

Entre loisir et travail : le paradoxe du style gontcourtiens.

Les frères Goncourt se livraient pendant leurs loisirs à une passion commune : la collection. Passionnés de peintures et d'objets d'art, leur goût du *biblot* est connu. Nous voudrions montrer dans cet article que ce loisir où se cultive l'œil du collectionneur trouve aussi son expression dans leur pratique littéraire. La collection, le goût pour le bel objet, l'attention excessive prêtée au détail « curieux » ou « joli » se retrouvent dans leur style descriptif et leur conception du « style artiste ».

Le loisir, en ce sens, envahit leur écriture car en son essence, nous le démontrerons, le style artiste qui repose sur l'accumulation, les effets de concentrations, les complications sémantiques et rhétoriques est lui-même *oisif*, courant par là - c'est le reproche que Proust adressait aux Goncourt¹ - le risque d'être redondant, et de finalement tourner à vide. Contre ce risque, et la tentation, pour eux, de laisser se développer à *loisir* leur fascination pour les effets d'accumulation, de focalisation minutieuse et d'approches langagières risquant de succomber au piège d'un langage vacant, parce que hypnotisé par ses propres pouvoirs de séduction, les Goncourt semblent avoir réagi eux-mêmes. Le recours à la science et à ses discours, le choix délibéré de s'attaquer à des sujets sociaux a correspondu chez eux, c'est ce que nous voudrions démontrer, à une volonté de s'ancrer dans le flux du réel, dans l'activité que leur penchant pour le loisir de la collection et son corollaire, le style artiste, aurait éclipsé les confinant dans la sphère des amateurs d'art.

Les Goncourt se voulaient écrivains à part entière et reconnus comme tels, et pour acquérir cette position, ils ont choisi de regarder la société par le biais du

¹ Notamment dans le pastiche que Proust fait des Goncourt dans *Le Temps retrouvé* analysé par N. Aubert, « Le Pastiche des Goncourt dans *Le Temps retrouvé* », in *Poétique de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Modern French Identities 55 : Peter Lang, 2006, pp 189-200.

« monde sous le monde »² afin d'en exposer les disfonctionnements d'une manière scientifique. Cette recherche active de leur part, clairement exprimée dans la volonté de production d'un discours social plutôt que purement esthétique, correspond en plein cœur du XIXe s, à l'inscription d'une tension entre « loisir » et « travail ».

Nous verrons d'abord quelle était leur pratique de collectionneurs, comment elle s'exprimait, grâce en partie au recueil de collection écrit par Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste* (1881). Puis nous étudierons comment ce style principalement descriptif et par certains côtés *oisif*, a cependant servi à l'élaboration d'une pratique narrative qui finalement rejoint l'*utile* dans la fonction presque thérapeutique qu'il a pour les auteurs eux-mêmes.

Le personnage du collectionneur qui a émergé des physiologies des années 1840 est représenté avant tout par l'image d'un excentrique en proie à une déviance, une manifestation pathologique dont le *Cousin Pons* (1847) est la représentation la plus cruelle. Cependant, avec le développement de la pratique de la collection au cours du 19^e siècle et surtout dans les années 1860 il n'est plus alors question de la considérer comme écart³. « Amateur », « connaisseur », « curieux » ou encore « collectionneur », tous ces termes sont liés à la pratique mais chacun engage des valeurs différentes et parfois contradictoires. En effet, la subjectivité du goût de l'« amateur » et du « curieux » prime tout de même sur le savoir et surtout sur l'argent, notion méprisée jusqu'à la fin du siècle et fortement associée au « collectionneur »⁴. C'est donc pour cette raison que cette pratique se situe au centre

² Goncourt, Préface de *Germinie Lacerteux* (1864).

³ D'après D. Pety, « on voit apparaître une presse spécialisée destinée aux collectionneurs et consacrée [...] aux objets d'art en général. L'émergence et l'évolution de ces publications permettent d'expliquer comment, la collection, peu à peu, se normalise du fait de sa proximité avec [...] la question de l'art industriel, le renouveau de l'histoire, l'essor des marchés ». p69.

⁴ D. Pety, pp88-91.

d'un conflit de valeurs : à la fois signe de distinction, de privilège se rattachant à la pure jouissance mais aussi pratique vouée à la vulgarisation par les nombreuses brochures et autres livres destinés aux plus ignorants bien décidés à établir à leur tour, leur propre collection. L'approche goncourtienne de la collection tient à deux valeurs essentielles : *l'érudition* qui donne une dignité intellectuelle à la pratique et *l'approche sensible* qui tient de la jouissance sensuelle, du plaisir, le tout portant le cachet du précurseur, c'est-à-dire du mythe du découvreur, ce dont les frères Goncourt se sont toujours targués. A ce titre, la préface du dernier roman Goncourt, *Chérie* (1884), véritable testament littéraire dans lequel Edmond revient sur le travail littéraire de deux vies, illustre combien, jusqu'au bout, les deux frères et Edmond en particulier, ont été « des découvreurs, capables de percevoir la beauté des objets méprisés » (Pety 95) :

Le public n'estime et ne reconnaît à la longue que ceux qui l'ont scandalisé tout d'abord, *les apporteurs de neuf*, les révolutionnaires du livre et du tableau, - les messieurs enfin, qui, dans la marche et le renouvellement incessants et universels des choses du monde, osent contrarier l'immuabilité paresseuse de ses opinions toutes faites. (Préface de *Chérie*)

Cependant, chez les Goncourt, au « talent de névropathes »⁵ lorsqu'il s'agit de passer à l'écriture de leurs romans, ce *loisir* est aussi une manifestation pathologique qui est en rapport à une déviance mais d'une autre sorte que celle définie par les physiologies, plutôt de l'ordre de trouble psychologique et/ou social : « c'est évidemment l'ennui, le vide de la vie qui fait le collectionneur » (I 613),

⁵ Goncourt, *Journal*, II 919, 21 janvier 1882 « Au fond, tous ces articles qui parlent de moi ne me reconnaissent qu'un talent de névropathe ». Insulte qu'Edmond accepte comme vérité qu'il revendique comme la garantie de son originalité : « La pensée est une maladie » I 465, juin-août 1859.

Je trouve là-dedans le symptôme d'une société qui s'ennuie, d'une société où la femme ne joue plus le rôle attrayant qu'elle jouait dans les autres siècles [...] L'achat continu, insatiable, maladif, n'existe que dans les périodes de tristesse, de vide, d'inoccupation du cœur ou de la cervelle (II 629).

La collection n'est plus une pratique obsessionnelle constante guidée par la passion (comme chez les personnages de Balzac) mais le résultat d'un ennui profond. Pour exprimer ce « vide », les Goncourt mettent l'accent sur la sensualité, l'investissement physique, ce qui n'est pas sans rappeler ce dont parle Barthes dans *Le Plaisir du texte* (1973) en évoquant l'ennui comme étant « la jouissance vue des rives du plaisir ». (Barthes 43) Cependant dans leur cas, ce que Barthes envisage sous l'angle de la « jouissance » et du plaisir devient dérèglement voire excès : ils parlent « d'incubations enfermées », de « récréation maniaque » (II 11), de « prurit » à plusieurs reprises (II 975, III 312) et de « démangeaison », un vocabulaire qui engage directement celui du corps, dans son organicité même. Pour les deux frères, l'acquisition d'objets ou leur contemplation est de l'ordre de la maladie du corps, de la rupture de l'équilibre physiologique qui désigne la possession individuelle comme source de jouissance. En effet, dans le *Journal*, Edmond décrit la relation privée qu'un collectionneur chinois entretient avec un objet, celui-ci « le possède pour en jouir et s'en délecter, lui tout seul, la porte fermée dans une heure de repos, de tranquillité, de recueillement amoureux [...] » (II 585). Le mélange entre art et sexualité se retrouve d'ailleurs assez clairement évoqué pour Edmond lui-même « Après ce morceau de papier sur les érotiques japonais, ainsi qu'après tous les morceaux que je travaille maintenant un peu, il me semble ressentir comme une déperdition cérébrale, comme un vide laissé dans ma tête ». (III 568) Ces deux occurrences évoquent la pratique de l'objet d'art comme jouissance sexuelle individuelle, mais qui est ravalée au rang de

« dépense inutile ». Il s'agit d'un choix délibéré, chez Goncourt, du «vocabulaire qui doit faire une image qui témoigne de l'implication du corps dans une pratique intellectuelle [...] » (Pety 102), un rapport à l'objet d'art qui relève d'une façon particulière de *sentir* la vie.

L'objet d'art devient le point de départ, enclencheur de l'écriture en ce que la collection chez les Goncourt engage à la fois le corps et l'esprit dans une attitude contemplative qui pousse la sensibilité dans ses plus profonds raffinements :

En maniant ces *jolités* [...] en touchant et retournant ces navettes, ces étuis, ces flacons, ces ciseaux, qui ont été pendant des années les petits outils des travaux d'élégance et de grâce des femmes du temps, il vous arrive de vouloir retrouver les femmes auxquelles ils ont appartenu et de les rêver, ces femmes (III 182).

Le texte serait donc, selon Barthes, le prolongement du corps : « un corps de jouissance » (Barthes 29), et pour les Goncourt, un corps *en* jouissance. C'est ainsi que la collection peut se vivre sur le mode du loisir. « Ils appliquent à la définition du plaisir artistique leurs capacités d'analystes et d'observateurs de l'infime » (Pety 103), d'où la pratique revendiquée très tôt dans le roman de « réalisme à fleur de peau » (I 40). L'attitude contemplative s'allie au plaisir certes mais au plaisir intellectuel qui implique tout de même un choix, un choix de regard mais aussi d'écriture. Or ce choix a reçu les plus vives critiques notamment de la part de Sainte-Beuve, Brunetière et Bloy⁶ qui se sont justement attardés sur cette attitude contemplative principalement

⁶ L. Bloy, « Les premières plumes d'un vieux dindon » *Le Chat noir*, 18 octobre 1884 ; C. A. Sainte-Beuve à propos de *Mme Gervaisais* « Mais moi, fit-il, je ne sais pas, ce n'est plus de la littérature, c'est de la musique, c'est de la peinture. Vous voulez rendre des choses... », *Journal*, II 205, 2 mars 1869; F. Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Paris : Lévy, 1883.

concentrée sur le passé. Pour eux, ce choix d'écriture est réduit à un jeu, un amusement sans but, condamnable pour sa gratuité.

Or, dans un siècle où la science médicale s'organise en une série de propos discursifs, où elle s'institutionnalise (Foucault 11), l'attitude contemplative et le plaisir qui en découle sont considérés comme facteurs de dégénérescence. Dans un tel contexte, l'observation pure qui prévaut dans les romans goncourtiers au détriment de l'action, dans ses composantes narratologiques est la marque d'un affaiblissement de la volonté et de la personnalité, « maladie du siècle », selon Paul Bourget (166). En effet, pour les Goncourt, comme pour certains de leurs personnages, Charles Démilly, sœur Philomène, madame Gervaisais, Elisa, Chérie..., ce qui constitue au départ leurs loisirs est basé sur le principe du dilettantisme, (la collection, l'écriture, la peinture, la lecture...) et s'inscrit dans le processus de décomposition de la volonté. Par ce lien avec l'oisiveté, l'œuvre des Goncourt porterait en elle un « principe de suicide » car fondée sur un détachement à l'égard de l'action, une culture de la névrose et de la maladie. (Pety 256)

Il est cependant possible de retourner la critique de l'inutilité et de faire de cette oisiveté une composante à part entière de ce style. En effet, c'est précisément parce que leur attitude vis-à-vis de l'art est à la fois si raffinée et exclusive que la notion de préciosité nous permet d'aborder plus en détail les particularités du style goncourtien. Le choix de regard que les Goncourt se réservent implique la préciosité qui représente « l'art qui joue l'art gratuit. Dès que l'utilité apparaît, [la préciosité] disparaît. Son œuvre ne répond en rien qu'à elle-même » (Bray 396). Non seulement la préciosité désigne un « art gratuit » qui correspond, comme nous venons de le démontrer, à la conception goncourtienne mais elle est aussi associée à ce style puisqu'elle va de pair avec la fonction de « découvreur » (fonction, comme on l'a vue,

indissociable de leur conception de collectionneur d'art) en sollicitant une intelligence qui discerne les objets les plus fins, les plus subtils mais aussi les plus insoupçonnés.

Le précieux :

fréquente les sentiers plus souvent que les grands chemins, établit des rapports inattendus entre les objets fort éloignés l'un de l'autre. Il vise la surprise et c'est pour cela qu'il aime la nouveauté, que le jamais vu, l'inouï, l'inédit lui est cher. (Bray 393)

En effet, chez les Goncourt, à la recherche érudite s'ajoute le « voyant », le « claquant », le « bizarre », l'« inattendu », les rapprochements incongrus que facilitent l'emploi de la métonymie et par extension, qui suscitent l'écriture, appellent la création (Pety 237). De par ses origines libertines, la préciosité réclame une certaine liberté de l'esprit où les notions de jeu, de superflu, d'inutilité sont au premier rang de la création dont la préoccupation de l'art est primordiale.⁷ C'est :

le jeu inutile et sans cause d'un oisif, à l'esprit agile et à l'imagination féconde, hanté par *l'ange du bizarre*, se plaisant dans une création du luxe qui traduit par des gestes arbitraires une exigence interne de distinction, voilà comment apparaît l'art précieux (Bury 50).

Au regard blasé du collectionneur, il faut du joli, du menu, de la bizarrie. Cette définition de l'art précieux nous semble ici être en référence directe avec le but du style artiste chez les Goncourt qui associent à la description traditionnelle un goût pour le superflu, le décoratif et l'ornemental incarné par le « bibelot » :

Les frères Goncourt ont été des hommes de musée et, en cela, des modernes, car cet esprit de dilettantisme et de critique chez eux, s'est développé à ce

⁷ R. Bray montre en effet, dans son chapitre intitulé « L'histoire de la préciosité au XVII^e siècle » l'occurrence mondaine que prend la préciosité dans les cercles et salons aristocratiques qui se forment alors. « On [y] cherche le goût rare et ingénieux, paré de métaphores, d'antithèses, d'allégories et d'abstractions » p105.

point qu'il a étendu le musée bien au-delà des collections publiques ou privées, en l'introduisant dans le moindre détail de l'ameublement et en créant *le bibelot*. (Bourget 146).

Et l'objet entre dans leur projet de faire l'analyse de la société contemporaine car sa présence devient l'indice du tempérament ou de la phisyonomie mêmes de celui ou celle qui le possédait. Si l'on suit l'évolution du bibelot au 19^e siècle (Pety 68-71), on voit qu'à la fin des années 1860, les bibelots sont « des curiosités, petits objets de luxe qui se placent sur des consoles, des étagères » (Dictionnaire Larousse). Leur fonction est ainsi purement accessoire et décorative. A partir des années 1870-80, le mot est réévalué notamment grâce à Ernest Bosc qui publie en 1883 le *Dictionnaire de l'Art, de la Curiosité et du Bibelot*. Le fait qu'il existe un dictionnaire, un traité du bibelot, le fait passer officiellement du côté de l'observation, mais à échelle réduite « en un minuscule fragment de l'œuvre d'art » (Bourget 146), qui correspond en fait à ce qui se passe dans le champ scientifique : « un ensemble de formulations du discours médical s'est déplacé [...] : du corps, de la partie externe, on est passé aux nerfs puis aux cellules (grâce au microscope notamment) », (Giraud 19) en une réduction du champ d'investigation. Par là, on assiste alors à une taxinomie de l'objet décoratif. L'ambition de Goncourt de consigner dans un recueil tous les objets d'art acquis au cours de sa vie et de celle de son frère, relève du procédé de catalogage mais c'est aussi un projet mémorialiste, destiné à témoigner d'une époque.⁸ En effet, la liste descriptive, l'énumération des objets dans *La Maison d'un artiste* par exemple, s'inscrit aussi dans une dimension narrative : « discours en germe » selon B.

⁸ « Ils ont ramassé les dessins [...], les bronzes et les porcelaines, les meubles et les tapisseries jusqu'au foukousas et aux kakémonos du Japon. Ils ont vécu dans un musée sans cesse agrandi, et ils en ont vécu ». P. Bourget, p143.

Vouilloux⁹ puisque un enchaînement se crée en associations d'idées interminables à propos de chaque objet rencontré, manié, contemplé.

En même temps, et c'est ce qui nous intéresse tout particulièrement ici, la fonction utilitaire du recueil n'est pas sans renvoyer à la pratique taxinomique : la science qui a pour objet de décrire les *organismes vivants* et/ou rendus vivants et de les regrouper en entités appelées taxons afin de les identifier puis de les nommer, et enfin de les classer. C'est bien ce qui est à l'œuvre dans *La Maison d'un artiste* : chaque chapitre correspond à une pièce de la maison : « le petit salon » lui-même présenté en sous-sections qui correspondent à des catégories d'objets : « les dessins » par exemple, sont classés par créateur et par ordre alphabétique « Anonyme », « Adam », « Amant », « Bardin » ... avec une note sur l'artiste et la description de l'objet, chacun identifiable par une cote « H.45, L.36 ». Cette pratique de classement quasi scientifique illustre en effet, « une fréquentation profonde, de toutes les heures, avec l'objet d'art ». (Bourget 143)

En se posant en « malade de la collection » (II 883) dans le *Journal*, les deux frères se considèrent comme en proie à une « manie » et l'écriture artiste, dans sa dimension paradoxale, devient ainsi moins l'expression de l'art pour l'art qu'une analyse scientifique visant à démontrer les processus d'un dérangement physiologique. En effet, l'écriture goncourtienne est à la fois taxinomique, par le relevé de symptômes et leur classification, et en même temps repose sur la beauté du style. C'est ce que traduit l'écriture artiste qui a recours à un surcroit d'artifices dans son effort pour travailler les images, pousser à l'extrême des expressions, demandant ainsi à la syntaxe des écarts difficiles, allant systématiquement au raffinement.

⁹ *Romantisme*, « La Collection » n°112, 2001-2002 cité par D. Pety, p226.

La jouissance de l'œil, l'objet rare ou bizarre est ce qui engage le corps des Goncourt dans la contemplation. Leur pratique de la collection serait ainsi finalement *leur « mal du siècle »* qui s'exprimerait en un « dérèglement ophtalmique »¹⁰ dont le style artiste serait à la fois la mise en œuvre autant que l'observation symptomatique.

Dans leurs romans, ce « dérèglement ophtalmique » – dont est atteint Coriolis, le peintre dans *Manette Salomon* (1969) – est en effet au centre des procédés descriptifs des objets comme des personnages en une expression symptomatique de leur propre psychose. A ce titre, *La Faustin* (1882) et *Chérie* (1884), les deux derniers romans d'Edmond, sont saturés de références décoratives où abondent les objets d'art car ses héroïnes, comme lui, ont une relation organique à l'objet. La salle de bain de l'actrice, par exemple, véritable « chambre de porcelaine » devient l'expression physique, concrète, d'une méthode curative car « la femme qui passait tous les jours une heure dans l'eau – [...] *les yeux avaient besoin d'être distraits par du joli au mur* » (*F* 164). La pièce est un mélange de faïence, de cristal et de cuivre, matériaux ornés et/ou peints de scènes de nature :

Des oiseaux élancés des fleuves, des rivières, des lacs au milieu de feuillages lancéolés des rives mouillées [...] (*F* 164), le pavé de la chambre [sur lequel l'artiste] avait cherché à simuler dessus la riante jonchée cachant la terre sous les arbres à fleurs, après un grand vent [...], le plafond [...] : au centre, une rosace de glace, dont l'assemblage se dissimilait sous des bois sculptés, jouait le toit à jour d'un kiosque et sur la glace étamée couleur de ciel [...] se voyaient peintes des fleurs [...] (*F* 165), c'était une baignoire de faïence

¹⁰ Cette expression provient de Goncourt décrivant Degas qu'il voit pour la première fois : « un maladif, un névrosé, un ophtalmique, à ce point qu'il craint de perdre la vue ; mais par la même, un être éminemment sensitif et recevant le contrecoup du caractère des choses » (II 570, 13 février 1874). C'est ce dérèglement de la vue qui fait, selon Edmond, un peintre de la modernité.

blanche tout unie, décorée seulement sur son rebord d'un serpentement de feuilles de myrte. (F 166)

L'impression de mouvement - avec les adjectifs « élancés » et lancéolés », le nom « serpentement » et l'allocution prépositionnelle « après un grand vent » - ajoutée à l'observation minutieuse en train de se faire grâce aux verbes « cherché à simuler », « se dissimulait » « se voyaient » et au participe présent « cachant » montrent à la fois un engagement et une volonté physique en un *exercice oculaire* qui porte en lui ses propres vertus thérapeutiques. En une description extrêmement élaborée, il semble que l'objet et le décor aient une fonction de « soins » : pour l'actrice comme pour Edmond de Goncourt, *voir* de belles choses, permet à l'œil et donc à la névrose de s'analyser et donc peut-être de se soigner. Les toilettes de Chérie, véritables tableaux d'étoffes, participent également de la sensation physique oculaire de la jeune fille mais d'Edmond avant tout :

Dans cet air doucement teinté de rose, teinté azur, teinté jaune saumoné, teinté violet gorge de tourterelle, Chérie étudiait longuement, avec l'*œil* d'un coloriste, la tonalité aérienne s'accordant le mieux avec la qualité de son teint du jour, le lumineux brouillard coloré, donnant à voir le plus avantageusement la vie de sa chair. (C 241)

La répétition du participe passé « teinté » et des termes « tonalité » et « teint » montre clairement à la fois une obsession (qui mènera au final la jeune fille à la névrose et à la mort) et une nécessité *physique* absolue pour l'écrivain de décrire le plus finement possible chaque détail de l'objet. C'est bien l'analyse de Barthes qui note – à propos de Bataille – que la névrose est un pis-aller qui permet d'écrire et le texte porte alors en lui un paradoxe que l'on retrouve chez les Goncourt :

Les textes qui sont écrits contre la névrose ont en eux, *s'ils veulent être lus*, ce peu de névrose nécessaire à la séduction de leurs lecteurs : ces textes terribles sont *tout de même* des textes coquets ». (Barthes 13)

Le style artiste, par son caractère redondant, hypnotique et imbu de son propre vide ne serait en fait que la mise en acte d'un discours aux vertus thérapeutiques que l'auteur utilise lui-même pour se soigner de sa propre névrose.

Ce qui pourrait expliquer certaines descriptions goncourtiniennes qui renvoient à une sorte d'ivresse artistique provoquée par l'explosion verbale comme par exemple la description de la chapelle de l'église du Gesù à Rome dans *Madame Gervaisais* (1869):

Une barrière ronflante et contournée, sombre buisson de bronze noir, aux entrelacs balançant des corps ronds d'enfants, et portant sur des socles de pierres précieuses huit candélabres opulemment tordus ; un autel d'or au fond duquel une lampe allumée mettait un brasier de feu d'or ; partout de l'or, de l'or orfèvre, étalé, épanoui, éteignant sous ses luisants superbes, le vert et le jaune antiques ; au-dessus de l'autel, un bloc d'où jaillit le rinceau d'un cadre enfermant, caché, le saint d'argent massif, un cadre porté, enlevé, couronné par des anges d'argent, de marbre, d'or ; au-dessus, l'architrave, sa tourmente, l'enflure de ses flots sculptés, un ruissellement de splendeurs polies, un groupe de la trinité dont se détache, dans la main de Dieu le père, la boule du monde, le plus gros morceau de lapis azuli de la terre ; de chaque côté, des figures descendantes et coulantes, des groupes, des allégories aux robes fluides et vagueuses, une rocaille luxuriante dont le lourd embrassement doré étreignait la blancheur des marbres ; trois murs de trésors, enfin, c'était la chapelle. (MG 164).

C'est une description saturée de participes passés et de participes présents dont la valeur adjectivale capte l'instantanéité du regard sur l'objet. Il s'agit ici d'une seule phrase, construite sur des appositions énumératives, des adjectivations du nom « ses luisants superbes », un rythme ternaire « porté, enlevé, couronné », et une accumulation métonymique renforcée par la parataxe et les tours nominaux. Tous ces procédés stylistiques très élaborés traduisent la perception même de la sensation. La jouissance du mot, résultat d'une passion qui provient directement de leur pratique de la collection, s'exprime en une explosion physiologique, une profusion que l'on pourrait qualifier de désordonnée, en *trop plein*.

Dans leurs romans, à travers les névroses de leurs personnages, les frères Goncourt semblent parler d'eux-mêmes et les anecdotes liées aux objets qui « sertissent » la narration et ornent ainsi le discours descriptif, sont en fait une mise en abîme de leur propre obsession. Prenons l'exemple du livre de prière de sœur Philomène :

Un pauvre livre recouvert d'une basane encadrée par un mince filet d'or, avec une tranche marbrée de bleu, et *qui ressemblait à tous les livres sortis des presses d'Adrien Leclerc, imprimeur de notre Saint-Père le Pape et de Mgr l'archevêque de Paris*. Pour mieux le préserver, elle l'avait recouvert d'une chemise de mérinos noir cousue et piquée par elle-même et où elle avait attaché deux boutons de nacre foncée qui faisait fermoir en s'agrafant à deux boutonnières. (SP 56)

Il s'agit là du commentaire métalinguistique du « bibliophile » qui parle en nous donnant des informations concernant l'imprimeur, anecdote cherchant à rendre, sans nous convaincre, la religieuse bibliophile par voie de fait. Cette façon de mettre le narratif au service du descriptif mène à une « hypertrophie » de la description dans le

roman gourcourtien qui serait l'expression même de leur maladie. Cet excès des procédés d'esthétisation, illustré par la description des objets recherche le pur plaisir du texte dans ses excès, en une explosion sensuelle, une « petite mort ».

Cette logorrhée verbale serait ainsi à la fois une jouissance et un moyen pour les auteurs d'exorciser leur propre névrose car l'objet peut aussi cacher la mort et la description outrancière permettrait aux auteurs de l'appréhender. Ceci est particulièrement évident dans la structure de leur roman, *Renée Mauperin* (1865) où la description est quasi absente jusqu'au chapitre LVI lorsque éclate la névrose de la jeune fille que les effets souterrains de la chlorose et de l'anémie ont affaiblie. Grace à cette souffrance, les traits de la jeune fille se féminisent ainsi que son caractère, elle devient alors attentive aux objets qui l'entourent et développe une sensibilité exacerbée par la maladie. C'est seulement à ce moment précis du roman – vers la fin – que nous découvrons la chambre à coucher de Renée:

Au mur, le papier montrait des bouquets dénoués, des blés, des bleuets, des coquelicots [...] une petite étagère suspendue au mur avec des cordons de soie [...] un miroir garni de velour bleu posait sur une toilette à dessous de soie [...] le lit n'était que mousseline [...]. (*RM* 257-258)

C'est une chambre couverte de matériaux « vaporeux » qui évoquent la jeune fille qui s'évapore. Les métaphores florales sont également un moyen employé pour exprimer la dissolution de l'être dans les choses par le champ lexical de la fleur qui se fane, qui se décompose : « la chambre imprégnée de cette vague odeur de jeunes malades qui met dans une pièce comme une senteur de bouquet fané et de fleurs mourantes ». (*RM* 254) Ici, le style artiste tire des formes triviales une sensation de raffinement. Mais l'objet renvoie directement à la psychologie du sujet en ce qu'il reflète la personne qu'il touche. Le texte rejoint l'esthétique du non dit largement utilisée dans les

romans notamment pour les maladies des héroïnes qui sont toujours latentes, cachées mais rendue visible par une absence en présence puisque la fragmentation des chapitres, les analepses, la rupture narrative sont caractéristiques des romans des Goncourt dans lesquels la narration de la souffrance est souvent détournée. Le texte oscille ainsi entre l'excès verbal (qui exprime le plaisir de l'œil) et le non dit caractérisé par la rupture des constructions, l'entre-deux, au sein duquel la jouissance apparaît justement puisqu'elle est, selon Barthes, « in-dicible» (36). Le texte goncourtien se délecte aussi des jeux d'échos en établissant des connections inattendues dont voici un exemple tiré de *La Faustin* :

Derrière la pendule, une petite merveille du siècle dernier, figurant la statuette qu'anime l'adoration amoureuse d'un Pygmalion, agenouillé à ses pieds sur le marbre blanc, se voyait, fichée dans la glace, la carte d'un acteur du Palais-Royal : un décrassoir en ivoire, où les dents cassées du peigne, les lentes de la tête, les poux écrasés, étaient un chef d'œuvre de laborieuse imitation sur le lisse carton. (F 16)

C'est sur ce réseau textuel que repose le style artiste et qu'il s'y déploie, dans une préciosité qui représente le loisir - c'est-à-dire, le jeu qui consiste à partir d'une « merveille du siècle dernier » et de finir par l'objet banal que représente le peigne, cassé de surcroit, amassant les répugnances laissées par la chevelure de l'actrice, le tout qualifié de « chef d'œuvre ». Cette progression inattendue pour le lecteur est « la gageure d'une jubilation continue [elle est] le moment où, par excès, le plaisir verbal suffoque et bascule dans la jouissance » (Barthes 17). Leur texte est ainsi travaillé, souterrainement pourrait-on dire, par d'autres tensions, liées, celles-là, au discours médical, à l'écriture de la maladie, du morbide.

Cependant, chez les Goncourt, la pratique de la collection requiert aussi un esprit d'analyse en un agencement taxinomique des objets répertoriés par le regard du narrateur. Cette logique de l'indice renvoie aussi à une autre fonction, analytique, celle-là, héritée de Taine « connaître un objet, c'est connaître sa cause et la suivre dans tout l'ordre de ses effets » écrit-il dans la première préface des *Essais de critique et d'histoire*. (VI) Les caractères déterminants trouvés dans ces faits permettent ensuite d'approfondir l'observation : « de tous petits faits bien choisis, importants, significatifs, amplement circonstanciés et minutieusement notés, voilà aujourd'hui la matière de toute science ».¹¹ L'objet chez les Goncourt qui suivent Taine en ce sens, est aussi un indice, un signe qui permet de reconstruire l'humain qui se dissimule sous la surface, pour ensuite étudier « l'homme invisible et intérieur » (Nordmann 99). Et, dans le cas des deux frères, si « l'homme invisible et intérieur » a valeur d'universel, il renvoie aussi à eux-mêmes. Il nous semble en effet que leur attirance pour l'objet obéit chez eux à une sorte de « pulsion » taxinomique car si leur écriture se caractérise par un parti-pris esthétique (par l'agencement des phrases, des commentaires métalinguistiques sur les objets...) qui renvoie à l'effacement du personnage observateur,¹² c'est en fait parce que les auteurs s'observent eux-mêmes *dans leur pratique stylistique*. L'importance de la vue, ce sens qui domine tout le style artiste, permet ainsi de mettre en scène la pratique du collectionneur dont le regard convoite les objets pour son plaisir, mais aussi de mettre en œuvre un travail d'examen approfondi de leur propre « manie ». Vu dans cette perspective, le style artiste est à la fois l'étalage d'un loisir décrit dans toute son expansion à travers la préciosité d'un style descriptif foisonnant *et* son observation minutieuse, scientifique, sa dénonciation comme névrose.

¹¹ H. Taine, Préface de *De l'Intelligence*, Paris : Hachette, 1855, p2.

¹² Mis en évidence par S. El Kettani.

Le travail du style artiste est donc la mise en action de cette « cure », en une application constante à « exister » dans et par le texte. Ce travail est néanmoins accompli dans la douleur de la création en un « un césarien accouchement » (II p891), une « fièvre à écrire ». (II 793) La création littéraire est vécue par les Goncourt comme une névrose¹³, un ébranlement nerveux de l'être et n'est possible que comme tel.

Le roman goncourtien est un texte en rupture d'où éclate la névrose des personnages qui représente à son tour, en une mise en abîme, celle de l'/des auteur(s). Les deux écrivains ont mis en scène leurs propres névroses dans leurs romans tout comme Edmond a utilisé le corps de son frère en train de mourir en le consignant dans le *Journal* à la fois pour conjurer la mort qui le touche de près mais aussi pour exprimer une réflexion littéraire¹⁴. C'est à chaque fois un travail d'écriture ou de réécriture dans lequel les personnages ne représenteraient pas seulement les études de cas d'une souffrance morale engendrée par une condition sociale particulière mais serviraient aussi de miroirs sur lesquels viennent se réfléchir les propres angoisses des écrivains. Leurs descriptions, une fois insérées dans les œuvres littéraires permettent d'abord de convertir une vision subjective (celle du collectionneur) en une observation pseudo-objective à teneur taxinomique. Cette étape est nécessaire et les fait ainsi accéder à la vie intense, mystérieuse et inconsciente du corps de leur personnage et donc, du leur. La fonction du décor axée la beauté – à voir – de l'objet permet alors à l'écriture de prendre sa dimension thérapeutique.

Cette écriture, influencée par la pratique de la collection sert avant tout à mettre en avant dans les romans « la collection des symptômes » des propres auteurs

¹³ Goncourt « On dit que la vérité embête l'homme et il est juste qu'elle l'embête parce qu'elle n'est pas gaie. Le mensonge, le mythe, la religion, sont bien plus consolants. Il est plus agréable de se figurer le génie sous la forme d'une langue de feu que de le voir une névrose ». (I 1045, 10 janvier 1864)

¹⁴ B. Giraud «Chronique d'une mort annoncée » in *New Zealand Journal of French Studies*, vol30 n1, Massey University, 2009, pp35-44.

et de fait, elle apparaît ainsi « dénarrativisée » (El Kettani 632). C'est dans cette « dénarrativisation » précisément que la « cure » thérapeutique a lieu. A travers les descriptions, les symptômes névrotiques deviennent eux-mêmes des « taxons », inaltérables, figés dans l'éternité, comme des bibelots.

Pour conclure, la pratique de la collection chez les Goncourt – plus qu'un *loisir*, c'est un mode de vie à part entière – nous a permis de mettre en avant dans leurs romans, à quel point cette pratique est retranscrite dans leur style. Les accumulations descriptives issues de ce loisir caractérisent principalement le style-artiste qui transforme l'écriture en un véritable travail et ainsi met en évidence dans les romans « la collection des symptômes » des auteurs eux-mêmes.

Le style goncourtien est donc un discours subversif sur la vie névrotique de deux petits aristocrates fin-de-siècle. Il est à la fois une méthode d'écriture particulière et un outil discursif en soi. Ce style particulier qu'est le style artiste exprime l'instabilité, la vulnérabilité, la réconciliation ou le sentiment d'aliénation vis-à-vis des valeurs hégémoniques de la bourgeoisie moderne. (O' Donovan 8)

Le passage du loisir au travail du style, chez les Goncourt se fait à travers une écriture dont la Modernité vient de son caractère paradoxal. Elle s'exprime à la fois par sa valeur thérapeutique en une esthétique fin-de-siècle qui « saisit le sujet au cœur de la jouissance » (Barthes 15) et un travail d'analyse, dont le langage en dé/construction démontre qu'il y a peut-être dans l'acte d'écriture une dimension névrotique.

Barbara Giraud.

Works Cited

- Aubert, Nathalie. 2006. « Le Pastiche des Goncourt dans *Le Temps retrouvé* » 189-200, *Poétique de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Modern French Identities 55 : Peter Lang.
- Barthes, Roland. 1973. *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil.
- Bourget, Paul. 1926. *Essais de psychologie contemporaine*, T1, Paris : Plon.
- Bray, Robert. 1960. *La préciosité et les précieux*, Paris : Nizet.
- Bury, Marianne. 1991. « Réalisme et préciosité chez les Goncourt » 43-58, *Francofonia* 21.
- El Kettani, Sandouss. 2007. « La dynamique descriptive chez Zola et Goncourt » 628-639, *Nineteenth Century French Studies* 35.
- Foucault, Michel. 1969. *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard.
- Giraud, Barbara. 2009. *L'héroïne goncourtienne : entre hystérie et dissidence*, London :Peter Lang.
- Goncourt, Edmond de. 1931. *La Maison d'un artiste* t.1, Paris : Flammarion.
- _____ 2002. *Chérie*, Jaignes : Chasse au snark.
- _____ 1995. *La Faustin*, Paris : Actes Sud.
- _____ 1953. *Le Journal de la vie littéraire*, Paris : Robert Laffont.
- Goncourt, Edmond & Jules. de. 1996. *Sœur Philomène*, Tusson : Du Lerot.
- _____ 1902. *Madame Gervaisais*, Paris : Fasquelle.
- _____ 1990. *Renée Mauperin*, Paris : Flammarion.
- Nordmann, Jean-Thomas. 1992. *Taine et la critique scientifique*, Paris : PUF.
- O' Donovan, Patrick. 1996. «Style and Autonomy: Literature and the Question of a Public Sphere» 3-11, in Cameron, K and Kearns, J. *Le Champ littéraire 1860-1900*, Amsterdam: Rodopi.
- Pety, Dominique. 2003. *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève : Droz.
- Taine, Hippolyte. 1858. *Essai de critique et d'histoire*, Paris : Hachette.
- _____ 1855. *De l'Intelligence*, Paris : Hachette.