

Cette nouvelle livraison que l'on doit à l'association des amis des frères Goncourt (www.goncourt.org) consacre ses efforts critiques à l'exploration de l'œuvre romanesque du seul Edmond, trop souvent négligée au profit des romans élaborés à quatre mains. Jules disparu, on eut tôt fait de ne plus considérer le survivant que comme l'ombre anémiée du défunt. Huysmans ne le désigne-t-il pas dans une lettre à Charles Buet comme « le geignard d'Auteuil »¹ ? L'entreprise ici dirigée par Pierre-Jean Dufief, se propose l'étude scrupuleuse de la dissémination d'un sentiment insurmontable de perte dans les quatre romans d'Edmond : *La Fille Élisa* (1877), *Les Frères Zemganno* (1879), *La Faustin* (1882) et *Chérie* (1884). Mais à y lire de plus près, ces « romans-tombeaux édifiés à la mémoire du frère disparu » recèlent également un « souci constant de l'innovation » (p. 6). Ce sera là toute l'ambition de ce beau volume que de se saisir de l'ancien et du nouveau, d'éclairer l'œuvre d'Edmond par l'héritage littéraire du frère disparu tout en pointant les raisons d'inscrire l'aîné au rang des « apporteurs de neuf »², de cerner généalogies et filiations d'Élisa ou de Chérie, ces incarnations troubles de l'insaisissable *féminilité*.

Éléonore Reverzy retrace ainsi les liens étroits qui unissent *La Fille Élisa* au *Curé de village*, à *La Muse du département* ou encore à *Madame Bovary*. Mais si Edmond, comme le démontre implacablement un parallèle entre les deux œuvres, s'inspire directement des lectures d'Emma, il s'en distingue également, d'abord par une ironie bien moins cruelle, mais surtout par le vœu d'entériner la démocratisation de la lecture qu'atteste le rôle central dans le roman du cabinet de lecture de Bourlemont. L'auteur de l'étude argumente d'une façon extrêmement convaincante en faveur d'une analogie entre le livre de ces lieux ouverts à tous et la pensionnaire de maison close. De main en main, page après page, le livre et la prostituée partagent un même sort, voire participent tous deux d'une activité érotique. C'est alors la notion de « littérature publique » (p. 22), pierre de touche de cet article, qui permet de rendre compte de la spécificité de ce roman comme « portrait de la prostituée en lectrice » (p. 23) et de suggérer sa proximité avec d'autres, dont *Nana*. L'héroïne de Zola réapparaît sous la plume de Noëlle Benhamou, qui consacre également son étude à *La Fille Élisa*, pour parcourir la galerie des portraits qui témoigne de sa riche lignée : Coralie dans *Illusions perdues*, Fantine, Rosanette, Marthe en amont ; *Nana*, *Boule de Suif* comme premières

¹ Lettre du 18 mai 1897, Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Lambert, cote MS Lambert 21.

² Edmond emploie l'expression dans la Préface de *Chérie* : se reporter à l'édition du roman par Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, Paris, La Chasse au Snark, 2002, p. 42.

héritières. De tels échos intertextuels paraissent propres à conforter *a posteriori* la crainte incessante d'Edmond de se voir copié, voire pillé, par ses amis littérateurs, Zola le tout premier. Mireille Dottin-Orsini rappelle les préventions d'Edmond à l'égard de ce « ressemeleur en littérature », comme l'épingle le *Journal*, mais nous propose une inattendue et pertinente inversion des rôles. Et si le plagié était le plagiaire ? *Chérie* pourrait bien en effet s'inspirer à son tour de *Nana*, dont elle partage les dates de naissance et de mort (1851-1870).

À cette salve d'articles qui explorent et déplient la situation historique des récits et des personnages imaginés par Edmond répond un second ensemble d'analyses plus directement orientées vers une poétique des textes. C'est ainsi que Pierre-Jean Dufief débusque dans la production d'Edmond les marques de son affliction et leur transposition fictionnelle, proposant de lire les quatre romans comme autant d'étapes du deuil. *La Fille Élixa* ouvre le procès du survivant qui ne parvient à faire taire le sentiment de culpabilité qui le mine, culpabilité que *La Faustin* déplacera vers la question de la continuation de l'œuvre *quand même*. Enfin, l'autre tiraille l'écriture, qu'il soit magnifié dans *Les Frères Zemganno*, ou qu'il prenne le visage pluriel des collaboratrices extérieures pour *Chérie*. C'est une telle écriture du deuil qui façonne les romans d'Edmond en réponse – originale – à la crise du roman des années 1880. Grâce à un jeu de circulation de biographèmes du *Journal* aux romans, Edmond parvient en effet à « renouveler le roman en en faisant une biographie imaginaire » (p. 19). Témoin de cette « atrophie qui a gagné le récit de fiction » (p. 73) et qui paraphe le déclin du naturalisme zolien, Edmond se propose avec *Chérie*, comme le démontre remarquablement Dominique Pety, de consacrer tout un épais roman au *décoratif*. La ténuité même du sujet, trace d'un éloignement de l'intrigue comme de l'érudition historique, s'affirme comme l'expression, « l'emblème d'un malaise » (p. 73). Les décors raffinés mais étouffants, le corps féminin sublimé par une toilette qui, excessive, peut finir par en révéler les fêlures, se donnent ainsi à lire comme autant de figures d'une quête identitaire problématique en laquelle résonne, me semble-t-il, l'ambivalence définitoire selon Jean-Louis Cabanès, du texte réaliste : « donner corps au réel [...] mais aussi suggérer, à partir des figures du manque ou de l'excès, la réversibilité du concept de vie et du concept de mort. »³ Voilà formulé sans doute un ferment de ce « fantastique dans l'étude du vrai » auquel Bertrand Marquer se consacre, au fil d'une analyse de *La Faustin*. La duplicité comme naturelle de l'actrice s'y entoure en effet d'un halo spectral, énigmatique clair-obscur qui noie le roman d'une poésie fantomatique propre à renouveler le genre. Les Goncourt, on le sait, ont trouvé une langue pour dire mais

³ C'est la conclusion de son ouvrage *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991, tome 2.

aussi susciter un tel clair-obscur : l'*écriture artiste*. Myriam Faten Sfar appréhende depuis la notion derridienne de *différence* – distinction et différemment – ce « phénoménisme » stylistique (p. 85) dont elle dissèque la cinétique propre grâce notamment à une scrupuleuse étude syntaxique.

Une section « Varia » vient compléter ce riche dossier par de nouveaux apports érudits. Peter Vantine se propose ainsi d'explorer la question de la fantaisie dans *En 18...*, par le biais original du discours métatextuel. Un pertinent carottage dans le texte lui permet l'analyse précise de trois moments-clefs (début, chapitre médian, fin) où s'exhibe par la métalepse cette « métatextualité fantaisiste » (p. 117). Peut-être s'étonnera-t-on simplement de voir étudiée la « discontinuité scintillante » signalée par Ricatte⁴ en l'absence de certaines références attendues, comme le volume de Daniel Sangsue sur *Le Récit excentrique*⁵. Les contributions de Marie-France David-de Palacio et de Christian Galantaris viennent quant à elles éclairer la réception des œuvres romanesques des Goncourt, en analysant pour la première la traduction en allemand, par Emma Adler en 1896, de *Germinie Lacerteux* ; en offrant pour le second un savant catalogue des éditions illustrées (par Jeannot, Morin, James Tissot, Raffaëlli...) des frères aussi bibliophiles qu'iconophiles. Un encart iconographique complète d'ailleurs utilement le volume, enrichi –... *but not least* – par Philippe Baron de la publication d'une correspondance entre Edmond et Emmy de Némethy, femme de lettres hongroise familière des milieux littéraires parisiens, traductrice et auteur notamment des *Dilettantes*, roman pour lequel elle souhaite, en vain, d'obtenir d'Auteuil une préface. Des notes de lecture, un résumé de thèse viennent clore ce volume qui répond avec aisance et élégance à la double contrainte inhérente aux publications d'amis d'écrivains : renouveler le panorama critique par de précieuses études des textes et enrichir la connaissance factuelle d'un contexte.

Gilles Bonnet
Université Lyon 3 / Groupe Marge

⁴ Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt 1851-1870*, Paris, Armand Colin, 1953, p. 462.

⁵ Paris, Corti, 1987.