dont les séquelles persistantes tendent à

373 Théodule Ribot, *L'Hérédité psychologique*, Paris, Félix Alcan, 1894 [1^e éd. 1873], p. 159. Disponible sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37267694f>.

374 *Ibid.*, p. 386. L'auteur y explicite le « rapport de causalité » existant entre ces « deux grandes formes d'hérédité, unies et distinctes ».

375 Émile Zola, *La Fortune des Rougon* [1871], dans *Œuvres complètes, T. IV*, éd. Patricia Carles et Béatrice Desgranges, Paris, Nouveau Monde, 2003, p. 21.

376 *Les Frères Zemganno, op. cit.*, p. 161.

exacerber ses troubles intérieurs. Dès l'enfance, il apparaît ainsi prédisposé aux dérèglements de son *Moi* profond. Et il s'agira pour l'auteur-narrateur de déployer sous les yeux du lecteur l'existence d'un personnage, depuis cet état initial jusqu'à son terme.

II.3 - Le processus de dégradation

Edmond de Goncourt refuse de limiter l'écriture du *Moi* à un moment de crise et cherche à bâtir une monographie complète du personnage. Ses œuvres romanesques retracent en effet les étapes de l'existence du protagoniste – ses états successifs –, et le déploiement de chacune de ces étapes paraît signifier l'intensification de ses troubles intérieurs. Le roman goncourtien peut ainsi aisément être fragmenté pour qu'apparaissent les diverses phases que va connaître le protagoniste. *La Fille Élisa* pourrait être synthétisé comme suit :

1. Élisa à La Chapelle - une grise et triste enfance,
2. Élisa à Bourlemont - les premiers pas de la prostituée,
3. Vagabondages d'Élisa - l'« esclave » du commis voyageur,
4. Élisa avenue de Suffren - le « vice pauvre » et le meurtre,
5. Élisa en prison - le silence continu et la salle de travail,
6. Élisa en prison – les « toquées » de la cordonnerie,
7. “Mort” d'Élisa.

Sept étapes majeures constituent toute l'existence de la jeune femme, et en filigrane apparaît la dissolution progressive de son *Moi*. Le roman a beau s'attarder sur les divers états que va connaître Élisa – car « le temps du XIX^e siècle apparaît comme un mouvement continu qui se saisit à partir de sa cause originelle³⁷⁷ » –, tous ces éléments tendent à suggérer la dissolution intérieure vers laquelle se dirige l'héroïne, « aussi la durée n'apparaît-elle plus comme une genèse de vie, mais comme une genèse de mort³⁷⁸ ». Élisa est d'abord un « être désordonné » et paresseux (1.) qui n'aspire qu'à l'oisiveté. Ce souhait la conduit « simplement », « naturellement » à se faire prostituée dans la maison de Bourlemont (2.). L'individualité d'Élisa est à ce stade très largement soulignée, la jeune femme se distingue en effet des autres par sa « *femminilité* » de « *Parisienne* », mais également par

377 Georges Poulet, *Études sur le temps humain, I.*, Paris, Plon, 1949, p. XL.

378 *Ibid.*, voir page XLII où l'auteur évoque « le phénomène de dissolution des images dans une conscience » à l'œuvre dans *La Joie de Vivre* et *La Fille Élisa*.

son « originalité » et son « indépendance³⁷⁹ ». Mais cette paisible existence va progressivement être rejetée par Éliisa, jusqu'à sa rencontre avec le commis-voyageur qu'elle décide de suivre pour que débute sa « vie voyageuse et ambulante » (3.). Ses propres choix de vie conditionnent pour le moment son existence, la jeune femme semble alors en mesure de décider de son avenir. Et ses choix résultent avant tout d'un rejet : elle quitte La Chapelle afin de fuir son avenir de « tireuse d'enfants » et suit son amant car « il ne se passe rien » dans son quotidien à Bourlemont. Mais Éliisa perd le contrôle de son avenir dès qu'elle le confie à un homme, et doit poursuivre son activité de prostituée dans chaque ville où l'amène son amant. De dominante à la maison de Bourlemont elle devient ainsi dominée, « esclave » (chapitre XVIII) de cet homme qui la bat, sans qu'Éliisa ne se plaigne ou ne se rebute. Cette phase de la vie d'Éliisa va avoir un impact considérable sur l'intériorité de la prostituée, chez qui naît « depuis cette liaison, quelque chose de haineux et de mauvais contre l'autre sexe³⁸⁰ ». Elle semble ensuite perdre progressivement prise sur son existence : son indépendance dans la maison de Suffren (4.) est bafouée – « la sortie d'Éliisa avait lieu, quand elle pouvait l'obtenir³⁸¹ » –, elle n'est plus signifiée par son individualité car elle devient « le type général de la prostituée » et « le sentiment journalier de sa dégradation³⁸² » tend à envahir tout son *être*. Écrire tous les états par lesquels passe la jeune femme offre au lecteur une caractérisation complète d'Éliisa, qui peut ainsi comprendre son évolution intérieure. Cette évolution est dégradation, et ne fera que s'accroître pour qu'à terme subsiste seulement son pauvre corps ; « le roman naturaliste présente ainsi le spectacle de la chute de la femme, suivant les étapes qui vont de la perte de la virginité et de l'honneur à la dissolution de l'être et de l'identité dans l'anonymat de la dégradation ultime³⁸³. »

Cette « chute » de la femme suppose donc un état initial et un état dégradé, qui sera progressivement développé par l'auteur. Car si Edmond établit l'histoire d'une vie, c'en est une qui mène l'héroïne à sa propre fin. S'agit-il pour autant de l'écriture d'un destin ? Ce dernier impliquant un « enchaînement nécessaire et imprévu des événements qui composent la vie d'un être humain *indépendamment de sa volonté*³⁸⁴ », il semble nécessaire de distinguer deux temps dans l'existence d'Éliisa : la jeune femme est en effet d'abord caractérisée comme un être indépendant et doué de volonté mais, dès le meurtre de Tanchon, elle apparaît comme parfaitement impuissante face à la

379 *La Fille Éliisa*, op. cit., p. 68-69, l'auteur souligne.

380 *Ibid.*, p. 85.

381 *Ibid.*, p. 89.

382 *Ibid.*, p. 92-93.

383 David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995, p. 76.

384 *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], 1971-1994, nous soulignons. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/destin>.

perte de contrôle de son être, face à l'affaiblissement de sa volonté. Car si ses propres choix la conduisent jusqu'à la maison de Suffren, les événements qui en découlent paraissent néanmoins la dépasser, son destin semble lui échapper. L'assassinat du soldat pourrait ainsi être qualifié d'acte involontaire ; son meurtre ne constitue pas l'objectivation d'une crise passionnelle mais paraît avoir été dicté par un accès de folie, une perte de contrôle de son *Moi* durant laquelle « elle avait été prise par un *vertigo*, par un besoin de tuer³⁸⁵ ». Mais c'est à Noirlieu que les fatalités du destin vont véritablement s'abattre sur Élisabeth. Lors de son arrivée en prison, Élisabeth est assignée à la confection de lingerie (5.) pour être ensuite affectée à la cordonnerie (6.), sans pouvoir intervenir sur le déclin social auquel elle est confrontée. Rien n'est plus de son fait, elle est véritablement assujettie à la volonté du personnel carcéral qui décide de son transfert, faisant ainsi d'Élisabeth une de ces « toquées » de la cordonnerie (chapitre LXI), aliénées par l'automatisme de leurs gestes. Il apparaît clairement que la seconde partie de ce diptyque marque les étapes qui mènent à la dissolution totale de son être, car « ce qui compte beaucoup [pour Edmond], c'est de scander les étapes d'un destin³⁸⁶. » Le propos de Robert Ricatte pourrait aisément être appliqué aux *Frères Zemganno*, où Edmond de Goncourt marque les différentes étapes du destin de Gianni et Nello, de leur enfance vagabonde à leur renoncement à l'art, contraint pour l'un mais preuve d'une indéfectible fraternité chez l'autre. Il est néanmoins important de constater les divergences apparentes qui existent entre ces deux romans : si *La Fille Élisabeth* observe les étapes qui mènent l'héroïne à son effondrement, à la « mortification de son corps et de son esprit » (chapitre XXXVIII), le roman des deux frères est tout autre. Il ne s'agit pas de développer l'aliénation progressive du héros, mais d'explorer les différents états que peuvent traverser deux frères unis par une même passion. Néanmoins, le dénouement ne diffère pas tant du premier roman d'Edmond ; la mort intervient également, mais de façon symbolique. Leur *Moi* social et leur existence sur la scène ne sont plus, « les frères Zemganno sont morts... il n'y a plus ici que deux racleurs de violon³⁸⁷ ». La chute physique de Nello est donc assimilée à une véritable mort et « rend la chute pire que la mort, puisqu'elle aboutit à l'arrêt du travail d'acrobate³⁸⁸ », cette passion qui faisait vibrer Gianni. Ce roman apparaît ainsi suivre les étapes qui mènent à la désintégration des deux frères, depuis les premières acrobaties à un effondrement symbolique.

Il serait également possible de fragmenter la narration de *Chérie* afin de dégager les étapes

385 L'emploi de la voix passive semble corroborer notre propos. Élisabeth n'est en effet plus en possession de son propre corps lorsqu'elle frappe Tanchon. Elle lui dit d'ailleurs : « Mais tiens-moi ! Tiens-moi donc ! », *La Fille Élisabeth*, *op. cit.*, p. 150, l'auteur souligne.

386 Robert Ricatte, *La Genèse de La Fille Élisabeth*, *op. cit.*, p. 30.

387 *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 290.

388 Jacques Noiray, « Tristesse de l'acrobate. Création artistique et fraternité dans *Les Frères Zemganno* », *op. cit.*, p. 109.

successives qui mènent la jeune Haudancourt à la perte de son *être*, puis à sa mort. Il apparaît que l'évolution intérieure de la jeune fille est influencée par son rapport à cet autre qu'est l'homme. La première « passionnète » qu'elle connaît va en effet avoir un impact considérable sur son *Moi*. L'amour que la jeune demoiselle éprouve pour le secrétaire de son grand-père est contrarié dès qu'elle s'aperçoit que le jeune homme et le maréchal se rient de ses sentiments. Et cette moquerie va profondément perturber son rapport au sexe masculin :

Devant ce mépris de son enfantin amour, Chérie sentit [...] son cœur *tomber* ; mais presque immédiatement, sous l'humiliation qu'elle ressentait, son amour se changeait en un dépit furieux qui devenait de la haine, une véritable haine au bout de quelques jours. Et quand le « petit ami » lui parlait maintenant, elle s'écartait de lui avec ces reculs physiques du corps, que les enfants ont pour les gens qui leur sont antipathiques.³⁸⁹

La petite a le cœur ravagé par les moqueries dont elle est la cible, et son amour va brutalement « se change[r] » en une aversion certaine pour le secrétaire. Sa déception est telle que ses sentiments sont « immédiatement » perturbés et désormais, elle ne peut que « s'écarte[r] » de cet homme avec des « reculs physiques ». Plus représentative encore de son rapport à l'homme est la réaction que va avoir la jeune Haudancourt lorsque, quelques mois plus tard, le secrétaire la retrouve après un congé, et ose la soulever dans ses bras. Alors Chérie, « remontant chez son grand-père, [...] déclarait qu'elle n'était plus une enfant, demandait à être *respectée*³⁹⁰. » Cette demande soudaine de distance suggère son évolution vers l'état de femme, femme du monde à qui l'on doit le respect. Il est intéressant de relever que la « passionnète » malheureuse de Chérie laisse immédiatement place à cette anecdote contant le retour du secrétaire. L'insertion d'une ellipse narrative tend ainsi à établir une causalité presque évidente entre cette première déception amoureuse et sa prise de distance avec l'individu de sexe masculin. Chérie n'est plus une enfant et se rapproche progressivement de la femme, elle doit désormais être « respectée ». Les rapports entretenus avec le sexe masculin semblent donc conditionner son existence et provoquer une révolution intérieure : c'est la fin de la jeune fille chez la petite Haudancourt.

Mais si Chérie adopte les attitudes d'une grande, elle ne parvient jamais à atteindre cet état tant convoité. L'apparition des règles de la jeune fille semble d'ailleurs indiquer son rapprochement vers l'état de femme. Cette évolution physiologique provoque chez elle « le tremblement *émotionné*

389 *Chérie, op. cit.*, p. 115-116, l'auteur souligne.

390 *Ibid.*, l'auteur souligne.

et peureux de tout son corps » et elle adopte désormais « une attitude fuyante comme dans un mouvement de retraite³⁹¹. » La caractérisation de ses secousses corporelles semblent révéler la dualité intérieure que connaît la petite : c'est un « tremblement émotionné » d'une part, qui traduit son excitation quant à l'idée d'atteindre un état nouveau, de dire adieu à la petite fille pour que puisse naître la femme. Mais c'est d'autre part un mouvement « peureux », « de retraite », qui souligne son appréhension à l'idée de devenir femme, de renoncer à sa virginité, à l'image de « la peur qu'ont les hermines d'une souillure à leur blanche fourrure³⁹² ». Il s'agit là d'une nouvelle étape dans la vie de Chérie ; elle devait être écrite, car l'ambiguïté de son rapport au sexe masculin façonnera le reste de son existence. Elle sillonnera dès lors les bals de la capitale à la recherche d'un mari, ne pouvant néanmoins se résoudre à renoncer à son statut de jeune fille car « toutes les fois que Chérie se sentait prête à aller plus loin qu'elle ne voulait, la petite vierge mondaine qui était en elle la retirait blanche et pure de son commencement d'entraînement³⁹³. » Edmond expose ainsi au lecteur l'évolution des méandres intérieurs de Chérie qui suggèrent son étiolement progressif, vraisemblablement lié à son besoin amoureux : « peut-être aussi un peu de cet entier changement de l'être fut-il amené, en ce temps, chez Chérie par un sentiment, un véritable amour³⁹⁴ ». Cette pathologie sociale prend petit à petit le pas sur son être, l'épuise à tel point qu'elle est contrainte de rester au lit pendant plusieurs jours (chapitre XCI). Puis, ses journées ne seront que cruels rappels de sa réalité et ses nuits de véritables songes funestes, la petite rêvant d'une bière couverte de roses blanches³⁹⁵ (chapitre XCII). Chaque état de Chérie scande donc les étapes de son inévitable chute, car le protagoniste doit s'effondrer dans la fiction d'Edmond de Goncourt.

Il apparaît en effet que chaque roman d'Edmond se clôt sur la mort. Elle peut être totale – soit morale puis physique – dans le cas d'Élisa et de Chérie, ou symbolique chez Juliette Faustin et les frères Zemganno. Cette écriture de l'anéantissement du personnage ne distingue guère la narration goncourtienne du roman qui se revendique naturaliste où « le destin normal de l'être naturaliste ne peut mener qu'à la désintégration³⁹⁶ », car il est brisé par la maladie mais également par la société dans laquelle il évolue. Le roman goncourtien expose effectivement le triste « destin » du protagoniste qui, s'il « ne peut mener qu'à la désintégration », implique un état originel et un état

391 *Ibid.*, p. 154-155, nous soulignons.

392 *Ibid.*, p. 263. Chérie est d'ailleurs régulièrement associée au blanc, comme l'a parfaitement démontré Nao Takai dans *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes...*, *op. cit.*, p. 115-117, 208-209, *passim*.

393 *Ibid.* Chérie est ici « blanche et pure ».

394 *Ibid.*, p. 284.

395 Le blanc apparaît une nouvelle fois comme symbole de pureté et de virginité. Chérie fait ainsi l'« affreux rêve » de sa propre fin sans être parvenue à la défloration, à l'état qu'elle tente vainement d'atteindre.

396 David Baguley, *op. cit.*, p. 173.

dégradé par son rapport au monde. L'identité même d'Élisa, son individualité, se révèlent aliénées par la prostitution et la prison tout comme Juliette Faustin voit son *Moi* profond étouffé par son appartenance au monde du théâtre. La perte d'*être* résiderait dans l'altérité, dans ce qui est autre au personnage. La société influence donc le héros, tel est le postulat zolien ; « l'Homme n'est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu social, et dès lors pour nous, romanciers, ce milieu social modifie sans cesse les phénomènes³⁹⁷. » Et ce sont ces modifications intérieures liées au « milieu social » que notre auteur s'évertue à écrire, la mort ne constituant finalement qu'une fin en soi, le dernier état du personnage.

Ce qui compte, ce qui permet à Edmond de faire coïncider roman et analyse³⁹⁸, est la reconstitution des états successifs du héros qui, mis bout à bout, signalent l'ascendance du *Moi* dégradé sur l'être originel et son inévitable chute. Il s'agit finalement de représenter « les êtres en train de mourir : mais c'est justement pour les saisir en train de *vivre* leur maladie, leur vice ou leur mort, donc tout simplement de vivre³⁹⁹. » Edmond de Goncourt écrit ainsi la vie de chacun de ses personnages, mais une vie qui se désagrège. La vie apparaît comme prédisposée à se dissoudre dès la genèse du protagoniste, et l'évolution de ce dernier tend à constamment suggérer son mal-être et sa déperdition intérieure, le menant tout droit à la mort. Et nul étonnement quant au funeste dénouement du roman goncourtien, Edmond a habilement préparé la chute finale par l'écriture de la destruction progressive de son *être*. La mort apparaît ainsi comme une conséquence prévisible, un résultat attendu de cette analyse menée en amont. Le lecteur ne saurait être surpris par cette sombre clôture, car il a « assist[é] à la lente désagrégation d'une vie » dont « la succession des scènes rend sensible l'émiettement de la vie en une poussière de menues circonstances⁴⁰⁰. »

La narration goncourtienne tend à représenter des destins individuels sur lesquels l'individu pense brièvement pouvoir exercer un semblant de contrôle, mais celui-ci se révèle rapidement dépassé par les événements de son quotidien et ne semble pas en mesure de s'opposer aux vicissitudes de son existence. Mais on ne peut caractériser l'évolution de son identité si une pièce manque au puzzle, il est donc nécessaire de signifier toutes les étapes de son destin. Chacun des âges du personnage fait donc sens, tout concourt à progressivement suggérer sa lente décomposition dont la mort ne sera qu'une conséquence attendue. Et il ne s'agit pas uniquement d'une chute du corps mais également d'une chute de l'*être*, qu'Edmond de Goncourt ne tait pas au nom d'un naturalisme supposé se limiter à l'écriture de l'observable.

397 Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 332.

398 Nous renvoyons à la préface de *Chérie*, *op. cit.*, p. 39-42.

399 Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 279, l'auteur souligne.

400 Michel Raimond, *Le Roman*, *op. cit.*, p. 86.

III - Les voies de l'intériorité

La description revêt une importance capitale dans la création goncourtienne. Il permet à Edmond de laisser s'exprimer son penchant artiste, parfois au détriment de la narration. Certaines descriptions tendent à illustrer cette écriture artiste, cet impressionnisme littéraire. Mais elles s'atténuent inéluctablement, se confondent avec le personnage pour mieux signaler son *être*. Et lorsque la brèche est ouverte, il ne s'agit plus pour Edmond de seulement suggérer son intériorité mais de l'exposer au lecteur, de révéler l'origine de ses peines, qui peuvent être individuelles ou caractéristiques d'un type.

III.1 - La description

Le roman réaliste-naturaliste n'est *a priori* pas destiné à l'écriture de l'intériorité. Conférer à une œuvre le « sens du réel » implique pour son auteur une fidèle reproduction de la réalité, de toutes les particularités qui ont été observées durant la phase de documentation du romancier. La description a donc partie liée avec l'observé et doit être de l'ordre de la minutie. Son étendue – parfois au détriment de l'intrigue – peut témoigner d'une attention particulière accordée au détail. Elle prolifère dans le roman réaliste – songeons à l'omniprésence de la description chez Balzac – mais également dans le roman naturaliste où « ce qui fatigue ici, c'est bien un peu l'insignifiance du détail, comme ailleurs c'en sera la bassesse, mais *c'est bien plus encore la continuité de la description*. Il y a des détails insignifiants, il y a des détails bas, *il y a surtout des détails inutiles*⁴⁰¹ ». Les Goncourt contribuent amplement à cette « folie de la description » (Barthes) et ne limitent en aucune façon sa présence au sein de leur création romanesque⁴⁰². Mais nulle stérilité du détail dans l'écriture du vrai qui peut être symbolique⁴⁰³ – un héritage somme toute balzacien où l'écriture du réel est supposée signifier l'Homme – mais aussi référentielle et *surtout* esthétique. Cet

401 Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste, op. cit.*, p. 125, nous soulignons.

402 Nous pensons notamment aux longs portraits physiques puis moraux des rédacteurs du journal *Le Scandale* dans *Charles Demailly* (voir le chapitre II dont la prolixité est remarquable, eu égard à la pratique goncourtienne du fragmentaire), et à l'arrivée de Coriolis, Manette et Anatole à Barbizon (chap LXXI) dans *Manette Salomon*.

403 Nous nous référons aux distinctions établies par Gérard Gengembre dans *Réalisme et naturalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 83.

emploi n'est pas hasardeux, bien au contraire, mais illustre parfaitement la recherche goncourtienne de l'écriture artiste, qui est de l'ordre de l'ornementation, de l'accumulation, et qui constitue un véritable exercice de style pour lequel ils se passionnent, la description chez eux ayant trait à « une thésaurisation littéraire, une capitalisation esthétique, une sorte de collection, une maison d'artiste redoublée et multipliée jusqu'au vertige⁴⁰⁴ ». Ainsi, la description a parfois vocation à exister pour elle-même, indépendamment de l'évolution de l'intrigue, et peut s'étendre des pages durant. Description et narration tendent donc à coexister, toutes deux « réclamant sans doute d'être considérés plutôt comme deux types structurels en interaction perpétuelle⁴⁰⁵ ». Ainsi, dans leur œuvre commune, la description ne s'étiolé pas à mesure que progresse l'intrigue – nous avons ici à l'esprit la représentation de la faune du jardin des plantes dans le dernier chapitre de *Manette Salomon* ainsi que l'abondante caractérisation de la chambre de Renée Mauperin lors de ses derniers instants. Mais cette concomitance s'applique-t-elle à l'œuvre du seul Edmond ?

La Fille Élisa ne nous apparaît pas comme un roman où les séquences descriptives abondent. Le projet d'Edmond étant de « donner à réfléchir » sur le système carcéral appliqué à Auburn, il serait malvenu de consacrer le descriptif comme entité autonome, existant hors du récit. On ne peut néanmoins totalement omettre ses habitudes d'antan, oublier ses vieux démons. Ainsi, lorsque le narrateur goncourtien décrit le faubourg et la maison dans lesquels évolue Élisa, la digression sur le printemps supplante rapidement la topographie de Bourlemont :

Le bourgeonnement des arbustes, la verdure maraîchère sortant de dessous la neige avec la fin des grands froids commençant à rendre aimable cette extrémité de ville qui semblait un grand jardin avec de rares habitations [...]. Les murailles [...] disparaissaient, à tout moment, sous le tourbillonnement de centaines d'oisillons donnant un coup de bec au crêpi salé, puis montant dans le ciel à perte de vue, puis planant une seconde, puis redescendant entourer le noir bâtiment des circuits rapides de leur joie ailée. Et toujours, depuis l'aurore jusqu'au crépuscule, le tournoiement de ces vols qui gazouillaient.⁴⁰⁶

Le lecteur se retrouve ici face à une « pause » descriptive (Genette). La description de Bourlemont semble en effet avoir pour unique justification d'introduire une digression sur le renouveau printanier, permettant à Edmond de se livrer aux plaisirs de l'écriture artiste. Le descriptif tend à s'autonomiser dans ce passage, qui d'abord « ren[d] aimable cette extrémité de la ville » pour

404 Yves Maubant, « La Description dans les romans des frères Goncourt ou l'expression de la singularité », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 8, 2001, p. 70-71.

405 Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 91.

406 *La Fille Élisa*, *op. cit.*, p. 65.

qu'ensuite les murailles « disparaiss[ent] », laissant ainsi place vacante au « tourbillonnement de centaines d'oisillons ». La description existe pour elle-même, elle est le résultat d'une esthétisation du réel. Mais il est également plausible d'admettre la fonction symbolique de ce passage, cette renaissance de la nature succédant à celle d'Élisa⁴⁰⁷, désormais loin du joug maternel, pour qui « les lieux mêmes, ce faubourg reculé, cette construction renfrognée, perdaient de leur horreur [...] ; elle ne les voyait plus avec les yeux un peu effrayés du jour de son arrivée⁴⁰⁸. » Élisabeth est donc à l'image de la nature peinte, renaissante, et s'avère « signifié[e] par le signifiant descriptif⁴⁰⁹ ». Nous avons ainsi deux versants de la pratique descriptive : sa visée symbolique – la description signifiant l'Homme – mais également esthétique – l'ornementation du réel.

Contrairement aux romans écrits avant 1870, le descriptif dans l'œuvre d'Edmond va très nettement s'amenuiser à mesure de la progression de l'intrigue, jusqu'à perdre son autonomie. Il n'interviendra plus telle une digression, une « pause » narrative mettant en exergue l'esthétisation du réel, mais apparaîtra lié à la narration. Dans la seconde partie de *La Fille Élisa*, l'héroïne est assignée à la cordonnerie, pièce sombre où « pendillaient *des détritrus de choses* », là où « par terre, *traînaient*, au milieu de flaques d'eau, *des bouts de fil* dans du *poussier* de charbon de terre *écrasé* par les sabots » et dans laquelle « les puanteurs du cuir se confondaient avec l'odeur de la crasse d'une humanité qui ne se lave plus⁴¹⁰. » La description est désormais imbriquée dans la narration, qui a perdu son indépendance et sa fonction purement ornementale. Le lien « habitat-habitant » établi par Philippe Hamon est apparent, les « puanteurs » qui exhalent du cuir étant assimilées à la peste de cette « humanité qui ne se lave plus ». De plus, le champ lexical de la décomposition que nous avons souligné – ces « détritrus », ces « bouts de fil » et le « poussier de charbon » – trouve son écho dans l'effondrement de la féminité des travailleuses de la cordonnerie, chez qui il n'y avait plus « le plus petit bout de toilette possible où survivait ce qui restait de la femme dans la prisonnière » et où « le désir féminin de plaire » est « déjà mort⁴¹¹ ». Tout est en pleine décomposition, mobilier et humanité arrivent à leur terme. Une nouvelle fois, l'observable tend à signifier le héros et peut suggérer l'état du *Moi* intérieur. La description perd de sa prééminence et de son autonomie au profit de celle qui signifie l'être et son inévitable destruction, corroborant ainsi

407 Jean-Michel Adam et André Petitjean se sont intéressés aux descriptions de paysages qui « métaphorisent l'état psychique d'un personnage », voir *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989, p. 55-59.

408 *La Fille Élisa*, *op. cit.*, p. 64-65. Cette corrélation est néanmoins à nuancer. En effet, comment une renaissance par une existence vouée au don permanent de son corps pourrait-elle être assimilée au réveil des mondes qui l'entourent ?

409 Ce que Philippe Hamon nomme « motivation sémiologique » de la « conjonction personnage-description », *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 106.

410 *La Fille Élisa*, *op. cit.*, p. 170-171, nous soulignons.

411 *Ibid.*, p. 172.

la définition de la description zolienne, soit « un état du milieu qui détermine et complète l'homme⁴¹². »

La seconde partie de *La Fille Élisa* semble en effet avoir pour unique but de représenter la perte d'humanité progressive de la prisonnière soumise au silence continu. À mesure que défile l'existence d'Élisa, le narrateur ne s'attarde plus sur les lieux où gravite l'héroïne, mais se cantonne à la peinture de la dissolution de son *Moi*. La description n'a plus lieu d'exister pour elle-même car c'est la caractérisation de l'intériorité d'Élisa qui importe, Edmond manifestant un certain « dédain pour tout ce qui serait détail purement pittoresque [...] : seul le supplice moral lui importe⁴¹³. » Un amenuisement des passages descriptifs semble donc aller de pair avec une saisie du tréfonds de l'héroïne goncourtienne. Néanmoins, il nous paraît intéressant de relever la présence de deux « pauses » descriptives dans cette partie. De prime abord, elles pourraient infirmer notre propos, la description à valeur esthétique reprenant soudainement consistance⁴¹⁴. Mais ce retour au descriptif s'inscrit dans un cadre particulier, celui de l'analepse, lors du retour d'Élisa « parmi le passé de son enfance ». Finalement, la « pause » descriptive n'apparaît que pour souligner davantage encore son trouble intérieur, la perte de contact avec sa propre réalité. L'indépendance de l'analepse descriptive – les chapitres LXIII et LXIV sont entièrement consacrés aux souvenirs d'Élisa – paraît également souligner cet arrêt du temps de l'histoire, soulignant de fait cet enfouissement total dans son ressouvenir, dans cette « stupide absence d'elle-même » (Becker).

L'objectif que s'est fixé Edmond lors de la composition de *La Faustine* est tout autre. Il ne s'agit nullement de s'insurger contre des agissements et de « donner à réfléchir », mais d'élaborer « la psychologie d'une actrice⁴¹⁵ », de peindre une femme de scène consumée par son environnement, par la pratique de son art. Là encore, la reproduction de notes du *Journal* est considérable et sert à la saisie de l'intériorité de l'actrice autant qu'à l'écriture de son environnement. Ce dernier étant l'espace dévorateur du *Moi* intérieur de Juliette, les descriptions le concernant abondent. Ainsi, dans la première partie de ce diptyque – Juliette au théâtre – la description est riche et étendue, à tel point que « le roman autonomise les passages descriptifs⁴¹⁶ ». Les scènes qui se déroulent dans ce lieu légendaire ne soutiennent pas la narration et ne l'orientent nullement. Il s'agit de laisser la prose artiste d'Edmond s'exprimer. La description du foyer des

412 Voir *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 425.

413 Robert Ricatte, *La Genèse de La Fille Élisa*, *op. cit.*, p. 109-110.

414 Voir en particulier le chapitre LXIV, où Élisa se souvient qu'elle « courait sur cette terre au vert plein de marguerites, au bleu matutineux du ciel tramé de fils d'argent, au feuillage de fleurs blanches comme de blanches fleurs d'oranger », *op. cit.*, p. 177.

415 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, II*, *op. cit.*, p. 436 (14 mai 1871).

416 Voir la « Lecture » que propose Jean-Pierre Bertrand de *La Faustine*, aux éditions Actes Sud, Arles, 1995, p. 295.

acteurs de la Comédie-Française est particulièrement représentative de la « pause » genettienne. Le foyer est longuement et précisément décrit, depuis le mur où « est accrochée la Duclos » jusqu'à la « toile d'Ingres, représentant Louis XIV, recevant à sa table Molière⁴¹⁷ ». Peu semble importer à Edmond de Goncourt le déploiement de l'intrigue à cet instant, il s'agit seulement d'inscrire dans la fiction leurs « documents humains », la vision que Jules et lui-même ont eue lors de leur première visite du foyer des acteurs⁴¹⁸.

Dans la seconde partie de ce diptyque – la retraite à Lindau –, et en particulier après le chant des Suissesses, la description évolue à nouveau. De pure ornementation, elle s'affaiblit et semble à présent se limiter à sa fonction symbolique : signifier la Faustin. Juliette a en effet cédé à Phèdre, la femme n'est plus que comédienne, et il s'agit maintenant pour le narrateur de mettre en exergue les mouvements de son âme, les luttes contre ce *Moi* aliéné. Il n'est dès lors plus temps de se livrer aux plaisirs de la description mais de l'indexer au récit :

Avec l'automne qui était venu, et les dernières fleurs *mourantes* et les premières feuilles tombantes, [...] la Faustin avait été prise d'une singulière tristesse, d'une tristesse anxieuse [...]. Le moyen âge *artificiel* de certaines parties des constructions, la *décépitude* hâtive des bâtiments à l'italienne, [...] donnaient à la villa, certains jours, le caractère d'un décor *tragique*. Des pierres, sans qu'on puisse dire pourquoi, se dégageaient pour une personne dans une disposition nerveuse, de sombres pressentiments.⁴¹⁹

Edmond de Goncourt pose une pierre d'attente au sein même de ce passage. Les épithètes ne paraissent pas anodines mais semblent signifier la Faustin. Ce « moyen âge *artificiel* » – donc « qui est dû à l'art, qui est fabriqué, fait de toutes pièces⁴²⁰ » – est à l'image du *Moi* de l'actrice, fabriqué par l'art, tout comme la « *décépitude* » des bâtiments corrobore sa dégradation. Quant à ce « décor *tragique* » dans lequel se meut la tragédienne, il évoque tout en transparence son irrémédiable fin ainsi que celle de son amant. Il semble ainsi y avoir deux temps majeurs au sein de la pratique descriptive d'Edmond de Goncourt. D'une part, la description aurait une valeur ornementale, souvenir de la création romanesque commune, et prendrait de fait le pas sur le narratif. D'autre part, et respectant une double linéarité – la progression de l'intrigue et la dégradation du héros –, les

417 *La Faustin*, op. cit., p. 307.

418 Les Goncourt pénètrent pour la première fois dans le foyer des acteurs du Théâtre-Français le 26 février 1858, où apparaissent déjà « le portrait de la Duclos » et « la croûte la plus étonnante de M. Ingres, Molière et Louis XIV » que nous retrouverons dans *La Faustin*. Voir *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, I, op. cit., p. 330.

419 *La Faustin*, op. cit., p. 413, nous soulignons.

420 *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], 1971-1994. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/artificiel>.

passages descriptifs suggèrent l'*être* du héros, révèlent le lien « habitat-habitant », permettant alors à la narration de recouvrer sa prééminence.

L'autonomie du descriptif dans la fiction goncourtienne, le « décrire sans raconter⁴²¹ » de Genette, s'étoffe progressivement, jusqu'à atteindre son apogée avec l'écriture de *Chérie*. Le tarissement de l'intrigue paraît ainsi aller de pair avec la maturation de l'écriture artiste d'Edmond⁴²², qui affirme dès les premières lignes de sa préface que cette œuvre est avant tout une « monographie de jeune fille, *observée dans le milieu des élégances de la Richesse, du Pouvoir, de la suprême bonne compagnie* ». Dès son « testament littéraire » Edmond indexe de fait l'étude de la Jeune Haudancourt à l'étude de son milieu, justifiant l'amenuisement de l'intrigue au profit de la description. Aucun détail ne semble tu et toute observation trouve aisément sa place au sein du roman : la maison du Muguet (chapitre IX), l'atelier du couturier Gentillat (chapitre LIII), les séances consacrées à la couture de la robe de Chérie où le narrateur goncourtien étale sa connaissance du chiffon (chapitre LIV), mais encore la présentation amplement détaillée des fréquentations de Chérie, ces « types originaux de Parisiennes » (chapitre LXIV). Une attention particulière semble accordée à la parure, véritable extension du *Moi* de Chérie :

Sa robe était une robe du XVIII^e siècle qu'elle avait trouvée en pièce, une robe bleu de lapis, un lampas semé de deux boutons de rose à la queue entre-croisée et nouée par une dentelle d'argent frisée, dont le nœud et des petits bouts détachés pendillaient recroquevillés sur l'étoffe. [...] Là-dessous une chemise et un petit cotillon bordé de malines. Des revers de sa robe, sur sa poitrine, se répandait un jabot, un flot de valenciennes, lui remontant autour du cou [...]. Elle portait encore des bas de soie bleus brillantés de petites paillettes, dans des mules de drap d'argent.⁴²³

La description vaut ici pour elle-même, comme exhibition du savoir goncourtien et « écriture de la capitalisation⁴²⁴ ». Il s'agit de caractériser le moindre détail de la tenue de l'héroïne, depuis le nœud fait de « dentelle d'argent frisée » jusqu'à ses « bas de soie bleus brillantés ». La description est ici vraisemblablement dénuée de sa fonction symbolique pour que seule transparaisse l'écriture artiste, l'observation méticuleuse du détail. Mais ce livre sur « l'intime *féminité* » de Chérie – donc

421 Voir « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 56 et suivantes.

422 À quelques jours de la publication de *Chérie*, Edmond écrit que « l'artistique dans la littérature » est probablement l'« appoint futur du succès ». Voir le *Journal, Mémoires de la vie littéraire, II, op. cit.*, p. 1063 (12 avril 1884).

423 *Chérie, op. cit.*, p. 242-243.

424 Yves Maubant, *op. cit.*, p. 76 : « Chaos d'objets, bric-à-brac, foisonnement, listes et inventaires, bibelots amassés, notules et catalogues » seraient constitutifs de cette « écriture de la capitalisation » mais également de ces « vertiges de l'accumulation » inhérents à la prose goncourtienne.

insaisissable pour l'œil – ne doit pas taire le « dessous » de l'héroïne, ses pensées ou ses maux.

Lors de la dernière phase du roman – la maladie de Chérie – les passages descriptifs sont très nettement minorés, notamment quand la petite-fille du maréchal court Paris (chapitre XCVIII) ou lors de sa rencontre avec Mademoiselle de Suzange (chapitre CI). Usuellement, une apparition de l'héroïne serait accompagnée d'une caractérisation complète de sa tenue, de l'environnement dans lequel elle évolue. Mais, comme l'a très justement remarqué Domenica De Falco⁴²⁵, plus aucune description de la toilette de Chérie dans les dernières pages. De sa dernière sortie aux Italiens, nous savons seulement que du rouge a été posé sur ses lèvres, alors qu'est écrit l'affaiblissement moral puis physique de la jeune Haudancourt, qui a la « main molle », l'« attitude somnolente et brisée d'un enfant qu'on costume » et dont la « mussitation [est] à peine perceptible⁴²⁶ ». La description n'a donc plus lieu d'exister car Chérie ne se pare plus⁴²⁷. Elle se meurt, brisée par sa maladie mais également par ses maux. Si le narrateur goncourtien ne détaille plus les supposées tenues de l'héroïne, c'est probablement pour que le lecteur se focalise sur la maladie qui la ronge et pour que ne subsiste que la saisie de son *être*.

La description inonde les fictions d'Edmond où le narrateur est un observateur hors-pair qui parvient à saisir l'immédiateté du réel. La profusion descriptive est telle qu'elle parvient à s'autonomiser du récit, à supplanter quelques instants durant la narration de faits – à l'image de la production goncourtienne antérieure à 1870. Mais à mesure que se déploie l'intrigue, lorsque doit être éclairée l'intériorité d'un personnage, Edmond de Goncourt sait amoindrir son penchant artiste. Il s'agit dès lors de ne plus se focaliser sur le « dessus » du héros, mais d'interroger ses « dessous ». La description évolue, elle doit désormais suggérer et compléter l'être pour que puissent être révélées ses aspirations mais également ses souffrances.

III.2 - Écritures du désir

L'existence du protagoniste est façonnée par une quête – non plus héroïque et à dessein collectif – mais individuelle. Chacun essaie de s'accomplir à travers un accès à l'altérité. La Faustin par exemple tente d'entrer « en possession du rôle » de Phèdre, de n'être constituée que par le *Moi* de l'actrice quand elle est sur scène. Pour ce faire, elle considère qu'« il ne faudrait pas être dans

425 Voir *La Femme et les personnages féminins chez les Goncourt*, op. cit., p. 152.

426 *Chérie*, op. cit., p. 297-298.

427 Rappelons qu'elle a été aperçue en peignoir lors d'une soirée. Voir le chapitre XCIX, op. cit., p. 287.

l'état de froideur d'âme » dans lequel elle se trouve, mais qu'« il serait nécessaire d'aimer follement, frénétiquement... et du cœur, et de la tête et des sens⁴²⁸. » Ses diverses répétitions sont en effet médiocres et, à l'issue de la première de *Phèdre*, le marquis de Fontebise – véritable mentor de Juliette – la qualifie d'« incomplète ». Mais après le retour de lord Annandale, sa représentation est tout autre, c'est le « jeu sincère d'une vraie passion », et la pièce se déroule « dans la surprise et l'étonnement de ceux qui avaient assisté à la première⁴²⁹ ». Le triomphe est éclatant. L'état auquel Juliette Faustin aspire naît donc d'un manque, un manque du sentiment amoureux, qui ne peut être atteint que si elle le redécouvre. L'*être* de l'actrice ne peut réellement exister sans cet amour, tout comme l'*être* de la jeune Haudancourt ne semble pouvoir se constituer sans l'accès à l'état de femme. Chérie, alors dans sa quinzième année, est soumise à l'émoi érotique provoqué par une « causerie » au pied de sa fenêtre :

Dans la *chaleur* et l'odeur d'Orient de la journée, les deux fillettes, tout en épongeant *la sueur de l'entre-deux de leurs seins*, causaient en patois, [...] causaient de la *douceur du premier baiser d'amour donné sur la bouche*.

Chérie, [...] resta à écouter tout le temps de la cueillette de l'oranger qui était sous sa fenêtre, *laissant entrer dans sa chair ouverte le gazouillement sensuel des deux fillettes*, mêlé et confondu avec le *brûlant* midi du jour, avec les défaillantes senteurs des orangers.⁴³⁰

Chérie se révèle pénétrée par la sensualité qui émane du corps et des mots des jeunes filles. Elle semble accepter son assujettissement au désir : elle « *laiss[e]* entrer » en sa « chair ouverte » ce « gazouillement sensuel », le désir étant alors admis comme physiologique. La sensualité a partie liée avec le corps de la jeune fille, comme en témoigne ici le champ lexical de l'érotisme qui tend à envahir l'ensemble de la scène, depuis son atmosphère – il fait au Muguet une « de ces chaleurs étouffantes » et Chérie s'allonge dans « la pénombre tiède de sa chambre » –, jusqu'au corps « libre et nu » des deux fillettes qui sont penchées en « un abandonnement amoureux des membres » avec des « paresse lascives ». Le désir naît chez Chérie car les deux jeunes filles manifestent en amont leur propre désir, ce qui n'est d'ailleurs pas sans nous rappeler l'« émulation » spinozienne, soit « le

428 *La Faustin*, op. cit., p. 215. Nous sommes aux antipodes du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot.

429 *Ibid.*, p. 328.

430 *Chérie*, op. cit., p. 165, nous soulignons. Les citations à suivre concernent également le chapitre XLVIII, p. 164-165. Edmond ne semble pas ici limiter la tension érotique à l'observation de la Femme, car de ces « fillettes » naît également l'écriture du désir. Roger Kempf s'est d'ailleurs interrogé sur le potentiel « brin de pédophilie » des Goncourt, voir « La Misogynie des Frères Goncourt », art. cit., p. 220-221.

Désir d'une chose, engendré par le fait que nous imaginons que d'autres ont le même Désir⁴³¹ ». Et il n'éclot pas chez la jeune Haudancourt d'après une scène perçue, mais seulement entendue⁴³², et le « parler de caresse » des demoiselles suggère aisément à Chérie la sensualité immanente à leur *être*. Leurs mots déclenchent ainsi chez Chérie le désir d'accéder à l'état de femme, ce désir pouvant être apparenté au psychologique car lié à l'imagination, à l'intériorité. On peut dès lors affirmer que le désir chez la dernière héroïne goncourtienne n'est pas de l'ordre de l'instinct – de la pulsion freudienne – mais apparaît « selon l'Autre », c'est le désir « triangulaire » défini par René Girard⁴³³. L'être ne créerait pas le désir, c'est l'Autre qui le ferait émerger.

Mais Chérie évolue à mesure qu'elle s'approche de l'état de femme. Le souhait de la passionnette, du « premier baiser d'amour donné sur la bouche », laisse rapidement place au désir d'être l'« objet d'art » admiré du Tout-Paris. Durant ce pan de l'existence intégralement voué à la mondanité et au paraître, nulle trace du désir – et donc du manque – d'un mari, la « coquetterie » de Chérie « faisant implacablement fi du sentiment d'un quelconque, quelque digne qu'il soit d'être aimé⁴³⁴. » Vient ensuite le désir charnel de l'homme, cet « allument des sens » et ces « tourmentes de la chair » qui habitent Chérie. C'est cette voie que Léon Bloy considère comme prééminente, « le Phallus immense et vainqueur dont la vision va remplir toute son existence⁴³⁵ » constituant pour lui la « clef » du dernier roman d'Edmond de Goncourt. Mais il nous paraît quelque peu réducteur de considérer le sexe comme unique obsession de la jeune fille. Le désir de Chérie est en mouvance perpétuelle, la petite Haudancourt grandit et ses aspirations évoluent. Après le désir du Phallus donc, vient celui du mariage. Des amourettes germent durant les bals parisiens puis des mariages ont lieu. Chérie prend de fait régulièrement connaissance du mariage de ses amies ou de ses fréquentations. Et c'est à partir de ces brefs instants qu'elle va prendre conscience du manque qui l'exclut de l'état de femme :

Des mariages, Chérie en apprenait, en apprenait... *pas de jour presque*, où le concierge ne lui remit une lettre de faire part que, dans son impatiente curiosité, elle lisait en montant les escaliers. Mariages de petites amies de son âge, mariages de petites amies plus jeunes qu'elles. Toutes, *l'une après l'autre*, devenaient des « madames » [...].

431 Baruch Spinoza, *Éthique* [1677], éd. Robert Misrahi, Paris/Tel Aviv, Éditions de l'éclat, 2005, p. 217 (III, 33).

432 Chérie ne voit pas les jeunes filles, elle « écout[e] ». La description des corps enivrants de ces fillettes relève d'une sensation éprouvée par Edmond à Jean-d'Heurs en juillet 1881, voir *Journal, Mémoires de la vie littéraire, II*, *op. cit.*, p. 902.

433 Voir *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Fayard/Pluriel, 2010.

434 *Chérie*, *op. cit.*, p. 237.

435 *Belluaires et Porchers*, Paris, P.-V. Stock, 1905, p 70. Disponible sur Gallica :

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31828154f>.

*Chaque semaine, pour ainsi dire, des soirées de contrats, des visites de trousseaux, des messes de mariage : une suite non interrompue d'occupations mondaines, tenant la pensée de la vierge nubile dans une émotion amoureuse, et la rivant, sans un moment de relâche, à son idée fixe : le mariage.*⁴³⁶

L'emploi de l'indéfini dans la dislocation initiale révèle aisément que ce n'est nullement le fait que ses amies quittent l'état de jeune fille qui l'obnubile, mais le mariage en lui-même. Elle ne semble pouvoir occuper sa pensée autrement car les activités mondaines auxquelles elle s'adonnait se trouvent de fait modifiées par le passage des amies de Chérie à l'état de femme. Et la petite Haudancourt ayant voué son quotidien à cette élite sociale, elle se retrouve constamment confrontée au mariage, comme en témoigne le champ lexical de la redondance. Chérie se livre ensuite à une véritable « chasse au mari » car le temps lui échappe, et elle est désormais « disposée à prendre pour mari n'importe qui de la société⁴³⁷ ». Il apparaît que le quotidien de Chérie est une course ininterrompue pour combler un manque, ce dernier étant « le manque à être à proprement parler », « ce n'est pas le manque de ceci ou de cela mais *le manque à être par lequel l'être existe*⁴³⁸. » Éprouver le manque serait donc constitutif de l'identité de Chérie, un pilier de son existence. C'est ce « manque à être » qui la conduit à écumer tous les bals parisiens à la recherche d'un mari, qui la maintient désirante, donc vivante. En outre, le désir qu'elle a de se marier pourrait également être assimilé à la reproduction d'une norme sociale : c'est une « vierge *nubile* », il est donc « naturel » qu'à son âge elle éprouve ce désir du mariage, ce dernier étant intensifié par le triste et incessant constat que toutes quittent la sphère publique pour la sphère privée, sauf la pauvre petite Chérie, profondément conditionnée par la société. Puis Chérie renonce à choisir son mari, accepte de se satisfaire de « n'importe qui de la société », décision somme toute symptomatique de sa profonde volonté de quitter l'état d'« espérance » dans lequel elle stagne, de combler son manque par l'accès à cet « état désirable entre tous qu'est le mariage » selon l'idéologie du siècle, « grâce à quoi la jeune fille réalisera pleinement son identité de femme⁴³⁹ ».

Contrairement à la jeune femme des hautes sphères de la société, Éliisa n'est absolument pas mue par ce désir du mariage. Il est en effet désacralisé dès son enfance : sa mère est une « tireuse d'enfants » et la jeune fille assiste sans cesse « aux aventures du déshonneur, au drame des liaisons cachées, aux histoires des passions hors nature, aux consultations pour les maladies vénériennes, à

436 *Chérie, op. cit.*, p. 271, nous soulignons.

437 *Ibid.*, p. 273.

438 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre II, Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* [1954-1955], éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 306, nous soulignons.

439 Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 37.

la divulgation quotidienne de toutes les impuretés salissantes, de tous les secrets de l'Amour coupable et de la Prostitution⁴⁴⁰. » Le rapport sexuel hors-mariage, cet « amour coupable », est donc pour Éliisa parfaitement normalisé, représentatif des classes sociales qu'elle côtoie. Il apparaît ainsi évident qu'elle ne fuit pas La Chapelle pour ne plus être confrontée à ces « impuretés salissantes », mais pour quitter le huis-clos abominable dans lequel elle grandit, « les coups donnés par sa mère, les terreurs des nuits passées dans le même lit, comptaient pour quelque chose dans la fuite d'Éliisa de La Chapelle et son entrée dans la maison de Bourlemont⁴⁴¹. » Le désir de quitter son foyer est tel qu'elle n'hésite pas à choisir la prostitution, voie de la facilité qui lui permet d'assouvir sa « paresse » et où « elle pourrait dormir tout plein », mais également voie acceptable, non condamnable, car la prostitution constitue pour Éliisa non la marginalité mais la normalité. Toujours est-il que son désir se manifeste par une action, un rejet du quotidien imposé par sa mère. Le désir donc « est un acte », c'est « l'ensemble du mouvement existentiel par lequel un individu se porte de son présent vers son avenir⁴⁴² ». Ce même « mouvement existentiel » se retrouve chez l'aîné des Bescapé, lors de la vente du cirque familial et son départ pour l'Angleterre. Gianni⁴⁴³ ne souhaite pas poursuivre l'entreprise familiale, il est « forc[é] à prendre la direction de la troupe » suite à la maladie puis la mort de son père. Mais les fonctions du métier l'ennuient, c'est un piètre administrateur qui rêve d'un avenir autre. C'est ainsi qu'il vend la Maringote pour parfaire son apprentissage de l'acrobatie inoubliable. Son désir les conduit ainsi en Angleterre, où il leur faut apprendre et comprendre l'origine de leur talent si particulier, « ah ! Ces Anglais... un joli *travail* à aller observer sur place et dans l'endroit... ces gens ont la *vitesse* dans la force...⁴⁴⁴ ». Et ce n'est qu'à l'issue de cette période d'observation que lui et Nello pourront accéder à la maîtrise totale de cet art, pour ensuite ambitionner de s'inscrire dans la mémoire populaire, collective. Il est évident que son choix « porte » bel et bien Gianni de « son présent vers son avenir ».

La quête d'un état autre, d'un avenir auréolé de succès, peut néanmoins être à l'origine de multiples souffrances. Dans *Les Frères Zemganno* par exemple, les maux de Nello sont en effet directement liés à la volonté permanente qu'a Gianni de se perfectionner. Aucun désir de se rendre outre-Manche, nulle quête d'immortalité chez le cadet, il apparaît juste qu'il « sembl[e] ne pouvoir

440 *La Fille Éliisa*, op. cit., p. 51.

441 *Ibid.*, p. 61-62.

442 Nous nous référons à la pensée de Robert Misrahi. Voir *Désir et besoin*, Paris, Ellipses Édition, 2001, p. 34.

443 Nous omettons sciemment Nello. Le cadet ne souhaite nullement se rendre à Londres pour perfectionner leur art, mais aspire simplement à demeurer auprès de son aîné, à qui il dit d'ailleurs : « tu serais resté [à la Maringote], eh bien je restais... tu pars, je te suis... » *Les Frères Zemganno*, op. cit., p. 177.

444 *Ibid.*, p. 181, l'auteur souligne.

vivre qu'avec le grand⁴⁴⁵. » C'est donc le « mouvement existentiel » de Gianni qui cause la perte de Nello. Sans ce voyage, il n'aurait jamais croisé le chemin de la Tompkins et sa carrière n'aurait pas été anéantie. Sa souffrance est physique – les deux jambes sont fracturées –, mais surtout morale. Devoir renoncer à cet art qui l'a façonné constitue pour Nello une véritable épreuve, son quotidien est désormais ponctué de « journées de complet découragement pendant lesquelles il se refusait à marcher⁴⁴⁶ ». Mais plus grande encore est la douleur de cette perte du lien fraternel, *a priori* indéfectible, que tous deux éprouvent :

Il y avait des moments, où un peu du cœur de Nello semblait s'en aller au fond de sa tristesse, et où il paraissait à Gianni ne plus trouver chez son frère l'affection des jours passés, des jours valides. Cette amitié, cette amitié qui était le gros lot de son bonheur sur la terre, cette amitié n'était plus en tout la même. « Non, je ne me sens plus aimé par lui comme il aimait » se répétait Gianni ; [...] l'état moral du cher estropié, le jetait dans une espèce de *souffrance colère qui avait besoin d'agitation et de mouvement*.⁴⁴⁷

C'est une douleur immense, « tristesse » et « souffrance » font désormais partie de leur quotidien. Pensées et aspirations ne font plus que se croiser, le désir de Gianni a tout anéanti, les frères Zemganno ne sont plus. Nello se meurt de ne pouvoir retrouver son extraordinaire mobilité et ne semble de fait plus être en mesure de combler l'*être* de Gianni. Et l'aîné dépérit de ce quotidien morne, de cette immobilité contrainte. Mais l'appel de son art est bien trop puissant, son « besoin d'agitation et de mouvement » ne semble plus pouvoir être refoulé. C'est ainsi que Gianni cède rapidement aux appels du corps, à la reprise du trapèze. La souffrance de Nello est à son comble lorsqu'il découvre Gianni s'exerçant de nuit, « il le regardait, et en le voyant si souple et si adroit et si fort, il se disait qu'il ne pourrait jamais renoncer aux exercices du cirque, et cette pensée tout à coup lui fit monter aux lèvres un déchirant sanglot⁴⁴⁸. » Ce « sanglot » paraît symboliser la fissure profonde qui existe désormais entre Gianni et Nello. L'ardent désir d'immortalité de l'aîné semble ainsi l'emporter sur l'amour fraternel mais, contre toute attente, Gianni renonce finalement à ce « mouvement existentiel », sacrifie sa passion. Ainsi se clôt le roman – « les frères Zemganno sont morts » –, mais pour que renaissent les Bescapé et leur union.

Le héros goncourtien apparaît ainsi comme victime de ses propres aspirations. Laisser à son

445 *Ibid.*, p. 159.

446 *Ibid.*, p. 282.

447 *Ibid.*, p. 288, nous soulignons.

448 *Ibid.*, p. 289.

désir prendre le dessus sur *l'être* ne peut être dénué de conséquences, et les souffrances qui affectent le protagoniste sont vouées à le détruire. Chérie, à cause de son véhément désir du mariage, s'épuise. La jeune fille perd de son *être* et sa course effrénée au mari laisse progressivement place à l'immobilité et à l'isolement, « plus elle s'écarte de la route tracée de l'épanouissement amoureux, plus elle se confine chez elle et en elle⁴⁴⁹. » Le désir a eu raison de la jeune fille qui jamais n'atteindra cet état de femme tant convoité. Son « manque à être » s'est résorbé, elle doit accepter sa mort prochaine sans avoir pu jamais assouvir son désir de l'homme, « c'est dur de s'en aller toute jeune de la vie... sans avoir aimé⁴⁵⁰ » dit-elle d'ailleurs à Georgette de Suzange avant sa sortie aux Italiens. Son « mouvement existentiel » n'est plus, son trépas est donc inéluctable. Cet assujettissement au sentiment amoureux semble de fait constituer l'essence de plusieurs héroïnes goncourtiennes, de Germinie qui renonce à son pécule et à sa dignité afin de combler Jupillon, à Juliette qui renonce au théâtre pour Annandale. La Faustin a en effet choisi l'Amour, elle a quitté la lumière et dit adieu au *Moi* de l'actrice pour suivre Annandale et dépérir dans l'immobilité de son existence recluse à Lindau. Son désir amoureux est tel que Juliette n'hésite pas à tuer symboliquement l'actrice qui réside en elle, lorsqu'elle assiste à l'exposition du mobilier d'une illustre actrice décédée⁴⁵¹ juste avant son départ de Paris. Durant ses premières semaines à Lindau, Juliette rayonne, elle est apaisée et ses traits s'adoucissent considérablement : le *Moi* de la femme renaît véritablement⁴⁵². Elle est intimement persuadée que l'actrice qui prenait possession d'elle n'est plus et la lettre qu'elle écrit à sa sœur paraît sans appel quant à cette mort de l'actrice : « Enfoncée la tragédie ! enfoncée dans le troisième dessous ! [...] Je te le dis : l'actrice est bien morte et enterrée chez moi⁴⁵³. » Mais cette mort n'est qu'illusion, la tragédienne est simplement « enfoncée » en Juliette, donc rejetée dans les profondeurs de son être, mais toujours présente. Elle ne fait que nier le *Moi* de l'actrice, qu'elle tente de « repouss[er], refoul[er] hors de sa pensée consciente⁴⁵⁴ ». C'est le « refoulement » de Freud père – le *Verdrängung* – que sa fille admet ensuite comme « la base d'une formation de compromis et de névroses⁴⁵⁵. » Du refoulement naît

449 Sophie Pelletier, « De la jeune fille à la jeune femme, un passage impossible ? L'exemple de *Chérie* », *Romantisme*, n° 165, 2014/3, p. 36.

450 *Chérie*, *op. cit.*, p. 296.

451 Nous renvoyons au chapitre XLI. Signalons en outre que ce sont les derniers instants narrés de la vie parisienne de la Faustin. Au chapitre suivant les deux amants sont déjà en Bavière, dans la villa Isemburg, *La Faustin*, *op. cit.*, p. 378-381.

452 Voir le chapitre XLVI : « C'était *une autre femme*. [...] Dans cette villa Isemburg, *il remontait*, sur le visage de trente ans de la Faustin, la jeunesse d'une fillette, et l'incarnat frais de ses joues, et la blancheur lactée de ses carnations, et le rayonnement humide de ses yeux et le rose rougissant du bout de ses oreilles. » *Ibid.*, p. 390-391.

453 *Ibid.*, p. 385.

454 Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie* [1895], trad. Anne Bertran, Paris, PUF, 2002, p. 7.

455 Anna Freud, *Le Moi et les mécanismes de défense* [1946], trad. Anne Bertran, Paris, PUF, 1973, p. 48.

ainsi la névrose, le *Moi* de l'actrice ne peut que ressurgir, annihilant définitivement le *Moi* de Juliette. Le désir amoureux, « mouvement existentiel » de Juliette Faustin, a donc été balayé par ce qu'elle a vainement tenté de rejeter. L'actrice a impérieusement contraint Juliette à renoncer à son amant, et à son *être* propre.

Le désir du protagoniste peut s'affirmer à partir d'un manque, un « manque à être », que son parcours s'efforcera de combler. Le désir a donc partie liée avec le « mouvement existentiel » du personnage peint, il s'agit d'une projection d'un état initial, originel, vers un état *autre*. Cette quête le ronge, devient une véritable obsession face à laquelle l'unité du *Moi* s'étiole. Sa souffrance naît ainsi de ses aspirations individuelles mais peut aussi être exacerbée par un désir inhérent à la classe à laquelle il appartient. Les voies qui s'offrent au romancier qui fait œuvre de psychologue apparaissent dès lors variées, il a la possibilité de particulariser le mal de son personnage, mais également de faire appel au discours généralisant afin de caractériser cet être souffrant.

III.3 - La généralisation psychologique

La narration dans la création d'Edmond de Goncourt est ponctuée par nombre de digressions, qu'elles résultent d'une volonté de mettre en exergue l'écriture artiste au détour d'une description ou bien de l'affirmation d'un savoir. L'écriture de l'intrigue romanesque est régulièrement suspendue – « le récit ne peut “discourir” sans sortir de lui-même⁴⁵⁶ » – par un propos à portée générale sur le type qu'il est supposé représenter. Le quotidien de Juliette Faustin est ainsi parfois supplanté par l'énonciation de généralités sur l'actrice, tout comme l'*être* intime de Chérie semble être caractéristique de l'état de jeune fille qu'Edmond ne cesse de gloser. Mais, ne serait-il pas possible de saisir l'intériorité du héros à travers l'écriture de la généralité ? Autrement dit, un discours à portée générale ne pourrait-il pas soutenir la caractérisation du héros ? Il apparaît de prime abord plausible de répondre par la négative, car saisir une intimité ne semble pas pouvoir côtoyer un discours qui aurait vocation à s'établir comme typologie sociale. Les Goncourt l'ont pourtant très souvent fait. N'oublions pas qu'avant de devenir monographiques, leurs œuvres romanesques étaient intitulées tout autrement, *La [Jeune] Bourgeoisie* est par exemple devenue *Renée Mauperin* et *Charles Demailly* s'intitulait *Les Hommes de lettres*. Pourtant le contenu de ces œuvres n'évoluait guère, il s'agissait uniquement de particulariser le roman. La création du seul

456 Gérard Genette, *Figures II*, « Frontières du récit », *op. cit.*, p. 66.

Edmond ne diffère pas tant de ces romans, le véritable « intérêt » de *La Fille Élisa* étant « la prison et la prisonnière⁴⁵⁷ », tout comme le projet de son roman sur la jeune fille est de saisir « toute l'inconnue fémininité du tréfonds de la femme⁴⁵⁸ ». Une dichotomie semble ainsi naître entre œuvre monographique et dessein de l'auteur. Il s'agit pour Edmond à travers l'étude monographique de peindre un personnage et son *être*, mais également – à l'issue de l'« étude » menée – de l'admettre comme représentatif d'un type. L'emploi de l'article défini dans le corps même de ces liminaires témoigne d'une volonté d'affirmer son savoir sur « l'actrice », « la prisonnière » mais encore « la jeune fille, observée dans le milieu des élégances de la Richesse⁴⁵⁹ ».

Est-il possible alors d'apparenter Edmond de Goncourt à la figure de l'auteur moraliste⁴⁶⁰ ? Le moraliste étant un « écrivain qui traite des mœurs et (ou) s'adonne à l'analyse, en ne s'interdisant pas de rappeler des normes⁴⁶¹ », il serait plausible d'appliquer cette théorisation à notre auteur car il apparaît que la narration dans l'œuvre d'Edmond de Goncourt – à l'image de celle des deux frères – est ponctuée par nombre d'affirmations relatives au type dont est représentatif le héros, qui tendent parfois à s'apparenter à la maxime. D'après Françoise Gevrey⁴⁶², ce discours de vérité porterait le sceau de La Bruyère et de ses *Caractères* – que les Goncourt érigent en modèle⁴⁶³ –, mais également de leur pratique diariste, de leur volonté de représenter l'« humanité dans sa vérité momentanée ». À chaque roman donc son écriture de l'individualité et de la généralité. Dans *La Fille Élisa* par exemple, après avoir présenté l'héroïne et son quotidien, l'auteur-narrateur se livre à un discours idéologique sur le bordel, provincial et parisien :

La prostitution de la petite ville de province diffère de la prostitution des grands centres de population. Le métier pour la fille, dans la petite ville, a une douceur relative ; l'homme s'y montre humain à la femme. Là, l'heure est plus longue pour le plaisir, et la hâte brutale commandée par la vie des capitales n'existe pas.⁴⁶⁴

457 Nous faisons bien sûr référence à la préface de l'auteur, *La Fille Élisa*, *loc. cit.*, nous soulignons.

458 Voir la préface de *La Faustine*, *loc. cit.*, nous soulignons.

459 Préface de *Chérie*, *loc. cit.*, nous soulignons.

460 Sur cette interrogation, nous renvoyons à l'article de Jean-Louis Cabanès, « Les Goncourt moralistes : le général et le particulier », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 15, 2008, p. 7-23.

461 Louis Van Delft, *Les Moralistes. Une apologie*, Paris, Gallimard, 2008, p. 106. Cité par Jean-Louis Cabanès, « Les Goncourt moralistes... », *art. cit.*, p. 7.

462 Voir son article « La Bruyère moraliste : un modèle pour les Goncourt », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 15, 2008, p. 25-40. Cet article établit l'influence de La Bruyère sur l'écriture du *Journal*, mais également sur leurs romans, voir notamment les pages 37-38.

463 Voir par exemple l'entrée du 24 novembre 1861 : « J'ai continué à lire du Joubert. C'est un diamant filé. J'aime mieux le diamant taillé, La Bruyère. » *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, I, *op. cit.*, p. 750.

464 *La Fille Élisa*, *op. cit.*, p. 73. Voir les pages 73 à 75 pour l'ensemble de ces considérations sur la prostitution.

Ces propos sur la prostitution s'étendent à l'ensemble du chapitre XIII. On peut donc admettre son autonomie certaine par rapport à la narration, corroborée par cet emploi soudain du présent gnomique alors que l'emploi de l'imparfait surabonde dans les chapitres qui l'entourent⁴⁶⁵, et dans l'ensemble de la création goncourtienne. Dans ce chapitre, nulle référence à Éliisa ou à Bourlemont, mais une cascade d'affirmations opposant les deux grands types de prostituées. L'emploi continu de l'article défini – « la prostitution de *la* petite ville de province », « dans *la* petite ville » – dénote bien une volonté de généraliser son propos, de ne pas limiter ses considérations sur la prostitution à l'œuvre dans la ville de Bourlemont mais d'inventorier l'ensemble des pratiques provinciales. Ce liminaire paraît ainsi à contre-pied de l'écriture d'Edmond : le style est étonnamment concis et nulle trace de sa propension à l'accumulation. Ce versant de la prose goncourtienne pourrait de fait être apparenté à la maxime⁴⁶⁶ car « [l]es Goncourt ne cessent de se détacher des choses pour énoncer une vérité générale, poser une axiologie, en référer à une loi éternelle⁴⁶⁷. » Cette interruption de la narration est d'autant plus intéressante que le propos généralisant introduit l'état dans lequel se trouve Éliisa : le « métier » de prostituée de province possède ici « une *douceur* relative », pour trouver au chapitre subséquent que « [d]eux années se passaient pour Éliisa dans cette *douceur* matérielle de la vie⁴⁶⁸ ».

L'auteur a ainsi la possibilité de justifier le particulier observé chez son héroïne par affiliation à une loi visant à déterminer l'ensemble d'un type. Le chapitre XXXIX de *Chérie* est consacré à l'apparition des règles de la jeune fille, constituant un pas de plus vers l'état de femme. Chérie, de longs mois durant, reste « un peu honteuse de cette perte de sang, comme d'une infirmité, comme d'une souillure apportée à sa nette et propre humanité⁴⁶⁹ ». Ce récit de l'évolution de la jeune Chérie se clôt rapidement pour qu'apparaisse ensuite une analyse des sentiments successivement ressentis par *la* fillette :

Ils sont bien complexes, bien mélangés de choses contradictoires, les sentiments qu'amène dans l'existence féminine ce changement : le passage de la petite robe courte à la grande robe.

C'est ainsi que, à ce premier dégoût que *la fillette* éprouve d'elle-même, se mêle une satisfaction

465 Le chapitre XII par exemple ne comporte qu'un seul verbe employé au présent de l'indicatif, contre trente-neuf emplois de l'imparfait de l'indicatif.

466 Admise dans son acception générique, qui énonce une vérité morale et « non pas en tant que genre littéraire indépendant, mais comme un élément intégré à un discours continu qui le dépasse et l'englobe ». Voir l'ouvrage de Charlotte Schapira, *La Maxime et le discours d'autorité*, Paris, Éditions Sedes, 1997, p. 20.

467 Éléonore Reverzy, « L'écriture de la généralité : *Sœur Philomène*, *Renée Mauperin*, *Germinie Lacerteux* », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 15, 2008, p. 71.

468 *La Fille Éliisa*, *op. cit.*, p. 75, nous soulignons.

469 *Chérie*, *op. cit.*, p. 153.

d'amour-propre, une espèce de gloriole intérieure, venant de la mise sur le pied d'égalité de sa petite personne avec sa mère, avec une sœur aînée, avec de plus grandes qu'elle, – et parmi une gêne, jusqu'alors inconnue, qu'elle ressent en face de son père.⁴⁷⁰

Edmond s'affirme dans son œuvre comme fin connaisseur de la jeune fille et prétend avoir conscience des changements « complexes » et « contradictoires » de « l'existence féminine », dont l'article défini et l'épithète illustrent parfaitement la visée généralisante de son propos. La phrase initiale de ce chapitre semble ici de nouveau s'apparenter à la maxime par la visée universelle de son affirmation et l'emploi du présent gnominique. Ce qui vaut pour Chérie vaudrait également pour toute femme car, dans la pensée des Goncourt, « il y a des hommes, il y a une femme⁴⁷¹ ». La pensée de la jeune fille apparaît donc pour Edmond comme immuable car unique, l'étude d'une fillette étant dès lors significative et suffisant à l'appréhension de l'existence féminine. Mais Edmond ne se limite nullement à la maxime infondée et n'adopte pas la posture d'un discoureur. Il approfondit et décompose son analyse du tréfonds de la femme en énonçant les changements intérieurs de « la fillette » introduits par le présentatif : d'abord ce « premier dégoût » que connaît Chérie puis la « gloriole intérieure », avant que n'apparaisse la « jouissance profonde et intime “d'avoir quelque chose de particulier à cacher à ses amies”⁴⁷² ». L'évolution qu'est supposée connaître la jeune fille suite à l'apparition des règles est corroborée par les états d'âme de Chérie ; elle refuse initialement de « parler à quelqu'un de ce sang⁴⁷³ » pour ensuite exemplifier cette « gloriole intérieure » due à son avancée vers l'état de femme, la petite-fille du maréchal ne pouvant plus être considérée comme une véritable enfant. C'est ainsi que la jeune Haudancourt, « vis-à-vis de ses petites camarades, joue à la grande fille, s'écarte de leurs poupées et de leurs amusements, [...] affecte de faire œuvre de femme⁴⁷⁴. » Le corps même de Chérie semble vouloir s'éloigner de « ses *petites* camarades » car elle fait ici face à l'enfance. Dédaigneuse, elle s'oppose à elles en « jou[ant] à la *grande* fille » et répudie « poupées » et « amusements », ce dernier substantif pouvant ici être admis dans son acception péjorative, soit « ce qui distrait, éloigne des choses sérieuses, essentielles⁴⁷⁵ » car il est maintenant essentiel pour Chérie de « faire œuvre de femme ». Il apparaît que le propos généralisant dans l'œuvre d'Edmond naît vraisemblablement d'une

470 *Ibid.*, p. 154, nous soulignons. Remarquons que l'évolution de la relation parent-enfant exclut Chérie du propos généralisant car elle n'a plus que son grand-père, faisant néanmoins figure de père pour la petite.

471 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, I, op. cit.*, p. 116 (18 octobre 1867).

472 *Chérie, op. cit.*, p. 154.

473 *Ibid.*, p. 152.

474 *Ibid.*, p. 154.

475 Voir la troisième acception de ce substantif, *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], 1971-1994. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/amusement>.

observation d'un personnage qui, par extension, est représentatif d'un type, « [i]l n'est donc pas gratuit que les deux frères énoncent au commencement d'un chapitre une généralité psychophysiologique que le personnage, par son entrée sur la scène romanesque, concrétisera⁴⁷⁶. »

L'énonciation à vocation généralisante semble ainsi être en mesure d'éclairer le *Moi* profond du protagoniste, le roman moderne d'après Edmond étant destiné à n'être qu'un « livre de pure analyse⁴⁷⁷ » où l'intrigue romanesque doit être amenuisée autant que faire se peut. Les pauses récurrentes du récit au profit de la généralisation, de la maxime, illustrent parfaitement les dernières volontés littéraires de notre romancier. Aussi, il n'est guère surprenant que l'auteur abandonne l'intrigue pour que s'énoncent ses commentaires, considérés comme vrais, au détour de la caractérisation du souvenir de l'enfance (chapitre XVI), de l'intellect de la Parisienne (chapitre LVIII) ou encore de l'aristocratie de la femme (chapitre LX). Mais le retour au récit est inéluctable, la généralité « pose un cadre que le récit vient illustrer comme un exemplum rhétorique⁴⁷⁸ », comme en témoigne notamment le chapitre LVI, établi sous forme de diptyque. Nous sommes dans un premier temps confrontés à une intrusion explicite de l'auteur qui qualifie la femme et son perpétuel rapport à l'amour :

Je ne sais pas qui a dit : « L'amour est un épisode dans la vie de l'homme, il est l'histoire de la vie des femmes. »

En effet, la nature *exige* de la femme qu'elle *aime* continuellement, et *l'on peut assurer* qu'il n'existe pas une créature féminine dont les tendresses, ouvertes ou cachées, n'aillent pas, tout le temps de son existence, à un être de l'autre sexe, tout rapproché d'elle ou lointain.⁴⁷⁹

L'insertion d'une maxime – dont on ignore certes l'origine – fait ici figure d'autorité car elle est textuellement reproduite dans le roman de la jeune fille. Edmond, en introduisant son propos par la locution adverbiale « en effet », ne fait que confirmer et prolonger le postulat de ladite maxime. Il s'affirme également comme figure d'autorité en possession d'une vérité immuable par un nouvel emploi du défini, le présent gnomique et l'emploi de l'assertion « on peut assurer », où l'impersonnel amplifie l'universalité de son dire. Puis Edmond renonce à la posture du moraliste afin de laisser place vacante à l'intériorité de son héroïne : son journal intime. Fait étonnant, cette

476 Jean-Louis Cabanès, « Les Goncourt moralistes... », art. cit., p. 17. Nous nous permettons d'intégrer ce propos à notre argumentation car la poétique romanesque d'Edmond se révèle ici proche de celle de leur création commune.

477 Nous renvoyons à la préface de *Chérie*, *op. cit.*, p. 41-43.

478 Éléonore Reverzy, « L'écriture de la généralité... », art. cit., p. 78.

479 *Chérie*, *op. cit.*, p. 189.

« maxime générale⁴⁸⁰ » introduit le particulier sans rupture aucune, puis cesse pour qu'apparaisse l'intimité de Chérie. L'écriture de la généralisation perd ici de sa qualité totalisante pour être imbriquée au sein même du « récit », pour annoncer le contenu à venir du journal de Chérie, de ses pensées les plus secrètes. Il y aurait donc complémentarité entre maxime goncourtienne et saisie du *Moi* profond. Il s'agit d'énoncer des faits considérés vrais pour ensuite en faire la démonstration. Edmond écrit par exemple à propos de *la* femme qu'elle « aime continuellement ». Cette généralité trouve son corrélat ultérieur dans le journal intime de Chérie, dont la pensée est obnubilée par l'homme et où sont sans cesse narrées ses amourettes, avec Monsieur Henry et Ciel-Bleu notamment. Notre auteur relève également que la jeune fille « songe uniquement à un retournement de tête d'un agréable jeune homme [...], à une *lorgnerie* admirative de sa petite personne⁴⁸¹ », pour qu'ensuite Chérie inscrive dans son journal qu'il « y en a surtout un, qui ne [l]'a pas quittée du regard⁴⁸² ». Nous voyons ainsi Edmond adopter la posture du moraliste, énumérer des généralités qui, paradoxalement, saisissent l'être de Chérie, et dont les pensées de son journal constituent l'exemplification. La maxime goncourtienne apparaît donc symptomatique du *Moi* profond du protagoniste, qui parvient à être défini par son assimilation à un type, ce que Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon nomment psychologie « paradigmatique », soit l'« explication de faits psychologiques par leur inclusion dans des classes ou des catégories plus générales⁴⁸³ ».

Cette voie de l'écriture psychologique parcourt l'ensemble de la création romanesque d'Edmond de Goncourt. Le héros est représentatif d'un type – la prisonnière, l'actrice, l'artiste – et voit la caractérisation de son intériorité complétée par la « maxime générale » de l'auteur. Dans *La Faustin*, les généralités sur le type de l'actrice se révèlent omniprésentes et la caractérisation de Juliette y paraît constamment liée. Le chapitre IV se révèle représentatif de cette alternance, et débute par une nouvelle affirmation : « Créer un rôle, c'est-à-dire donner la vie extérieure de l'âme, donner la vie de la physionomie et des gestes, donner la vie de la voix, à un personnage imprimé, à un cadavre du papier, une rude besogne !⁴⁸⁴ ». Nous sommes dans la glose généralisante, dans le poncif sur l'actrice. Mais le deuxième paragraphe peint quant à lui la « première sérieuse lecture » que Juliette fait du rôle, « une opération toute mécanique » propre à l'héroïne goncourtienne, tandis que le suivant mentionne le « découragement [...] *commun à tous les grands talents*, et qui *leur* fait

480 Nous empruntons ces termes à Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, *ibid.*, voir la note 1.

481 *Ibid.*, l'auteur souligne.

482 *Ibid.*, p. 193, ces mots sont datés du 12 juillet.

483 Voir la préface de la présente édition, *ibid.*, p. 34.

484 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 216. Les références à suivre refont référence au même chapitre et l'emploi de l'italique sera de notre fait.

se dire : « Non jamais, je ne le pourrai jouer ce rôle, jamais ! » ». Edmond a subtilement quitté la narration pour énoncer un cliché, ce qu'il considère « commun » à tout grand talent, et dont la visée généralisante est soulignée par l'emploi du pronom pluriel. Il est ainsi aisé de constater que le narrateur oscille entre le général et le particulier, qui s'enchâssent pour que soient confondues l'Actrice et Juliette qui « *cessait* d'être elle, au milieu de l'intime et secrète jouissance que l'acteur *éprouve* à être un autre que lui-même ». Il en va ainsi du plaisir de la Faustin d'être apte à occulter son *Moi* profond au profit du rôle joué et sa « jouissance » intérieure se révèle ici caractéristique du sentiment de l'acteur⁴⁸⁵. Edmond façonne ainsi la psychologie « paradigmatique » de Juliette, mais aussi de Gianni – représentatif du type de l'artiste-créateur dévoué à sa passion – qui « tombait, pendant plusieurs jours, *dans la tristesse profonde et mortelle des inventeurs* qui viennent d'enterrer une invention en l'enfantement amoureux de laquelle ils ont vécu des années⁴⁸⁶ ».

Généralité et individualité ne se révèlent ainsi pas antithétiques dans le romanesque d'Edmond mais véritablement complémentaires. Il n'hésite pas à représenter et à analyser les mœurs d'une classe sociale, d'un type, lui permettant de justifier la pensée du héros, d'affirmer l'autorité de son dire. Le particulier fait écho au général, signifier l'intériorité de Chérie ou de Juliette Faustin revient donc à caractériser *la* jeune fille et *l'*actrice. Cette voie de saisie de *l'être* peut ainsi être considérée comme « une écriture à deux temps, marquée à la fois par la recherche de lois générales, ponctuée par des aphorismes, des maximes, par la création de types, d'allégories, mais aussi par des procédés visant à donner le sentiment d'une profondeur de la psyché⁴⁸⁷ ».

485 Observons ici le changement de temps du prédicat verbal : l'imparfait pour Juliette et le présent quand il s'agit de l'acteur.

486 La typologie sociale succède une nouvelle fois à l'intime, à un sentiment individualisé. Voir *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 216, nous soulignons.

487 Jean-Louis Cabanès, « Les Goncourt moralistes... », *art.cit.*, p. 22.

TROISIÈME PARTIE :

DE LA PSYCHOLOGIE DANS LE ROMAN NATURALISTE

S'il semble respecter nombre de pratiques naturalistes, Edmond de Goncourt paraît néanmoins s'en affranchir grâce à la représentation de l'âme de ses personnages. Il ne se limite guère à l'écriture du « dessus », il se sert bien au contraire de l'analyse de l'observable afin d'établir les caractéristiques psychologiques des êtres qu'il peint. Naît alors une écriture de la psychologie atypique, aux outils aussi divers que variés. L'exploration de l'intériorité de ses personnages ne semble pas avoir pour simple objectif de théoriser leurs caractéristiques internes ou de dresser la typologie d'une classe, mais d'inscrire la dissolution de leur *Moi*. Cette dernière implique une chute du corps – somme toute naturaliste –, mais également une chute de l'*être*, un effondrement de l'âme. Là semble résider le dessein d'Edmond : inscrire l'anéantissement du *Moi* profond grâce à la caractérisation psychologique. Il apparaît ainsi que la pratique goncourtienne louvoie constamment entre naturalisme et psychologie par l'écriture d'une déchéance double, la dégradation intérieure du héros pouvant être révélée par son corps ou bien par son environnement. Le romancier semble préparer cette inévitable chute, le *Moi* devenant parfaitement aliéné.

I - Extériorisation et origines des maux

Edmond de Goncourt paraît renoncer à la posture du romancier purement objectif afin de faire œuvre de psychologue, de se livrer à l'analyse de l'âme. Mais notre auteur ne se limite pas à l'écriture de l'intériorité du personnage, il suggère constamment une possible concomitance entre la dégradation du corps et de l'*être*. Une brèche est ouverte, le corps du protagoniste apparaît comme le reflet de la pensée, il peut et doit désormais signifier ses états d'âme. Le personnage peut lui-même objectiver ses maux car il s'exprime, parfois difficilement ou sous la contrainte, mais fait acte de langage. Et il sera aisé de constater que l'évolution de son rapport à la parole suggère son effondrement croissant. Le langage et le corps s'étiolent donc à mesure que décroît la vitalité du héros pour qu'à terme la chute soit totale. Mais comment son *être* a-t-il pu se dégrader ? Quel est le point de départ de son effondrement intérieur ?

I.1 - Un corps qui se révèle

La dégradation du personnage goncourtien, nous l'avons signalé, n'apparaît pas avec la crise mais est signalée bien en amont. Edmond de Goncourt distille au sein de son œuvre nombre de signes quant à l'altération de l'*être* de son personnage, et son corps semble parfaitement signifier cette évolution. Ses mouvements peuvent ainsi éclairer sa dégradation, comme c'est le cas chez Élisabeth :

Elle *allait, revenait* sur le trottoir, marchant vite et retroussée haut, la tête tournant à droite, à gauche, en arrière, à tout bruit de bottes sur le pavé [...] Elle *allait, revenait*, donnant à voir, sous sa jupe remontée des deux mains, la provocante blancheur de son bas jusqu'aux genoux. Elle *allait, revenait* [...]. Elle *allait, revenait* [...]. Élisabeth *allait, revenait* sur le trottoir, tout à la fois provocante et honteuse, tout à la fois hardie et craintive, tout à la fois agressive et peureuse des coups.⁴⁸⁸

Ces va-et-vient itératifs semblent démontrer que son déplacement est dénué de sens, la répétition accentuant l'abrutissement à venir de la jeune femme. Ce passage souligne cet « être humain déshumanisé⁴⁸⁹ » que tend à devenir la prostituée qui bat son quart. Élisabeth, rappelons-le, est dotée d'une propension certaine à la paresse, à l'immobilité, et ce mouvement incessant étonne, semble en contradiction avec son *Moi*. C'est un mouvement imposé – la « promenade réglementaire » de la femme du bordel – qui signale l'assujettissement de la jeune fille de La Chapelle à son rôle de prostituée. Il apparaît ainsi que le déplacement d'Élisabeth est un déplacement toujours contraint. Une fois incarcérée, la jeune femme apparaît derechef arpentant un espace limité : « Élisabeth, ce jour-là, avait déjà parcouru, une vingtaine de fois, l'inexorable carré, quand par hasard sa vue, se soulevant de terre et montant au bleu du ciel, aperçut avec des yeux subitement ouverts à la réalité, le dos de ces compagnes⁴⁹⁰ ». Elle adopte une marche mécanique, déshumanisée, qui ne mobilise nullement ses facultés intellectuelles. Son esprit est même absent, elle perd temporairement contact avec la réalité lorsqu'elle est contrainte à cette marche quotidienne. Ses mouvements suggèrent donc sa perte d'*être*, sa dégradation au contact du bordel puis de la prison. Son pas réglementé l'apparente en outre à un animal en cage – cet « inexorable carré » est d'ailleurs comparé à un « pavage de fosse à bêtes féroces » –, privé de liberté, qui déambule sans but et sans fin dans un environnement

488 *La Fille Élisabeth*, op. cit., p. 88, nous soulignons.

489 Domenica De Falco, op. cit., p. 102.

490 *La Fille Élisabeth*, op. cit., p. 133.

clos, dont elle ne peut s'échapper.

Le mouvement apparaît donc comme une extension de l'*être*, « n'étant en quelque sorte que la traduction extérieure, l'expression de la pensée⁴⁹¹ ». La déambulation d'Élisa dans cet « inexorable carré » dispense sa marche de réflexion, ses pas sont mécanisés, tout comme son être. Le corps peut ainsi être révélateur de la progressive aliénation du héros. L'artiste par exemple souffre d'une perte d'*être* au contact du *Moi* de la scène, celui qui s'offre au public. Son corps apparaît de fait régi par son penchant artiste, à l'image de Gianni dont « le corps [...] continuait en rêve les exercices violents de sa profession⁴⁹² ». La dépendance de Gianni à l'acrobatie est telle que son corps endormi objective ses volontés intérieures. Le mouvement trahit donc l'obsession du héros et peut être altéré par ses pensées entêtantes, « l'âme peut directement agir sur le corps et le modifier, et c'est là ce qui s'appelle l'interactionnisme⁴⁹³ ». Cet « interactionnisme » est donc inscrit entre l'âme et ses manifestations extérieures. Le corps de la Faustin apparaît dès lors naturellement prédisposé à révéler son intériorité, car la frontière entre le *Moi* profond et le *Moi* artiste s'amenuise à mesure qu'est développée sa pratique. Son corps est en effet d'une nature sans cesse mouvante, à l'image de la dualité de son *être* – tantôt femme, tantôt actrice – : « puis, la grande ennuyée de tout à l'heure *soudainement, transformée* en une femme mettant de l'enlacement à chacun de ses gestes, de la caresse à chacune de ses paroles, se répandit en effusions câlines, en gaietés attendries⁴⁹⁴. » L'adverbe et le participe passé soulignent bien ici l'instabilité de La Faustin qui se révèle imprévisible, et dont les réactions peuvent inlassablement varier. Nous avons d'une part Juliette l'« ennuyée », moralement lasse de son quotidien dénué d'amour et, d'autre part, une femme qui gesticule « soudainement », qui semble reprendre goût à la vie. Ses gestes et ses mots s'animent soudainement alors que rien ne semblait induire cet excès de vitalité. Le caractère même de Juliette est instable, mouvant et signale cette dualité qui la mènera droit à sa perte. En outre, cet « enlacement à chacun de ses gestes » et cette « caresse à chacune de ses paroles » tendent à suggérer l'actrice qui déjà sommeille en elle, le propre de la comédienne étant de démontrer l'étendue de ses aptitudes physiques et verbales – sa capacité à se métamorphoser – et de se distinguer par l'excès. Le corps de Juliette se révèle ainsi assujéti à ses fluctuations intérieures et apparaît comme la voie idéale d'extériorisation de la pensée :

491 Pierre Janet, *L'État mental des hystériques* [1893], I, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 163.

492 *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 126.

493 Alfred Binet, *L'Âme et le corps*, Paris, Flammarion, 1905, p. 190. Disponible sur Gallica :

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31817964h>.

494 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 203, nous soulignons.

Du corps de la *tragédienne*, déjà à l'heure actuelle un peu pénétrée de son rôle, et s'essayant à le dire, se levaient spontanément, et *d'une façon toute naturelle*, de beaux et d'amples gestes, des gestes de statue antique, que pas plus que les mouvements de sa physionomie, elle n'étudiait dans une glace, – intimement persuadée qu'elle était, – que le vrai comédien, sans avoir besoin de s'en rendre compte, porte en lui le sentiment de la justesse de son jeu.⁴⁹⁵

Juliette Faustin commence seulement à étudier le rôle qui lui vaudra la consécration ; pourtant son identité même est déjà minorée. Ce n'est pas le corps de Juliette dont il est question mais celui de « la tragédienne ». Sa gestuelle s'apparente « spontanément », « d'une façon toute naturelle » à celle de la femme de scène. Ses mouvements indiquent que l'héroïne est naturellement prédisposée à se comporter telle une actrice, la femme s'effaçant aisément pour laisser place à la tragédienne. Ses « beaux » et « amples gestes » de « statue antique » soulignent une gestuelle modelée pour la représentation, pour son existence sur la scène. Le corps tout entier de Juliette obéit ainsi au *Moi* de l'actrice qui prend possession d'elle et signale que femme et actrice tendent à s'assimiler et à se confondre, pour qu'à terme ne subsiste que la femme de scène.

Chérie, la jeune mondaine, est également caractérisée par une abondante gestuelle et les mouvements de son corps semblent profondément liés à son état. Au Muguet, la petite Haudancourt ne peut tenir en place : « dans l'attente d'une personne aimée ou d'un cadeau promis. [...] c'était une allée et venue continuelle, sans pouvoir un instant s'asseoir ; [...] et dans ce remuement incessant, [elle] avait les yeux tout remplis de lointain, les oreilles comme fermées à ce que lui disait sa bonne⁴⁹⁶ ». Cette « allée et venue continuelle » n'est pas sans nous rappeler les va-et-vient d'Élisa, et la démarche des deux jeunes filles paraît signaler un abrutissement naissant durant cet état d'attente. Chérie trépigne d'impatience, est d'une mobilité excessive, tout comme elle le sera lors de son excitante « chasse au mari » (chapitre XCI) ou lorsqu'elle ira « aux quatre coins de Paris », « march[ant] tout le temps », « trott[ant] toujours⁴⁹⁷ ». Les gesticulations invétérées de la petite suggèrent l'impatience « d'une personne aimée », « d'un cadeau promis », et Chérie adoptera des mouvements semblables dès qu'il sera pour elle question d'attente. Ce « remuement incessant » et cette mobilité existentielle l'épuiseront néanmoins et auront raison de son *être*. La névrose de la petite Haudancourt apparaît ainsi en filigrane et se signale par l'excès. Signalons également la tendance mono-obsessionnelle de la petite-fille du maréchal qui, durant cette attente, a « les oreilles comme fermées à ce que lui disait sa bonne ». Elle tend ainsi à évacuer ce qui l'entoure, à faire

495 *Ibid.*, p. 219, nous soulignons.

496 *Chérie, op. cit.*, p. 84.

497 *Ibid.*, p. 285.

abstraction des événements extérieurs pour se focaliser sur son désir. Le caractère obsessionnel de Chérie et son incessante agitation contribuent d'ailleurs à ce paradigme de l'indice précédemment évoqué. Edmond de Goncourt paraît inscrire à demi-mots le funeste destin que connaîtra la dernière des Haudancourt à travers la représentation de sa gestuelle excessive, qui épuisera la vierge. On peut dès lors estimer qu'« il y a [...] une prévisibilité de l'action romanesque et, pour le romancier, la nécessité de laisser proliférer des indices, de donner une valeur fonctionnelle à tous les mouvements de la sensibilité, aux gestes, aux tressaillements du corps⁴⁹⁸. » Il apparaît de plus que le corps tout entier de Chérie donne à voir la naissance de son « charme féminin », signale les évolutions de ses mouvements :

Par moments, il vient à ses poses des paresse adorables, pendant lesquelles elle soutient l'affaissement de sa taille par la molle courbe d'un bras accroché à quelque chose, derrière sa tête. Elle a des mouvements délicieusement naïfs, de jolis gestes suspendus par une hésitation timide. Elle agit et se remue d'une mimique qui n'est plus celle des années précédentes [...].⁴⁹⁹

L'évolution de la petite Haudancourt apparaît ainsi suggérée par l'altération de ses mouvements. Chérie pose désormais et devient pour le narrateur un objet que l'on se plaît à contempler. La jeune fille est esthétisée et admirée, une œuvre d'art dont on ne peut détourner le regard mais qu'on ne peut néanmoins s'approprier. Car c'est bien ce qu'est Chérie, un objet voué à la contemplation qu'aucun homme n'osera toucher. Sa « grâce souveraine » (chapitre LX) sera admirée par le Tout-Paris mais jamais elle ne parviendra à s'accomplir par le mariage. Le corps et ses mimiques sont ainsi régulièrement soulignés dans la narration goncourtienne afin de suggérer l'*être* en devenir, l'auteur s'exerçant à une certaine « psychologie du geste⁵⁰⁰ » de son personnage.

Il apparaît que le corps de l'héroïne est caractérisé par un mouvement incessant voire parfois incontrôlable, et qu'elle peut de fait être assimilée à l'hystérique, certaines d'entre elles étant considérées comme des femmes particulièrement « remuantes, agitées⁵⁰¹ ». Élisabeth est d'ailleurs signalée par « une rage de travail, un travail à grandes eaux, un balayage fougueux de tout l'appartement⁵⁰² » avant que ses mouvements ne soient contraints par sa condition de prostituée.

498 Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, *op. cit.*, p. 304-305. Pour l'auteur, l'écriture indicielle fait d'ailleurs partie du « programme narratif » de Flaubert, des Goncourt, de Zola et de Huysmans.

499 *Chérie*, *op. cit.*, p. 100.

500 Ces propos sont empruntés à Robert Ricatte dans sa conclusion à *La Création romanesque chez les Goncourt*, *op. cit.*, p. 458.

501 Pierre Janet, *op. cit.*, p. 123.

502 *La Fille Élisabeth*, *op. cit.*, p. 56.

Néanmoins, lorsque l'aliénation du protagoniste n'est plus seulement suggérée mais véritablement exposée, le mouvement apparaît considérablement altéré. D'une mobilité excessive, celui-ci se distingue désormais par une certaine torpeur, un engourdissement de tout son corps. Chérie, l'enfant au « remuement incessant », voit sa vitalité corporelle décroître et cesse progressivement de se mouvoir ; elle apparaît stagnante, « assise dans un fauteuil », puis fait face à un « engourdissement [...] un peu léthargique de son corps », et se sent ensuite « *figée*, n'ayant plus du tout en elle de force pour coqueter avec les petits jeunes gens », pour être enfin distinguée par « son raidissement⁵⁰³ ». La jeune Haudancourt ne semble plus en capacité de se remuer car sa force vitale n'est plus. Elle est physiquement et moralement anéantie par sa vaine quête du mariage, et la société dans laquelle elle prenait tant de plaisir à évoluer « n'était plus pour elle cet endroit bienheureux et féerique, où lui venait, elle ne savait alors comment, une voluptueuse exaltation de l'être⁵⁰⁴. » Dès lors que le ressort existentiel du protagoniste tend à disparaître, sa vitalité se dégrade inévitablement.

Le corps dégradé et amoindri illustre la chute progressive de l'être. L'état de stagnation de la petite Haudancourt s'aperçoit dans l'ensemble de l'œuvre goncourtienne et apparaît déjà dans *La Faustin* lorsque Juliette, alors à Lindau, doit informer son cocher de ses déplacements :

Devant ce cauchemardesque rappel à la réalité, à l'occupation de sa journée, elle se mettait à chercher de nouveau, mais elle se sentait une lâcheté à sortir, à se remuer, à se secouer de son apathie, puis involontairement elle songeait à son vieux Ravaud, au cocher de son coupé de Paris, la menant toujours, si pleine d'entrain, à des endroits qui l'amusaient.⁵⁰⁵

Le corps immobile de la maîtresse d'Annandale, son manque d'énergie pour « se remuer », « se secouer de son apathie » explicite parfaitement la perte d'*être* de Juliette. Son quotidien bavarois est désormais dénué d'intérêt car le *Moi* de l'actrice s'est réveillé depuis sa rencontre avec les jeunes Suissesses au chant triste (chapitre XLVII), et elle ne peut que s'ennuyer face au prosaïsme de son existence. Son abdication devant l'effort souligne sa perte de vitalité : elle ne peut désormais plus exister loin de la scène car l'actrice a pris le dessus. L'héroïne goncourtienne apparaît ambivalente ; tantôt en proie à de multiples agitations, tantôt soulignée par le refus de se mouvoir, à l'image des hystériques qui « depuis qu'elles sont malades [...] ne peuvent plus rien faire et l'état d'hystérique

503 *Chérie*, op. cit., p. 273, 265, 281 et 292, l'auteur souligne.

504 *Ibid.*, p. 281.

505 *La Faustin*, op. cit., p. 408.

seul est responsable de leur paresse⁵⁰⁶. » L'influence des traités médicaux sur l'œuvre goncourtienne n'est plus à établir – Edmond a lu Esquirol, fréquente Charcot – et il est évident que cet affaiblissement du corps naît du « document humain ». Néanmoins, ce corps figé tend à corroborer et souligner un anéantissement intérieur, cet effondrement du *Moi* qui caractérise le terme de l'existence du personnage. Cette ambivalence apparaît également chez l'enfant qu'est Éliisa, dont les mouvements physiques sont caractérisés par un certain excès – cette « rage de travail », et sa fougue déjà évoquées – et, par « un engourdissement, une torpeur, un cassement de bras et de jambes⁵⁰⁷ ». Mais cette double posture ne peut perdurer, la « torpeur » d'Éliisa prend rapidement le pas sur l'être capable de mouvements, Éliisa refusant jusqu'à ses permissions de sortie :

Seule Éliisa ne témoignait ni désir ni curiosité de connaître le *Bal des Deux Éléphants*, de connaître le cabaret du *Grand Peuplier*. Et il y avait un sujet d'étonnement pour toutes les filles de la maison, dans les habitudes casanières de cette compagne, amusée de coiffer Alexandrine tous les jours, ne prenant jamais de sortie, n'ayant pas donné jusque-là à un homme le droit de *passer devant la glace* [...].⁵⁰⁸

« Torpeur » physique d'une part – séquelle de ses fièvres typhoïdes⁵⁰⁹ –, mais également morale : la jeune prostituée n'éprouve de fait « ni désir ni curiosité » de découvrir le monde, de vivre quelques instants durant l'existence de la femme. Elle se restreint à son environnement clos, à son existence de prostituée et semble ainsi refuser tout mouvement existentiel car l'amour ne constitue nullement une progression, n'est pas une nécessité et elle s'en désintéresse. Sa perception de la société se révèle parfaitement altérée, elle ne connaît que les mondes de la prostitution auxquels elle est confrontée depuis ses premiers pas. La prostitution est banalisée et le statut social qui y est apparenté devient acceptable, nullement répréhensible. Cette immobilité par rapport à toutes les filles de la maison, cet écart par rapport à l'autre donc, suggère déjà une inadaptation certaine à son environnement. La jeune femme ne pourra que subir, constater la « mortification de son corps et de son esprit⁵¹⁰ » pour n'être plus qu'un « masque paralysé, aux yeux aveugles⁵¹¹ ».

Le corps du personnage apparaît donc comme un précieux indice de son devenir et suggère

506 Pierre Janet, *op. cit.*, p. 129.

507 *La Fille Éliisa*, *op. cit.*, p. 56.

508 *Ibid.*, p. 113-114, l'auteur souligne.

509 Sur ce point, voir l'observation 7, « Perte de l'activité physique et de la volonté à la suite d'une fièvre typhoïde », de l'ouvrage de Fulgence Raymond et Pierre Janet, *Névroses et idées fixes* [1898], vol. II, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 29-33.

510 *La Fille Éliisa*, *op. cit.*, p. 132.

511 *Ibid.*, p. 181.

l'évolution qu'il va connaître. Les mouvements sont ambivalents ; ils peuvent être de l'ordre de l'expansion, de l'excès, caractérisant ainsi les premiers temps du personnage, mais se dégradent rapidement pour disparaître, l'héroïne goncourtienne devenant alors statique, inapte à se déplacer. Mais toujours ces mouvements apparaissent comme une extension de l'*être*, son immobilité croissante soulignant ainsi sa perte de vitalité, la dissolution du *Moi* profond. Les mouvements du héros apparaissent donc comme le reflet objectivé de son intériorité, comme un témoignage visible de son état. Toutes les voies par lesquelles l'*être* s'exprime se révèlent rapidement altérées car l'*être* lui-même est souffrant, et ses facultés langagières ne pourront connaître qu'une évolution identique aux mouvements de son corps.

I.2 - La parole de l'aliéné

Pensée et langage apparaissent profondément liés. La pensée cristallise les émotions, les exaltations et les bouleversements de l'être. De là naissent les « mouvements passionnés de l'âme » qui ne peuvent être continuellement retenus. Car le propre de l'Homme est de s'exprimer, d'extérioriser ses sentiments. Le dire apparaît ainsi subséquent à la pensée et il peut de fait aisément être altéré, influencé par les dispositions du *Moi* profond. Il reste du roman naturaliste dans la prose d'Edmond : l'héroïne goncourtienne se distingue en effet par le pathologique de son dire, à l'image de la « fièvre nerveuse de la voix » de Chérie (chapitre XCIV) ou bien Juliette Faustin qui s'exprime « avec une nervosité singulière » (chapitre XVII). La parole donc semble dénuée de neutralité, car si le langage est le propre de l'Homme et universel, la parole cependant est propre à chacun, individuelle. Les mots du personnage peuvent donc suggérer son intériorité, les méandres de son âme, la parole n'étant que la « *faculté d'exprimer et de communiquer la pensée* au moyen du système des sons du langage articulé émis par les organes phonateurs⁵¹² ». Le héros peut ainsi être appréhendé par ses mots, ses pratiques langagières étudiées :

Quelquefois, cependant, les colères de la petite fille devenaient presque inquiétantes : c'était de la colère contenue, comprimée, et qu'en aurait dit qui étouffait, de la colère dans laquelle sa voix, comme prise d'extinction, répétait indéfiniment, en s'adressant à quelqu'un qui n'était déjà plus là : « Je te tue ! je te tue ! » et cette espèce de râle rageur, plutôt un souffle qu'une parole, finissait par devenir si faible, qu'il

512 *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], 1971-1994, nous soulignons. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/parole>.

semblait ne plus être qu'une menace des lèvres dans une bouche aphone.⁵¹³

Chérie, dont l'éducation fut loin d'être reposante pour le maréchal, est une jeune fille régulièrement en proie à des accès de colère qu'elle tente de tempérer. Pourtant ici, ses mots « répét[és] indéfiniment » soulignent sa volonté, son obsession de tuer, également soulignée par le champ lexical de la violence. Alors seule, la petite Haudancourt éprouve le besoin d'évacuer cette colère intérieure trop longtemps « contenue », elle « étouff[e] ». Surgit alors l'expression de sa pensée, signalée par le discours direct. Mais l'objectivation de ses colères intérieures se révèle inattendue : alors que le lecteur pourrait s'attendre à une vocifération, un emportement voire des cris émanant de la jeune fille, sa voix est étonnamment « prise d'extinction », n'est plus qu'une ridicule « menace des lèvres dans une bouche aphone ». Car son *Moi* tente de contenir sa colère mais également ses mots, la petite réfrénant en effet ses fureurs intérieures et leur extériorisation. Chérie apparaît ainsi comme un être de retenue qui doit taire les mouvements de son âme et ses mots, altérés à cet instant par l'état dans lequel elle se trouve. En outre, ce souffle « si faible » et cette « bouche aphone » semblent constituer de véritables indices du devenir de la petite-fille du maréchal, dont la voix ne sera plus qu'une « mussitation à peine perceptible » (chapitre CIII).

Élisa peut également être définie par la parole contrainte. Dès son enfance en effet, la petite tait les souffrances provoquées par son horrible quotidien à La Chapelle. Elle ne peut se confier à sa mère pour qui elle éprouve une véritable répulsion mais fait confiance à la Lorraine, prostituée venant chaque printemps à La Chapelle pour se faire saigner. Ainsi Élisa, au sortir d'une « scène abominable avec sa mère », ne peut plus contenir ses maux et, « en bordant le lit de la [Lorraine], *laissait jaillir, en phrases courtes et saccadées*, la détermination secrète et irrévocable de sa pensée depuis plus de six mois⁵¹⁴. » La jeune femme implose et ne semble pouvoir taire sa pensée, car trop longtemps maintenue à l'état intérieur. Laisser « jaillir » sa pensée suppose une profusion certaine, un débordement de son *être*, et il apparaît évident qu'elle « fait pleinement voir “au-dehors” le trouble qui [la] travaille ; ses “manifestations expressives” *révèlent* ou *traduisent* [...] le tumulte de sa “vie intérieure”⁵¹⁵. » Ses phrases « courtes et saccadées » semblent également attester de son émotion liée à ce soudain laisser-aller auprès de la Lorraine, mais soulignent néanmoins son rapport déjà altéré au langage. Élisa est en effet est un personnage qui s'exprime très peu, à la parole rare, et qui ne sera à terme plus en mesure de s'exprimer verbalement. Retrouve-t-on ici le paradigme de

513 *Chérie*, *op. cit.*, p. 85-86.

514 *La Fille Élisa*, *op. cit.*, p. 58, nous soulignons.

515 Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2001, p. 94, l'auteur souligne.

l'indice goncourtien ? Car si ses mots corroborent sa pensée, son usage déjà limité du langage semble suggérer la dégradation de ses capacités d'expression ; des phrases « courtes, rapides, entrecoupées » pouvant souligner que « l'organe de la parole n'a pas assez de mobilité pour suffire à l'expression de ses idées⁵¹⁶ ». Le dire d'Élisa apparaît donc d'abord volontairement contenu – mais néanmoins voué à « jaillir » de son *être* –, puis limité par l'autorité, la prisonnière n'ayant pas le droit de s'exprimer⁵¹⁷.

La parole semble ainsi se modifier au contact de l'environnement du protagoniste. Durant son existence parisienne, Juliette Faustin prépare en permanence son rôle. Elle veille à perfectionner sa gestuelle, tente de moduler sa voix afin d'entrer pleinement en possession du rôle de Phèdre. Elle est dotée d'une parole abondante mais également théâtrale, volontiers déclamatoire. Car son *Moi* est obnubilé par son rôle, inondé par les vers de Racine :

[...] la grande difficulté d'un rôle, c'est l'accord de la voix de l'acteur avec le sentiment exprimé par l'auteur, l'arrivée à la sonorité juste, à la vocalisation exacte de l'intention dramatique. De là, *des efforts et des recherches*, et des reprises d'un vers, d'un hémistiche, *que la Faustin faisait sonner de toutes les façons*, en élançant le son, le précipitant, le ralentissant, le faisant passer par les infinies modulations d'une voix assouplie et brisée – et cela *des centaines de fois*.⁵¹⁸

La Faustin persévère inlassablement dans sa quête de « vocalisation exacte de l'intention dramatique ». Elle ne pourra parvenir à la pleine maîtrise de son rôle tant que ne sera pas exprimé dans sa voix « le sentiment exprimé par l'auteur ». Ses « efforts » et ses « recherches » apparaissent infinis, elle fait « sonner » les vers « de *toutes les façons* » et réitère cet exercice « des centaines de fois ». Mais un tel acharnement tend à ôter à Juliette toute parole individuelle, ou qui ne serait pas liée au théâtre ; elle « ne possède pas de langage intérieur, c'est-à-dire une langue propre à elle qui ne soit pas entièrement façonnée par son art⁵¹⁹ ». Ses mots et son *être* même apparaissent conditionnés par le théâtre. Mais lorsque l'amour frappe à sa porte, son obsession pour son rôle semble se diriger désormais vers Annandale. Elle quitte tout par amour, renonce à la loge, à ses admirateurs, à ce plaisir qu'elle avait d'irradier sur la scène. Une fois à Lindau – alors que Juliette pense avoir tué l'actrice qui prenait si souvent possession de son *Moi* –, la voix de Phèdre refait surface : d'abord lors de ses crises de somnambulisme (chapitre XLVII) puis lors de ses

516 *Ibid.*, p. 118.

517 Sur ce point, nous renvoyons au chapitre XL du roman, où Edmond dénonce violemment le système Auburn.

518 *La Faustin, op. cit.*, p. 220, nous soulignons.

519 Domenica De Falco, *op. cit.*, p. 259.

« songerie[s] », durant lesquelles « il lui semblait que les accumulations de vers enfouis dans sa mémoire, et condamnés au silence, allaient se faire jour, à travers sa bouche fermée, dans un rebellement furieux.⁵²⁰ » Elle ne semble pas davantage pouvoir contenir le *Moi* de l'actrice qui s'apprête à « faire jour » chez elle. Elle peut ainsi être apparentée à la première héroïne d'Edmond car toutes deux doivent contenir leurs mots ; elles ne peuvent plus s'exprimer, par interdit ou par volonté de garder le contrôle sur l'*être*. Et Juliette perd progressivement ce duel engagé contre la tragédienne et retrouve ses mimiques d'antan ainsi que sa parole théâtrale, « elle jetait [à son cocher], avec le geste d'une reine des temps anciens, revenant dans ses habitudes bourgeoises, un : "Sortez" tout à fait théâtral⁵²¹ ». Le dire de la Faustin apparaît donc profondément altéré par ce rôle qui la possède et anéantit progressivement le *Moi* de la femme. Et lors de l'agonie de son amant, Juliette n'est plus qu'une « tragédienne » dont « les lèvres [...] se mirent à faire tous les mouvements de la bouche et des lèvres du mourant, à répéter le poignant et l'horrible de ce rire sur des traits d'agonisant⁵²². » La Faustin est désormais privée de sa propre identité, et ne peut plus s'exprimer que par l'imitation : son *Moi* a définitivement cédé à l'actrice. Le langage apparaît ainsi en mesure d'exacerber son aliénation. Lorsqu'elle s'exprime, ce n'est plus l'intériorité de la femme qui s'objective mais le *Moi* de l'actrice. Ses mots la renvoient donc tout entière à son univers théâtral, fictif, et Juliette semble de fait perdre tout contact avec la réalité, « un nuage gris repassa sur ses traits, et, *la présence de sa sœur complètement oubliée*, elle se mit à *monologuer*, en marchant d'un bout à l'autre du petit salon⁵²³ ». La tragédienne parvient à faire parfaitement abstraction de son environnement pour s'oublier dans le dire théâtral, comme si elle perdait le sentiment de sa propre existence pour n'être plus qu'actrice. Le langage de la comédienne tend à nier l'identité même de Juliette, à rejeter son *Moi* originel, ses origines sociales, l'actrice « corrigeant un mot ou un goût canaille, par une grâce, une recherche⁵²⁴ ».

Cependant, la parole permet aussi de maintenir l'*être* vivant, à rappeler à l'héroïne goncourtienne qu'elle existe. L'auteur-narrateur de *La Fille Élisa* s'interroge d'ailleurs : « la parole ! n'est-ce pas la manifestation d'une existence d'homme ou de femme tout aussi bien que le battement d'un pouls⁵²⁵ ? » Elle apparaît ainsi comme la preuve d'une humanité encore présente, l'objectivation d'un *Moi* qui se maintient. Car « si l'individu ne peut tenir pour acquises la réalité, la

520 *La Faustin*, op. cit., p. 405.

521 *Ibid.*, p. 409.

522 *Ibid.*, p. 424.

523 *Ibid.*, p. 275, nous soulignons.

524 *Ibid.*, p. 349.

525 *La Fille Élisa*, op. cit., p. 135. Cette interrogation somme toute rhétorique apparaît au sein de la violente diatribe d'Edmond contre le régime du silence continu, « se déshabituer à parler » étant pour lui « contre nature ».

vitalité, l'autonomie et l'identité de son être [...], il devient obsédé par la nécessité de trouver des moyens d'essayer d'être réel, de se maintenir en vie [...], de préserver son identité, de s'empêcher de perdre son moi⁵²⁶. » Les mots se révèlent donc être l'ultime rempart d'Élisa face à la déshumanisation qu'elle subit en prison, « comme si elle voulait s'assurer si elle avait encore dans le cou cela qui fait des sons humains [...], Élisa se mettait à jeter des mots, des phrases sans suite, des sonorités retentissantes, et [...] continuait à monologuer tout haut⁵²⁷ ». Sa capacité d'expression verbale constitue donc son ultime manière de signifier son individualité, de lutter contre l'anéantissement de son âme, le corps d'Élisa ne pouvant déjà plus se distinguer du reste des prisonnières, car contrainte de renoncer à ses vêtements et à sa « pauvre bague en argent » (chapitre XXXV). Mais si elle est encore apte à produire « des sonorités retentissantes », il apparaît néanmoins que le sens même de son dire est perturbé, ce ne sont plus que des « mots », des « phrases sans suite ». Résistance par l'acte langagier donc, mais qui souligne l'abrutissement de son être :

Ne jamais parler ! elle y tâchait. Mais elle était femme, un être dont les sentiments, les sensations, l'impressionnabilité d'enfant, bon gré, mal gré, *jaillissent au-dehors en une loquacité gazouillante, un verbe diffus, des paroles, beaucoup de paroles*. [...] Ne jamais parler ! mais elle, elle avait encore à triompher de ces petites colères folles, particulières aux femmes de sa classe, et qui ont besoin de se répandre, de se résoudre dans du bruit, dans la sonorité criarde.⁵²⁸

Élisa réfrène sa parole autant que faire se peut et tente de s'adapter aux conditions qui lui sont imposées. Pourtant, Élisa reste « femme », est dotée de « sentiments », de « sensations » qui s'extériorisent, qui se manifestent par sa voix. Mais, sa pensée est traduite par une « loquacité gazouillante », une parole abondante qui s'apparente néanmoins à de simples sons, les petits bruits que font les oiseaux. De plus, son verbe est « diffus », donc difficilement délimité et repérable, et ses phrases ne sont que de ridicules « paroles, beaucoup de paroles ». Les phrases d'Élisa tendent à perdre tout leur sens, ses mots ne semblent guère avoir de signification mais répondent simplement à son besoin « de se résoudre dans du bruit ». Ses paroles soulignent la distance qui existe désormais entre elle et l'Homme, elles ne sont que « parlage » (chapitre L), gazouillement, « bruit », « sonorité criarde ». Ainsi, son usage du langage ne peut être voué qu'à

526 Ronald David Laing, *op. cit.*, p. 54-55.

527 *La Fille Élisa*, *op. cit.*, p. 153.

528 *Ibid.*, p. 135, nous soulignons. Remarquons qu'une fois encore, Edmond use de la généralisation pour qualifier Élisa, ses colères étant caractéristiques des « femmes de sa classe ».

l'incompréhension car ne s'apparente plus au langage attendu de l'Homme, est dépourvu de signification, et souligne de fait son abrutissement et sa déshumanisation. Car c'est cette signification⁵²⁹, ce dire construit et sensé qui distingue véritablement l'Homme de l'animal. L'expression de ce dernier étant inéluctablement liée au cri, au bruit, la prostituée condamnée peut ainsi être réduite à un état animal, les « paroles » d'Élisa n'étant après tout qu'un « long aboiement furieux » (chapitre L).

Les étapes de la dégradation d'Élisa sont ainsi perceptibles par l'évolution de son rapport au langage. L'effondrement de son *être* est inéluctable, seul le mutisme semble pouvoir succéder au cri animal. Les sons qu'elle parvenait à émettre malgré l'interdit, son « ruminement grognonnant » (chapitre LXII) ne sont plus. Le poids du silence continu est tel qu'Élisa perd totalement l'usage de la parole, symptomatique de son entière déshumanisation : « le système pénitentiaire a fini par produire une paralysie langagière. Or, la dépossession de la parole est, pour les Goncourt, le symbole d'une nature humaine constamment menacée de se dénaturer⁵³⁰ ». La prisonnière en effet apparaît à son terme parfaitement dépossédée de la parole, « dénatur[ée] » ; elle est incapable du moindre mot, de quelconque son, et sa « *bouche seule encore vivante dans sa figure* tendait vers la garde des lèvres enflées de paroles qui avaient comme à la fois envie et peur de sortir⁵³¹. » Mais peu importe sa volonté, le langage ne fait plus partie de ses capacités. Et quand elle est enfin autorisée à s'exprimer, il est « trop tard », l'unité de son *Moi* est anéantie : « les sous-préfets n'ont pas le pouvoir de rendre la parole aux morts⁵³². » La parole impossible ne semble pas propre à Élisa, mais se rencontre également dans *Chérie*. L'héroïne, très largement diminuée par sa volonté d'entrer dans la norme – de se marier –, n'a plus la « force pour coqueter avec les petits jeunes gens » et, « à l'heure présente, ce que Chérie aimait dans un salon, c'était ne penser à rien⁵³³ ». Son renoncement à la parole, par manque d'énergie, semble révéler l'état de son *être*. Il est aisé de constater que l'absence de parole du héros goncourtien peut révéler l'effondrement du *Moi*, comme dans *Les Frères Zemganno* quand Gianni, après l'accident du cadet, « rest[e], un grand et triste moment, sans trouver rien à lui dire⁵³⁴. » Nul mutisme pathologique ici, ce lourd silence – seulement temporaire – semble en effet mettre en exergue l'effondrement moral de Gianni, sa perte d'*être* et de vitalité car

529 Sur ce point, nous renvoyons à l'argumentation de Lev Vygotski dans le chapitre « Pensée et mot » de son ouvrage *Pensée et langage* [1934], trad. François Sève, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1985, voir en particulier les pages 319 à 328.

530 Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, *op. cit.*, p. 704.

531 *La Fille Élisa*, *op. cit.*, p. 181, nous soulignons.

532 *Ibid.*

533 *Chérie*, *op. cit.*, p. 281.

534 *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 274.

il se sait contraint à l'abandon de son art.

La chute des corps inhérente au roman naturaliste semble ainsi évoluer pour désormais signifier une chute nouvelle, celle de l'*être* du héros goncourtien, largement signifiée par son rapport au langage. Un indéfectible lien est en effet tissé entre la pensée et son objectivation par le langage. Le personnage semble d'abord intérioriser ses émotions pour ensuite les signaler par les mots. Le dire étant subséquent à la pensée, il peut donc aisément être perturbé par les mouvements passionnés de l'âme. La parole peut être retenue un certain temps pour finalement « jaillir » hors de l'*être*, signe des débordements intérieurs. Car la parole révèle sans cesse les tumultes d'une vie intérieure et le rapport qu'entretient le personnage au langage semble suggérer – paradigme de l'indice donc – les méandres de sa pensée. Les mots révèlent donc les maux. Le dire peut en outre s'avérer ambivalent, faisant perdre à Juliette Faustin toute notion de réalité mais permettant au contraire à Éliisa de tenter de s'y rattacher, la manifestation langagière de la prisonnière constituant sa dernière arme face à un lieu ô combien destructeur de l'individualité. Le rapport au langage du protagoniste évolue donc conjointement à sa dégradation intérieure, la parole impossible pouvant de fait corroborer l'entière déshumanisation de l'*être*. Nous sommes ainsi face à un protagoniste dont le « dessus » et le « dessous » s'avèrent parfaitement dénaturés car il ne semble pouvoir s'adapter au milieu dans lequel il évolue, son impossible assimilation à la société, à son environnement participant très largement à la dissolution de son *être*.

I.3 - Un environnement aliénant ?

Prostituée, acrobate, actrice et petite mondaine. Edmond de Goncourt ne déroge pas à la tradition du roman réaliste-naturaliste. Chaque monde, des « basses classes » au « milieu des élégances de la Richesse », a désormais droit au « Roman ». Mais qu'ont en commun ces personnages ? Il semblerait que leur unité réside dans leur marginalité, dans une impossible assimilation à la norme sociale. Éternel célibataire, le héros goncourtien apparaît aux antipodes du schéma familial usuel. La femme peinte par Edmond ignore tout du mariage et de la maternité, son destin est autre. Pourtant, dans la pensée goncourtienne, elle est « la plus belle et la plus admirable des pondeuses et des machines à fécondation⁵³⁵ ». La femme donc apparaît tantôt objet de mépris

535 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, I, op. cit.*, p. 161 (13 octobre 1855). Les Goncourt misogynes ? Certainement. Mais cela ne semble pas être un discours contre la Femme, mais plutôt une haine envers la femme du siècle. Voir *La Femme et les personnages féminins chez les Goncourt, op. cit., passim*, p. 17-20, p. 43-49.

dans leur *Journal*, tantôt vouée à de multiples interrogations dans la fiction, impénétrable car multiple. Mais les Goncourt ne renoncent pourtant pas à l'étude et tentent de l'appréhender autant que faire se peut. La richesse du roman goncourtien tient à la diversité de la représentation de la Femme, à ses multiples identités telles que les conçoit Nathalie Heinich :

[...] *maîtresse* ou *prostituée*, c'est dans l'illégitimité qu'elle devra vivre cette même subordination de sa survie à sa disponibilité sexuelle ; *célibataire* enfin, elle ne devra sa subsistance qu'à son propre travail ou, parfois, à la fortune familiale, mais paiera cette indépendance de son exclusion de toute vie sexuelle.⁵³⁶

Juliette Faustin, nous l'avons maintes fois souligné, renonce au théâtre afin de n'être plus que la maîtresse d'Annandale, Élixa est une prostituée et Chérie représente le type même de la célibataire. Les personnages féminins créés par Edmond s'inscrivent dans ce que Nathalie Heinich nomme « les états de fille ». L'héroïne goncourtienne n'est ainsi jamais femme, car est femme celle qui accède au mariage et procréé. Dès le départ, Juliette, Élixa et Chérie s'apparentent donc à une marginalité certaine, vivent dans « l'illégitimité », et sont *écart* par rapport à la société. La Faustin refuse même un possible accès à l'état de femme lorsqu'elle répond par la négative à la demande en mariage de son amant : « nous ne sommes pas nées pour faire des femmes légitimes, nous ne pouvons être que des maîtresses, et je serai la vôtre pour toujours... du moins tant que vous le voudrez⁵³⁷. » Elle paraît avoir pleinement conscience de son « illégitimité », de son impossible accession à l'état de femme car son statut social l'en empêche. En refusant de devenir la femme de lord Annandale, Juliette semble ainsi ne pas dire totalement adieu au théâtre car elle ne pense pas pouvoir évoluer socialement, n'estime pas qu'une actrice puisse devenir femme, puis mère. Elle reste dès lors hors de la société acceptable et légitime, car « cantatrices, actrices, danseuses, les artistes de la scène, quels que soient leur statut et leurs mœurs, incarnent toujours "l'autre femme", celle qui vit dans un monde "à part"⁵³⁸ ». Mais c'est au contact de ce monde « à part » que l'être de Juliette va s'abîmer, l'actrice prenant progressivement le pas sur la maîtresse. L'aliénation mentale que va subir Juliette Faustin semble ainsi naître de l'écart, d'un maintien hors de la bonne société.

Que dire d'Élixa ? Existe-t-il cas plus marginalisé que la prostituée ? Car si Juliette Faustin s'empêche d'accéder à un statut considéré, elle n'en est pas moins reconnue socialement. Elle existe par le regard de l'autre, est parvenue à s'intégrer. Mais la prostituée est celle que l'on ne regarde

⁵³⁶ *Op. cit.*, p. 85, nous soulignons.

⁵³⁷ *La Faustin, op. cit.*, p. 374.

⁵³⁸ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 230.

pas, celle qui jamais ne sera reconnue, son métier n'étant que dépravation. Marginalisée au possible, elle « sort des normes et se met à part socialement, affectivement, sexuellement⁵³⁹ ». Première source de l'exclusion d'Élisa donc. Au sein même de la maison de Bourlemont et de Suffren, une discordance existe entre elle et les autres prostituées. Élisa ne cherche aucune échappatoire à sa condition de prostituée, nulle distraction amoureuse contrairement à « toutes les femmes [...] souriant déjà à la pensée d'être prochainement "avec leur soldat" chez Bélisaire, de se faire poursuivre par Charles X. Seule Élisa ne témoignait ni désir ni curiosité de connaître le *Bal des Deux Éléphants*, de connaître le cabaret du *Grand Peuplier*⁵⁴⁰. » Élisa se démarque, elle est la « seule » prostituée à ne pas souhaiter oublier quelques instants cet environnement aliénant. Elle semble refuser toute confrontation à ce qui se passe au-dehors, à ce qu'est le monde. En outre, « chose rare, dans une telle profession », il y avait chez Élisa « comme un soulèvement de dégoût et d'horreur pour sa tâche amoureuse dans la maison⁵⁴¹ ». Antithèse des attentes liées à sa classe sociale, elle ne peut continuer à exercer cette profession. Seconde source de son exclusion donc. Ou exclusion au sein même de la marginalité. La survie de la prostituée ayant partie liée à sa « disponibilité sexuelle », il apparaît qu'Élisa est condamnée à dépérir, car aliénée par un environnement qui lui est hostile, elle est « objet de mépris et d'exclusion hors de la bonne société, voire de la société tout court lorsque la déviation morale devient aliénation mentale⁵⁴² ».

Edmond de Goncourt ne limite guère la marginalité aux « basses classes » mais l'étend à toutes les femmes qui stagnent à l'« état de fille ». Aussi Chérie apparaît-elle également comme une héroïne hors norme, car ne parvenant jamais – en digne héroïne goncourtienne – à l'état de femme. Cette quête d'un état autre la mènera à sa triste fin. Mais la marginalité ne souligne pas uniquement ce qui est bas, ce peut également être une exclusion positive, une démarcation par une excellence somme toute singulière. Les potentialités qui s'offrent à Edmond pour la saisie du personnage apparaissent de fait multiples. Car si Chérie peut être rattachée à un type – la jeune fille « du milieu des élégances de la Richesse » –, appréhendée par ce que nous avons nommé une généralisation psychologique qui sert sa caractérisation, elle se distingue aussi très nettement de toutes ces jeunes filles. Chérie est la petite Parisienne dont la parure et la gestuelle ont été admirées par le Tout-Paris, elle est « objet d'art ». Edmond singularise régulièrement la jeune fille, et souligne sa « surhumanité » (chapitre LXXVII) tout comme son caractère unique – « personne comme

539 Laure Adler, *La Vie quotidienne dans les maisons closes : 1830-1930*, Paris, Hachette, 1990, p. 12.

540 *La Fille Élisa*, op. cit., p. 113-114, l'auteur souligne.

541 *Ibid.*, p. 115.

542 Nathalie Heinich, op. cit., p. 238. Elle évoque d'ailleurs le roman d'Edmond lorsqu'il s'agit d'« aliénation mentale ».

Chérie pour discerner, au premier coup d'œil, la *disposition* distinguée par excellence, personne pour sentir et adopter l'originalité d'une coupe, personne [...] ⁵⁴³ » (chapitre LXXV). Tout viendra à elle, la merveilleuse petite Chérie à qui rien ne saurait être refusé. Parvenue au sommet de l'échelle sociale, elle ne semble pas devoir s'abaisser à la recherche d'un mari durant cette période faste :

Chérie était une femme possédant à la fois un cœur aimant et des sens. Elle n'avait *rien de commun* avec ces Parisiennes lymphatiques dont les facultés amoureuses s'annihilent et se perdent dans les fatigues de la vie mondaine, et chez lesquelles *l'amour est*, le plus souvent, *une affaire de cervelle montée*. ⁵⁴⁴

La petite Haudancourt apparaît bel et bien dotée d'une singularité notable, surpassant très largement « ces Parisiennes lymphatiques ». L'amour chez les autres femmes apparaît comme une « affaire de cervelle montée », elles doivent aimer et devenir épouses car c'est ce qu'impose la société. La femme s'expose donc dans les bals afin d'accéder à un statut, de s'inscrire dans la norme. Elles « se perdent dans les fatigues de la vie mondaine » car pour ces jeunes femmes le bal est un lieu de rencontres incessantes où il s'agit de trouver le meilleur parti. Et si pour l'instant Chérie se distingue très largement de toutes ces petites mondaines, elle tente néanmoins très rapidement de faire correspondre son existence au schéma que toutes ses nouvelles amies mariées lui exposent. Son désir du mariage est de l'ordre du physiologique – son « sang chaud » impliquerait qu'elle « soit mariée jeune » (chapitre LXXXIII) – mais pas seulement. Il dénote également une volonté de correspondre à une norme sociale, son désir du mariage naissant de l'observation des comportements féminins dans les bals : « vivre là-dedans, en ayant sous les yeux l'exemple tentant des autres femmes, c'est cruel, savez-vous, pour de grandes filles en âge de faire des enfants ⁵⁴⁵. » L'évolution intérieure de Chérie n'est donc que reproduction d'un schéma normé. L'amour va également devenir en la petite Haudancourt une « affaire de cervelle montée ». La jeune fille va s'épuiser durant sa « chasse au mari », vraisemblablement liée au « contact journalier de son existence avec ses amies mariées », et « le léger regret d'un premier mariage manqué se changeait vite chez Chérie en le désir impatient d'en retrouver un autre, et ce désir de se marier à toute force, s'accroissant peu à peu avec le temps, était devenu à la longue une envie déraisonnable, presque malade ⁵⁴⁶ ». Chérie est donc véritablement aliénée par la société dans laquelle elle évolue, et son accès au mariage pourrait symboliser son accès à la norme, son maintien dans la bonne société.

⁵⁴³ *Chérie*, *op. cit.*, p. 237-238, l'auteur souligne.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 262, nous soulignons.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 261.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 272.

Une assimilation à la norme sociale serait-elle impossible ? Il paraît aisé de constater que l'héroïne goncourtienne ne parvient pas à faire coïncider son *être* avec les attentes liées à sa classe. La « surhumanité » de Chérie, ses inoubliables tenues – ce qui lui permettait finalement d'évoluer dans le monde et de s'en distinguer –, se révèlent être les principales causes de son impossible mariage. Son altérité cause sa perte, « l'indépendance de sa tenue, le bon plaisir de ses toilettes, [...] une dangereuse réputation d'excentricité⁵⁴⁷ » tendent à rendre la jeune fille « difficilement mariable ». La Faustin tente également de quitter les marges car, bien qu'elle refuse toute idée de mariage, elle s'érige presque au rang d'épouse de lord Annandale, s'éloignant ainsi de son monde « à part ». À Paris d'abord, Juliette n'hésite pas à s'installer rue du Faubourg Saint-Honoré et à renoncer à la liberté que lui procure son statut social. D'abord mentionnés comme des « amants », Annandale et Juliette deviennent alors un « couple amoureux » (chapitre XXVII). Juliette semble s'approcher de l'état de femme par ce quotidien que le « couple » partage à Paris puis en Bavière, Nathalie Heinich considérant d'ailleurs la Faustin comme une véritable épouse dès l'instant où Annandale la délaisse pour des prostituées⁵⁴⁸. Mais tant qu'elle demeure actrice, elle ne peut être acceptable aux yeux d'un lord anglais, Annandale « gard[ant], des habitudes de sa patrie, une certaine résistance à introduire ses amis, ses relations, dans un intérieur qui n'est pas l'intérieur conjugal⁵⁴⁹ ». L'amant de Juliette refuse donc d'exposer son amour illégitime avec l'actrice, aussi talentueuse soit-elle, ce serait aller à l'encontre des mœurs anglaises. Déroger à la norme paraît impossible. Mais une fois en Bavière, Annandale admet « ses amis, ses relations » dans leur « intérieur », vivant avec « une parente sans fortune de lord Annandale » (chapitre XLIX) et accueillant son ami Georges Selwyn. Il semblerait que l'Anglais n'éprouve plus cette « résistance à introduire ses amis », Juliette étant désormais digne d'une véritable épouse car elle a fait ses adieux au théâtre. À cet instant, elle tend à s'inscrire dans la norme, quitte les marges de la société. Mais l'être normé ne peut persister. Son *Moi* s'affaïsse, elle se meurt de l'immobilité de son existence. Puis ressurgit l'actrice, annihilant ainsi la femme légitime qu'était devenue Juliette pour recouvrer son état antérieur, Annandale crie d'ailleurs à la comédienne lors de ses derniers instants : « une artiste... vous n'êtes que cela... la femme incapable d'aimer⁵⁵⁰ ! »

Juliette n'est donc plus qu'artiste, la femme ayant définitivement laissé place à la tragédienne. Elle s'est inéluctablement éloignée de la norme lorsque le *Moi* de l'actrice a supplanté son être originel. Elle aimait pourtant Annandale. Mais l'emprise du théâtre sur son *être* est bien

547 *Ibid.*, p. 269.

548 Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 230-231. Sur l'infidélité d'Annandale, voir les pages 355-356 du roman d'Edmond.

549 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 345.

550 *Ibid.*, p. 425.

trop puissante pour que Juliette résiste. Elle devient ainsi étrangère à elle-même lorsqu'elle joue, parfaitement aliénée par ce rôle qui « prenait possession d'elle, s'emparait de sa pensée », pour faire naître « une nouvelle femme, créée par le labeur de son cerveau », Juliette ne pouvant plus même exister car l'actrice « entrait dans sa peau, l'en chassait, lui prenait sa vie⁵⁵¹ ». La domination de l'actrice sur la femme parcourt tout le roman, Juliette étant constamment assujettie à Phèdre. Il semble que la Faustin renonce à toute identité dès qu'elle se retrouve confrontée à cet état autre. Le théâtre se révèle ainsi la source aliénante du personnage, un environnement hostile à l'*être*. La marge dans laquelle l'héroïne demeure modifie profondément l'intériorité de Juliette, détruit tout équilibre intérieur, à l'image de Chérie qui s'épuise à atteindre l'état de femme et qui s'éteint, toujours vierge, exclue socialement. L'environnement dans lequel évolue le héros goncourtien dénature donc son *Moi*. Gianni par exemple délaisse son frère blessé pour retrouver ses premières amours. Son existence vouée à l'acrobatie a profondément altéré l'*être* de l'aîné des Bescapé qui oublie Nello pendant quelques instants afin de s'exercer sur son trapèze. Son environnement a de fait profondément modifié son identité, Gianni perdant son individualité pour n'être plus qu'un « gymnaste » lorsque son frère le découvre en pleine nuit, « le voyant si souple et si adroit et si fort », estimant « qu'il ne pourrait jamais renoncer aux exercices du Cirque⁵⁵² ». L'environnement dans lequel vit le protagoniste semble donc le conditionner :

La détenue était à bout de force. Elle se sentait vaincue. Elle s'avouait brisée par la force toute-puissante et toute destructive de la prison, par la compression de fer qui pesait sur elle en l'écrasant un peu plus tous les jours. Il n'y avait plus en elle l'étoffe d'une résistance morale. La bête, autrefois toute prête à se cabrer et à hennir, avait été lentement amenée à l'heure où, réduite et matée, elle cache, à l'approche du maître, sa tête entre ses quatre jambes qui tremblent.⁵⁵³

La prison est bel et bien à l'origine de l'effondrement intérieur de la détenue. Son *Moi* s'est progressivement altéré, la prison « l'écrasant un peu plus tous les jours ». La prison et le régime du silence continu ont détruit la jeune femme, désormais « vaincue », « brisée ». Élisabeth semblait certes déjà faiblement individualisée par cette appartenance à la masse informe que sont les prostituées, mais il est évident que c'est son existence à Noirliu qui l'a achevée, ne laissant qu'une bête, une prisonnière. Son *Moi* s'est véritablement dégradé au contact de la prison, l'auteur-narrateur affirmant d'ailleurs que « la débilitation intellectuelle » est « incontestablement produite par cette

551 *Ibid.*, p. 217-218.

552 *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 289.

553 *La Fille Élisabeth*, *op. cit.*, p. 156.

pénalité⁵⁵⁴ ». La prison et ses codes tendent donc à annihiler toute identité, toute personnalité. L'*être* se fige, est anéanti par l'environnement dans lequel il stagne.

Le héros goncourtien est marginalité. Les personnages féminins ne semblent jamais pouvoir accéder à l'état de femme mais condamnés à un état autre, un monde « à part ». La femme dans la fiction goncourtienne est exclue, illégitime, car elle se maintient hors d'un schéma normé. Le protagoniste peint par Edmond est *écart*, il ne peut être assimilé à la norme. Exclu par la bonne société, il peut également être rejeté au sein de son propre milieu. Il tente pourtant de correspondre à la norme sociale, de quitter les marges. Et ses efforts pour parvenir à s'assimiler à la bonne société se révèlent vains : son *être* s'est égaré en chemin, s'est détraqué en essayant de s'y intégrer. Le héros goncourtien n'est qu'exclusion sociale. Et cette mise à l'écart par l'Autre peut lui faire perdre tout contact avec la réalité, car confronté à sa propre altérité.

II - Extensions du *Moi*

Le héros goncourtien ne semble pouvoir correspondre aux normes imposées par la société et souffre de cette inadaptation. Il a néanmoins la volonté de se protéger contre cet environnement dégradant et peut avoir recours à nombre de petites « choses » afin de maintenir son identité. Véritable rempart contre le réel, l'objet lui permet de dissimuler son *être*, ses états d'âme. Le *Moi* s'éloigne ainsi d'un quotidien qu'il ne peut supporter et déréalise sa propre existence. Une barrière semble instaurée entre son *Moi* et le *Moi* qu'il expose, dissociant ce qu'il est et ce qu'il donne à voir.

II.1 - Toilettes et identité

Le vêtement est distinction. Il permet à l'être paré d'affirmer son individualité, de manifester son appartenance sociale. À chaque classe une tenue particulière, imposée chez l'actrice et la prostituée, habilement choisie chez la mondaine. Se vêtir possède donc une symbolique toute particulière :

554 *Ibid.*, p. 166.

[...] fondamentalement, c'est par le vêtement d'abord que groupes et individus se produisent comme sens. [...] *Acte de différenciation*, se vêtir constitue donc essentiellement un *acte de signification* : il manifeste, symboliquement ou par convention, à la fois ou séparément, une essence, une ancienneté, une tradition, un apanage, un héritage, une caste, une lignée, une ethnie, une génération, une religion, une provenance géographique, un statut matrimonial, une position sociale, un rôle économique [...].⁵⁵⁵

Le vêtement donc signifie notre personne, notre appartenance à un milieu social, et tend à suggérer une « position sociale », un « rôle économique » ou un « statut matrimonial ». Se vêtir permet ainsi de transmettre une certaine image de soi à la société, une image « à part » car c'est un « acte de différenciation ». Durant ses premiers instants à Bourlemont, Éliisa se distingue de l'ensemble des femmes dont elle partage le quotidien. Distinction morale tout d'abord car elle possède une « originalité piquante » et une « indépendance altière et séductrice », mais également distinction par l'habit, Éliisa ayant « une élégante tournure, de jolis gestes ; dans le chiffonnage des étoffes légères et volantes habillant son corps, elle mettait de la grâce de Paris⁵⁵⁶. » La prostituée provinciale au contraire – les autres femmes étant originaires du Bassigny –, est vêtue d'une « jupe noire », d'une « camisole blanche » et a « les épaules couvertes du fichu jaune *affectionné par la fille soumise de la province*⁵⁵⁷ ». Éliisa apparaît ainsi comme la prostituée qui se distingue, marginalisée au sein même de sa classe, car elle est Femme de la capitale. Nous avons de fait confrontation entre l'individualité d'Éliisa et l'impersonnalité de « la fille » élevée loin de Paris, caractérisation qui a trait une nouvelle fois à la généralisation. Ce clivage Paris/province présent dans *La Fille Éliisa* résonne tel un héritage balzacien, l'auteur distinguant au sein même de son œuvre-monde les *Scènes de la vie parisienne* et les *Scènes de la vie de province*. En outre, La « grâce de Paris » que possède Éliisa semble rappeler le lien étroit que dresse Balzac entre élégance et vie à la capitale, lorsqu'il écrit que « l'être qui ne vient pas souvent à Paris ne sera jamais complètement élégant⁵⁵⁸ ». « Grâce » d'Éliisa liée à son environnement originel, mais qui lui permet néanmoins de conserver son individualité, de se distinguer de toutes ces « femelles », Éliisa apportant « dans sa personne la *femminilité* que donne la grande capitale civilisée à la jeune fille élevée, grandie entre ses murs⁵⁵⁹. »

555 Philippe Perrot, *Les Dessus et les Dessous de la Bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1981, p. 16, nous soulignons.

556 *La Fille Éliisa*, op. cit., p. 68-69.

557 *Ibid.*, p. 66, nous soulignons.

558 Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante* [1833], dans *La Comédie humaine*, T. XII, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1981, p. 233.

559 *La Fille Éliisa*, op. cit., p. 68, l'auteur souligne.

Véritable quintessence de l'élégance parisienne, Chérie se distingue très largement de ses amies mondaines. La petite-fille du maréchal est « l'être rare », « la femme qui n'est jamais comme tout le monde », « n'accompliss[ant] rien qui ne fût marqué au cachet d'une élégance supérieure à l'élégance de l'humanité ordinaire », somme toute « le dernier mot de la plus exquise civilisation⁵⁶⁰ ». C'est l'art de se parer, d'exposer sa « spiritualité du chiffon » (chapitre LXXV), qui consacre Chérie :

Personne comme Chérie pour discerner, au premier coup d'œil, la disposition distinguée par excellence, *personne* pour sentir et adopter l'originalité d'une coupe, *personne* pour découvrir le merveilleux petit chapeau sans apparence, qui la coiffait « à l'air de son visage » et tenait sa figure dans la transparence souriante de gais reflets.

Et une *imagination inventive au possible* dans le déplacement d'un biais, dans la transformation d'un volant, dans l'ajouté d'une ruche, dans des modifications de rien, dans une retouche de *génie*, donnant le je ne sais quoi de suprême à une toilette [...].⁵⁶¹

Chérie est un véritable « génie » qui « discern[e] », « sen[t] » et « découvr[e] » une « originalité », lui permettant d'exprimer son « imagination créative », d'affirmer sa singularité. « Personne » ne possède les talents de la jeune fille qui transforme à son gré une tenue banale afin de lui donner ce « je ne sais quoi de suprême ». Elle ne porte pas simplement le vêtement, elle l'esthétise pour mieux se l'approprier. Chérie est une véritable créatrice, dotée d'un « rare goût de se mettre⁵⁶² », dont les tenues ne souffrent d'aucune concurrence. Les toilettes de la petite Haudancourt tendent donc à souligner son individualité et deviennent des « acte[s] de différenciation » lui permettant de véhiculer une image d'elle-même, façonnée par son « emploi presque unique d'étoffes de nuage et de vapeur⁵⁶³ ». La parure de l'héroïne goncourtienne peut ainsi devenir véritable extension du *Moi*, « corps annexe » exposé à la vue de tous, tout comme la tenue de la tragédienne tend également à être « une sorte de deuxième peau », le vêtement porté par l'actrice étant « rapidement assimilé, intégré à son corps⁵⁶⁴ ». Pourtant, la tenue confectionnée pour la première de *Phèdre* ne convient nullement à Juliette. Ce costume déjà « essayé », « repris », « retouché » à de nombreuses reprises lui va « horriblement mal ». Elle impose alors de nouvelles retouches :

560 *Chérie, op. cit.*, p. 204-205.

561 *Ibid.*, p. 237-238, nous soulignons.

562 *Ibid.*, p. 239.

563 *Ibid.*

564 *Domenica De Falco, op. cit.*, p. 191.

- « Vois-tu, ma vieille bête, je m'en fiche pas mal d'être bien historiquement... il s'agit avant tout d'être jolie... voilà. Et comme la premier n'est que pour après-demain, il faut que tu t'entendes avec le costumier pour me le changer un peu, beaucoup, mon costume... et que ça fasse ça ici... et que ça tombe mieux là... et puis tu m'égayeras les couleurs ? »⁵⁶⁵

Étonnamment, lorsqu'il s'agit de son apparence, le *Moi* de la femme domine allègrement le *Moi* de l'actrice. Alors que le costume pourrait la rapprocher de cette perfection tant recherchée, d'une communion avec le personnage de Phèdre, Juliette affirme ses volontés propres, elle se « fiche pas mal d'être bien historiquement ». Si son *être* peut facilement s'altérer au contact de son rôle, la femme se maintient quand son paraître est en jeu, en s'insurgeant contre « les pans sévères de son vêtement antique⁵⁶⁶ ». Domenica De Falco souligne d'ailleurs qu'à cet instant, « c'est la femme, et non pas l'actrice, qui impose à son costumier des retouches, [...] le costume qu'elle doit endosser pour jouer Phèdre, [...] est modifié, arrangé pour plaire aux goûts de la femme⁵⁶⁷ ». Le vêtement donc peut maintenir l'*être*, souligne son refus de n'être qu'une actrice, dépossédée de son *Moi*, car « il s'agit avant tout d'être jolie ».

Cette tenue n'est malgré tout pas totalement sienne car, si Juliette y met un peu de la femme, la tunique reste imposée à l'actrice qui veut être en possession du rôle, cette dernière devant être l'hystérique légendaire dès son costume enfilé, et non une femme du XIX^e siècle *déguisée* en Phèdre. Lorsqu'elle s'habille donc, Juliette s'évanouit pour laisser place à l'actrice : l'entrée dans la loge, l'habillement ou encore le maquillage signifient qu'il est temps que s'exile son *Moi*, pour que s'éveille le *Moi* de l'actrice. Le vêtement apparaît comme un outil de dissimulation de son *Moi* profond au public, qui a seulement accès à la tenue d'une actrice et à son personnage théâtral. Lors de son apparition précédant son initiation au beau monde, son entrée sur la scène, Chérie tente également de dissimuler son corps au regard de l'autre : « elle éprouvait une telle gêne de la montre de sa chair nue que, sous le prétexte du bois qui ne brûlait pas ce soir là, elle jetait un petit châle de soie sur ses épaules⁵⁶⁸ ». La jeune fille n'est pas habituée à ce costume qui l'expose, ne supporte pas d'offrir sa chair, si bien qu'elle use d'un « petit châle de soie », barrière entre son corps et cet autre qui observe. Sa première robe de bal crée ainsi une nouvelle jeune fille, un corps social voué à être désiré. Mais l'impact sur le *Moi* est trop conséquent, elle ne peut admettre sa propre exhibition, « ses yeux tomba[nt] sur ses bras qu'elle avait toujours vu habillés, recouverts », mais

⁵⁶⁵ *La Faustin*, op. cit., p. 267.

⁵⁶⁶ *Ibid.*

⁵⁶⁷ *Op. cit.*, p. 197-198. Voir l'ensemble de son chapitre « Le vêtement imposé », p. 191-200.

⁵⁶⁸ *Chérie*, op. cit., p. 188.

qu'aujourd'hui elle « cherchait à dissimuler, à placer le moins en vue⁵⁶⁹ ». Deux états distincts de Chérie apparaissent ici, soulignés par l'évolution de ses tenues. Le *Moi* de la jeune fille, discret et pudique, aux bras « toujours » recouverts, qui ne dévoile pas son corps, et le *Moi* de la mondaine, exposé et érotisé par sa « chair nue ». Chez l'actrice et la jeune fille du beau monde donc, le vêtement « tradui[t] bien la volonté de fabriquer une autre femme, plus désirable parce que moins “naturelle”⁵⁷⁰ ». Mais la nouvelle Chérie paraît – il n'est finalement question dans ce monde que de paraître, de façade – s'accommoder à merveille de ce *Moi* qu'elle découvre. Elle se livre dès lors à des « adorations paresseuses de sa personne », pour que son existence devienne « toute donnée au *façonnement de son être* en une figuration d'élégance⁵⁷¹ », un perpétuel travestissement du corps et de l'âme donc, afin de se démarquer lors de ses sorties et, à terme, accéder au statut de femme. De fait, si « les toilettes révèlent la féminité, [elles] dérobent en même temps l'humanité naturelle⁵⁷² ». Perturbée par une toilette qui tend fortement à dissocier son *être* et son paraître, la petite-fille du maréchal dissimule son corps souffrant lors de sa sortie aux Italiens, elle est « un enfant qu'on costume, à demi réveillé, pour un bal masqué⁵⁷³ ». Elle n'a plus la force de se vêtir, contrainte désormais de faire appel à sa femme de chambre. Sa fin est proche. Pourtant, Chérie souhaite faire illusion et ordonne à sa bonne : « Allons, toi, mets-moi du rouge. Et applique-toi... *Oui que pour les autres j'aie l'air vivant... ce soir encore*⁵⁷⁴ ! ». La jeune mourante veille à dissimuler la dégradation de son *Moi* profond et l'affaiblissement de son corps à cette société qui l'a tant adulée. La mondaine doit être parfaitement apprêtée, déborder de vitalité, afin de maintenir son individualité. La jeune fille a d'ailleurs parfaitement conscience de la superficialité de son existence sociale et dit à mademoiselle de Suzange que « Paris ne doit pas s'en douter... La maladie, la mort, il faut lui cacher cela, lorsque l'on est une femme à la mode, une femme *chic*... Toujours être en scène avec un sourire de danseuse, c'est obligé... sans cela vous êtes oubliée⁵⁷⁵ ». Chérie tente de se maintenir, devient « obséd[e] par la nécessité de trouver des moyens d'essayer d'être réel[le], de se maintenir en vie [...], de préserver son identité, de s'empêcher de perdre son moi⁵⁷⁶ ». Mais la morte-vivante

569 *Ibid.*

570 Philippe Perrot, *Le Travail des apparences. Le Corps féminin : XVIII^e - XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 167.

571 *Chérie, op. cit.*, p. 242, nous soulignons.

572 Nao Takai, *op. cit.*, p. 272.

573 *Chérie, op. cit.*, p. 298.

574 *Ibid.*, nous soulignons. Le maquillage n'est qu'un simulacre, « les fards [...] rendent trompeuse jusqu'à la peau même ». Voir l'ouvrage de Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993, p. 69.

575 *Chérie, op. cit.*, p. 302, l'auteur souligne. Chérie semble ici se livrer à sa propre analyse en intégrant son *Moi* à une généralité, toute femme « à la mode » devant taire ses maux.

576 Ronald David Laing, *op. cit.*, p. 54-55.

ne dupe personne, sa « pâleur », la « lividité de son teint » et sa « bouche sourieuse aux coins d'ombre » suggèrent sa mort imminente.

La toilette de Chérie renseigne véritablement le lecteur sur sa dégradation avancée. Elle a beau tenter de dissimuler son état, le soin accordé à son *paraître* la trahit. Alors débordante de vitalité, les descriptions des robes que porte Chérie sont particulièrement détaillées et courent des pages durant pour s'autonomiser du récit⁵⁷⁷. Mais la description s'amenuise à mesure qu'est dévoilé son mal-être, Chérie commence à négliger son apparence, à ne plus se préoccuper de son image : « elle, autrefois d'une élégance dans la rue, je dirai absurde [...], aujourd'hui, vous ne le croiriez pas, elle faisait ses courses en peignoir... oui, en peignoir sur lequel était jeté un châle long⁵⁷⁸. » Chérie ne se pare plus, ne possède plus cette « spiritualité du chiffon » qui lui permettait autrefois d'être celle dont toutes et tous parlent. Elle est harassée, épuisée de sillonner les lieux de la bonne société afin de trouver un mari, de correspondre à une norme sociale. La négligence de sa toilette semble donc signifier la dissolution progressive de son *Moi* ; « les toilettes sont adaptées aux étapes de l'histoire personnelle de Chérie. Non seulement elles en soulignent les différentes phases, mais elles se font miroir de ses états d'âme⁵⁷⁹. » Un lien étroit existe ainsi entre sa parure – ce « corps annexe » – et son intériorité, le prosaïsme de ses tenues symbolisant la perte d'*être* de la petite Haudancourt :

Le vêtement symbolise les étapes chronologiques du personnage : de la fillette à la jeune fille, de la communiant à celle qui fait son apparition dans le monde, jusqu'à celle qui se délaisse puis meurt, le vêtement accompagne, souligne, révèle son état psychologique, se fait miroir des sensations, laisse apparaître sous sa surface une porosité de l'âme.⁵⁸⁰

À ne plus se parer, à « délaisse[r] » le vêtement, Chérie devient comme tout le monde. De ses réflexions et de son imagination naissent ses plus belles tenues. Elle renonce à sa singularité, à son statut d'« objet d'art » (chapitre LXXVI) lorsqu'elle troque sa jolie robe pour le commun peignoir. Elle est intérieurement brisée par une existence entièrement soumise au regard et à l'acceptation de l'autre. Auparavant reconnue par le Tout-Paris, elle sombre à présent dans l'anonymat puisqu'elle ne s'apprête plus. À ne plus se distinguer, elle perd toute identité sociale, tout comme Élixa, dont les tenues suggèrent son appartenance tout entière à la prostitution, ayant

577 Voir en particulier les chapitres LIV et LXXVIII.

578 *Ibid.*, p. 287.

579 Domenica De Falco, *op. cit.*, p. 145.

580 *Ibid.*, p. 144.

renoncé à ce qui lui permettait de maintenir un écart entre elle et les autres habitantes de la maison. Dès la maison de l'avenue de Suffren en effet, quand elle doit battre son quart, « Éliisa, dans la *triste et neutre toilette* du vice pauvre, enfournait le *caraco banal*, bordé de poil de lapin, *qui servait*, tour à tour, à toutes les filles de la maison⁵⁸¹. » La jeune fille de La Chapelle a sombré dans l'impersonnalité⁵⁸², ce « caraco banal » porté par « toutes » les prostituées de la maison souligne bien son absence de singularité. Elle ne se différencie plus grâce à son paraître, sa « grâce de Paris » est révolue, et elle se retrouve désormais assimilée à ce « tas de femmes » :

Au fond, tout au fond de la salle [...], les femmes étaient ramassées autour d'une table dans une espèce d'amoncellement pyramidant et croulant. Du monceau de linge blanc et de chair nue s'avançaient, à toute minute, des doigts fouillant à même dans un paquet de maryland commun et roulant une cigarette [...]. Un jupon blanc sur une chemise aux manches courtes était toute la toilette de ces femmes.⁵⁸³

Le corps des prostituées ne se distingue plus, elles ne sont qu'une « espèce d'amoncellement pyramidant et croulant » qui forme « un monceau de linge blanc et de chair ». La prostituée ne peut plus signifier son *être* originel, non dégradé par le vice, car son paraître est dépersonnalisé. Cette impossibilité à distinguer ces corps de la masse est telle que seuls « des doigts » semblent être perçus, « fouillant dans un paquet de maryland *commun* ». La jeune fille de La Chapelle, qui parvenait encore à se différencier de la prostituée à Bourlemont, voit son individualité fortement amoindrie. Première dégradation de son être par le vêtement imposé. Une fois en prison, elle doit ensuite porter l'uniforme propre à la condamnée, moment symbolique de l'annihilation de son *Moi*, Éliisa « commença[nt] à se dévêtir avec [...] une lenteur désireuse de retenir sur son corps, quelques instants de plus, les vêtements de sa vie libre⁵⁸⁴. » Nouvelle dégradation par le vêtement imposé. Elle devient comme toutes les pensionnaires de Noirlieu, maintenant « habillée en détenue, avec sur le bras le double numéro de son écrou et de son linge, le double numéro sous lequel – *sans nom désormais* – elle allait vivre son existence d'expiation⁵⁸⁵. » Son identité est brisée, aliénée par l'uniformisation du corps, Éliisa « n'éta[nt] plus le petit bout de toilette possible où survivait ce qui reste de la femme dans la prisonnière⁵⁸⁶ ».

581 *La Fille Éliisa*, *op. cit.*, p. 87, nous soulignons.

582 L'impersonnalité est pour les Goncourt « le grand signe de la fille tombée à la prostitution » ; ces femmes « ne sont plus une personnalité, mais une unité d'un troupeau ». Voir le *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, I, *op. cit.*, p. 771 (16 février 1862).

583 *La Fille Éliisa*, *op. cit.*, p. 96.

584 *Ibid.*, p. 128.

585 *Ibid.*, nous soulignons.

586 *Ibid.*, p. 172.

L'habit dans la fiction goncourtienne peut être affirmation d'une individualité, d'un *être* qui se maintient au contact d'un environnement composé de codes, normes et règles. Le vêtement permet de transmettre une image voulue et individualisée, celle que l'on choisit de dévoiler au monde. Mais l'héroïne goncourtienne peut aussi se cacher derrière la parure, l'artifice lui permettant de dissimuler son état. Il s'agit finalement, par le choix d'un vêtement, de fabriquer une nouvelle femme, de tenter d'ériger un corps autre entre le *Moi* intime et le public, qui scrute constamment. Mais l'illusion ne peut perdurer, l'emprise de l'environnement sur le personnage est telle qu'il ne peut que se détraquer. L'habit est extension du *Moi*, donc révèle l'effondrement intérieur que connaît le protagoniste. Autrement dit, « les descriptions d'habillements et d'ameublements tendent, [...] à révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages, dont ils sont à la fois signe, cause et effet⁵⁸⁷. »

II.2 - L'objet-refuge

Une véritable culture de l'objet naît dans le roman du XIX^e siècle. Ce qui d'ordinaire apparaissait comme superflu a désormais sa place dans la fiction. Symbole d'une véritable mutation économique et industrielle, l'objet – la « chose » –, va jusqu'à inonder les écrits réalistes, dont Balzac semble être le témoin idéal, puisque son « œuvre à faire devait avoir une triple forme : les hommes, les femmes *et les choses*, c'est-à-dire les personnes et la représentation matérielle qu'ils donnent de leur pensée⁵⁸⁸ ». La société doit désormais être considérée dans son rapport à l'objet, qui révèle l'être et sa pensée. L'Homme – observant le bourgeois – acquiert, possède et accumule des « choses » qu'il expose, l'objet lui permettant ainsi de signifier son appartenance sociale. Le romancier assiste, parfois impuissant, à ce débordement des objets dans la société et sa prose semble « nous faire revivre l'émoi premier de la révolution matérielle en cours, dont il est à la fois le nomenclateur et le poète⁵⁸⁹ ». Edmond de Goncourt – passionné par la collection et l'accumulation d'objets, de bibelots aussi désuets que variés⁵⁹⁰ – inscrit lui aussi cette prolifération des choses dans sa fiction. Dans *La Faustin* par exemple, Moumoute, Lillette et Joséphine

587 Gérard Genette, à propos de « Balzac et ses successeurs réalistes », *Figures II, op. cit.*, p. 59.

588 Honoré de Balzac, « Avant-Propos » [1842] de *La Comédie Humaine, T.I*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1977, p. 9, nous soulignons.

589 José-Luis Diaz, « La Société des choses », dans Martha Caraion (dir.), *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques, XIX^e-XX^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2014, p. 51.

590 Il écrit d'ailleurs qu'il est « décidément trop mangé par le bibelot » (11 décembre 1875) et que le « bibelot » est sa « putain » (25 février 1880). *Journal, Mémoires de la vie littéraire, II, op. cit.*, p. 669 et 857.

apparaissent déjeunant dans le boudoir d'une maison, rue de Bellevue. Pièce où la maîtresse de maison se retire afin de s'entretenir avec ses proches, elle doit être marquée par l'élégance et la distinction. Mais rien de tel ici, tout n'est que désordre, la pièce étant surchargée par « des morceaux d'habillements de femmes » qui traînent « sur le divan », « un fouillis de porcelaines et de choses d'un grand prix, mêlées à des objets de dessous » ou encore « un dégrassoir en ivoire⁵⁹¹ ». Et si l'héroïne goncourtienne se retrouve parfois dans un tel environnement, saturé par « un nombre incalculable de choses accumulées que les textes évoquent et disposent pour échafauder un cadre, quelques-unes prennent un sens particulier, et précipitent l'action autour d'eux⁵⁹². » Le roman réaliste-naturaliste dissocierait ainsi les « choses accumulées », symbolisant l'incessante volonté de possession de l'Homme, et celles dotées d'un « sens particulier », que le romancier parvient à extraire du décor romanesque, de son usuelle insignifiance.

La poupée de Chérie, jouet-objet commun à la jeune fille, apparaît dotée de ce « sens particulier ». Edmond de Goncourt, comme l'ont déjà fait Zola, Hugo ou bien la comtesse de Ségur, explicite le rapport qu'entretient son héroïne à la poupée :

La surprenante et miraculeuse vie prêtée par l'imagination d'une petite fille à un *morceau de carton enveloppé d'un bout de chiffon* : ce morceau de carton qu'elle *berce*, qu'elle *gronde*, qu'elle *amuse d'histoires*, qu'elle *soigne de ses bobos*, auquel elle *donne à manger sa soupe* ! – en cela victime d'une *illusion tout à fait extraordinaire*, et dans laquelle l'*inanimé* et la *mort* de ce qu'elle touche n'a pas même le pouvoir de l'enlever à son *hallucination maternelle*. [...] La poupée ! cette espèce de jaillissement de l'instinct maternel, et peut-être le tâtonnement et l'apprentissage de soins que donnera plus tard à l'enfant de ses entrailles la mère de la poupée ! Et plus l'enfant est seule, [...] plus la poupée devient à ses yeux de la chair et des os, et se fait pour elle, dans la pénombre des appartements, une compagnie vivante.⁵⁹³

Une distorsion apparaît entre les considérations de l'auteur sur la poupée, simple « morceau de carton » orné d'un ridicule « chiffon », et ce qu'elle signifie pour la jeune fille. La poupée prend soudainement vie grâce à l'« imagination » de la petite Haudancourt. L'« inanimé », la « mort » qu'elle tient entre ses mains ne semble pouvoir la ramener à la réalité, Chérie étant déréalisée par son « hallucination maternelle ». La jeune fille se comporte telle une véritable mère envers le jouet

591 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 185-186. Ces trois femmes tendent à représenter la figure de la nouvelle bourgeoise que les Goncourt exècrent, la considérant comme « l'océan du rien ». Voir *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, I, *op. cit.*, p 868 (26 octobre 1862).

592 Marta Caraion, « Objets en littérature au XIX^e siècle », *Images Re-vues* [en ligne], n° 4, 2007, p. 2. URL : <http://imagesrevues.revues.org/116>

593 *Chérie*, *op. cit.*, p. 90-91, nous soulignons.

personnifié⁵⁹⁴, elle « soigne » sa poupée, la « gronde » et lui « fabriqu[e] des petits édredons bien chauds⁵⁹⁵ ». De fait, lorsqu'elle est en interaction avec ce tendre objet, elle perd prise avec toute réalité, est « victime d'une illusion toute extraordinaire ». Et ces moments sont solitude, personne n'est présent pour la rappeler à la réalité. Elle s'enfonce ainsi dans les méandres de son imagination, l'objet l'éloignant ainsi du réel, permettant à la jeune fille d'en créer un nouveau. La poupée apparaît en outre comme métaphore de la vie rêvée de Chérie qui, après le bal, « tous les soirs [...] déshabillait sa poupée à laquelle elle avait fait faire une robe de mariée, et la couchait toute dévêtue, d'après le programme de sa conception du mariage⁵⁹⁶ ». La poupée vit ce que la mondaine n'a pour le moment pas la possibilité de connaître ; « la fillette dorlote sa poupée et la pare comme elle rêve d'être parée et dorlotée⁵⁹⁷ ». La poupée cristallise ainsi le désir et l'imagination de Chérie, qui positionne son objet « d'après le programme de *sa conception* du mariage », Chérie ignorant pour le moment ce qu'est l'acte sexuel. La nuit de noces que fait vivre Chérie à sa poupée révèle donc ce que la petite-fille du maréchal considère être la première nuit de la fille devenue femme grâce au mariage, mais qui n'atteint pas le moment de défloration, la petite Haudancourt « voy[ant] » le mariage comme « un milieu de vie commune, de cohabitation intime, de tendresses partagées, tout en se doutant qu'il existait au fond *un certain inconnu qu'elle se plaisait à laisser dans le lointain*⁵⁹⁸ ». La jeune fille refuse de se confronter au réel, se plaît à maintenir une certaine opacité autour de la nuit de noces, et permet ainsi à son imagination de ne pas se dénaturer. À cet instant, le destin de la femme n'est qu'affaire d'imagination, objectivée par les actes qu'elle fait accomplir à sa petite poupée.

L'hallucination semble de fait naître du contact de la jeune fille avec un objet auquel elle a accès, ce dernier pouvant se substituer à la réalité. Edmond de Goncourt, par l'insertion de ces petites anecdotes, signale la faculté d'imagination – selon lui – innée chez la Femme. L'héroïne goncourtienne apparaît effectivement happée par ces objets quotidiens, depuis la poupée jusqu'au livre. Il ne s'agit pas de réduire ce dernier à sa matérialité mais d'admettre l'interaction existante entre le personnage et les livres, entre l'être et l'objet, soit la « chose solide, maniable, généralement fabriquée, une et indépendante, ayant une identité propre, qui relève de la perception extérieure, appartient à l'expérience courante et répond à une certaine destination⁵⁹⁹ ». Le livre, « solide »,

594 La poupée est également personnifiée dans *La Curée*, elle est « ce grand gamin aux mines de fille » (chapitre III).

595 *Ibid.*, p. 92. Voir également l'étonnant baptême des poupées de Chérie dans les pages suivantes.

596 *Ibid.*, p. 233.

597 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe, II*, Paris, Gallimard, 1949, p. 27.

598 *Chérie, op. cit.*, p. 234, nous soulignons.

599 *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], 1971-1994. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/objet>.

« maniable », de l'ordre de « l'expérience courante », est donc avant tout objet, tout comme la poupée. Mais tous deux deviennent ce que l'on en fait. Le livre est évasion, oubli du quotidien pour qui sait le lire et se l'approprier :

Et dans ce recueillement de la chambre close et faite nocturne, [...] la Faustin avait, pour ainsi dire, l'approche des choses lues, ainsi qu'en une vision. Et dans ces paysages surnaturels [...], toute l'histoire de l'humanité bouleversée et comme secouée dans un kaléidoscope, tombait autour d'elle en brusques et magiques tableaux [...]. Et, à mesure que la Faustin lisait le *Mangeur d'opium*, les ivresses d'imagination de Quincey la gagnaient, l'enlevaient, par une suite d'intenses sensations cérébrales, à la réalité de la vie, à l'ennui du jour, à la détente malade de ses nerfs⁶⁰⁰ ».

Le livre et l'environnement même tendent à soustraire Juliette Faustin à sa propre réalité, à altérer son monde. Elle s'isole d'abord dans sa chambre « faite nocturne », donc nie le dehors, la réalité qu'elle devrait affronter en ce lendemain de première. Elle s'échappe par le livre qui provoque une « vision », une humanité diffractée par le « kaléidoscope ». Le réel s'effondre ainsi en de « brusques et magiques tableaux », et la tragédienne perd pied avec le monde, « enlev[ée] » à la « réalité de la vie, à l'ennui du jour ». Elle se laisse facilement emporter par son imagination débordante, qui lui permet pendant quelques instants de ne pas se confronter à la réalité, de ne pas connaître les avis sur la première représentation de *Phèdre*. On peut affirmer que, pour Juliette, « lire, c'est être ailleurs, là où ils ne sont pas, dans un autre monde [...] c'est créer des coins d'ombre et de nuit⁶⁰¹ ». Le réel est insupportable pour Juliette – alors en proie à « une de ces tristesses noires » – qui use du roman pour n'être plus présente que par le corps, son esprit alors tout à Thomas de Quincey, à cet univers qui l'enlève à la « réalité de la vie ». La lecture s'empare également de Chérie, petite fille « impressionnable » chez qui, à la lecture du *Journal de Marguerite*, « se faisait en elle, [...], la substitution de son moi dans toutes les choses, exécutées ou dites ou pensées par la petite voyageuse⁶⁰² ». Chérie s'identifie véritablement à Marguerite, devient même cette héroïne, et parvient à omettre sa réclusion temporaire, alors touchée par la scarlatine. De cette plongée corps et âme dans le livre, Chérie voit alors naître « la fusion de son être avec l'héroïne du livre », qui provoque chez la petite une « absence d'elle-même⁶⁰³ ».

600 *La Faustin, op. cit.*, p. 306-307.

601 Michel de Certeau, « Lire : un braconnage », dans *L'Invention du quotidien, I*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, p. 291.

602 *Chérie, op. cit.*, p. 127.

603 *Ibid.* La maladie apparaît comme élément déclencheur de cette lecture passionnée, – la cause –, mais c'est l'altération de l'être de Chérie qui semble importer, soit la conséquence sur son *Moi*, son état autre. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

L'objet-livre permet ainsi à l'auteur de révéler l'intériorité du personnage, d'observer la déréalisation du *Moi* par l'imagination livresque. L'acte de lecture est un moment solitaire durant lequel aucun élément ne semble pouvoir maintenir le personnage dans le monde réel, son *Moi* profond s'annihilant au contact des mots. À Bourlemont, Élisabeth tente également de « s'échapper de son gris et triste monde » par « l'*extraordinaire* des livres de cabinet de lecture » :

Chez la femme du peuple, qui sait tout juste lire, la lecture produit le même ravissement que chez l'enfant [...], le roman possède une action magique. *Il s'empare* de la pensée de la liseuse devenue tout de suite, naïvement, la dupe de l'absurde fiction. *Il la remplit, l'émotionne, l'enfièvre*. Plus l'aventure est grosse, plus le récit est invraisemblable, [...] plus le roman a de prise sur cette femme. [...] la femme du peuple est *impérieusement, involontairement* amenée à substituer à sa personne le personnage imaginaire de roman, à se dépouiller de sa misérable et prosaïque individualité.⁶⁰⁴

Si elle ne semble chercher initialement qu'une « distraction dans la lecture » (chapitre XIV), le livre révèle néanmoins rapidement toutes ses possibilités. Il est un refuge au morne quotidien d'Élisabeth qui la « dépouill[e] de sa misérable et prosaïque individualité ». Maison close, prison et livre tendent à ôter toute individualité à la petite de La Chapelle. Son *être* se dissout au contact des ouvrages du « cabinet de lecture », à l'instar d'Emma⁶⁰⁵, enfermée dans son couvent et qui rêve de liberté (chapitre VI). Le livre devient véritablement sujet et Élisabeth est rabaissée au rang d'objet, façonnée par le roman qui « s'empare » de sa pensée, « la remplit » et « l'émotionne ». Il affecte les pensées de la jeune femme qui s'absente de Bourlemont, « impérieusement », « involontairement » amenée à s'oublier pour devenir l'héroïne de ses romans. Élisabeth devient le « lisant⁶⁰⁶ », « victime » de sa propre « illusion romanesque ». La frontière entre imagination et réalité se révèle poreuse chez la jeune prostituée qui s'identifie à diverses héroïnes et tente de faire concilier son quotidien à la fiction, la jeune femme étant « mordue du désir d'accomplir des actions se rapprochant de celles qu'elle avait lues⁶⁰⁷ ». C'est ainsi qu'elle quitte Bourlemont pour suivre le commis-voyageur, qui lui « semblait l'homme dépêché par la Fatalité pour s'emparer de l'intérêt romanesque de la misérable

604 *La Fille Élisabeth*, *op. cit.*, p. 76-78, nous soulignons. Remarquons qu'une fois encore, Edmond de Goncourt use de la généralisation afin de saisir les mouvements de l'âme d'Élisabeth.

605 Éléonore Reverzy, dans son article « Élisabeth Bovary. Portrait de la prostituée en lectrice », souligne bien les similitudes entre Emma et Élisabeth, toutes deux happées hors de leur quotidien par la lecture, *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 16, 2009, p. 21-31. Voir également l'intéressante réflexion menée sur les connivences entre Élisabeth et le « roman du cabinet de lecture », « équivalent livresque de la fille en maison », « soumis à la même circulation, on le consomme et on le jette », p. 28.

606 Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 85-89.

607 *La Fille Élisabeth*, *op. cit.*, p. 81.

femme. C'était, en chair et en os, le héros évoqué par les rêves d'Élisa⁶⁰⁸ ». Elle pense renoncer à cette vie de prostituée et connaître le même destin que ses héroïnes de roman en suivant cet homme, car « l'imaginaire » « met en mouvement, donne à désirer [...], l'idée peut venir de transgresser les limites assignées, d'être un peu plus sujet de sa vie, de se porter ailleurs, de se rebeller⁶⁰⁹. » Mais l'avenir que tente de se construire la jeune prostituée n'est qu'illusion, qu'idéalisation. Pourtant, la lecture va « la porter ailleurs », bouleversant profondément les pensées de la jeune femme mais également son quotidien, le commis-voyageur étant à l'origine de son entrée dans la maison de l'avenue de Suffren. L'évasion par le livre, véritable *topos* du XIX^e siècle, permet ainsi à Edmond de Goncourt de souligner l'« état d'irréalité » (Laing) d'Élisa dont l'existence, à cet instant, est régie par son imagination. Son individualité même semble s'amenuiser : la jeune femme ne vit plus sa propre vie mais celle des héroïnes des romans du « cabinet de lecture », son *Moi* « transcendant, vide, [...] et libre à sa manière, en vient à être n'importe qui sur le plan de l'imaginaire et à n'être personne dans la réalité⁶¹⁰. »

L'objet-livre provoque une véritable perte de contact avec le quotidien, agissant sur l'*être* du personnage dont l'imagination prend aisément le pas sur la réalité. Un lien semble se constituer entre l'objet et le réel. Élisa, véritablement dominée par ses lectures, ne contrôle pas ce déséquilibre intérieur. Mais ce peut également être un refus de la réalité, un maintien volontaire dans un certain imaginaire grâce à la « chose ». Juliette Faustin, alors en pleine répétition, se languit d'Annandale, de cet amour qui la rendait vivante. Mais elle ignore absolument où il se trouve. Par hasard, elle tombe sur une coupure d'un article de journal anglais où elle apprend qu'un homme a été blessé lors d'une chasse au tigre. Juliette pense que cet homme est Annandale : le nom du défunt porte un prénom identique à celui de son tendre amant et les mêmes premières lettres que son nom, le reste de l'article ayant été découpé. Effondrée, elle écrit au secrétaire de l'ambassade anglaise afin d'obtenir un nouvel exemplaire de l'article. Pourtant, lorsque sa bonne souhaite faire parvenir le courrier de sa maîtresse à l'ambassade, Juliette change brusquement d'avis et lui dit : « - “ Jette au feu la lettre et le morceau de journal qui est à côté d'elle.”⁶¹¹ » La tragédienne renonce à la vérité, a peur d'y être confrontée. Elle préfère conserver d'agréables souvenirs de son amant, « non, une certitude quelconque... je n'en veux pas... j'en ai peur... j'aime mieux continuer à vivre dans l'ignorance... à toujours pouvoir espérer⁶¹². » Elle choisit donc de se maintenir dans le souvenir,

608 *Ibid.*, 82.

609 Michèle Petit, *Éloge de la lecture. La Construction de soi*, Paris, Belin, 2002, p. 37.

610 Ronald David Laing, *op. cit.*, p. 199.

611 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 252.

612 *Ibid.*

l'imagination, plutôt que d'être assaillie par la réalité. Cette coupure de journal semble être insérée dans la fiction en vue de son signifié psychologique, de la saisie de l'intériorité de Juliette dont les réactions soulignent l'ambivalence de son *être*, entre avide désir de savoir et renoncement à la vérité. Elle déréalise Annandale pour ne pas tarir son souvenir et ne l'imagine désormais plus « qu'entouré du romanesque d'un héros de Méry⁶¹³ ».

Face à cet envahissement de la société par l'objet, le romancier réaliste-naturaliste a su répondre. Les fictions abondent d'objets en tous genres, mais certains conservent leur particularité, non par leur somptuosité ou leur rareté, mais par le rapport privilégié existant entre les personnages et ces « choses ». Entre les mains d'Élisa, de Chérie ou bien de Juliette, l'objet apparaît comme prolongement de l'*être* et leur permet pendant quelques instants de se construire un monde nouveau. Leur *Moi* profond est altéré par l'imagination et stagne dans l'irréel, né du contact avec l'objet. La poupée, le livre ou encore la coupure de journal permettent ainsi à l'héroïne goncourtienne de s'évader, de faire voyager le *Moi* profond vers un ailleurs, pouvant ainsi omettre le réel.

II.3 - Le « faux *Moi* »

L'héroïne goncourtienne semble entretenir un rapport altéré à la réalité. Pas toujours consciente de ce qui l'entoure, elle fait aisément abstraction de son environnement lorsqu'elle se laisse happer par son imagination. Son *Moi* profond tend à se dissocier de son corps pour s'extraire d'un triste quotidien. L'imagination, si elle demeure contrôlée, peut donc constituer un véritable refuge, une échappatoire à des lieues de la réalité. Mais l'imagination peut également jouer des tours, par exemple lorsque Chérie est absorbée par ses pensées lors de sa communion, et qu'elle ne parvient pas à se satisfaire du réel :

Dans l'église, [...] au milieu des meilleures dispositions, et dans le moment où Chérie se croyait tout à fait détachée du péché et de la volonté de pécher, « d'où ça venait-il et comment ça se faisait-il ? [...] sa toilette de communicante la faisait tout à coup songer à la toilette d'une mariée, de l'épouse d'un homme... » et malgré tout ce qu'elle faisait pour s'en défendre, la toilette de mariée menait sa pensée au mariage et à ce que ses idées enfantines [...] supposaient dans l'union des deux sexes.

La voilà, la pauvre jeune fille, malheureuse comme les pierres, et voulant ramener à sa première

613 *Ibid.*

communion cette vilaine rétive de pensée et ne le pouvant pas.⁶¹⁴

Chérie ressent un trouble intense, sa pensée ne peut se maintenir à l'événement présent. La jeune fille est tiraillée entre un *Moi* qui souhaite faire œuvre de jeune fille pieuse et un *Moi* obnubilé par la pensée du mariage. Elle tente pourtant de résister face à cette malheureuse perte de dévotion mais, « malgré tout ce qu'elle fai[t] pour s'en défendre », elle ne peut omettre cette soudaine obsession, son imagination prenant possession de son *être*. Alors, plutôt que de se confesser, d'avouer ses irrégieuses pensées, elle fait « un acte d'Amour et de Désir » et proclame : « Mon Dieu, je vous aime, mon Dieu, je vous adore ! Oh ! venez me combler mes vœux, venez me visiter [...], mon Dieu, j'ai soif de votre présence. Oh ! venez, venez !⁶¹⁵ ». Chérie simule, crie à la piété, et nie ainsi les désirs qui la transcendent. Tout n'est que paraître chez la jeune femme, toujours soumise « à la pensée entêtée du mariage ». Naît alors chez la jeune fille le « faux *Moi* », qui « existe en tant que complément d'un moi "intérieur" occupé à assurer son identité et sa liberté⁶¹⁶ ». Nous avons donc le *Moi* qu'elle expose, qui feint un sentiment – ce « faux *Moi* » – et son *Moi* profond, tout entier dévoué au mariage. Chérie recule devant l'élan de sa passion du mariage pour adopter un comportement conforme à la norme, pour devenir comme toutes ces petites filles du « milieu des élégances de la Richesse ». Mais ce choix passe par le simulacre et la petite craint que son « faux moi » soit découvert, pensant que le « clair regard » du prêtre « a deviné ce qui se passait au fond d'elle et qu'il l'a menacée de la damnation éternelle⁶¹⁷. » Deux figures du *Moi* se distinguent donc chez Chérie, celui qui s'expose, qui fait semblant, et son *Moi* profond. Le « faux *Moi* » de l'héroïne se révèle sous le regard de l'autre, dans son rapport à la société. Il agit dès lors qu'il est nécessaire de taire ce qu'est et ce que sait vraiment le personnage. Plus tard, l'héritière des Haudancourt, alors âgée de seize ans, ignore tout de la sexualité, « les vilaines choses révélatrices qui rendent les fillettes savantes, ces notions arrivant on ne sait d'où, [...] ces notions avaient pénétré chez Chérie pour ainsi dire *cachetées*⁶¹⁸ ». Ce savoir lui apparaît comme « cachet[é] », soit fermé, inaccessible. Et contrairement à ces fillettes qui deviennent « savantes », elle ne semble pouvoir découvrir toutes ces « vilaines choses ». La jeune femme, alors au cirque, simule néanmoins un savoir sur la sexualité et, bien qu'« innocente », s'exprime avec une « affectation toutefois de science dans le dire, où perçait la vanité de la petite personne de *ne paraître rien*

614 *Chérie, op. cit.*, p. 144-145.

615 *Ibid.*, p. 145. Il serait amusant de remplacer « mon Dieu » par « monsieur » afin de révéler la véritable passion de la petite Haudancourt.

616 Ronald David Laing, *op. cit.*, p. 128.

617 *Chérie, op. cit.*, p. 146.

618 *Ibid.*, p. 232, nous soulignons. Les citations suivantes feront référence à la même page.

ignorer », lorsqu'elle affirme à ses « voisins » : « Ah ! Cette fois-ci, c'est décidément une jument ! ». Parfaitement « innocente », Chérie tente de dissimuler son ignorance en exposant une femme qui a connaissance de la sexualité, veille à « paraître » femme et non jeune fille, alors qu'elle parvient seulement à déterminer le sexe de l'animal « d'après la selle à franges que portait le cheval ». Chérie manipule ainsi son auditoire pour que ne soit pas révélé son *être* qui ne parvient pas à assimiler les « notions » d'une femme.

Le « faux *Moi* » apparaît ainsi capable de tromper cet autre qui écoute et qui se représente la petite Haudancourt d'après ce qu'elle *donne* à voir. Douée pour la manipulation, elle n'hésite pas à user de subterfuges afin d'obtenir ce qu'elle désire, notamment lorsqu'elle souhaite se procurer un grain de musc rare ; « et Chérie, d'ordinaire peu causante avec les gens d'âge, déployait dans le monde une amabilité dont on la plaisantait pour un savant très vieux, très laid, très ridicule, qui s'était engagé à lui faire venir ce grain de musc de la province de Ta-tseen-loo⁶¹⁹ ». Dans ses relations à l'autre donc, Chérie rompt sciemment avec ses habitudes. Ce *Moi* social semble n'illustrer que le paraître de Chérie, son « amabilité » – petites attentions, actes de séduction – pour les « gens d'âge » n'étant pas habituelle chez la petite Haudancourt. La séduction peut ainsi révéler un versant autre de l'héroïne goncourtienne. Juliette Faustin, lors du repas organisé à l'issue de la première de *Phèdre*, va adopter des comportements sensiblement différents à l'égard de ses voisins de table. Elle déploie pour celui de droite ses grâces et ses charmes et se veut volontiers séductrice, flatteuse : « vraiment, monsieur, vous devriez venir tous les jours passer quelques heures avec moi... vous entendre causer... vous entendre lire... ce serait une vraie fête⁶²⁰ ». Alors qu'elle se distingue auprès de cet homme par ses « tendresses », « la courbe de ses lignes aimantes », son voisin de gauche lui ne constate qu'un être « maussade », « inerte⁶²¹ ». Ce *Moi* qu'elle expose au voisin situé à sa droite n'est que paraître, expression de son altérité. L'actrice prend à cet instant possession de Juliette chez qui la scission de la personnalité n'apparaît pas uniquement sur la scène, lorsqu'elle est *Phèdre*. Nous avons ainsi la sombre Juliette pour son voisin de gauche et la séduisante actrice pour son favori. Et contrairement à Chérie, la tragédienne ne semble pas simuler son attachement soudain au voisin de droite. Son « faux *Moi* » fait partie intégrante de cette femme, s'empare de son *être* véritable, usuellement caractérisé par un état léthargique et des prédispositions à la paresse (chapitre IX). Juliette Faustin se métamorphose sous le regard de l'autre – cet homme qui lui « remue l'âme »

619 *Ibid.*, p. 266.

620 *La Faustin, op. cit.*, p. 289. Les points de suspension semblent corroborer notre propos et suggèrent une parole langoureuse et séductrice.

621 *Ibid.*, p. 290. Nous avons déjà relevé ce passage afin de constater que son corps peut suggérer les altérations de sa personnalité. Mais il s'agit ici de distinguer les deux parts du *Moi* de Juliette, son *être* véritable et ce « faux *Moi* ».

– et devient l’actrice passionnée. La présence du « faux *Moi* » tend ainsi à souligner l’imposteur qu’est Juliette en société.

Imposture et dissimulation peuvent également devenir un acte de résistance. Éliisa, en prison, est « brisée » par la « force toute-puissante et toute destructive de la prison » (chapitre LII), ne parvient plus à faire face au silence continu. Elle souhaite adoucir sa peine et tente d’entrer dans les bonnes grâces de la supérieure de la prison, une religieuse de quatre-vingts ans :

Éliisa [...] mendia[it] aujourd’hui, dans la mort de tout orgueil humain, avec *le mensonge* de sa voix, de son regard, de sa tournure, l’adoucissement de son sort. Et comme c’est par la religion que vient cet adoucissement le plus souvent et que le plus souvent produisent les grâces, Éliisa *simulait la dévotion*, se confessait à l’aumônier, communiait, *cherchait à se bien faire venir des sœurs*, tentait de s’approcher de la supérieure.⁶²²

Un « faux *Moi* » semble ainsi prendre place entre le personnel de la prison et l’*être* d’Éliisa. Si elle se soumet à l’autorité, si elle renonce à « tout orgueil humain », ce n’est que « mensonge ». Éliisa fait semblant, adapte ses mots et ses regards afin de bénéficier d’un « adoucissement de son sort ». Elle pense qu’exposer sa « dévotion », une soudaine évolution de son *être*, lui permettra de sauvegarder son individualité. Son *Moi* se bat quelques instants durant contre cet environnement aliénant, la pensée de l’héroïne et son objectivation se désolidarisent⁶²³ afin que naisse chez la condamnée une « note *menteusement* pleurarde d’une voix qui implore » et qu’apparaisse un « regard humble et faux⁶²⁴ ». Ce qu’elle donne à voir ou à entendre n’est de fait pas représentatif de sa pensée, de son intériorité. Le choix de l’adverbe et de ces deux épithètes suggère en outre toute la position d’Éliisa, son *Moi* profond luttant pendant que son *Moi* social feint de se soumettre à l’autorité. Éliisa s’adapte ainsi, en apparence seulement, à la norme et fait preuve de ce que Jacques Lautrey nomme « désirabilité sociale », soit la « tendance à adopter devant les autres les comportements supposés conformes à leur attente⁶²⁵ ». Ces faux-semblants, cette « comédie de religiosité » (chapitre LIII), permettent donc à Éliisa de préserver et maintenir son *être*.

L’actrice est sans nul doute le personnage chez lequel peut davantage s’exprimer le « faux *Moi* ». Au théâtre, elle doit renier sa propre identité pour devenir le personnage interprété. Mais

622 *La Fille Éliisa*, op. cit., p. 157, nous soulignons.

623 Une partie de la critique goncourtienne a admis ce roman comme une œuvre dénuée de toute psychologie. Nous sommes pourtant face à un être encore doué de réflexion et apte à lutter *in petto* contre l’autorité, et estimons – comme Robert Ricatte en 1953 – qu’il serait préférable de mentionner une « psychologie indirecte et nuancée ».

624 *Ibid.*

625 Voir son ouvrage *Classe sociale, milieu familial, intelligence*, Paris, PUF, 1980, p. 83.

pour parvenir à ce dessaisissement de soi au profit de son rôle, la tragédienne doit vivre avec *Phèdre*. S'approprier le personnage tel qu'elle l'entend implique une répétition permanente, sur scène mais également loin de la scène, dans son intimité. À mesure que progressent les répétitions, le « faux *Moi* » – le *Moi* de l'actrice donc –, s'installe durablement chez Juliette :

Alors l'opération qui se fait dans une imagination d'écrivain, lentement échauffée : ce jaillissement du néant d'un embryon de personnage, sa formation successive, son relief final de créature vivante, son existence enfin, l'actrice sentait se faire cette opération mieux que dans son esprit, elle la sentait se faire dans sa personne. Elle cessait d'être elle, au milieu de l'intime et secrète jouissance que l'acteur éprouve à être un autre que lui-même.⁶²⁶

La genèse du « faux *Moi* » apparaît chez Juliette. D'abord simple « embryon de personnage », il se développe rapidement pour devenir « créature vivante », puis doté d'une « existence ». Il s'impose progressivement sur le *Moi* de Juliette, qui « cess[e] d'être elle » durant cette « opération ». L'existence de Juliette se révèle assujettie aux volontés de la tragédienne, son identité profondément altérée par le *Moi* de l'actrice qui s'impose, incitant Juliette à refuser la demande en mariage d'Annandale. Le « faux *Moi* » est donc prééminent à la jeune femme dont l'identité apparaît instable, son « être [...] est partagé en deux, un moi désincarné et un corps que le moi regarde comme une chose⁶²⁷. » Les Goncourt ont d'ailleurs toujours été fascinés par le monde des acteurs, domaine par excellence de la supercherie et de l'illusion : « [les acteurs] n'ont pas l'air d'être quelqu'un *mais les personnages qu'ils veulent être*. Il y a en eux comme une habitude de *changer de peau*, qui ne leur laisse pas un caractère sur lequel on puisse mettre la main. *Le tréfonds de leur pensée et de leur conscience ne vous apparaît jamais*⁶²⁸. » Le « faux *Moi* » permet donc à l'acteur de dissimuler son âme, le « tréfonds de [sa] pensée » pour que jamais ne puisse être saisi son identité.

À force de dissimulation, l'identité de l'héroïne goncourtienne se désagrège progressivement au contact du *Moi* qu'elle expose, puis disparaît. Son *être* est envahi, débordé par le « faux *Moi* », et le personnage ne tend à devenir qu'un corps public, un corps social. Toute l'existence de Chérie apparaît en effet dominée par le besoin d'exister en société, d'être observée et admirée. Cette figure qu'elle expose à la bonne société prend progressivement contrôle de la jeune femme chez qui « le jour de la journée n'existait plus » car elle « dormait », et elle « n'avait plus de plaisir à vivre que la

626 *La Faustin*, op. cit., p. 217-218.

627 Ronald David Laing, op. cit., p. 226, l'auteur souligne.

628 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, I*, op. cit., p. 1192, nous soulignons (13 septembre 1865).

nuit, aux lumières, dans l'enivrement de la musique, le tourbillonnement de la danse, la surexcitation des regards, des compliments, de frôlements énamourés⁶²⁹. » Tout son *être* – de ses mouvements à ses états d'âme – est désormais régi par ce qu'elle donne à voir. Et son intériorité se dénature au contact de ce monde du paraître, la petite n'étant plus qu'une femme qui veille à être observée, démarquée grâce à ses toilettes. C'est ainsi que lors de sa dernière sortie, il ne s'agit pour Chérie que d'avoir « l'air vivant... ce soir encore » (chapitre CIII). Ce « faux *Moi* » – qui s'accroît au contact de la société semble avoir pris le pas sur la pauvre petite Chérie, qui n'est plus cette jeune fille unique, admirée de tous, mais simplement un objet de mode désuet qui n'est désormais plus bon qu'à être jeté. La domination du « faux *Moi* » sur l'héroïne goncourtienne apparaît également dans le roman sur l'actrice. En Bavière, Juliette constate d'abord la renaissance de son individualité, parvenue à se débarrasser de son obsession pour le personnage de Phèdre. Mais le chant des jeunes Suissesses provoque un bouleversement intérieur. Son double, qu'elle pense pourtant « enfonc[é] dans le troisième dessous » (chapitre XLV), refait soudainement surface :

À partir de cette excursion, la pensée de la Faustin ne se tint plus tout entière enfermée dans la villa, et la femme amoureuse ne vécut pas complètement dans son présent. Un peu du passé rentra dans sa mémoire. Elle se surprit à redire, tout bas, un vers autrefois applaudi par le public, à sourire, dans une rêverie orgueilleuse, à la réminiscence d'un glorieux feuilleton.⁶³⁰

Si le corps de La Faustin est à Lindau et se consacre à son amant, son intériorité révèle l'écrasant retour de la tragédienne. Sa pensée ne peut plus se maintenir « enfermée » en Bavière, ni se contenter d'une existence de femme. Elle vit pourtant « dans son présent », mais uniquement par son corps tristement rattaché à la vie amoureuse qu'elle a choisie. Il ne reste plus du personnage que « sa présence physique, rien que son corps, l'esprit de la femme n'était plus là⁶³¹ ». Malgré cette perte de contrôle sur son *être*, cette dépossession de soi, Juliette tait ses tumultes intérieurs. Elle dissimule en effet à son amant le retour de la tragédienne, le vers qu'elle prononce étant dit « tout bas ». Juliette Faustin n'est plus qu'une actrice dont le corps seul dénote son identité de femme. Un véritable bouleversement se produit, le double devient le *Moi* de la femme. Il s'empare de son identité et peut ainsi aisément tromper Annandale, l'actrice étant parfaitement apte à la dissimulation, à la création de faux-semblants.

629 *Chérie*, op. cit., p. 258-259.

630 *La Faustin*, op. cit., p. 394.

631 *Ibid.*, p. 403.

Le « faux *Moi* » permet ainsi de dissimuler son intériorité, ses pensées les plus secrètes. Il naît de la nécessité d'un mensonge, d'une dissimulation afin de préserver son identité. Il peut s'agir de tromper l'autre à dessein personnel ou bien de se protéger, de résister. Mais cette résistance n'est qu'intérieure, le personnage simulant un être qui veille à se conformer à la norme sociale. Nous avons donc deux figures du *Moi* qui apparaissent dans nos œuvres, celui qui s'expose – *Moi* social –, et celui reclus, qui se protège – *Moi* profond. L'un et l'autre ne pouvant perpétuellement cohabiter, force est de constater que le « faux *Moi* » possède d'abord l'individualité du protagoniste pour finalement la remplacer et annihiler son identité originelle. Le *Moi* devient autre.

III - Corps et âme

La maladie apparaît comme un véritable *topos* naturaliste. Le XIX^e siècle est le grand siècle des malades ; la société est gangrenée, la femme est infirme et condamnée à mourir. Les écrivains réalistes-naturalistes peignent ces dérèglements d'après les traités de médecine du siècle, étudient les dysfonctionnements organiques de leurs personnages. Néanmoins, Edmond de Goncourt ne se limite pas à l'étude de ces corps malades, mais veille à saisir « le tréfonds de la femme [qui] ressemble à ces abîmes de la mer, perdus et secrets au-dessous du remuement des tempêtes⁶³² ». Il écrit ainsi un double mal, celui du corps mais aussi de l'âme, contre lequel le personnage s'insurge. Une lutte acharnée s'engage contre sa propre dégradation, contre ses maux. Mais sa perte semble inévitable, corps et âme tendent à se dissoudre pour que ne persiste qu'un être déshumanisé.

III.1 - Psychophysiologie

Le romanesque des frères Goncourt est inondé par la maladie. Leurs romans – en excluant *Les Frères Zemganno* et *Manette Salomon* – introduisent des personnages affaiblis par leurs pathologies. L'hystérique, grande malade de ce siècle, est désormais prise en charge par le romancier qui fait œuvre de physiologiste. Il parcourt les traités médicaux du siècle qui deviennent ses « documents humains », nécessaires à la composition d'une œuvre. Le *Traité de l'hystérie* de

632 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, II, op. cit.*, p. 1185 (27 septembre 1885)

Jean-Louis Brachet apparaît comme une des sources fondamentales de l'œuvre des deux frères⁶³³. À la mort de Jules, Edmond ne renonce pas à la médecine et continue à nourrir ses œuvres grâce aux traités dont il a connaissance – ceux d'Esquirol, de Raciborski et de nouveau Brachet. Qu'ont finalement en commun les héroïnes d'Edmond ? À la lecture de ces diverses études, nous avons pu constater que toutes trois sont dotées des symptômes de « M^{lle} de V... » qui possède « une mobilité nerveuse très grande et une de ces imaginations ardentes qui vont toujours au-delà du vrai et du possible⁶³⁴ ». Élixa, rappelons-le, est submergée par une « rage de travail », met de la fougue dans ses actes (chapitre III), Juliette Faustin a des « envies désordonnées », « s'étir[e] nerveusement » (chapitre III) et Chérie se trouve être une jeune fille « très agitée, ne pouvant tenir en place » d'une « délicatesse nerveuse toute particulière » (chapitre VIII). Les mouvements corporels de nos héroïnes se scindent ainsi en deux temps : d'abord cette agitation permanente, ce mouvement incessant, puis l'immobilité et l'effondrement du corps, tous deux symptomatiques de l'hystérie⁶³⁵. Cette structure binaire ne naît pas de l'imaginaire d'Edmond mais se retrouve chez Brachet⁶³⁶. Les emprunts de l'aîné à ce médecin sont trop nombreux pour être tous exploités, mais retenons en outre l'appétence pour les crudités chez l'hystérique (observation X) dont use l'aîné des Goncourt pour sa petite Chérie. L'influence de la médecine est apparente dans l'ensemble de la création d'Edmond, depuis *La Fille Élixa*⁶³⁷ jusqu'à *Chérie*. La physiologie exclut-elle pour autant la psychologie ? Ou sont-elles dépendantes l'une de l'autre ? Autrement dit, « la physiologie [...] est-elle la maîtresse, la servante ou la complice de la psychologie⁶³⁸ ? »

Chérie, bien évidemment, est malade. Elle souffre de la scarlatine. Les symptômes de cette maladie de l'enfance sont notoires : fortes fièvres, angine, langue recouverte d'une substance blanchâtre qui devient ensuite rouge⁶³⁹. Se livrer à l'étude de la physiologie de la jeune fille nécessiterait d'écrire ces symptômes. Le romancier naturaliste se doit d'exposer son savoir – puisé dans les ouvrages de médecine – afin d'asseoir son autorité clinique. Pourtant, la maladie fait avant

633 Nous renvoyons aux travaux de Robert Ricatte qui a brillamment démontré l'influence de la médecine sur l'œuvre goncourtienne dans *La Création romanesque chez les Goncourt* ou « Les Romans des Goncourt et la médecine », *Revue des sciences humaines*, n° 69, jan-mars 1953, p. 27-43.

634 Jean-Louis Brachet, *op. cit.*, p 179. Concernant l'imagination de l'héroïne goncourtienne, voir *supra*, p. 164-170.

635 L'hystérie étant une « névrose s'exprimant corporellement », *Dictionnaire de psychologie*, Norbet Sillamy (dir.), Paris, Larousse, 2010, p. 142.

636 *Ibid.*, voir notamment l'observation II, p. 109-114.

637 Anecdote amusante : Edmond construit ses personnages dans un tel respect des symptômes de l'hystérie que Charles Féré, dans *La Pathologie des émotions*, a considéré Alexandrine Phénomène, prostituée et amie d'Élixa, comme représentative de la femme atteinte de « névrose électrique ».

638 Robert Ricatte, art. cit., p. 28.

639 Voir l'article de Philippe Cayeux, « Scarlatine », dans *Universalis éducation* [en ligne], *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/scarlatine>.

tout naître chez la petite Haudancourt « une espèce de sensibilité intellectuelle, susceptible d'émotions pénétrantes, profondes, intenses⁶⁴⁰ ». S'il inscrit brièvement « la fièvre même du corps » de Chérie, le pathologique semble avoir pour dessein de souligner l'évolution intérieure de Chérie. Les prodromes physiques de la scarlatine ne sont guère développés alors que les conséquences de cette maladie sur l'*être* de la jeune fille sont longuement explicitées au détour de cet excès soudain d'imagination, Chérie « éprouva[nt] un sentiment, un sentiment nouveau que ne lui avait procuré jusqu'alors la lecture d'aucun livre. Il se faisait en elle, [...] la substitution de son moi dans toutes les choses, exécutées ou dites ou pensées par la jeune voyageuse ». Les séquelles relevées par Edmond n'évoquent pas l'altération de son corps, mais signalent les transformations de son *Moi*, désormais enclin à la lecture passionnée. La pensée de la jeune Haudancourt apparaît ainsi transcendée par ce qu'elle lit. L'origine de la « substitution de son moi » est avérée, « la lecture passionnée du *Journal de Marguerite* » étant d'après Edmond un « symptôme caractéristique de la scarlatine de la jeune fille ». Mais le « symptôme » évoqué par l'auteur-narrateur a trait à son intériorité, aux méandres de sa pensée. Edmond de Goncourt semble ainsi exposer au lecteur un corps malade pour ensuite signifier ses maux intérieurs, l'insertion de véritables « cas cliniques » dans le roman goncourtien permettant ainsi d'« analyser leurs réactions, leurs impressions et leurs sensations⁶⁴¹ ». La pathologie pourrait donc être admise comme la cause des dérèglements de l'héroïne goucourtienne, altérant par la suite son *être*. L'écriture psychologique serait de fait un aboutissement de l'écriture de la physiologie, sa conséquence. De la même manière, l'apparition des règles de Chérie souligne davantage l'altération de son *être* que les symptômes physiologiques liés à cette période, celle-ci considérant cet état nouveau comme une « souillure apportée à sa propre et nette humanité⁶⁴² ». Ne dérogeant pas à ses principes, Edmond use d'une nouvelle généralisation à visée psychologique afin de caractériser le *Moi* de la désormais jeune femme : « ils sont bien complexes, bien mélangés de choses contradictoires, les sentiments qu'amène dans l'existence féminine ce changement : le passage de la petite robe courte à la grande robe⁶⁴³ ». L'apparition des règles de Chérie apparaît donc comme une étape nécessaire à la progression de l'étude menée par Edmond de Goncourt sur la jeune fille.

L'aîné des Goncourt fait également d'Élisa un cas clinique, son premier roman étant vraisemblablement l'œuvre la plus influencée par les traités de médecine, ceux d'Axenfeld et de

640 *Chérie*, *op. cit.*, p. 126. Les citations suivantes feront référence au même chapitre, p. 126-128.

641 Marie-Cécile Rat-Cadars, *op. cit.*, p. 42-43.

642 *Chérie*, *op. cit.*, p. 153.

643 *Ibid.*

Brachet en tête⁶⁴⁴. La petite est atteinte à deux reprises par la fièvre typhoïde, dont « Éliisa [...] conserve des séquelles nerveuses et psychologiques⁶⁴⁵ » :

Mais de cette insidieuse et traîtresse maladie, que les médecins ne semblent pas chasser tout entière d'un corps guéri, et qui, après la convalescence, emporte à celui-ci des dents, à celui-là des cheveux, laisse dans le cerveau de ce dernier l'hébétement, Éliisa garda quelque chose. Ses facultés n'éprouvèrent pas une diminution ; seulement tous les mouvements passionnés de son âme prirent une opiniâtreté violente, une irraison emportée [...]. Mais ces colères n'étaient rien auprès des entêtements, des concentrations silencieuses, des obstinations ironiques, dont sa mère ne pouvait jamais tirer une parole ayant l'apparence de la soumission.⁶⁴⁶

Edmond affirme ici l'étendue de son savoir clinique, se sert du « document humain » afin de définir les séquelles physiques d'un être atteint de fièvre typhoïde⁶⁴⁷, prédestiné à l'hystérie, pouvant perdre dents et cheveux et chez qui l'« hébétement » peut s'installer. Mais nul engourdissement chez la petite de La Chapelle dont « les facultés n'éprouvèrent pas une diminution ». La fièvre d'Éliisa, au contraire, provoque « les mouvements passionnés de son âme », désormais dotés d'une « opiniâtreté violente », « une irraison emportée ». La jeune fille est maintenant un être au « caractère intraitable » (chapitre III), dont les débordements intérieurs apparaissent suite à la fièvre. Son corps malade provoque une altération de sa personnalité, comme par exemple cet accès de violence qui la fera s'acharner sur le corps de son amant. Le psychologique a donc partie liée avec le physiologique⁶⁴⁸. Robert Ricatte écrivait d'ailleurs à propos de *Germinie Lacerteux* :

Les Goncourt ont donc conduit Germinie, par des étapes médicalement exactes, à une crise d'hystérie caractérisée qui coïncide avec le centre du roman : ils ramassent là, en une scène terrible et belle, plusieurs descriptions de Brachet, sans erreur trop grave et aussi sans complaisance. Mais au moment où les conséquences physiques de la maladie devraient se multiplier, ils passent à l'aspect plus purement psychologique de ce dérèglement : *ils considèrent l'hystérie comme une cause; celle-ci posée, seul les intéresse l'être moral qui en découle.*⁶⁴⁹

644 Sur ce point, nous renvoyons à *La Genèse de La Fille Éliisa* de Robert Ricatte, *op. cit.*, p. 59-63.

645 Nicole Edelman, « Les Goncourt, les femmes et l'hystérie », dans Jean-Louis Cabanès *et al.* (éd.), *Les Goncourt dans leur siècle : un siècle de Goncourt*, *op. cit.*, p. 214.

646 *La Fille Éliisa*, *op. cit.*, p. 54-55.

647 Ce prodrome de l'hystérie est lu dans le *Traité des névroses* d'Alexandre Axenfeld. Voir le point « Hystérie dans ses rapports avec divers états morbides » du chapitre V.

648 Claude Millet et Paule Petitier évoquent d'ailleurs le destin « psycho-physiologique » d'Éliisa. Voir les notes du chapitre III de *La Fille Éliisa*, *op. cit.*, p. 188.

649 *La Création romanesque chez les Goncourt*, *op. cit.*, p. 297-298, nous soulignons.

Chez ces deux malades, les symptômes physiques de l'hystérie semblent parfois amoindris, ce sont les conséquences de la pathologie sur l'héroïne qui intéressent vraisemblablement ici Edmond de Goncourt, « l'être moral qui en découle ». Aussi ignore-t-on nombre de symptômes corporels de l'hystérie misandrine d'Élisa – le plus célèbre étant « la contraction brusque du corps » mentionnée par Brachet⁶⁵⁰ –, tandis que sa haine de l'homme est manifeste, Élisabeth ayant « quelque chose de haineux et de mauvais contre l'autre sexe⁶⁵¹ ».

Notre auteur veille donc à peindre le *Moi* dégradé de son héroïne, altéré en amont par la maladie. L'hystérie revêt des formes multiples, nombre d'états hystériques sont observés chez Brachet, et plusieurs décennies plus tard chez Binet, Freud ou encore Janet. À chaque héroïne goncourtienne donc sa particularité hystérique. Chérie souffre de ce que Brachet nomme la « mélancolie des vierges » observée chez certains cas, caractérisée notamment par une « impatience nerveuse⁶⁵² ». Edmond semble se souvenir de ce passage de l'ouvrage de Brachet lorsqu'il écrit que « le léger regret d'un premier mariage manqué se changeait vite chez Chérie en le *désir impatient* d'en retrouver un autre » et que cette obsession du mariage « était devenu[e] à la longue *une envie déraisonnable, presque malade*⁶⁵³ ». Le désir du mariage de Chérie, nous l'avons déjà souligné, est une pathologie sociale – qui éclot suite aux mariages de ses amies –, mais également une transmission héréditaire (chapitre LXXXIII). Il y aurait ainsi une concomitance entre psychologie et physiologie. Ce désir du mariage croît sans cesse, jusqu'à devenir une « envie déraisonnable, presque malade », assimilable à un besoin organique. Il ne s'agit pas de déterminer ici la prééminence de la psychologie sur la physiologie – ou inversement –, mais de constater qu'elles sont intimement liées afin de justifier l'évolution de son *être*. Car, suite à son « désir impatient » de trouver un mari, c'est désormais un « supplice » pour Chérie d'être « forcée d'embrasser une amie qui arrivait lui annoncer son mariage », et la petite Haudancourt est maintenant « disposée à prendre pour mari n'importe qui de la société, sans être arrêtée par sa laideur, son air commun, son âge même⁶⁵⁴ ». Cela nous amène à penser qu'Edmond de Goncourt introduit le pathologique dans sa fiction pour ensuite étudier les conséquences sur le *Moi* de son héroïne.

Juliette Faustin, double littéraire de Rachel, est la grande hystérique goncourtienne. Son corps est constamment soumis à des mouvements involontaires, des « inconscients mouvements de

650 *Op. cit.*, p. 172.

651 *La Fille Élisa, op. cit.*, p. 85.

652 *Traité de l'hystérie, op. cit.*, p. 284. Nous renvoyons en outre à son chapitre « Variations » où l'auteur constate la diversité des crises hystériques et la multiplicité des phénomènes qui en découlent, p. 278-290.

653 *Chérie, op. cit.*, p. 272, nous soulignons.

654 *Ibid.*, p. 273.

bras jetés en avant⁶⁵⁵ », signifiant bien sa nature hystérique. Lors des derniers instants d'Annandale – et de l'ultime réminiscence de son *Moi* –, Juliette est en proie à une nouvelle crise d'hystérie et tente de reproduire les mouvements de son amant, l'imitation étant considéré comme un symptôme notable de l'hystérique par Brachet (observation XVI). Juliette n'ose d'abord pas se confronter à cette « agonie étrange » et se « voil[e] les yeux de ses deux mains », pour finalement « se hasard[er] » à « regarder entre ses doigts un peu desserrés⁶⁵⁶ ». Et, « à force de le regarder, peu à peu, [...] la bouche, les lèvres de la tragédienne [...], se mirent à faire tous les mouvements de la bouche et des lèvres du mourant, à répéter le poignant et l'horrible de ce rire sur des traits d'agonisant⁶⁵⁷ ». La crise d'hystérie que traverse la tragédienne apparaît ici d'après les symptômes corporels observés – les « mouvements » presque inconscients de « la bouche et des lèvres » –, mais introduit également la perte d'*être* de Juliette, « ce spectacle faisant rentrer de force l'actrice dans la femme ». Ce moment de trouble révèle ainsi le *Moi* profond de Juliette, où la femme a définitivement laissé place à l'actrice, la crise hystérique de Juliette permettant à Edmond de souligner la domination du *Moi* théâtral sur son héroïne, et de clore son roman. Mais Juliette n'est pas la seule malade. Sa crise d'hystérie naît de l'observation de l'« agonie sardonique » d'Annandale, maladie improbable⁶⁵⁸ qui n'apparaît dans nul traité médical. Edmond lui-même reconnaît ne pas avoir fait appel à la science afin de rendre compte de cette curiosité pathologique : « Eh bien oui ! Cette agonie sardonique est une invention, une imagination... mais possible, mais vraisemblable⁶⁵⁹. » La maladie paraît n'épargner personne – pas même le richissime lord anglais –, mais le mal d'Annandale semble n'être qu'un prétexte justifiant l'accès aux dérèglements de Juliette, soulignant « les réactions morales que la maladie provoque [...] chez ceux qui l'entourent⁶⁶⁰ ».

Les frères Goncourt sont à juste titre considérés comme les auteurs physiologistes de ce siècle. La maladie envahit leurs créations romanesques où sont insérées nombre d'observations issues des traités médicaux alors en vogue. Le pathologique serait de fait le point de départ du roman, la cause initiale du funeste destin de l'héroïne goncourtienne. Mais notre auteur ne se limite pas à une caractérisation du dérèglement organique de la femme touchée par la maladie. Au contraire, la saisie de symptômes inhérents au mal de son personnage va lui permettre d'inscrire les

655 *La Faustin*, op. cit., p. 421.

656 *Ibid.*, p. 424.

657 *Ibid.*

658 Ainsi que l'ont souligné Jean-Louis Cabanès dans *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, op. cit., p. 666, mais également Robert Ricatte, art. cit., p. 41-42.

659 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, II*, op. cit., p. 922 (7 février 1882).

660 Robert Ricatte, art. cit., p. 43.

conséquences sur son *être*, les séquelles psychologiques de la maladie. La physiologie est donc intimement liée à l'écriture de la psychologie, toutes deux devenant de véritables complices.

III.2 - Lutter contre la chute

Une écriture psychophysiologique implique une double étude, d'abord celle du corps, affaibli par la pathologie, mais également celle de l'âme, altérée par un environnement qui étiole l'identité du héros. L'héroïne goncourtienne est de fait contrainte de supporter plusieurs épreuves ; l'ampleur de sa maladie ne cesse de croître, et elle doit en outre subir sa désindividualisation. Les personnages d'Edmond sont donc confrontés à leur propre dégradation. L'existence d'Élisa désole notamment plus d'un lecteur. Prostituée puis détenue, son existence n'est qu'assujettissement et perte d'individualité. Au sein de la maison de l'avenue de Suffren, Élisa souffre de la « discipline » d'un « gouvernement de vieille femme » (chapitre XXII) et a la « conscience obscure de n'être plus une personne maîtresse de son libre arbitre, mais d'être une créature tout en bas de l'humanité, tournoyant au gré des caprices et des exigences de l'autorité, de la matroule, de qui passe et qui monte⁶⁶¹ ». La prostituée a dû renoncer à sa liberté ; son propre corps est soumis aux « caprices » et aux « exigences » de madame et des clients, la jeune fille éprouvant ainsi « le sentiment journalier de sa dégradation⁶⁶² ». Au plus bas de l'échelle sociale, l'héroïne est également dénaturée par la maladie qui lui fait perdre le contrôle de son corps qui, « à l'improviste, appartenait tout à coup à des sensations instantanées et fugaces dont elle n'était pas la maîtresse⁶⁶³ ». Juliette Faustin perd elle-aussi toutes ses facultés individuelles dès qu'elle laisse le *Moi* de l'actrice « pren[dre] possession d'elle », « opération » que la jeune femme « *sentait* se faire dans sa personne⁶⁶⁴ ». Elle semble donc avoir conscience de cette dépossession soudaine qui ne cessera de croître jusqu'à ce que la tragédienne prenne le contrôle de tout son *être*.

Hors de la scène en effet, Juliette est encore habitée par son rôle. Lorsqu'elle rencontre le maître d'armes de Blancheron – l'amant déchu – la veille de la première, la tragédienne est alors sous l'influence de Phèdre et ressent un tel désir pour cet homme que « tout l'échauffement

661 *La Fille Élisa*, op. cit., p. 92. La « conscience obscure » d'Élisa semble indiquer que son *être* est déjà profondément altéré bien avant son entrée en prison.

662 *Ibid.*

663 *Ibid.*, p. 114.

664 *La Faustin*, op. cit., p. 217, nous soulignons.

intellectuel de son rôle, elle le sentait descendu dans les parties amoureuses de son corps⁶⁶⁵ ». Une lutte s'engage alors entre Juliette et la tragédienne :

Mais aussitôt, la porte était *violemment* rouverte, et la Faustin poursuivie et rattrapée dans la grande pièce par l'homme aux yeux allumés, [...] *luttait* corps à corps avec *l'énergie furieuse et les coups en pleine figure*, par lesquels une femme se défend d'un viol contre un individu qui lui fait horreur. Enfin, par un dernier et suprême effort, elle *s'arrachait* de ses bras, sa robe en lambeaux, disparaissait dans le jardinet [...].⁶⁶⁶

Quand se clôt la porte du « cabinet noir », Juliette reprend connaissance, chasse le *Moi* de l'actrice qui l'a poussée au vice. Elle fait preuve d'une grande violence envers le jeune homme, finalement dupé par les appétits de l'actrice. Sa résistance est telle qu'elle parvient à « s'arrach[er] de ses bras » grâce à son « énergie furieuse et les coups en pleine figure ». Mais ce n'est pas seulement une lutte engagée contre le sexe masculin, c'est aussi un combat que mène la femme contre l'actrice. Il y a donc « discorde entre la personnalité de l'actrice et celle de l'héroïne qu'elle doit incarner, [...] ici la Faustin se conforme à la volonté de la reine antique, en se jetant dans les bras du premier venu, puis refuse de soumettre à son influence aliénante⁶⁶⁷. » Juliette tente ainsi de se débarrasser du maître d'armes mais également de taire le rôle qui altère son *être*. Elle doit affirmer son identité et ne pas se laisser submerger par son double dont les résurgences sont récurrentes. Après le retour inespéré d'Annandale, Juliette – actrice mais également maîtresse passionnée – ne peut plus laisser le *Moi* de l'actrice surgir inopinément car Annandale souffre du statut social de cette femme, il est « jaloux » de « tout le monde » (chapitre XXXV). Contrariée par les propos de son amant, elle ne sait qui choisir, l'homme ou le théâtre, et manifeste « tous ces signes extérieurs d'une lutte et d'un combat de l'âme », La Faustin se montrant « certains matins, sous l'allure d'une femme décidée, le petit crâne d'une volonté de femme qui a pris un parti ; d'autres matins, dans le brisement de corps et les perplexités lâches de l'irrésolution sur toute sa personne⁶⁶⁸ ». La lutte apparaît donc incessante, interminable car Juliette est indécise. Mais elle choisit l'amour, fait le choix d'être femme plutôt qu'actrice lorsqu'elle dit adieu à la scène. En renonçant au théâtre, Juliette pense

665 *Ibid.*, p. 271.

666 *Ibid.*, p. 272, nous soulignons.

667 Bruno Fabre, « *La Faustin* ou l'unité impossible », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, n° 8, 2001, p. 94.

668 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 369.

avoir répudié l'actrice, ainsi qu'en témoigne la lettre écrite pour sa sœur⁶⁶⁹.

Le motif de la lutte apparaît récurrent dans l'œuvre d'Edmond, étape nécessaire chez le personnage qui prend conscience de sa dégradation. Chérie résiste à sa manière contre la perte de contrôle de son propre corps, affaiblie par la maladie et par sa « chasse » au mari. Elle ne peut rester cloîtrée chez elle, ressentir son immobilité croissante – tout comme Nello « s'entêt[e] à marcher » dans l'espoir de recouvrer ses capacités physiques (chapitre LXXVII). Aussi la jeune femme décide-t-elle d'aller « aux quatre coins de Paris, acheter dans les magasins de nouveauté les plus distants » et de marcher « tout le temps [...] comme par suite d'une ordonnance de médecin, ou plutôt d'un pari avec elle-même d'être cinq, six heures sur ses jambes⁶⁷⁰ ». Mais c'est chez Éliisa que la rébellion contre sa propre dégradation est la plus manifeste. Même si pour notre auteur la « passivité » est le « véritable et profond caractère de la fille⁶⁷¹ », Éliisa se révolte constamment contre l'autorité. Contre sa mère d'abord, dont elle refuse l'héritage social pour fuir de La Chapelle (chapitre V), puis contre la tenancière de Bourlemont, attaquée par la jeune femme lors d'une violente crise d'hystérie (chapitre XVI), et enfin contre son amant. Elle s'insurge dès qu'elle perçoit son individualité menacée. À son arrivée à la prison de Noirlieu, lorsqu'elle doit renoncer à ses effets personnels, à sa liberté et à son identité, il y a « dans le haut du corps de la prisonnière, l'ébauche violente d'un mouvement de résistance⁶⁷² ». Objectivée, la révolte est encore celle d'une femme ayant des droits, qui n'a pour le moment pas admis le basculement de son existence, Éliisa pénétrant d'ailleurs dans la prison « mal éveillée », avec « ses pieds [qui] la portaient sans qu'elle se sentît marcher⁶⁷³ ». La détenue n'a pas immédiatement « conscience de la mortification de son corps et de son esprit⁶⁷⁴ » et ne se sent guère opprimée par cette nouvelle vie. Mais, un matin, elle saisit soudainement son effroyable existence, « une récréation la réveilla, la fit tout à coup revivante pour les douleurs humaines », mais aussi son propre anéantissement : « ses mains instinctivement se mirent à tâter sur elle la vie de son corps ». De là réapparaît le combat de la jeune femme contre cet environnement aliénant, mais également contre l'anéantissement de son identité, illustrant ainsi son « angoisse de l'implosion », c'est-à-dire « la terreur de voir à tout moment le monde envahir brutalement l'individu⁶⁷⁵ ». Éliisa tait à présent ses contestations mais son « instinct de révolte » n'en

669 « En arrivant ici, les premiers jours, je me tâtais, en me disant : “Ça va-t-il me repousser, ma maladie du théâtre ?”

Mais rien ! rien ! Et ça ne perce pas, et ça ne me chatouille nulle part. » *Ibid.*, p. 385.

670 *Chérie, op. cit.*, p. 285, nous soulignons.

671 *Journal, Mémoires de la vie littéraire, I, op. cit.*, p. 807 (22 avril 1862).

672 *La Fille Éliisa, op. cit.*, p. 128.

673 *Ibid.*, p. 126.

674 *Ibid.*, p. 132. Les citations suivantes feront référence au même chapitre, p. 132-133.

675 Ronald David Laing, *op. cit.*, p. 59-60.

est que « plus accentué ». D'une nature « sauvageonne », elle ne peut réellement se soumettre à l'autorité :

*La rébellion de son cœur mutiné ne se manifestait par aucun acte, aucune parole, aucune infraction à la discipline : elle était dans son regard, dans son attitude, dans son silence, dans le bouillonnement colère d'un corps terrassé, dans le frémissement d'une bouche qui se tait. Aussi, supérieure, directeur et inspecteur étaient enclins à la sévérité contre l'impénitente qui s'était fait une ennemie plus redoutable dans la prévôte chargée de la distribution et de la surveillance de son travail.*⁶⁷⁶

Les possibilités de résistance d'Élisa sont limitées, la prisonnière n'a plus la liberté de se mouvoir comme elle l'entend et n'est plus autorisée à parler. Mais s'il y a quelque chose que l'on ne peut aisément contrôler, c'est bien la pensée. Sa « rébellion » est intériorisée, se perçoit dans son « regard », son « attitude », son « silence ». Les voies de la révolte se diversifient pour la jeune « impénitente » qui ne parvient toujours pas à s'établir dans la norme. Il lui est d'ailleurs difficile de maintenir son « bouillonnement colère » et son flot de paroles prêt à jaillir, néanmoins contenu dans « le frémissement d'une bouche qui se tait ». Sa « rébellion » est plus ténue mais lui prouve qu'elle existe. Marjorie Rousseau affirme d'ailleurs à propos de la prostituée – Élisa, Isadora dans *La Déshéritée* de Pérez Galdós, Sonia dans *Crime et châtiment* – que « la persévérance paradoxale de ces trois héroïnes se révèle être un point commun surprenant, chez un personnage traditionnellement associé au vide, à la faiblesse et à la passivité. On a pour ainsi dire l'impression, que le personnage romanesque, et le romancier avec lui, résistent à cet évidence⁶⁷⁷. » Notre héroïne fait donc preuve d'une profonde ténacité afin de se maintenir vivante, de résister à cet « évidence » que semble connaître tout personnage dont l'identité est dégradée par son environnement. Mais la lutte ne peut perdurer, l'individu doit s'incliner.

La révolte laisse progressivement place au renoncement, symbolisant l'« affaiblissement de la volonté⁶⁷⁸ » du héros goncourtien. Chérie, harassée par le tourbillon de son quotidien, semble accepter son impossible accès à l'état de femme et ne s'expose désormais plus dans les bals de la capitale. Naît alors chez la jeune Haudancourt une « saine raison » qui la guérit « de bien des illusions menteuses ». Néanmoins, « ce changement moral, au lieu de s'accomplir dans la sérénité

⁶⁷⁶ *La Fille Élisa*, op. cit., p. 137, nous soulignons.

⁶⁷⁷ Voir « La prostituée au XIX^e siècle : vers une vacance du personnage romanesque », *Les chantiers de la création* [En ligne], n° 4, 2011, p. 9. Disponible sur : <http://lcc.revues.org/365>.

⁶⁷⁸ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, op. cit., p. 330. Il considère que la peinture de « personnages qui subissent la vie sans la dominer », de « créatures d'une volonté médiocre », constitue « l'habituel objet de l'étude des frères Goncourt », voir en particulier les pages 328 à 334.

accompagnant d'ordinaire l'apaisement de la mondanité chez une jeune fille, se faisait au milieu d'une inquiète tristesse et parmi un état de fatigue physique si grand, qu'il était presque douloureux⁶⁷⁹. » Ce combat contre le célibat, contre son éternel état de vierge prend fin. L'héroïne goncourtienne abandonne, « au milieu d'une inquiète tristesse » et « parmi un état de fatigue physique », dénotant une chute de son *Moi* et de son corps. Quant à l'indomptable Élisabeth, elle semble avoir trouvé plus fort qu'elle. Son combat contre l'autorité arrive à son terme, elle se laisse désormais dominer, n'est plus qu'une détenue « à bout de force » qui se sent « vaincue » et dont la « révolte intime et latente s'affaiss[e]⁶⁸⁰ ». Elle renonce dès lors à son *être*, à ce qui lui permettait d'affirmer son identité. La chute finale semble inévitable, « la personnalité, cette vertu première de l'être qui veut se tenir debout contre le sort, se trouve cernée, envahie, débordée de toutes parts⁶⁸¹. » Élisabeth n'existe plus, car parfaitement aliénée – notamment par ce silence imposé aux détenues qu'Edmond dénonce avec véhémence –, et oublie jusqu'à « sa vie de La Chapelle, sa vie de Bourlemont, sa vie de l'École militaire, sa vie de prison, sa vie d'hier⁶⁸². » Plus rien n'a de sens pour cette pauvre créature qui ne peut qu'errer dans les méandres de son enfance, dans ses bons et rares souvenirs, depuis sa ballade dans la forêt de houx (chapitre LXIII) jusqu'au printemps passé en Franche-Comté (chapitre LXIV). La Faustin semble suivre un chemin somme toute similaire à celui d'Élisabeth. Elle lutte, constamment, violemment, contre le *Moi* de l'actrice qui tend à s'imposer sur son *être*. Mais ce combat intérieur paraît vain :

Tous ces revenez-y involontaires à sa carrière, tous ces retours de sa pensée au théâtre, elle les chassait cependant mais elle avait beau les enfoncer au fond d'elle-même, ils revenaient aux heures de la molle détente du vouloir, aux heures troubles de la bienheureuse inconscience de la vie, aux heures où la femme s'endort, où la femme s'éveille.⁶⁸³

Juliette tente désespérément de taire le *Moi* de la tragédienne, de le « chass[er] », mais sa volonté ne semble pas suffisante. Ce qu'elle tente d'« enfoncer au fond d'elle-même » refait surface, revient « aux heures de la molle détente du vouloir ». Sa lutte se solde par un échec, Juliette cherchant « malgré elle, l'effet théâtral⁶⁸⁴ ». La jeune femme est dépossédée de sa propre identité, de sa passion pour Annandale. Il ne reste plus que la tragédienne dominant impérieusement Juliette qui se

679 *Chérie*, *op. cit.*, p. 282-283.

680 *La Fille Élisabeth*, *op. cit.*, p. 156.

681 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 331.

682 *La Fille Élisabeth*, *op. cit.*, p. 175.

683 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 394.

684 *Ibid.*, p. 395.

sent « vaincue, oui, bien vaincue » et « reprise par les griffes de la vocation » (chapitre LII). D'apparence, elle reste la maîtresse de son tendre lord mais, sous ces faux-semblants se cache la tragédienne, régissant désormais l'*être* de Juliette, chez qui la « liaison identitaire dedans/dehors se désorganise, le sujet se vit alors comme étranger à lui-même, spectateur impuissant face à sa propre désorganisation⁶⁸⁵ ». L'Art l'emporte sur la volonté de l'individu, La Faustin ne peut plus vouloir, tout comme Gianni ne peut s'empêcher de s'exercer au trapèze malgré les douleurs morales qu'éprouve son frère⁶⁸⁶. Juliette, consciente de son impossibilité à faire face, se réfugie dans ses souvenirs, dans son passé d'actrice. Elle se revoit ainsi « rue de Richelieu », « dans sa loge, répétant avec sa sœur ou le souffleur du théâtre », « en scène au milieu de ce battement pressé des cœurs, de ce silence oppressé des respirations, de la muette et haletante admiration qui accueille et salue les grands artistes⁶⁸⁷ ». Privée de son identité, Juliette n'a plus le sentiment du *Moi* et ne peut plus exister que dans ses tendres souvenirs passés, car si « l'aliénation entraîne la suspension de toutes les facultés actives de l'esprit, [...] en revanche, les facultés passives, comme l'imagination, la passion ou la mémoire mécanique, peuvent s'exercer⁶⁸⁸ ». Brisée par la puissance de son double, il ne reste lui reste que son imagination.

L'héroïne goncourtienne apparaît doublement dégradée, par sa maladie d'abord mais également par sa perte d'identité. Mais à mesure que progresse cette dépossession, la conscience du personnage s'élève tel un véritable rempart contre cet environnement qui l'aliène. Une lutte acharnée s'engage : son corps refuse cet assujettissement, exprime de nombreuses résistances, et son âme se soulève contre cette individualité menacée. S'insurger constitue finalement la preuve que l'on existe, symbolique d'une tentative de maintien de l'*être*. Mais sa volonté s'affaiblit progressivement, le personnage ne semble plus pouvoir se battre contre ces forces qui le dominent. Il accepte malgré lui de se voir parfaitement dominé, puis aliéné. Son *Moi* n'est plus qu'un lointain souvenir, antérieur à sa désindividualisation.

685 Johann Jung, *Le Sujet et son double. La Construction transitionnelle de l'identité*, Paris, Dunod, 2015, p. 125.

686 Voir les chapitres LXXXIV et LXXXVI. Mais si ce roman se clôture bien sur la mort des frères Zemganno, de l'artiste donc, une véritable ode à la fraternité y est exprimée.

687 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 403-404.

688 Jacqueline Carroy et Régine Plas « La Volonté et l'involontaire : l'exemple de l'automatisme », dans Jean-Louis Cabanès, Didier Philippot et Paolo Tortonese (éd.), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 25.

III.3 - Des êtres déshumanisés

L'identité du héros goncourtien se détériore progressivement pour ensuite s'annihiler au cours d'un long processus de désindividualisation, le *Moi* observable et le *Moi* profond s'amenuisant au contact de la société. Le corps tout d'abord apparaît soumis au regard de l'autre. L'artiste peut à maints égards être considéré comme celui qui offre sa chair au public, qui se dépossède de sa propre identité. N'est-ce pas également le cas de la prostituée ? Si l'on s'en réfère à l'étymologie du verbe *prostituer* – de *pro-* : devant et *statuere* : poser, placer –, il est évident qu'il s'agit, comme chez l'artiste, de s'exposer, de donner à voir un corps qui devient un véritable objet lui permettant d'exercer son métier – « la vente et le débit de l'amour⁶⁸⁹ » – et de survivre. Une véritable concurrence se développe ainsi entre les prostituées qui doivent se distinguer auprès de leurs clients. À Bourlemont, Éliisa possède les grâces de la parisienne et une forte originalité ; tout chez elle constitue à l'ériger en objet idéal, qui doit être consommé, la nouvelle venue devenant « la femme désirée entre toutes, la femme convoitée par la vanité des sens provinciaux⁶⁹⁰. » Les clients veulent faire d'Éliisa leur possession, une distinction qu'il faut acquérir. Les participes passés employés comme épithètes signalent d'ailleurs la réification de la prostituée. Considérons le second, du verbe *convoiter*, soit « désirer avec avidité la possession et la jouissance d'une chose, qui appartient le plus souvent à un autre⁶⁹¹ ». Ce verbe admet dans sa valence verbale deux actants, un sujet et un objet non-animé : quelqu'un désire quelque chose. Convoiter Éliisa revient de fait à l'abaisser au rang d'objet non-animé, car la prostitution « réifie le corps humain en le transformant en marchandise consommable », le réduit « à sa simple acception matérielle », limité « au statut de chose⁶⁹² ». Et la réification de la prostituée s'amplifie à mesure de son « existence circulante⁶⁹³ » qui la mène dans nombre de villes provinciales :

À partir de ce jour commença pour Éliisa une vie voyageuse et ambulante, une existence nomade, promenée de province en province par l'itinéraire du commis-voyageur, une succession de courts embauchages dans les maisons de prostitution du Nord, du Midi, de l'Ouest, de l'Est de la France. Un mois *Besançon l'avait*, un mois Nantes, un mois Lille, un mois Toulouse, un mois Marseille.

689 *La Fille Éliisa*, op. cit., p. 61.

690 *Ibid.*, p. 69.

691 *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], 1971-1994, nous soulignons. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/convoiter>.

692 Marie-Cécile Rat-Cadars, op. cit., p. 480.

693 *La Fille Éliisa*, op. cit., p. 91. Son « existence » semble d'ailleurs se rapprocher de celle de l'objet que l'on acquiert, dont on se dépossède ensuite pour qu'il puisse être échangé, revendu, obtenu par un nouvel acquéreur.

L'installation de la fille précédait de quelques jours l'arrivée de l'amant de cœur.⁶⁹⁴

La vie d'Élisa apparaît assujettie à l'itinéraire du commis-voyageur, la jeune femme ne déménage pas mais est « promenée » à travers tout le pays. Elle est en outre réduite au simple statut d'objet car « Besançon l'avait », tout comme Nantes, Lille, Toulouse et Marseille. La prostituée apparaît une nouvelle fois comme une chose que l'on possède et que l'on expose afin d'en tirer les meilleurs bénéfices. Devenir objet de l'homme – puis de la tenancière – conduit la prostituée à se déposséder de son propre corps, à renoncer à son identité car « le fait de s'exposer et de se donner à l'autre correspond précisément à une aliénation, à une perte de soi⁶⁹⁵ ».

« S'exposer », « se donner à l'autre » constitue également le propre de l'artiste qui ne peut exister si les regards se détournent de la scène. Le corps constitue le principal outil de travail de Gianni et Nello, mais également de la Faustin, véritable « instrument » au service de leur réussite. Lorsqu'elle entre en scène, Juliette s'en dessaisit pour adopter la gestuelle du personnage qu'elle interprète. Si la femme parvient à omettre son identité et ses propres mouvements afin de n'être plus que le personnage incarné, alors le succès sera triomphant. Juliette devient ainsi, lors de la première, « la reine amoureuse » qui « commence le récit de sa flamme secrète pour le fils de Thésée » et parvient à ne faire qu'un avec Phèdre, dont la tragédienne « traduit » les « mouvements » et les « péripéties de l'âme » pour en « donne[r] l'émotion au public⁶⁹⁶ ». La première est un véritable triomphe, ses admirateurs s'empressent d'aller la féliciter dans sa loge :

Et c'étaient des caresses émotionnées, des étreintes qui n'en finissent pas, des lichades, un délire de tendresse, où, bientôt les hommes comme les femmes, sans distinction de sexe, embrassaient la Phèdre, au fard mal essuyé, et dont le corps de maigre séraphin, perdu dans les plis d'un manteau brun, [...] allait à droite, à gauche, parmi les bras qui la pressaient, ainsi qu'un corps sans os, et qui avait l'ondulation flottante d'une loque secouée par le vent [...].⁶⁹⁷

La tragédienne se laisse balloter par la foule, qui ne peut contenir son émerveillement face à ce nouvel objet d'art, d'une rareté et d'une préciosité sans précédent. Tous ont besoin de palper « la Phèdre » au « corps de maigre séraphin », un « corps sans os », une « loque » que l'on agite aisément. Véritablement admirée, elle est de fait « traitée en objet » et devient « une idole

694 *Ibid.*, p. 83.

695 Domenica De Falco, *op. cit.*, p. 84.

696 *La Faustin*, *op. cit.*, p. 280.

697 *Ibid.*, p. 285.

emplumée⁶⁹⁸ ». Corps-spectacle, la Faustin se donne tantôt à son public, tantôt à son amant, ses vers étant d'ailleurs déclamés « avec l'abandonnement d'un corps » (chapitre XXII). L'actrice n'est jamais elle-même mais celle que les spectateurs attendent, eux-seuls ayant le pouvoir de lui apporter la consécration. Elle doit donc vendre cette chair qu'elle expose, afin de rester une actrice reconnue.

L'actrice, mais aussi la prostituée, sont soumises à ce que daigne offrir cet autre qui observe. La pérennisation de leur activité est donc assujettie au prix qu'est prêt à payer le public ; femmes et objets ont donc ceci de commun qu'ils ont tous deux accédé au statut de marchandise dans l'idéologie du siècle. Chérie fait également de son corps un objet que le Tout-Paris contemple, chez qui se lève « le léger brouhaha que laisse derrière elle le sillage d'une femme à la mode⁶⁹⁹ ». Elle-même reste de longs moments en des « adorations paresseuses de sa personne » (chapitre LXXVIII), s'observe, joue avec son propre corps comme il est possible de manier une chose. Et c'est ce qu'elle devient. Élevée au rang d'objet d'art, son goût du chiffon lui vaut la reconnaissance de toute la société mondaine, la toilette étant pour elle « le moyen de faire de sa personne, [...] à travers les incessants changements de modes et d'ajustements, *un charmant et frêle objet d'art, toujours renouvelé, toujours nouveau*⁷⁰⁰ ». Mais le statut de Chérie implique une perte de soi, devenir une marchandise « toujours renouvelé[e] » dénature le rapport qu'elle entretient avec son *Moi* observable. La jeune femme est obsédée par ses apparitions publiques, sa coquetterie devenant « féroce, inhumaine » (chapitre LXXX). Se façonner tel un objet unique, voué à la contemplation, a propulsé Chérie du rang de la mondaine désirée à celui du bibelot atypique, dont on n'ose s'approcher, encore moins toucher, du fait de sa préciosité – à cause du « luxe entourant sa jeunesse » la dernière des Haudancourt est d'ailleurs « difficilement mariable⁷⁰¹ ». Le corps de Chérie apparaît donc « non seulement comme agissant pour complaire aux autres et se les concilier mais comme étant effectivement possédé par les autres⁷⁰² » car, dès que les regards se détournent de ce « charmant et frêle objet d'art », elle cesse d'exister, son identité s'effondre. Elle renonce dès lors à sa toilette – sa véritable essence – afin de redevenir une femme banale, inexistante, qui n'aspire plus qu'à dormir.

Le personnage doit modeler son *être*, s'adapter à son environnement et tenter d'en assimiler les codes afin de ne plus être marginalisé. Il peut modifier son propre comportement pour devenir ce que l'on attend de lui, se dessaisissant dès lors de sa propre personnalité. L'actrice doit adopter

698 Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004, p. 56.

699 *Chérie*, *op. cit.*, p. 237.

700 *Ibid.*, p. 240, nous soulignons.

701 *Ibid.*, p. 269.

702 Ronald David Laing, *op. cit.*, p. 201.

une gestuelle qui n'est pas sienne mais celle du rôle interprété afin de convaincre le public de l'étendue de son talent. Créer un rôle apparaît ainsi chez Juliette comme une « opération toute mécanique » durant laquelle « presque inconsciemment la tragédienne entrait dans le travail de la composition⁷⁰³ ». Le passage de la femme à l'actrice suppose de fait un évanouissement de sa personne, de sa réflexion, et ses actes semblent désormais dépourvus de toute individualité. Son être subit une véritable mécanisation – soit la « transformation de comportements naturels en réactions déclenchées automatiquement, échappant à la volonté⁷⁰⁴ » – lui permettant ainsi de taire sa nature de femme au profit de celle de l'actrice :

« ... À partir du jour où le rôle m'est confié, nous vivons ensemble. Je pourrais même ajouter qu'il me possède et *m'habite*. Il me prend certainement plus que je ne lui donne. Aussi m'arrive-t-il presque toujours de prendre, chez moi comme ailleurs, le ton, la physionomie, l'allure générale que je veux lui donner, et cela inconsciemment [...] ». ⁷⁰⁵

Ainsi disparaît la femme, désormais « habit[ée] » par son rôle. Elle adopte « *le ton* », « *la physionomie* » et « *l'allure générale* » qui lui permettent de se métamorphoser en actrice. Et la possession de la femme par la tragédienne se fait « inconsciemment », de manière involontaire donc, car là réside le talent du comédien : devenir autre que soi-même. La mécanisation de la Faustin passe donc par un « acte inconscient », considéré par Janet comme « une action ayant tous les caractères d'un fait psychologique sauf un, c'est qu'elle est toujours ignorée par la personne même qui l'exécute au moment même où elle l'exécute⁷⁰⁶ ». Plus tard, à Lindau, Juliette est atteinte de crises de somnambulisme durant lesquelles elle interprète le rôle d'Hermione et récite les premiers vers de sa célèbre tirade (V, 1), un « morceau de tragédie déclamé par une ombre » (chapitre XLVII). Elle s'éveille, met « quelque temps à se reconnaître » et dit à William : « ce n'est pas ma faute... ce n'est pas ma faute... j'ai cependant tout fait pour ne l'être plus... tragédienne...⁷⁰⁷ ». Durant des accès de somnambulisme, « la vie automatique de l'esprit grandi[t] et s'éten[d], [...] donn[e] naissance à un caractère et à une personnalité nouvelle⁷⁰⁸ ». Juliette ne

703 *La Faustin*, op. cit., p. 216-217.

704 *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], 1971-1994. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/mécanisation>.

705 *La Faustin*, op. cit., p. 218, l'auteur souligne.

706 Pierre Janet, *L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* [1889], Paris, L'Harmattan, 2005, p. 225.

707 *La Faustin*, op. cit., p. 394.

708 Pierre Janet, *L'Automatisme psychologique...*, op. cit., p. 67.

maîtrise plus le *Moi* de l'actrice qui s'immisce en elle, dont les vers prononcés ne sont qu'automatisme, paroles ensommeillées d'une femme habitée par la tragédienne. Le rêve, symbole de l'inconscient, ne peut être maîtrisé et ses désirs ne peuvent être refoulés⁷⁰⁹. Ce rejet de l'actrice, né d'un retour à la conscience, disparaît. Cette « opération » mécanique inhérente à la tragédienne apparaît donc malgré la volonté de Juliette, qui tente pourtant d'anéantir l'actrice qui sommeille en elle mais qui échoue. L'aîné des Goncourt – Sophie Spandonis l'a parfaitement démontré – est « intéressé par l'idée d'automatisme. L'inconscient réfère pour lui la machine [...], il semblerait que Goncourt voit dans la machine, à laquelle il ramène la comédienne, la partie irréductible de l'être, bien plus essentielle que la réflexion et la volonté⁷¹⁰ ».

La mécanisation du héros goncourtien passe ainsi par des actes qui tendent à suggérer non son *être* originel, mais son *Moi* dégradé. Élixa est l'héroïne dont la mécanisation est la plus flagrante. Elle doit adopter les comportements attendus de la prostituée puis de la détenue pour rentrer dans les normes imposées par son statut. Commence ainsi le processus de mécanisation auquel se soustrait la jeune femme de La Chapelle, dont les mouvements mêmes sont représentatifs de cet automatisme croissant – songeons à Élixa qui « allait, revenait » constamment lors de la « promenade réglementaire » (chapitre XX). Cette « existence antinaturelle de la prostitution » a considérablement perturbé Élixa, devenue « l'être infirme et dérégulé représentant, dans la femme primitive *modifiée*, le type général de la prostituée⁷¹¹ ». L'individualité de la jeune femme n'est plus, elle a été « modifiée ». Son quotidien exclut désormais tout acte personnel qui ne soit dicté par la conduite à tenir inhérente à la prostituée. Elle doit simplement répondre aux besoins de ses clients, un travail somme toute rébarbatif pour Élixa qui « n'est qu'une mécanique d'amour » (chapitre XXIX). Et après le meurtre de Tanchon, la désindividualisation d'Élixa va rapidement s'accroître. Élixa suit d'abord « machinalement » la sœur (chapitre XXXVI), adopte une « marche mécanique » (chapitre XLII) et développe un « automatisme des gestes » chez les « toquées » de la cordonnerie (chapitre LXI). Cette isotopie de l'automate est également soulignée par le programme quotidien de la détenue qui, « à neuf heures et demie [...] faisait la promenade du préau », « à dix heures [...] remontait dans la salle de travail », et chez qui finalement « tous les jours, c'étaient la même journée, les mêmes occupations, la même promenade, la même nourriture, les mêmes

709 Nous renvoyons bien évidemment à Sigmund Freud dans *L'Interprétation des rêves* [1900], trad. Ignace Meyerson, Paris, PUF, 1967. Voir en particulier les pages 113 à 123.

710 *L'imagination du monde intérieur. Écritures de la psychologie dans les récits de la décadence, de Ludine (1883) à Monsieur de Phocas (1901)*, thèse de doctorat en Littérature française, sous la direction de Philippe Hamon, Paris, Université de Paris III, 2000, p. 506-507.

711 *La Fille Élixa*, *op. cit.*, p. 92-93, nous soulignons.

descentes et les mêmes ascensions d'escaliers revenant aux mêmes heures⁷¹². » Son existence est parfaitement réglée, il n'y a plus de place pour l'expression de comportements individuels qui pourraient lui rappeler qu'avant d'être une détenue, elle était une jeune femme dotée d'une identité. Éliisa devient une véritable « “machine” dépersonnalisée⁷¹³ », qui n'a plus à réfléchir, agir ou même parler car son *Moi* n'est plus. Seule persiste son imagination, « le passé de son enfance, dans lequel vivait actuellement tout entière la vie de la détenue⁷¹⁴ ». Son *être* est nié, la détenue devenant un simple creux, un vide à la merci de l'autorité.

Le corps du héros se révèle aliéné par un don permanent de soi, une exhibition de sa chair à des admirateurs qui payent pour l'admirer et la posséder. Corps-objet, Corps-spectacle, la prostituée, l'actrice et la mondaine subissent un véritable processus de « chosification » : « la femme est vendue, elle se vend, tel un pur objet de consommation. Une chose, un outil, dont on peut facilement se procurer la propriété, la possession⁷¹⁵ ». Dépouillé de son enveloppe corporelle, le *Moi* du protagoniste se dégrade. Son individualité s'amenuise et tend à devenir symptomatique de sa classe, où tout n'est que mécanisation. Les actes individuels et la réflexion personnelle disparaissent progressivement, le personnage se dépossède de sa conscience, se dépossède de lui-même. Corps et âme ne sont plus.

712 *Ibid.*, p. 131-132.

713 Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 172. Il souligne également que le « personnage-machine » est « aliéné [...] par la répétition du même », tout le programme d'Éliisa donc.

714 *La Fille Éliisa*, *op. cit.*, p. 177.

715 Domenica De Falco, *op. cit.*, p. 83.

CONCLUSION

Maître de l'écriture-artiste, écrivain des nerfs, physiologiste, romancier de l'instantané, auteur naturaliste... Les étiquettes que l'on colle à Edmond de Goncourt ne manquent pas et témoignent de la diversité de sa création. Naturaliste ? Bien sûr. L'histoire littéraire considère les Goncourt comme les fondateurs du mouvement naturaliste, né en 1865 lors de la parution de *Germinie Lacerteux*, « roman vrai » venant de la « rue ». La réalité constitue en effet le point de départ de leur création romanesque commune, et Edmond, à la mort de son cadet, ne s'éloigne pas des voies déjà empruntées. Il persiste dans l'écriture de petits faits vrais, de détails du quotidien. La fiction ne naît pas *ex nihilo* mais repose sur l'accumulation d'informations, soigneusement répertoriées dans le *Journal*. L'imagination semble de fait relayée au second plan, le romanesque affaibli pour laisser place à l'étude. C'est la toute-puissance du « document humain », garant de l'authenticité du romancier naturaliste. Mais reproduire la réalité impliquant une modification, c'est un réel diffracté par la sensation, esthétisé par l'œil d'Edmond, qui parvient au lecteur. Il transmet *sa* vérité, le monde tel qu'il l'a perçu. Le personnage se révèle lui aussi marqué par le sceau de la réalité, issu de la société contemporaine et souffrant de la grande maladie du siècle. C'est un individu ordinaire qui peut être apparenté à une classe, aux antipodes du héros mythique, cet être d'exception. Mais il n'en demeure pas moins surdéterminé, constamment observé et singularisé par l'auteur-narrateur. Car si chacun de ses protagonistes représente un type – véritable héritage réaliste –, il devient également un cas particulier. Cas clinique d'abord, dont la rareté de la pathologie vaut distinction, mais également cas social puisqu'il n'accède jamais à la norme.

Le personnage est donc un étonnant sujet d'étude qu'il est nécessaire de déchiffrer afin d'en saisir les méandres intérieurs. Loin de la représentation d'un « lambeau » d'existence propre à son éternel rival, notre auteur s'intéresse à toute l'existence du personnage afin de légitimer sa lecture du « dessous ». Il rejette la crise, qui ne peut être considérée comme parfaitement représentative de l'*être*, pour s'intéresser à l'enfance, au développement, à l'effondrement de ce personnage qu'il peint. Edmond de Goncourt signale les moindres petits faits observés qui tendent à éclaircir les états d'âme du protagoniste pour ensuite les exposer au lecteur. Les réactions et les mouvements se révèlent symptomatiques de l'*être*, l'observation minutieuse des corps – véritable *topos* naturaliste – signalant les dispositions de l'esprit. Ce qui usuellement est relayé au rang de simple détail fait sens et suggère le *Moi* profond. La description, surabondante voire parfois parfaitement autonome dans

le roman réaliste-naturaliste, souligne et complète désormais le *Moi* profond. Mais le personnage est également représentatif d'un type, que notre auteur observe pendant de longs mois. Il se fait ainsi analyste des mœurs par l'écriture de lois générales qui permettent néanmoins d'éclairer le tréfonds du protagoniste, car assimilé à sa classe. Il s'agit finalement de prendre le héros par le dehors pour subtilement caractériser son *Moi* profond, affaibli par son manque à *être*. Le « dessus » et le « dessous », le général et le particulier, cohabitent donc au sein de la fiction. Edmond de Goncourt ne renie donc pas la doctrine naturaliste pour faire œuvre de pur psychologue. Il se livre plutôt à une psychologie « indirecte et nuancée », auquel le lecteur a accès sans parfois s'en apercevoir.

Écrire le tréfonds de l'âme du personnage n'a pas pour simple dessein de manifester l'évolution attendue du roman – revendiquée dans la préface de *Chérie* – mais souligne l'inéluctable néant vers lequel se dirige le protagoniste. Toutes ses facultés s'amoindrissent ; son incessant mouvement laisse place à la catalepsie et son rapport à la parole signifie sa perte d'*être*, l'effondrement de son identité. Il tente désespérément de s'adapter à son environnement pour remédier à sa perte, mais son *Moi* se consume au contact d'une société qui tend à écraser toute volonté individuelle. Il résiste cependant et essaie de déréaliser son triste quotidien. Il veille dès lors à dissimuler son *être* à la société, use de l'habit pour exposer un *Moi* autre et cherche dans l'objet un refuge, un accès à une réalité différente. Une barrière est ainsi élevée entre ce qu'il est véritablement et ce qu'il accepte de donner à voir. Or, son identité étant déjà partiellement dégradée, il ne peut que sombrer dans un état d'« irréalité ». Avili par le réel, le personnage est également affecté par le pathologique. Edmond respecte la tradition naturaliste en faisant de ses héroïnes des malades, des hystériques, mais exploite les symptômes relevés chez Axenfeld, Brachet ou encore Esquirol afin de légitimer l'anéantissement de leur *être*. Elles sont donc doublement atteintes ; corps et âme se détériorent jusqu'à la chute finale. Le personnage n'est plus qu'un vide, une chose que l'on peut façonner à sa guise, un être parfaitement déshumanisé.

Les romans d'Edmond de Goncourt ne sauraient ainsi être restreints à un unique mouvement littéraire. Le souvenir de l'œuvre commune – le roman « vrai » – est évident, mais l'auteur pénètre également sous le réel en étudiant les états d'âme de ses personnages. Philippe Hamon signale d'ailleurs « la particularité des deux frères, puis du seul Edmond, et qui constitue finalement leur originalité, d'être à la fois “naturalistes” [...] et “psychologues”⁷¹⁶ ». Néanmoins, l'écriture du « vrai », de l'observable, semble parfois atténuée pour mettre en exergue la névrose, la folie dégénérante du personnage dont l'identité est niée. L'aîné des Goncourt pourrait ainsi être affilié

716 Philippe Hamon, « Autour de *Chérie* », dans Jean-Louis Cabanès (éd.), *Les Frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 279.

à la posture du décadent qui, selon Anatole Baju, « racont[e] moins des actions que des luttes intimes du cœur⁷¹⁷ ». Et cette écriture de la déchéance ne doit pas être teintée d'un pessimisme morbide, il faut au contraire « rédimer le désordre par la beauté⁷¹⁸ ». C'est tout le projet d'Edmond et de son écriture artiste, esthétiser les misères du réel, mettre « dans sa prose de la poésie ».

717 Voir son article « Quintessence » du 11 septembre 1886 dans *Le Décadent*. Cité par Sophie Spandonis, *op. cit.*, p. 9.

718 Voir l'introduction de Sylvie Thorel-Cailleteau à la première partie de l'ouvrage *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 31.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire :

Sources premières :

GONCOURT Edmond de :

— *La Fille Élisa* [1877], éd. Claude Millet et Paule Petitier, Paris, Flammarion, « GF », 2015.

— *Les Frères Zemganno* [1879], éd. Catherine Dousteysier-Khoze, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2012.

— *La Faustine* [1882], éd. Hubert Juin, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1979.

— *Chérie* [1884], éd. Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, Jaignes, La Chasse au Snark, « Le Cabinet de lecture », 2002.

Sources complémentaires :

GONCOURT Edmond et Jules de :

— *Les Hommes de lettres* [1860], puis *Charles Demailly* [1868], dans *Œuvres narratives complètes. t. III*, éd. Jean-Didier Wagneur et Françoise Cestor, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2014.

— *Sœur Philomène* [1861], éd. Alex Lascar, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2015.

— *Renée Mauperin* [1864], éd. Nadine Satiat, Paris, Flammarion, « GF » 1990.

— *Germinie Lacerteux* [1865], éd. Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2011.

— *Manette Salomon* [1867], éd. Stéphanie Champeau, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1996.

— *Madame Gervaisais* [1869], éd. Friedrich Wolfzettel, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2013.

— *Journal, Mémoires de la vie littéraire, I : 1851-1865 ; II : 1866-1886 ; III : 1887-1896*, éd. Robert Ricatte, Paris, Fasquelle et Flammarion 1956 ; Robert Laffont, « Bouquins », 1989.

— *Journal des Goncourt. Tome I : 1851-1857*, éd. Jean-Louis Cabanès, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », 2005.

— *Journal des Goncourt. Tome II : 1858-1860*, éd. Jean-Louis Cabanès, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », 2008.

— *Journal des Goncourt. Tome III : 1861-1864*, éd. Jean-Louis Cabanès, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », 2013.

Autres œuvres citées :

BALZAC Honoré de, *Traité de la vie élégante* [1833], dans *La Comédie humaine, T. XII*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1981.

— *Une ténébreuse affaire* [1841], dans *La Comédie humaine, T. VIII*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1977.

— « Avant-Propos » [1842] de *La Comédie Humaine, T. I*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1977.

BARBEY D'AUREVILLY Jules, *Les Œuvres et les hommes, T. XVIII* [en ligne], Genève, Slatkine reprints, 1902. Disponible sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35116240p> [consulté le 4 mars 2016].

BOURGET Paul, *La Terre promise* [en ligne], Paris, Alphonse Lemerre, 1892. Disponible sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31857187s> [consulté le 2 février 2016].

FLAUBERT Gustave, *Correspondance, II*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1980.

MAUPASSANT Guy de, « Le Roman » [1889], dans *Romans*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1987.

ZOLA Émile, *Mes haines, causeries littéraires et artistiques* [1866], dans *Œuvres complètes, T. I*, éd. Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde, 2002.

— *Deux définitions du roman* [1866], dans *Œuvres complètes, T. II*, éd. Colette Becker, Paris, Nouveau Monde, 2002.

— *Thérèse Raquin* [1867], éd. Henri Mitterand, Paris, Flammarion, « GF », 2008.

— *La Fortune des Rougon* [1871], dans *Œuvres complètes, T. IV*, éd. Patricia Carles et Béatrice Desgranges, Paris, Nouveau Monde, 2003.

- *Nana* [1880], dans *Œuvres complètes, T. IX*, éd. Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde, 2004.
- *Le Roman expérimental* [1880], dans *Œuvres complètes, T. IX*, éd. Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde, 2004.
- *Les Romanciers naturalistes* [1881], dans *Œuvres complètes, T. X*, éd. François-Marie Mourad, Paris, Nouveau Monde, 2004.
- *Correspondance* [1882-1883], dans *Œuvres complètes, T. XI*, éd. David Baguley, Paris, Nouveau Monde, 2005.
- *L'Œuvre* [1886], éd. Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2006.

Corpus secondaire :

Ouvrages et articles tout ou en partie sur Les frères Goncourt :

- BORDAS Éric, « Les Imparfais des Goncourt, ou les silences du romanesque », *Revue des Sciences Humaines*, n° 259, 2000, p. 197-216.
- CABANÈS Jean-Louis, « Les Goncourt moralistes : le général et le particulier », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 15, 2008, p. 7-23.
- CARAMASCHI Enzo, *Le Réalisme romanesque des Goncourt*, Pise, Libreria Goliardica, 1964.
- *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Pise-Paris, Libreria Goliardica-Nizet, 1971.
- CHAMPEAU Stéphanie, *La Notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- DE FALCO Domenica, *La Femme et les personnages féminins chez les Goncourt*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- DUBOIS Jacques, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.
- DUFIEF Pierre-Jean, « Les romans d'Edmond ou l'écriture du deuil », *Cahiers Jules et Edmond de Goncourt*, n° 16, 2009, p. 9-20.

EDELMAN Nicole, « Les Goncourt, les femmes et l'hystérie », dans Jean-Louis Cabanès *et al.* (éd.), *Les Goncourt dans leur siècle : un siècle de Goncourt*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 203-216.

GEVREY Françoise, « La Bruyère moraliste : un modèle pour les Goncourt », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 15, 2008, p. 25-40.

GIRAUD Barbara, *L'Héroïne goncourtienne : entre hystérie et dissidence*, Berne, Peter Lang, 2009.

HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire : conversations avec MM ; Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès... etc.* [en ligne], Paris, Charpentier, 1891. Disponible sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306298513> [consulté le 17 février 2016].

KEMPF Roger, « La misogynie des Frères Goncourt », dans Jean-Louis Cabanès *et al.* (éd.), *Les Goncourt dans leur siècle : un siècle de Goncourt*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 217-223.

LAVILLE Béatrice, « L'écriture du quotidien », *Europe*, n° 1039-1040, 2015, p. 62-72.

MAUBANT Yves, « La Description dans les romans des frères Goncourt ou l'expression de la singularité », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 8, 2001, p. 66-86.

PETY Dominique, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Paris, Droz, 2003.

RAT-CADARS Marie-Cécile, *Entre devoirs sacrés et empire des sens : les femmes dans les romans du Réel des Goncourt, d'Émile Zola, de Pérez Galdós et de Clarin*, Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Andrée Mansau et de Solange Hibbs, Toulouse, Université du Mirail, 2005.

REVERZY Éléonore, « L'écriture de la généralité : *Sœur Philomène, Renée Mauperin, Germinie Lacerteux* », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 15, 2008, p. 71-83.

— « L'Histoire silencieuse », *Europe*, n° 1039-1040, 2015, p. 48-61.

RICATTE Robert, *La Création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Armand Colin, 1953.

— « Les Romans des Goncourt et la médecine », *Revue des sciences humaines*, n° 69, jan-mars 1953, p. 27-43.

RICHARD Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1954.

SAUVAGE Marcel, *Jules et Edmond de Goncourt précurseurs*, Paris, Mercure de France, 1970.

SPANDONIS Sophie, *L'imagination du monde intérieur. Écritures de la psychologie dans les récits de la décadence, de Ludine (1883) à Monsieur de Phocas (1901)*, Thèse de doctorat en Littérature française, sous la direction de Philippe Hamon, Paris, Université de Paris III, 2000.

TORTONESE Paolo, « Le Kaléidoscope des frères Goncourt », *Revue des Sciences Humaines*, n° 259, 2000, p. 171-195.

VOUILLOUX Bernard, *L'Art des Goncourt : une esthétique de style*, Paris, L'Harmattan, 1997.

— « Le Devenir bibelot », dans Jean-Louis Cabanès (éd.), *Les Frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 423-441.

Ouvrages et articles sur *La Fille Élisa* :

BECKER Colette, « *La Fille Élisa*, ou comment tuer le romanesque : “une stupide absence d'elle-même” », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 7, 2000, p. 194-204.

DOTTIN-ORSINI Mireille, « Élisa, une histoire de fille », dans Gabrielle Chamarat et Pierre-Jean Dufief (dir.), *Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 339-353.

REVERZY Éléonore, « Élisa Bovary. Portrait de la prostituée en lectrice », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 16, 2009, p. 21-31.

RICATTE Robert, *La Genèse de La Fille Élisa*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

ROUSSEAU Marjorie, « La Prostituée au XIX^e siècle : vers une vacance du personnage romanesque », *Les Chantiers de la création* [en ligne], n° 4, 2011. Disponible sur Revues.org : <http://lcc.revues.org/365> [consulté le 12 mars 2016].

THALLER Danielle, « À la recherche du paradis perdu : enfance et prolétariat dans trois romans des Goncourt, *Sœur Philomène, Germinie Lacerteux, La Fille Élisa* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 58, 1984, p. 97-112.

Ouvrages et articles sur *Les Frères Zemganno* :

BASCH Sophie, « Du Cirque aux Barrières : la “géographie morale” d'Edmond de Goncourt », dans Jean-Louis Cabanès, Pierre-Jean Dufief, Robert Kopp, Jean-Yves Mollier (éd.), *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de Goncourt*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 177-192.

BORDAS Éric, « Sensibilité ou sensiblerie : l'écriture de l'émotion dans *Les Frères Zemganno* », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, n° 8, 2001, p. 35-65.

CHARLIER Marie-Astrid, « L'Œuvre au sable (*Les Frères Zemganno*, Edmond de Goncourt) », *Autour de Vallès*, n° 42, 2012, p. 113-124.

FATEN SFAR Myriam, « De la différence : de l'«écriture artiste» dans *Les Frères Zemganno* d'Edmond de Goncourt », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 16, 2009, p. 85-101.

NOIRAY Jacques, « Tristesse de l'acrobate. Création artistique et fraternité dans *Les Frères Zemganno* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 259, 2000, p. 91-110.

Ouvrages et articles sur *La Faustin* :

DE FALCO Domenica, « Psychologie d'une femme rêvée : le personnage de l'actrice dans *La Faustin* d'Edmond de Goncourt », *Studi in memoria di Giampiero Posani*, Naples, 2005, p. 133-143.

DOTTIN-ORSINI Mireille, « *La Faustin*, les paons blancs et l'agonie sardonique », dans Jean-Louis Cabanès (éd.), *Les Frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 247-260.

FABRE Bruno, « *La Faustin* ou l'unité impossible », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, n° 8, 2001, p. 87-104.

JOUANNY Sylvie, « Du *Journal* à *La Faustin*, un personnage à l'œuvre : l'actrice », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 13, 2006, p. 117-130.

MARQUER Bertrand, « Le «fantastique dans l'étude du vrai» : *La Faustin* et l'esthétique du clair-obscur », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°16, 2009, p. 51-58.

SPANDONIS Sophie, « De *La Faustin* à *Chérie*... en passant par *Ludine* », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, n° 8, 2001, p. 146-167.

Ouvrages et articles sur *Chérie* :

BAYLE Marie-Claude, *Chérie d'Edmond de Goncourt*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1983.

DOTTIN-ORSINI Mireille, « *Chérie*, Renée, Pauline et les autres... », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, n° 16, 2009, p. 59-71.

— « *Chérie*, femme ou jeune fille », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, n° 20, 2013, p. 63-78.

HAMON Philippe, « Autour de *Chérie* », dans Jean-Louis Cabanès (éd.), *Les Frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 275-288.

PELLETIER Sophie, « De la jeune fille à la jeune femme, un passage impossible ? L'exemple de *Chérie* », *Romantisme*, n° 165, 2014/3, p. 31-42.

Corps et parure :

BERTHELOT Francis, *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.

CORBIN Alain (dir.), *Histoire du corps. 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Points, 2011.

FORTASSIER Rose, *Les Écrivains français et la mode : de Balzac à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

KEMPF Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

PERROT Philippe, *Les Dessus et les Dessous de la Bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1981.

— *Le Travail des apparences. Le corps féminin : XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

TAKAÏ Nao, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2013.

VIGARELLO Georges, *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Points, 2004.

La maladie :

BRACHET Jean-Louis, *Traité de l'hystérie* [en ligne], Paris, Baillière, 1847. Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k769350> [consulté le 27 mars 2016].

CABANÈS Jean-Louis, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes, 1856-1893*, Paris, Klincksieck, 1991.

— « L'Écriture artiste : écarts et maladie » dans Sylvie Thorel-Cailleteau (éd.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 368-393.

CASTEL Pierre-Henri, « L'Hystérie : des Goncourt à Huysmans, entre littérature et histoire de la médecine », dans Sylvie Thorel-Cailleteau (éd.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 509-549.

CAYEUX Philippe, « Scarlatine », dans *Universalis éducation* [en ligne], *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/scarlatine> [consulté le 26 mai 2017].

MILNER Max (éd.), *Littérature et pathologie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989.

WAJEMAN Gérard, « Psyché de la femme : note sur l'hystérique au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 13-14, 1976, p. 57-66.

La femme :

ADLER Laure, *La Vie quotidienne dans les maisons closes : 1830-1930*, Paris, Hachette, 1990.

CORBIN Alain, *Les Filles de noce : misère sexuelle et prostitution (XIX^e siècle)* [1978], Paris, Flammarion, 2010.

DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette Femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993.

FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident. 4. Le XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2002.

HEINICH Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

LOMBROSO Cesare, *La Femme criminelle et la prostituée*, [1895], trad. Louise Meille, Grenoble, Millon, 1991.

MICHAUD Stéphane, *Muse et madone : Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

PARENT-DUCHÂTELET Alexandre, *La Prostitution à Paris au XIX^e siècle* [1836], éd. Alain Corbin, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

Art et artiste(s) :

CHAOUCHE Sabine, *La Philosophie de l'acteur : La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français, 1738-1801*, Paris, Honoré Champion, 2007.

DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien* [1830], éd. Sabine Chaouche, Paris, Flammarion, 2000.

GUYAU Jean-Marie, *L'Art au point de vue sociologique* [en ligne], Paris, Félix Alcan, 1889. Disponible sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30453206f> [consulté le 17 mars 2016].

JOUANNY Sylvie, *L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2002.

STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004.

VOUILLOUX Bernard, *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Hermann éditeurs, 2011.

Psychologie et psychanalyse :

BINET Alfred, *L'Âme et le corps*, Paris, Flammarion, 1905. Disponible sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31817964h> [consulté le 11 avril 2017].

BOURGET Paul, *Essais de psychologie contemporaine* [1883], éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, 1993.

CARROY Jacqueline et PLAS Régine, « La Volonté et l'involontaire : l'exemple de l'automatisme », dans Jean-Louis Cabanès, Didier Philippot et Paolo Tortonese (éd.), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 23-37.

CHAPOUTHIER Georges, KREUTZER Michel et MENINI Christian, *Psychophysiologie, Le système nerveux et le comportement*, Paris, Éditions Études vivantes, 1980.

DELAPORTE François, « Le miroir de l'âme », *Communications*, n° 75, 2004, p. 17-31.

FREUD Sigmund et BREUER Joseph, *Études sur l'hystérie* [1895], trad. Anne Berman, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

FREUD Sigmund *L'Interprétation des rêves* [1900], trad. Ignace Meyerson, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

— *Essais de psychanalyse appliquée* [1933], trad. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1971.

— *La Féminité* [1933], trad. Olivier Mannoni, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2016.

FREUD Anna, *Le Moi et les mécanismes de défense* [1946], trad. Anne Berman, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

HANSENNE Michel, *Psychologie de la personnalité*, Bruxelles, Éditions de Boeck Université, 2007.

JANET Pierre, *L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* [1889], Paris, L'Harmattan, 2005.

— *L'État mental des hystériques* [1893-1911], Paris, L'Harmattan, 2007, 3 vols.

JUNG Johann, *Le Sujet et son double. La Construction transitionnelle de l'identité*, Paris, Dunod, 2015.

KHEYAR STIBLER Lola, « Psychologie d'un anti-psychologue : Zola par le Dr Toulouse » [en ligne], *Fabula / Les colloques*, « L'Anatomie du cœur humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse, 2010. Disponible sur Fabula :

<http://www.fabula.org/colloques/document1644.php>. [consulté le 17 janvier 2016].

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre II, Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* [1954-1955], éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

LAING Ronald David, *Le Moi divisé. De la santé mentale à la folie* [1960], trad. Claude Elsen, Paris, Éditions Stock, 1979.

LAUTREY Jacques, *Classe sociale, milieu familial, intelligence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

LEGRAND DU SAULLE Henri, *Les Hystériques : état physique et mental, actes insolites, délictueux et criminels* [en ligne], Paris, Baillière et fils, 1883, p. 202. URL :

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30778781q> [consulté le 10 mars 2016].

MISRAHI Robert, *Désir et besoin*, Paris, Ellipses Édition, 2001.

NAVILLE Pierre, *La Psychologie, science du comportement. Le Behaviorisme de Watson*, Paris, Gallimard, 1943.

PETIT Michèle, *Éloge de la lecture. La Construction de soi*, Paris, Belin, 2002.

RANK Otto, *L'Art et l'artiste. Créativité et développement de la personnalité* [1978], trad. Claude Louis-Combet, Paris, Payot, 1998.

RAYMOND Fulgence et JANET Pierre, *Névroses et idées fixes* [1898], Paris, L'Harmattan, 2007, 2 vols.

RIBOT Théodule, *Les Maladies de la personnalité* [1885], Félix Alcan, Paris, 1921. Disponible sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb410406781> [consulté le 28 juillet 2016].

— *L'Hérédité psychologique*, Paris, Félix Alcan, 1894 [1^e éd. 1873]. Disponible sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37267694f> [consulté le 12 février 2017].

RICHELLE Marc, *B. F. Skinner ou le péril behavioriste*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1977.

RIGOLI Juan, *Lire le délire : Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001.

RONDAL Jean-Adolphe et HURTIG Michel (dir.), *Introduction à la psychologie de l'enfant*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1981.

SKINNER Burrhus Frederic, *L'Analyse expérimentale du comportement. Un essai théorique* [1969], trad. Marc Richelle, Bruxelles, Charles Dessart, 1971.

— *Pour une science du comportement : le behaviorisme* [1974], trad. Françoise Parot, Paris, Delachaux & Niestlé, 1979.

VYGOTSKI Lev, *Pensée et langage* [1934], trad. François Sève, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1985.

Critique et théorie littéraires :

ADAM Jean-Michel et PETITJEAN André, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989.

AUERBACH Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1977.

BAL Mieke, « Narration et focalisation », *Poétique*, n° 29, 1977, p. 107-127.

BARTHES Roland, « Analyse structurale des récits », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 7-52.

BRAU Jean-Louis et LAVERGNE Gérard (dir.), *Focalisation*, Actes du colloque international sur la focalisation narrative, Presses de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, *Cahiers de narratologie*, n° 5, 1992.

CARAION Marta, « Objets en littérature au XIX^e siècle », *Images Re-vues* [en ligne], n° 4, 2007. URL : <http://imagesrevues.revues.org/116> [consulté le 24 avril 2017].

COHN Dorrit, *La Transparence intérieure*, trad. Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

— « Temps du signe, signes du temps. Quelques pistes pour l'étude du concept de signe dans le roman du XIX^e siècle » dans Andrea Del Lungo et Boris Caen-Lyon (dir.), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Vincennes, 2007, p. 5-21.

- DIAZ José-Luis, « La Société des choses », dans Martha Caraion (dir.), *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques, XIX^e-XX^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2014, p. 41-55.
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6, 1980, p. 3-44.
- GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Fayard/Pluriel, 2010.
- GLAUDES *Contre-textes, Essais de psychanalyse littéraire*, Toulouse, Éditions Ombres, 1990.
- et REUTER Yves, *Le Personnage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, mai 1972, p. 86-110.
- *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1984.
- *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- JOURDES Pierre et TORTONESE Paolo, *Visages du double: un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996.
- JOUBE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- « Le Héros et ses masques », dans Gérard Lavergne (dir.), *Cahiers de narratologie*, n° 6, 1995, p. 249-255.
- KAYSER Wolfgang, « Qui raconte le roman ? », trad. Antoine-Marie Muguet, dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 59-83.
- KERBRAT Marie-Claire, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- LARIVAILLE Paul, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 366-388.
- LINTVELT Jaap, *Essai de typologie narrative : le "point de vue" : théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981.
- LUKÁCS Georg, *La Théorie du roman* [1920], trad. Jean Clairevoye, Paris, Éditions Denoël, 1968.
- POULET Georges, *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949, 4 vols.
- QUEFFÉLEC Lise, « Personnage et héros », dans Pierre Glaudes et Yves Reuter (dir.), *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991, p. 235-248.
- RIGOLI Juan, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2001.
- SCHAPIRA Charlotte, *La Maxime et le discours d'autorité*, Paris, Éditions Sedes, 1997.

TOMACHEVSKI Boris, « Thématique », dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 267-312.

Histoire littéraire :

BAGULEY David, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995.

BECKER Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Nathan/HER, 1998.

— et CABANÈS Jean-Louis, *Le Roman au XIX^e siècle : l'explosion du genre*, Paris, Bréal, 2001.

BLOY Léon, *Belluaires et Porchers*, Paris, P.-V. Stock, 1905. Disponible sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31828154f> [consulté le 17 septembre 2016].

— *Les Funérailles du naturalisme*, éd. Pierre Glaudes, Paris, Les Belles Lettres, 2001 (posthume).

BORIE Jean, *Le Tyran timide, le naturalisme de la femme au XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1973.

BRUNEL Pierre (dir.), *Histoire de la littérature française*, Paris, Bordas, 1972, 2 vols.

BRUNETIÈRE Ferdinand, *Le Roman naturaliste* [en ligne], Paris, Calmann Lévy, 1883. Disponible sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb301699849> [consulté le 2 mars 2016].

— « Revue littéraire - La Banqueroute du naturalisme », *Revue des Deux Mondes* [en ligne], n° 83, 1887, p. 213-224. Disponible sur Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32858360p> [consulté le 8 mars 2016].

CHEVREL Yves, *Le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

COGNY Pierre, *Le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.

DAUNAIS Isabelle, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002.

DÉCAUDIN Michel et LEUWERS Daniel, *Histoire de littérature française. De Zola à Apollinaire, 1869-1920, T. VIII*, Paris, Flammarion, 1996.

GENGEMBRE Gérard, *Réalisme et naturalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

LARROUX Guy, *Le Réalisme*, Paris, Éditions Nathan, 1995.

LEJEUNE Philippe, *Le Moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

LUKÁCS Georg, *Problèmes du réalisme*, trad. Claude Prévost et Jean Guégan, Paris, L'Arche éditeur, 1975.

MAROT Patrick, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001.

MITTERAND Henri, *Le Regard et le signe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

RAIMOND Michel, *La Crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.

— *Le Roman*, Paris, Armand Colin/HER, 1987.

— *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 2013.

TADIÉ Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Paris, Dunod, 1998.

Dictionnaires :

Dictionnaire de l'Académie française, huitième édition [en ligne], Paris, Imprimerie nationale, 1932-1935. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/academie8>.

Dictionnaire de l'Académie française, neuvième édition [en ligne], Paris, Imprimerie nationale/Fayard, 2011. Disponible sur le site du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9>.

Dictionnaire étymologique de la langue française [1932], Oscar Bloch et Walther Von Wartburg (dir.), Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 2002.

Dictionnaire de psychologie, Norbet Sillamy (dir.), Paris, Larousse, 2010.

Littré. Dictionnaire de la langue française, Monte-Carlo, Éditions du Cap, 1971, 4 vols.

Le Trésor de la langue française informatisé, 1971-1994. Disponible sur le site du CNRTL : <http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm>.

ANNEXES

162	LA FILLE ÉLISA
<p>Sur les tables, on voyait posées dix écuelles de terre vernissée d'où s'échappait une vapeur tournoyante. Au milieu s'élevait la cruche pansue des intérieurs laborieux et de pauvres de Chardin, la cruche en terre, à la couverture rose de brique, à la paillette de jour¹ carrée. Ça et là brillaient, à un certain nombre de places, de petits ronds de fer-blanc avec un numéro au milieu. Ces ronds de fer-blanc étaient les bons de cantine, les bons qui permettaient à ces femmes nourries seulement de légumes toute la semaine et ne mangeant de la viande qu'une seule fois le dimanche, leur permettaient, sur l'argent de leur pécule, d'ajouter à leur ordinaire les mangeailles figurant sur un tableau accroché au fond du réfectoire.</p>	
Ce tableau portait :	
<i>Beurre frais</i>	<i>10 c.</i>
<i>Lait</i>	"
<i>Fromage de Dumeux</i>	"
<i>Gruyère</i>	"
<i>Hollande</i>	"
<i>Bondon</i>	"
<i>Réglisse</i>	"
<i>Gomme</i>	"
<i>Hareng saur</i>	"
<i>Ragoût de mouton</i>	<i>20 c.</i>
Composition du ragoût :	
<i>Viande</i>	"
<i>Pommes de terre épluchées</i>	"
<i>Carotte</i>	"
<i>Navets</i>	"
<i>Oignons</i>	"

Fig. 1 : Edmond de Goncourt, *La Fille Élisa* [1877], Paris, Flammarion, « GF », 2015, p. 162

CV

M.

Le Maréchal Haudancourt, Grand-Croix de la Légion d'honneur, ancien Ministre de la Guerre, a l'honneur de vous faire part de la perte douloureuse qu'il vient de faire en la personne de Mademoiselle

MARIE CHÉRIE HAUDANCOURT,

sa petite-fille, décédée au château de Nonains-le-Muguet, le 20 juin 1870, dans sa dix-neuvième année, munie des sacrements de l'Eglise.

Priez Dieu pour elle.

Bar-le-Duc, Imp. veuve Numa Rolin Choquet et C^e

Janvier 1882-octobre 1883

FIN

Fig. 2 : Edmond de Goncourt, *Chérie* [1884], Jaignes, La Chasse au Snark, 2002, p. 304.