



HAL
open science

Les Goncourt et le roman biographique ou autobiographique : une préfiguration de l'autofiction ?

Dominique Pety

► **To cite this version:**

Dominique Pety. Les Goncourt et le roman biographique ou autobiographique : une préfiguration de l'autofiction ?. Cahiers Edmond et Jules de Goncourt, 2010, La biographie - La fantaisie, 17, pp.29-44. 10.3406/cejdg.2010.1030 . hal-02464630

HAL Id: hal-02464630

<https://univ-smb.hal.science/hal-02464630v1>

Submitted on 3 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Les Goncourt et le roman biographique ou autobiographique : une préfiguration de l'autofiction ?

Le roman et la biographie ressortissent *a priori* à deux genres foncièrement différents : l'un est un récit qui s'énonce comme fiction, l'autre s'affiche au contraire comme transcription fidèle d'un vécu individuel. Mais les frontières se brouillent autour de la question de la vérité romanesque, essentielle depuis le XVIII^e siècle¹, la fiction se fondant désormais sur la peinture d'une réalité sociale et individuelle dont la perception fragmentaire, souvent alliée à une précision intimiste, semble garantir l'authenticité. Néanmoins une opposition fondamentale de projet demeure, que rappelle Philippe Lejeune en distinguant *pacte romanesque* et *pacte référentiel*. Il définit le premier à l'aide de deux critères : « pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), attestation de fictivité (c'est en général le sous-titre roman qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture [...])² ». Un pacte référentiel caractérise à l'inverse la biographie et l'autobiographie :

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : [...] ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel », mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un « *pacte référentiel* », implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend³.

Le roman fonctionne donc plutôt sur « l'effet de réel » que sur la référence effective à un modèle extérieur. Néanmoins, au XIX^e siècle, c'est bien une sorte de « pacte référentiel » que s'efforcent de construire les paratextes du roman réaliste, quand ils donnent à ce dernier le modèle de l'histoire. Les Goncourt écrivent dans leur *Journal*, à la date du 24 octobre 1864, au moment où ils rédigent la préface de *Germinie Lacerteux* :

1. « Le roman du XVIII^e siècle ne s'est-il pas constitué en imitant les différentes formes de la littérature intime, mémoires, lettres [...] ? » (Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p. 27).

2. *Ibid.*, p. 27.

3. *Ibid.*, p. 36.

Le roman depuis Balzac n'a plus rien de commun avec ce que nos pères entendaient par ce roman. Le roman actuel se fait avec des *documents*, racontés ou relevés d'après nature, comme l'histoire se fait avec des documents écrits. Les historiens sont des raconteurs du passé ; les romanciers, des raconteurs du présent ¹.

Parmi ces documents, on pourrait compter les références biographiques, dont le *Journal* regorge : biographèmes disjoints, anecdotes, éléments de portraits ; ou étapes plus suivies d'un récit de vie, jalons d'une biographie contemporaine qui pourrait s'écrire sur le modèle des biographies historiques (*Sophie Arnould*, 1856, *Portraits intimes du XVIII^e siècle*, 1857-1858, etc.), dans ce réservoir commun du *Journal* qui prend lui-même les allures de l'autobiographie. Or il est frappant de constater que les Goncourt ne revendiquent pas la référence biographique dans leurs textes préfaciels ou dans les théorisations du *Journal*, alors même qu'ils commencent à la mettre activement en pratique. Elle est perçue comme réductrice, et si elle est exhibée comme telle dans les études historiques (fondée sur le document autographe, morceau de vrai ancien qu'on a le mérite d'exhumer, tout individuel et singulier qu'il est), elle est récusée dans le roman contemporain qui prétend quant à lui à une vérité plus large sur la société de son temps. Il faut donc distinguer le moment où le biographique entre effectivement dans la fabrication romanesque, de celui, plus tardif, où il apparaît comme une revendication dans la théorisation du roman. C'est donc fort lentement qu'on passe de la *réduction biographique* (qui fonde dans la pratique le pacte référentiel mais risque aussi d'en limiter la portée) à la *validation biographique*, qui devient paradoxalement pierre de touche d'un genre en mutation.

Une théorisation tardive du biographique romanesque

Le recueil des *Préfaces et manifestes littéraires*, qu'Edmond de Goncourt choisit de publier en 1888, pour consolider sa position dominante dans le champ littéraire avec l'ouverture des dimanches du Grenier et la publication amorcée du *Journal*, souligne l'évolution du romancier, même s'il faut d'abord restituer la chronologie véritable de ces préfaces.

Du vivant des deux frères, seul un roman reçoit une préface consistante, mais elle a valeur de manifeste : c'est celle de *Germinie Lacerteux* (1864). Or, alors même que ce roman, comme les précédents, mime la démarche biographique par son titre réduit au nom propre de l'héroïne, la préface instaure au contraire avec le personnage éponyme une sorte de distance. Dans *Germinie*

1. *Journal*, R. Laffont (Bouquins), 1989, t. I, p. 1112. Voir aussi ces propos du 14 janvier 1861, au moment où ils rédigent le roman *Sœur Philomène*, pour lequel ils se sont astreints à fréquenter l'hôpital : « Un des caractères particuliers de nos romans, ce sera d'être les romans les plus historiques de ce temps-ci, les romans qui fourniront le plus de faits et de vérités vraies à l'histoire morale de ce siècle. » (*ibid.*, p. 662)

Lacerteux, les Goncourt prétendent représenter le peuple dans son ensemble, « les basses classes », « les misères des petits et des pauvres » ; l'ambition de leur roman, sa valeur novatrice, tient à cette ampleur du projet, qu'amoindrirait la réduction à un cas individuel ; le nom de Germinie n'apparaît pas dans la préface, ni celui de son modèle réel ; ce qui est de l'ordre du biographique est au contraire mis à distance (« les mémoires de filles, les confessions d'alcôves », dont les auteurs entendent se démarquer¹).

Cette visée est encore plus nette dans la préface, datée de janvier 1875, que donne Edmond de Goncourt à la réédition illustrée de *Renée Mauperin*. Il évoque alors son désir de « débaptiser » le roman, pour lui rendre le titre initialement projeté de *La Jeune Bourgeoisie* :

Ses auteurs, en effet, ont, préférablement à tout, cherché à peindre, avec le moins d'imagination possible, la jeune fille moderne [...]².

C'est bien le type social dans sa vérité historique et sociologique que met en avant Edmond de Goncourt, là où le patronyme suggérerait plutôt le profil singulier du personnage.

La préface de la première édition de *La Fille Élisa* (décembre 1876) semble renchérir sur celle de *Germinie Lacerteux*, d'une part parce qu'il s'agit d'établir la continuité avec la production romanesque antérieure (« mon frère et moi, il y a treize ans, nous écrivions en tête de *Germinie Lacerteux* [...] ») ; d'autre part, parce qu'il s'agit de parer au même danger, à l'accusation d'immoralité, à la censure. De ce fait, on retrouve la même ampleur de vue : c'est la condamnation du système pénitentiaire plutôt que l'histoire singulière d'une prostituée qui est l'objet du roman :

Les romans, à l'heure présente, sont remplis des faits et gestes de la prostitution clandestine, graciés et pardonnés dans une prose galante et parfois polissonne. Il n'est question, dans les volumes florissant aux étalages, que des amours vénales de dames aux camélias, de lorettes, de filles d'amour en contravention et en rupture de bans avec la police des mœurs, et il y aurait un danger à dessiner une sévère monographie de la prostituée non clandestine [...] ?

Mais la prostitution et la prostituée, ce n'est qu'un épisode, – la prison et la prisonnière : voilà l'intérêt de mon livre³.

Institutions et types sociaux sont mis en avant, contrairement aux attentes que suggère le titre, et sans doute pour les désamorcer : ambiguïté d'une stratégie d'écriture où le titre a un effet d'appel (le singulier, l'intimité scandaleuse) que

1. Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, Charpentier, 1888, p. 25-26.

2. *Ibid.*, p. 24.

3. *Ibid.*, p. 49.

dément la préface (le général, le regard froid et distant de l'historien-sociologue), tout en jouant conjointement sur l'édification d'un pacte référentiel (un récit de vie qui témoigne aussi d'un contexte politique et social plus vaste).

La visée générale du roman est encore soulignée dans la préface des *Frères Zemganno* (1879), même si l'objet n'est plus le même (« la reproduction des hommes et des femmes du monde », « le Parisien et la Parisienne de la t¹ »). La notion plus précise de « document humain » est théorisée, mais elle n'implique nullement un recours au biographique ; elle propose au contraire une esthétique du montage (d'observations multiples et de sources diverses), une esthétique de la synthèse documentaire (« immenses emmagasineurs d'observations », « amasement d'une collection de documents humains »)². À propos du roman des *Frères Zemganno* lui-même, Edmond de Goncourt met surtout l'accent sur la part imaginative et poétique, il ne s'attarde nullement sur l'inspiration personnelle (on ne peut deviner dans la préface la motivation toute personnelle qui fonde le roman) ; s'il évoque la mort de Jules dans cette préface, c'est de façon incidente, à propos d'un autre projet.

Un tournant se dessine néanmoins dans ces années 1879-1881. En dépit d'une préface peu explicite, les lecteurs ont sans peine reconnu à la lecture du roman l'arrière-plan autobiographique des *Frères Zemganno*, donnée tout à fait neuve dans l'œuvre des Goncourt. En outre, la même année, à l'occasion d'une exposition où a figuré une large part de son cabinet de dessins, Edmond publie dans la presse un texte qui relate les circonstances singulières de leur acquisition³. C'est l'embryon de *La Maison d'un artiste* (1881), où s'exprime la légitimité conquise d'une écriture de soi rendue publique, par le biais des possessions et des réalisations du collectionneur ; Edmond de Goncourt présente de fait cet ouvrage comme « les mémoires des choses, au milieu desquelles s'est écoulée une existence d'homme⁴ ».

Dans la préface d'octobre 1881 à *La Faustin*, où Edmond de Goncourt en appelle en fait à la collaboration de ses lectrices pour la préparation de son prochain roman (*Chérie*), c'est le modèle de la biographie historique qui apparaît explicitement dans un texte préfaciel. La référence biographique est théorisée

1. *Ibid.*, p.

2. Voir mon essai *Poétique de la collection. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Presses universitaires de Paris-Ouest (Orbis litterarum), 2010, p. 103 sq.

3. Voir mon article « Les Goncourt collectionneurs et la renaissance des arts décoratifs », p. 127-135 dans *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*, éd. Jean-Louis Cabanès, Pierre-Jean Dufief, Robert Kopp, Jean-Yves Mollier, Presses universitaires du Septentrion, 2005.

4. *La Maison d'un artiste*, éd. D. Pety et C. Galantaris, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2003, Préface.

pour la première fois dans l'écriture romanesque¹ ; mais on en demeure à la démarche synthétique du montage documentaire :

Aujourd'hui, lorsqu'un historien se prépare à écrire un livre sur une femme du passé, il fait appel à tous les détenteurs de l'intime de la vie de cette femme, à tous les possesseurs de petits morceaux de papier, où se trouve raconté un peu de l'histoire de l'âme de la morte.

Pourquoi, à l'heure actuelle, un romancier (qui n'est au fond qu'un historien des gens qui n'ont pas d'histoire), pourquoi ne se servirait-il pas de cette méthode, en ne recourant plus à d'incomplets fragments de lettres et de journaux mais en s'adressant à des souvenirs vivants, peut-être tout prêts à venir à lui ?²

La pluralité des sources attendues est bien soulignée, et implique donc la mise à distance de tout modèle singulier, au contraire de la biographie historique, fondée sur l'unité d'une figure :

Je trouve que les livres écrits sur les femmes par les hommes, manquent, manquent... de la collaboration féminine, et je serais désireux de l'avoir, cette collaboration, et non pas d'une seule femme, mais d'un très grand nombre.

Lorsque *Chérie* paraît (1884), la préface met de nouveau en avant un type social, puisqu'il s'agit d'« une étude de jeune fille du monde officiel sous le Second Empire », et insiste sur le montage documentaire, tout en soulignant, sur le modèle des biographies historiques, la part des « confessions féminines³ » :

Ce roman de *Chérie* a été écrit avec les recherches que l'on met à la composition d'un livre d'histoire [...] il est peu de livres [...] fabriqués avec autant de causeries, de confidences, de confessions féminines⁴.

La singularité des témoignages est ainsi compensée par leur pluralité, en une sorte de mise à distance du biographique, à la fois sollicité et minoré.

Il faut par ailleurs remarquer une sorte de transfert entre le genre romanesque et le texte autobiographique du *Journal*, lui-même réservoir de biogra-

1. Le modèle des biographies historiques a cependant déjà été revendiqué dans la préface d'août 1876 d'*Une voiture de masques*, recueil de nouvelles parues dans les journaux en 1852-1853, rebaptisé de façon significative *Quelques créatures de ce temps*. Ce faisant, Edmond minore la dimension fictionnelle de ces nouvelles : ce sont des portraits de contemporains déjà entrés dans l'histoire qu'il livre de nouveau au public (« [ce volume] montre, lors de notre début littéraire, la tendance de nos esprits à déjà introduire dans l'invention la réalité du document humain, à faire entrer dans le roman, un peu de cette histoire individuelle qui, dans l'Histoire, n'a pas d'historien. » *ibid.*, p. 73). De la sorte, on voit déjà comment la validation biographique souligne la mutation du romanesque.

2. *Ibid.*, p. 57.

3. On se souvient du dédain de la préface de *Germinie Lacerteux* pour ce terme de « confessions »...

4. *Ibid.*, p. 62.

phèmes, dans cette préface de *Chérie*. Après la présentation de *Chérie*, qu'il désigne comme son ultime roman, Edmond de Goncourt évoque la mort prochaine du genre, au profit du « livre de pure analyse » pour lequel « un jeune trouvera peut-être, quelque jour, une nouvelle dénomination » ; puis il parle de sa lassitude personnelle, et de la nécessité de tout écrivain, au bout d'un certain temps, de quitter « la littérature d'imagination » ; et il présente enfin le *Journal* :

Il y a aujourd'hui plus de trente ans que je lutte [...] Je suis fatigué, j'en ai assez, je laisse la place aux autres.

Je crois aussi qu'il ne faut pas s'attarder dans la littérature d'imagination, au delà de certaines années, et qu'il est sage de prématurément choisir son heure pour en sortir.

Enfin j'ai besoin de relire nos *confessions*¹, notre livre préféré entre tous, un journal de notre double vie [...]. Je donne aujourd'hui la préface de ce journal.

C'est une sorte de passation de pouvoir entre le roman et le récit autobiographique qui s'opère, ou, plus complexe, une sorte de récupération et d'insertion du roman dans la sphère autobiographique, de sorte que le roman n'est plus qu'un événement de la vie de l'écrivain dont le *Journal* rend plus largement compte. Après avoir cité la préface du *Journal* à paraître, Edmond conclut sur un congé donné à *Chérie*, comme enfant dernier né de l'écrivain qui doit affronter à son tour sa destinée :

Maintenant toi, petite *Chérie*, toi, pauvre dernier volume du dernier des Goncourt, va où sont allés tous tes aînés, depuis *Les hommes de lettres* jusqu'à *La Faustine*, va t'exposer aux mépris, aux dédains, aux ironies, aux injures, aux insultes, dont le labeur obstiné de ton auteur, sa vieillesse, les tristesses de sa vie solitaire ne le défendaient pas encore hier, et qui cependant lui laissent entière, malgré tout et tous, une confiance à la Stendhal dans le siècle qui va venir².

Ce ton lyrique qui n'est plus du tout celui, théorique et polémique, des préfaces antérieures, celles de *Germinie Lacerteux*, de *La Fille Élisa*, des *Frères Zemganno*, même si dans ce dernier cas, la voix commençait à s'infléchir, et l'expression du sentiment personnel et de la faiblesse de l'écrivain, à poindre, dénotant une évolution parallèle de l'écriture romanesque et de la parole préfacielle, gagnées conjointement par l'intime³.

1. *Ibid.*, p. 69. Je souligne.

2. *Ibid.*, p. 70.

3. À la fin de cette préface de *Chérie*, d'autres romans des deux frères (*Germinie Lacerteux*, *En 18..*, *Manette Salomon*), deviennent les moments d'un bilan positif sur l'œuvre commune, qu'avait dressé Jules mourant, et que relate ici Edmond, multipliant ainsi les insertions du romanesque dans l'autobiographique ; il donne le mot de la fin, de façon significative, à cette première publication d'extraits du *Journal* qu'avait constitué le recueil *Idées et sensations* (1866).

Si l'on suit l'ordre chronologique des préfaces, on parvient alors à celle de l'édition illustrée de *Germinie Lacerteux* (1886), où cette fois le modèle biographique est évident, et doublement revendiqué, pour le personnage principal et pour le personnage secondaire :

Ces notes, je les extrais de notre journal : *Journal des Goncourt (Mémoires de la vie littéraire)* ; elles sont l'embryon documentaire sur lequel, deux ans après, mon frère et moi composons *Germinie Lacerteux*, étudiée et montrée par nous en service chez notre vieille cousine, Mlle de Courmont, dont nous écrivions une biographie véridique à la façon d'une biographie d'histoire moderne¹.

D'une part, la biographie historique a fourni le principe du portrait de Mlle de Varendeuil ; d'autre part, grâce aux larges extraits du *Journal* donnés en préface, *Germinie Lacerteux* se donne désormais à lire comme un récit de vie largement indexé sur le réel. La proximité soulignée des liens sociaux et familiaux semble une garantie supplémentaire d'authenticité (« biographie véridique ») ; ici la biographie n'est plus un modèle distant pour le roman, c'est un modèle direct et pluriel, qui tire en outre son efficacité d'implications autobiographiques latentes.

Dans l'Avant-propos du recueil des *Préfaces et manifestes littéraires*, en septembre 1888, au moment où il semble donner conjointement congé aux deux pans de son œuvre, l'histoire et le roman (se jugeant « trop vieux pour entreprendre à nouveau un travail d'imagination ou même un travail d'histoire de longue haleine² »), Edmond de Goncourt, dans un nouveau bilan, énumère toutes les tentatives par lesquelles lui et son frère ont « essayé de faire du neuf », parmi lesquelles :

apporter à une figure d'imagination la *vie vraie*, donnée par dix ans d'observations sur un être vivant (*Renée Mauperin, Germinie Lacerteux*)³.

Se trouve finalement reconnue, au principe de l'écriture réaliste, une référence biographique consistante : un individu singulier, observé sur la longue durée. De la sorte, le romancier ne vise pas seulement le vrai (c'était l'ambition première des préfaces généralisantes que ce vrai à l'échelle de toute une société), il vise aussi le vivant (d'où la paronomase « la vie vraie ») ; c'est la motivation qui a amené Goncourt à théoriser la notion de « document humain » en 1879 (« de la vraie humanité sur ses jambes »), et c'est cela qui le conduit finalement à reconnaître explicitement la part de l'inspiration biographique : à mesure qu'on avance dans le siècle, le vrai a trouvé à s'exprimer dans les choses les plus con-

1. *Préfaces et manifestes littéraires*, op. cit., p. 45.

2. *Ibid.*, p. 5.

3. *Ibid.*, p. 6.

crètes (les objets du quotidien), puis dans l'individuel le plus singulier, qu'il s'agisse d'autrui ou du romancier lui-même : le biographique et l'autobiographique commencent à changer la donne dans la réception des romans et dans la définition même du genre.

La pratique romanesque des Goncourt : vers une typologie des emprunts biographiques

Si elle met du temps à être reconnue sur le plan théorique, la référence biographique n'en demeure pas moins essentielle chez les Goncourt dans leur pratique romanesque. Robert Ricatte souligne à la fois ses avantages et ses dangers, la densité qu'y gagne un personnage pouvant tout aussi bien grever la dynamique narrative :

il est bien vrai que les Goncourt ont besoin d'un répondant authentique pour tous leurs personnages. [...] On a pu remarquer dans quel cercle étroit les Goncourt puisaient et repuisaient sans cesse, cercle magique de la famille et des plus proches amitiés : on a retrouvé partout les Passy, les Labille, les Courmont et ce Collardez qui reparaît sous trois visages différents dans l'œuvre des deux frères. Dès qu'un de leurs familiers entre dans un roman, même s'il n'était destiné qu'au rôle de comparse, il se dilate aux dépens du héros principal, toutes les fois que ce dernier s'inspire de modèles moins proches. On l'a vu pour Anatole, double du fidèle Pouthier : il fait « hernie » et concurrence dangereusement Marnette et Coriolis¹.

Une réflexion sur le personnage romanesque et sa dimension référentielle s'amorce de fait dès les nouvelles d'*Une voiture de masques*, qui oscillent entre la physiologie, le type social, en deçà donc de toute individualité romanesque, et la notice biographique sur les demi-célébrités contemporaines, l'aquafortiste Buisson ou le journaliste Édouard Ourliac, qui conservent jusque dans le titre leur nom propre². À mi-chemin entre ces deux limites extra-romanesques, les Goncourt vont réfléchir, dans le sillage de Balzac³, sur la conjonction entre l'individu et le type, et cherchent

des caractères qui ne fussent point personnels et daguerréotypés, mais dont la vérité généralisée allât jusqu'à cet idéal de réalité : l'individualité typique⁴.

1. Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt (1851-1870)*, Armand Colin, 1953, p. 455-456.

2. *Ibid.*, p. 83.

3. Balzac oppose les « individualités typisées » (un personnage qui résume une foule d'individus d'une même classe sociale) aux « types individualisés » un personnage personnifiant une tendance ou une idée (*ibid.*, p. 206).

4. *Ibid.*

La stricte fidélité biographique est donc d'abord sentie comme un écueil ; le roman de Champfleury *Les Bourgeois de Molinchart*, qui transpose trop directement certaines personnalités de Laon, est perçu comme un repoussoir. À l'inverse, dans le *Journal* se manifeste une fascination pour les individus qui peuvent être érigés en types sociaux :

Ma petite cousine est le type de la fausse distinction, de la distinction de convention sociale, ce celle qui ne vient ni de l'esprit, ni du cœur, ni du tact. Elle est la femme de ce qui est reconnu bon genre, de ce que dans le faux bon monde, on appelle chic. Elle porte des chapeaux de Laure ; elle compte faire élever son fils par un ecclésiastique [...]¹.

Les Goncourt ont ainsi d'abord recours à un *biographique typisé*, qui se traduit surtout en portraits, mais qui peut aussi se moduler au fil d'un récit de vie monocorde, tel celui du bohème Anatole, dont la déchéance finale (au Jardin des plantes) confirme la marginalité initiale et le mimétisme animal (sa blague l'apparentait au singe et au perroquet) sur fond d'une revanche de la nature sur l'incarnation du parisianisme.

Avec Anatole, transposition de l'ancien condisciple Pouthier, on est cependant déjà dans le cas d'un personnage connu sur la durée, dont on dispose d'une biographie consistante, qui va fournir les personnages les plus denses, et sans pourtant leur ôter toute valeur typique (Germinie demeurera, comme on l'a vu, emblématique du peuple), marquer toutefois une inflexion vers le cas singulier.

Cette charge biographique individualisante se concentre parfois en début de roman, pour lester certains personnages secondaires d'un passé riche et précis ; cela leur confère d'emblée un relief notable, mais ils restent souvent ensuite en retrait de l'action, tels le père Mauperin, Mlle de Varandeuil, ou encore le grand-père de Chérie, qui assistent passivement à la déchéance de l'héroïne, sans pouvoir la prévenir ou y remédier. Ce *biographique historicisé* (inspiré du modèle de la biographie historique, d'autant que ces personnages sont explicitement désignés comme les représentants d'un passé révolu), condensé, reste marginal dans une dynamique narrative qu'il ne peut accompagner, et figure d'ailleurs symboliquement une sorte de clivage entre deux âges, un passé riche de sens, un présent peu à peu livré à la perte.

À l'inverse de ces encarts historiques, le *biographique dramatisé*, déployé à l'échelle du roman, structure la dynamique narrative. R. Ricatte a montré comment la longue fréquentation de Blanche Passy et l'implication affective des Goncourt à son égard leur a permis de dépasser le type social dans le personnage de Renée Mauperin, et de dessiner un portrait psychologique nuancé dans une

1. *Journal*, éd. Jean-Louis Cabanès, Champion (Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux), 2008, t. II, p. 426, 26 juin 1860.

succession d'attitudes et de confidences, sous lesquelles court le drame, lequel concentré, retardé, éclate enfin, nourri alors de leurs lectures médicales¹. Pour *Germinie Lacerteux*, leur fidélité à l'égard du référent biographique est encore plus nette, et les suppressions ou ajouts serviront à l'accentuation du drame :

Les Goncourt n'ont presque rien retranché à cette vie. Le sacrifice le plus significatif est celui des neveux de Rose [...] Il faut que Germinie soit parfaitement seule devant ses tentations, pour que le roman atteigne à la nudité qui est son principal caractère.

Les additions sont plus délicates à saisir [...]. Ils ont dû d'abord remplir de vie et de pensée les scènes dont ils ne possédaient que l'argument. En second lieu, les Goncourt enrichissent et dramatisent la chronique privée de Rose par toute une suite de scènes populaires [...]. Enfin, ils ont nourri et accidenté les amours de Rose et de Colmant ; d'autre part, ils ont nettement disjoint et précisé la seconde liaison de leur servante².

La biographie effective qui se constitue au fil des annotations du *Journal*, et qu'Edmond rend publique dans l'édition de 1886 de *Germinie Lacerteux* dont nous avons parlé plus haut, est ainsi le substrat capital d'une trame romanesque où il ne faut, semble-t-il, qu'accentuer certains traits ou restituer les non-dits du réel, pour rendre plus explicite un donné brut à lui seul déjà parlant. Le roman postule ainsi son homologie avec le réel et ne souligne désormais qu'une différence de degré ; si le roman est un récit de vie esthétisé, le réel biographique est lui-même du drame à l'état brut. Une biographie est un roman en puissance, et Edmond de Goncourt finira de fait par souscrire explicitement à cet axiome.

Il faut finalement souligner la proximité affective, qui suscite les emprunts biographiques les plus consistants, et se demander s'il n'y a pas aussi un *biographique éclaté*, qui serait la motivation profonde, plus ou moins consciente, de tous les romans, et qui renverrait à la personne du romancier lui-même (à travers de personnages comme le Denoïsel de *Renée Mauperin*, ou Charles Demailly, mais également à travers tous ces biographèmes qui font sens aussi pour avoir été vus, perçus, recueillis par une même sensibilité en éveil). Se trouve alors posée la question, non plus de l'emprunt biographique, mais de l'autobiographie, particulièrement pertinente pour les romans du seul Edmond, et dont les motivations sont loin d'être seulement esthétiques et littéraires.

Les romans autobiographiques : le moi en morceau

Ph. Lejeune distingue, on l'a vu, deux types de narration, l'un régi par le pacte romanesque, l'autre par le pacte référentiel, lequel peut être biographique

1. Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt, op. cit.*, p. 233-247.

2. *Ibid.*, p. 255.

ou autobiographique¹. Mais il distingue aussi le genre hybride du « roman autobiographique » :

j'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer².

Ce genre hybride rejoint ce que Serge Doubrovsky désigne en 1977 sous le nom d'autofiction :

Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse du roman traditionnel ou nouveau³.

À la place des grandes autobiographies classiques à la manière de Rousseau ou de Chateaubriand, qui proposent la connaissance lucide de soi par l'introspection, l'individu s'interroge sur sa propre opacité et apparaît comme un sujet complexe, volontiers clivé⁴.

Or les quatre romans du seul Edmond (*La Fille Élisa*, *Les Frères Zemganno*, *La Faustin*, *Chérie*), d'une part semblent bien ressortir au roman autobiographique, comme l'a montré Pierre-Jean Dufief⁵, d'autre part mettent en scène, de l'un à l'autre, une identité particulièrement problématique et diffractée. Tous reposent sur la figure du couple rompu, qu'il s'agisse de la prostituée ou de l'actrice et de son amant, des deux frères, de la petite fille et du grand-père ; et toujours demeure un coupable survivant, dont le statut varie, d'un sexe à l'autre et à tous les degrés de l'échelle sociale : la prostituée, le saltimbanque, la comédienne, le vieux maréchal. Bien plus, chacun des romans orchestre la thématique essentielle de la perte, perte de la vie, mais aussi, plus fondamentale-

1. Mais il souligne que l'on a tendance, à tort, « à percevoir [l'autobiographie] comme un cas particulier de la biographie, et à lui appliquer la problématique "historicisante" de ce genre », alors qu'elle postule une identité avec un modèle complexe, extérieur et passé, mais en même temps présent en tant que sujet de l'énonciation, modèle postulé en même temps que construit, qui n'est pas simplement de l'ordre du vérifiable (*Le Pacte autobiographique, op. cit.*, p. 39).

2. *Ibid.*, p. 25.

3. La définition figure sur la quatrième de couverture de son roman *Fils* (1977).

4. C. Laurens : « [l'autofiction] ne propose pas une affirmation du moi, mais dissout au contraire [...] toute certitude identitaire, toute illusion de transparence. À l'ère du soupçon (Nathalie Sarraute), elle insiste sur le doute, l'ambiguïté, l'indécidable et le vide qui nous fondent. Son objet est l'individu dans cet écart de soi à soi qui intéresse la psychanalyse et particulièrement l'individu qui écrit. » (*Le Monde des livres*, 26 mars 2010, « Les succès contestés de l'autofiction », p. 3)

5. Pierre-Jean Dufief, « Les romans d'Edmond ou l'écriture du deuil », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 16, 2009 : « Les quatre romans d'Edmond sont, à des degrés divers, des écritures du deuil ; ils transposent les souvenirs dans une fiction apparemment bien éloignée de la souffrance vécue, mais reprennent aussi nombre de petits faits vrais de l'agonie rapportés dans le *Journal*. » (p. 9).

ment, perte à soi-même qu'est le renoncement à l'art (*Zemganno, La Faustin*). Le motif du bris acquiert une valeur symbolique capitale : corps brisé du cadet Zemganno, mais aussi couple brisé (le frère rampant animalisé et l'aîné aérien), vitre brisée quand l'aîné renonce à la gymnastique pour tenter de reconstituer l'unité fraternelle :

Alors il descendit l'escalier, traversa la cour, se traînant sur les mains, sur les genoux¹.

[...] Et agenouillé, le jeune frère regardait son aîné volant dans l'air avec l'agilité furieuse d'un corps vaillant et de membres intacts. [...]

L'aîné, surpris par ce sanglot [...] par une secousse violente détacha le trapèze qu'il lança au travers de la baie vitrée, volant en éclats, courut à son frère, le souleva contre sa poitrine.

Et tous deux, dans les bras l'un de l'autre, se mirent à pleurer longtemps, sans se dire une parole².

Le thème de la scission est ici particulièrement complexe parce qu'il est celui de l'identité psychologique comme de la communion fraternelle, entités déjà problématiques en soi, mais en outre profondément remises en cause par la mort³.

L'élargissement du projet autobiographique : l'omniprésence du moi

Au-delà de ces quatre romans autobiographiques du seul Edmond, au-delà même de la recherche d'éléments autobiographiques sur l'ensemble des romans qu'on peut mener dans la perspective du *biographique éclaté*, il faut prendre en compte, à partir de la publication du *Journal*⁴, une relecture programmée par Edmond de Goncourt lui-même de l'œuvre romanesque des deux frères dans une perspective autobiographique affirmée.

En effet, le *Journal* non seulement propose dans sa préface un pacte autobiographique tout à fait net (identité auteur-narrateur-protagoniste, référence ri-

1. Même avilissement pour Chérie, et pour Élixa, en qui se réunissent finalement les deux figures *a priori* antithétiques du cadet malade et de l'aîné condamné à une illégitime survie.

2. *Les Frères Zemganno* (1879), chap. LXXXVI.

3. On pourrait faire semblable analyse pour *Chérie*. La préface en organise une lecture autobiographique, par le fait même qu'elle renvoie finalement, comme on l'a vu, au projet du *Journal* dont elle intègre la préface. Or c'est un roman qui insiste sur la scission du moi, avec de même le motif prépondérant du bris. Voir mon article « Le décoratif, emblème du malaise fin-de-siècle dans *Chérie* », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 16, 2009, p. 73-84.

4. En 1872, Edmond a certes rédigé une préface (et envisagé la perspective d'une publication post-mortem), mais c'est surtout dans les années 1880 que s'engage la publication effective (quoiqu'expurgée) du *Journal*, inaugurée par la publication d'extraits du premier volume dans *Le Figaro* entre décembre 1885 et juillet 1886. Les 9 volumes paraissent ensuite comme suit, chez Charpentier et Fasquelle :

1^e série : t. I (1851-1861), 1887 ; t. II (1862-1865), 1887 ; t. III (1866-1870), 1888.

2^e série : t. IV (1870-1871), 1890 ; t. V (1872-1877), 1891 ; t. VI (1878-1884), 1892.

3^e série : t. VII (1885-1888), 1894 ; t. VIII (1889-1891), 1895 ; t. IX (1892-1895), 1896.

goureuse à la vie réelle de l'auteur) et se désigne comme « une autobiographie au jour le jour¹ », mais il propose aussi une extension du pacte autobiographique à d'autres textes. Ph. Lejeune a proposé la notion d'« espace autobiographique » pour rendre compte du coup de force de Gide ou de Mauriac qui, affirmant dans des textes autobiographiques la supériorité de leurs romans en matière de révélations autobiographiques, étendent, de ce fait, « le pacte autobiographique, sous une forme indirecte, à l'ensemble de ce [qu'ils ont] écrit² ». C'est effectivement la constitution d'un large « espace autobiographique », où les romans seraient à leur tour intégrés dans la dynamique du *Journal*, qui est en jeu dans la préface de 1887, quand Edmond de Goncourt suggère une relecture des romans à la lumière de ses « mémoires » :

Ces mémoires sont absolument inédits, toutefois il m'a été impossible de ne pas à peu près rééditer, par-ci, par-là, tel petit morceau d'un roman ou d'une biographie contemporaine [Gavarni ?] qui se trouve être une page du journal, employée comme document dans ce roman ou cette biographie³.

De cette démarche, Edmond a déjà donné l'exemple dans l'édition 1886 de *Germinie Lacerteux*, en incluant des extraits du *Journal*, qui invitent à une relecture comparée des deux textes.

Cette inclusion des romans dans l'espace autobiographique a pour première conséquence une nouvelle réception de l'œuvre romanesque, qui focalise l'attention du lecteur sur ce partage entre le donné factuel, dont atteste le *Journal*, et la fiction romanesque. S'en trouve mise en valeur la fabrication du roman, et ce qu'elle emprunte au réel (corroborant l'esthétique réaliste, et coupant l'herbe sous le pied de Zola, si c'est encore possible, après la querelle sur le document humain des années 1879-1880⁴). À ce titre, le *Journal* des années 1880 devient même parfois explicitement guide de lecture, et convoque le réel rétrospectivement comme modèle :

Cette première scène de *La Faustin*, sait-on ce qui m'en a donné l'idée ? Il y a une trentaine d'années, je me trouvais à Sainte-Adresse avec mon frère⁵.

Edmond raconte ici l'envers d'une anecdote transcrite par Jules en 1854⁶, mais dans la perspective du roman : l'aveu d'amour d'Asseline sur la plage devient « un débordement de passion magnifique, que j'ai cherché à transposer dans la

1. Préface du manuscrit et de l'édition de 1887 (*Journal*, éd. J.-L. Cabanès, *op. cit.*, t. I, p. 711).

2. *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 42.

3. *Journal*, éd. J.-L. Cabanès, *op. cit.*, t. I, p. 712.

4. Voir *Poétique de la collection. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, *op. cit.*, p. 103-113.

5. *Journal*, R. Laffont (Bouquins), *op. cit.*, 28 octobre 1881, t. III, p. 909.

6. *Journal*, éd. J.-L. Cabanès, *op. cit.*, t. I, p. 161.

bouche de La Faustin ». Edmond poursuit encore sa lecture autobiographique du roman, démontant le mode de sa fabrication :

C'est plein de souvenirs de nous, ce livre. La sensation amoureuse de l'orgue au lit est une sensation qui nous avons éprouvée à l'Hôtel de Flandre à Bruxelles. Et jusqu'au nom du cocher Ravaud, c'est encore une réminiscence. C'est le nom de ce vieux bonhomme que j'avais entrevu au fond du jardin, le jour de la mort de mon frère, ce cocher de mes cousines de Villedeuil, qui se rappela, au bout de près de quarante ans, l'enfant qu'on faisait asseoir sur son siège et aux petites mains duquel, parfois, il mettait les guides.

L'attention se trouve donc également portée sur le moi dans le roman (ma servante, ma cousine, mon frère, mon cocher), sur l'activité du moi fabriquant le roman (fabrication qui espère conditionner la réception) non seulement dans le *Journal*, mais dans le roman lui-même :

Aujourd'hui, la lettre de Blancheron, annonçant dans *La Faustin* son suicide, je l'ai composée en pleurant comme un enfant. Aura-t-elle auprès du lecteur l'effet nerveux qu'elle a produit sur moi ?¹

La visée n'est pas seulement de susciter l'émotion du lecteur, mais de lui faire imaginer l'auteur pleurant à la lecture du roman, et de transformer le roman, dans la perspective de l'autobiographie, en mise en scène de l'auteur.

Par ailleurs, dans cette entreprise de relecture programmée par le *Journal*, il faut tenir compte d'un passage essentiel, la conclusion du dernier volume publié :

Dans ce volume, le dernier volume imprimé de mon vivant, je ne veux pas finir le *Journal des Goncourt* sans faire l'histoire de notre collaboration, sans en raconter les origines, en décrire les phases, indiquer dans ce travail commun, année par année, tantôt la prédominance de l'aîné sur le cadet, tantôt la prédominance du cadet sur l'aîné².

L'effet de signature, ou plutôt de double signature, est ici remarquable : il clôt tout à la fois le *Journal*, et identifie chacun des deux frères ; il redouble ainsi le pacte autobiographique, tout en se présentant comme une autobiographie (ou une notice autobiographique) dans l'autobiographie (la grande autobiographie qu'est le *Journal*), comme un résumé de leur vie littéraire à la fin des *Mémoires de la vie littéraire*. Or la contamination avec l'œuvre romanesque joue à plein : un extrait de *Germinie Lacerteux* est cité dans cette entrée du *Journal* (après les extraits du *Journal* cités dans l'édition 1886 de *Germinie*) ; et la mise en scène

1. *Journal*, R. Laffont (Bouquins), *op. cit.*, 12 avril 1881, t. III, p. 891.

2. *Ibid.*, 26 décembre 1895, III, p. 1210.

du frère mort à la peine du style rejoint l'anéantissement qui fut celle de l'héroïne du dernier roman auquel il a travaillé :

Et cet effort du style, jamais il ne s'y livra avec plus d'acharnement que dans le dernier roman qu'il devait écrire, dans *Madame Gervaisais*, où peut-être la maladie, qui était en train de le tuer, lui donna dans certains fragments, je le croirais, comme l'ivresse religieuse d'un ravissement.

De la sorte, ce n'est pas seulement le matériau narratif, les données biographiques mêlées à l'intrigue des romans qui entrent dans l'espace autobiographique, c'est le style lui-même (objet essentiel de cette notice bibliographique) qui est appelé à porter témoignage d'un destin d'écrivain ; et on est donc invité à relire les romans pour apprécier, dans leur évolution stylistique, la maturation en cours de deux écrivains, et particulièrement à relire *Madame Gervaisais* pour se figurer, dans l'apothéose stylistique, la lente agonie du frère.

On voit donc comment s'opère un détournement radicalisé de l'œuvre romanesque à des fins autobiographiques, puisqu'à tous ses niveaux, factuel et énonciatif, narratif et stylistique, elle est convertie en témoignage du moi d'écrivain, en même temps qu'elle corrèle l'anéantissement du moi physique à l'assomption du moi esthétique.

L'extension de l'espace autobiographique aux romans témoigne ainsi d'une écriture de la transparence, du dévoilement (j'expose ma manière de fabriquer des romans, et je m'expose comme garant de la référence véritable de mes romans), comme elle témoigne d'une écriture de la mise en scène (édifier la posture de l'homme de lettres, et consolider une position dominante dans le champ littéraire), alors même que se réaffirme la visée de la « vérité absolue » qui apparaîtra dans la version intégrale, posthume : si Edmond de Goncourt s'est peu à peu « comme absenté dans son *Journal*, au profit de son icône¹ », c'est une conscience et semblable métamorphose qu'il mit aussi en scène rétrospectivement pour son frère.

Les romans se trouvent ainsi irrémédiablement enrôlés dans cette double stratégie du *Journal*, à laquelle on ne peut sans doute pas échapper aujourd'hui : en témoigne la récente réédition entreprise sous l'égide de Jean-Louis Cabanès, qui opère le travail de relecture préconisé par Edmond, en relevant systématiquement les références biographiques et autobiographiques qui ont nourri les romans. Mais ce travail éditorial redéploie aussi le contexte historique d'une époque et restitue la chronologie d'une œuvre littéraire qui existe d'abord dans la modestie de ses étapes, et pas seulement dans le monument global érigé par le survivant.

1. Voir Claude Duchet, « La Terreur dans les lettres », p. 129 dans *Les Frères Goncourt : art et écriture*, éd. J.-L. Cabanès, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

*

La recomposition du moi social et esthétique de l'écrivain que permet l'extension maximale de l'espace autobiographique compense peut-être la désagrégation du moi psychologique, à moins qu'elle ne concoure encore à sa fragmentation.

Le sujet demeure quoi qu'il en soit le véritable enjeu de l'écriture, à différents niveaux ; on insiste sur sa présence marquante (une référence réelle censée valider tous les autres effets de réel), tandis qu'en dessous se creuse sa complexité et son manque, et qu'en trompe-l'œil s'organise sa transformation fantasmagique en idéal-type de l'artiste, brillante image qui ne sera possible qu'un temps : la mue biographique ou autobiographique du genre romanesque est bien en cours, et prépare l'autofiction contemporaine où le romancier ne pourra plus masquer les doutes qui ont approfondi leur travail de sape.

Dominique PETY