



## Croyances et superstition chez les Goncourt : romanciers et/ou ethnologues ?

Silvia Disegni

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/587>

DOI : [10.4000/recherchestravaux.587](https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.587)

ISSN : 1969-6434

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2013

Pagination : 103-125

ISBN : 978-2-84310-248-6

ISSN : 0151-1874

### Référence électronique

Silvia Disegni, « Croyances et superstition chez les Goncourt : romanciers et/ou ethnologues ? », *Recherches & Travaux* [En ligne], 82 | 2013, mis en ligne le 15 novembre 2014, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/587> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.587>

---

## Croyances et superstition chez les Goncourt : romanciers et/ou ethnologues ?

Dans l'œuvre des Goncourt qui ont ouvert la voie au réalisme et au naturalisme, et contrairement à ce que l'on pourrait penser, la part faite aux croyances et à la superstition présentes dans les « basses classes », comme ils les appellent (mais aussi dans d'autres classes comme la bourgeoisie ou la noblesse), est loin d'être négligeable. On en trouve des traces dans tous les genres et les registres abordés, par exemple celui de la fantaisie<sup>1</sup> qui domine dans un recueil de nouvelles intitulé *Une voiture de masques* (1856) ou celui du réalisme dans les romans comme *Germinie Lacerteux* (1864), *Madame Gervaisais* (1869), *La Fille Élisa* (1877), écrit par le seul Edmond mais préparé par les deux frères, voire dans les volumes d'histoire où les grands de la terre se livrent souvent à des pratiques superstitieuses, et enfin dans le *Journal*, où ils rendent compte de leurs enquêtes et commencent à élaborer une mise en écriture littéraire de certains faits liés au phénomène dans lesquels ils s'impliquent souvent. Comment s'en étonner ? N'appartiennent-ils pas à une période où tant d'écrivains se considèrent « maudits » (en particulier au sein de la bohème) ou affectés par le « guignon », comme Baudelaire, en donnant à ces termes un sens qui investit un état d'âme, le statut même de l'écrivain de la modernité ou une poétique ? Je me limiterai ici à m'interroger sur les ambivalences de leur attitude face à un phénomène qui fut au cœur de la production romantique<sup>2</sup>, souvent sur le mode fantastique ou sur un

1. Sur la fantaisie héritée des petits romantiques et très en vogue dans la presse du temps, sur ses modalités et son importance dans la formation de beaucoup d'écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle, voir J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (dir.), *La fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003.

2. De précieuses indications pourront être fournies par D. Fabre et J.-M. Privat (dir.), *Savoirs romantiques*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010.

mode réaliste qui ne les satisfait nullement, par exemple chez George Sand<sup>3</sup>, phénomène auquel les romanciers réalistes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle n'ont pu se soustraire dans leur représentation du « peuple » et du « réel ». Il faudra alors se demander quelle a pu être leur approche à celui-ci et si leur démarche, tant dans l'enquête que dans l'écriture, a quelque chose à voir avec l'ethnologie ?

1. Leur intérêt s'inscrit sans doute dans une pratique et dans un regard d'ethnologie que posent ces romanciers sur le « peuple », dont ils parlent comme pourraient le faire des hommes de terrain qui prendraient pour objet d'étude l'autre que soi, situé ailleurs, à une certaine distance (dans un contexte géographique éloigné, les ethnologues ; dans une périphérie urbaine, nationale et sociale géographiquement plus proche, les écrivains, que l'on serait alors tenté de rapprocher des plus récents ethnologues de la vie urbaine (plus encore que de l'anthropologie « du proche »). Pour chacune de ces deux typologies, il s'agit de rendre compte de l'autre à partir d'une expérience directe d'échange : il faut savoir entrer dans un monde et s'en faire accepter, écouter et observer l'autre dans son milieu pour le connaître, puis tirer des lois générales sur le fonctionnement du groupe à partir des différents éléments du contexte dans lequel il se situe. Il s'agit enfin de comprendre le rapport qu'il entretient avec le cosmos et l'inconnu, sans néanmoins négliger le caractère singulier de l'individu choisi pour le représenter. Ainsi, on peut constater une démarche analogue chez les deux écrivains et certains ethnologues en ce que les premiers titrent leurs romans du nom de leur héros ou héroïne, en en soulignant la singularité, tout en éprouvant le besoin d'y ajouter un sous-titre généralisant qui renvoie à un groupe d'appartenance dont le personnage serait le paradigme (tel par exemple *Renée Mauperin* initialement sous-titré *La jeune bourgeoise* [1864]), et les seconds, les tenants d'une ethnologie où Gérard Toffin relève le « passage du singulier à l'universel, de l'individu au collectif », qui « repose [...] sur un postulat rarement questionné : l'identité entre la partie et le tout<sup>4</sup> ».

En outre, chacun entend rendre compte du monde dont il parle d'une manière « scientifique » : adjectif commun, malgré les différences d'acception,

3. À la lecture du chapitre v de la *Mare au Diable* : « Le XIII<sup>e</sup> siècle, Boucher, les peintres et les romanciers de trumeaux n'ont donné que des rubans au paysan ; Mme Sand lui prête une âme et son âme. » Ils lui nient donc toute capacité ou volonté d'écoute de l'altérité et relèvent un manque de vérité dans la narration des faits : « Génie faux et faux génie » (E. et J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, t. I, [éd. R. Ricatte en 3 vol., désormais J], 3 au 21 septembre 1857, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 296).

4. G. Toffin, « Écriture romanesque et écriture de l'ethnologie », *L'Homme*, n° III-III2, 1989, p. 42.

aux discours des représentants des sciences humaines alors naissantes et à ceux des romanciers de la mouvance réaliste qui, à un moment de légitimation du genre, élaborent une poétique à partir du « document humain », selon une méthode empruntée elle aussi aux sciences naturelles<sup>5</sup>. Car paradoxalement, au moment même où ethnologie et littérature s'autonomisent, elles cherchent toutes deux une manière de légitimation à partir de la transposition d'une démarche scientifique dans leur propre domaine, au nom de l'« objectivité ».

Un rapprochement entre démarche et objet des deux romanciers et ceux d'un ethnologue pourrait être confirmé par plusieurs textes des Goncourt. Je commencerai par le plus tardif car il est le plus explicite. Il s'agit d'un passage de la préface des *Frères Zemganno* (1879) écrit par le seul Edmond. Son jugement, contestable, qui fait de l'homme du peuple un sujet analogue à celui de l'homme « primitif » dont s'est occupé l'ethnologie favorise le rapprochement. Il explique le rapport étroit qui existe entre une esthétique (le réalisme) et un objet (les hommes du peuple). Ainsi, le réalisme a commencé par décrire « la canaille, parce que la femme et l'homme du peuple, plus rapprochés de la nature et de la sauvagerie, sont des créatures simples et peu compliquées », contrairement au Parisien et à la Parisienne de la société qui sont « des civilisés excessifs ». À un tel objet correspond une démarche que l'on pourrait qualifier d'ethnographique<sup>6</sup> (bien plus que de journalistique) :

[...] 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

5. Voir C. Blanckaert, « Fondements disciplinaires de l'anthropologie française au XIX<sup>e</sup> siècle. Perspectives historiographiques », *Politix*, n° 29, 1995. L'auteur relève qu'à partir des années 1930 du XIX<sup>e</sup> siècle, « inventaire du phénomène humain, l'anthropologie participe à cette date du vaste courant des sciences naturelles. Elle apparaît sous ses équivalents d'*histoire naturelle de l'homme* puis d'*ethnologie* [...] » (p. 31).

6. La durée de leurs enquêtes est plus longue que celles de la presse et plus proche de celles des ethnologues. Les leurs se différencient de celles de Zola ou d'autres écrivains dont la pratique est sans doute liée à leur expérience journalistique et au reportage naissant. Edmond a souvent reproché à ce dernier de prétendre connaître un monde à travers un voyage relativement court, Zola écrivant ses carnets lors de sa visite des mines ou lors de ses séjours à Lourdes, Rome. Les notes des Goncourt s'étendent sur une longue durée, comme Edmond le souligne le 27 juin 1889 (*J.*, t. III, p. 286). À propos d'auteurs comme Bourget et Maupassant prêts à utiliser le dernier fait divers, il écrit : « ces messieurs n'atteignent pas l'intérêt biographique d'une *Renée Mauperin*, une figure qui est la résultante de vingt années de notes écrites dans le contact intime, à l'intérêt biographique d'une *Germinie Lacerteux*, une figure peinte d'après nature, jour par jour, avec l'éveil intrigué d'une curiosité d'observateurs opérant pendant quatorze ans ». Certes, les Goncourt vivant de rente ont plus de temps mais aussi leur expérience journalistique, limitée, ne leur a pas donné des habitudes d'enquêtes de presse que les autres écrivains de la même mouvance ont su exploiter (mis à part Flaubert, dans la même condition qu'eux).

de *documents humains*, semblable à ces montagnes de calepins de poche qui représentent, à la mort d'un peintre, tous les croquis de sa vie. Car seuls, disons le bien haut, les documents humains font les bons livres : les livres où il y a de la vraie humanité sur les jambes<sup>7</sup>.

Par ailleurs, il est un célèbre passage du *Journal* (3 décembre 1871) où, après s'être plaint de devoir enquêter dans des « milieux répugnants » pour écrire le roman, l'énonciateur<sup>8</sup> tente d'expliquer la raison de ce choix :

[...] peut-être parce que je suis un littérateur bien né et que le peuple, la canaille si vous le voulez, a pour moi l'attrait de populations inconnues et non découvertes, quelque chose de l'*exotique*, que les voyageurs vont chercher avec mille souffrances dans les pays lointains<sup>9</sup>. (*J*, t. II, p. 476)

De tels propos sont repris sous une autre forme dans un passage moins célèbre du 22 août 1875 où, après avoir noté combien il leur en avait coûté de recueillir le « vilain et laid document avec lequel » ils avaient « construit » leurs « livres », Edmond parle de « l'attrait de ce monde neuf, qui a quelque chose de la séduction d'une terre non explorée pour un voyageur. » (*J*, t. II, p. 658)

On pourrait lire, dans l'une le déplacement géographique du plus lointain au plus proche, qui investit alors une distance sociale plus que spatiale, une analogie, quoique dans un autre registre, avec celui qu'accomplissent nombre d'écrivains de l'époque romantique. Alexandre Dumas, qui intitule son roman *Les Mohicans de Paris* (1854-1859), cherche, comme Sue, au cœur même de la capitale contemporaine, ce que d'autres, comme Fenimore Cooper, avaient trouvé dans des terres éloignées et des populations « primitives » bien étrangères à la modernité, dont elles furent cependant les victimes (*Le Dernier des Mohicans*, 1826). Les Goncourt quant à eux s'intéressent au phénomène du déracinement culturel de personnages qui, malgré leurs tentatives d'adaptation à une culture parisienne et moderne, régie par la laïcité et dont l'une des meilleures expressions est la blague cynique (celle de l'ouvrier parisien Gautruche par exemple dans *Germinie Lacerteux*), n'en garde pas moins la trace des croyances du terroir, « des restes de [...] religiosité<sup>10</sup> », comme par exemple la superstition. Pour qualifier la fille Élisabeth faisant le trottoir dans les rues de Paris, Edmond a recours à une expression très particulière : « la femme primitive modifiée », modifiée évidemment par sa vie de prostitution mais aussi par la capitale qu'elle perçoit à travers une vision du monde « primitive », avec

7. E. de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, Naples-Paris, Liguori-Nizet, 1981, p. 26.

8. Le *je* du *Journal* est généralement un *je* qui renvoie aux deux frères jusqu'à la mort de Jules en 1870.

9. E. Auerbach a rendu célèbre le passage qu'il cite en partie dans le chapitre intitulé « Germinie Lacerteux » de *Mimesis*, mais dans une optique différente de la nôtre.

10. E. de Goncourt, *La Fille Élisabeth* (désormais *FE*), Paris, Zulma, 2004, p. 61.

une « imagination frappée et toujours troublée par des appréhensions, par des craintes, par des peurs de l'inconnu d'un avenir fatal, dont elle va d'avance demander le secret aux tireuses de cartes » (*FE*, p. 61-62).

2. « Sauvage » est un autre terme récurrent dans les romans des Goncourt qui l'utilisent à plusieurs niveaux. D'abord, pour désigner les réactions extrêmes d'un personnage malade, d'origine populaire, provinciale et rurale quoique transféré en milieu urbain, à Paris, fortement conditionné par la nature et ses éléments, à l'instinct peu maîtrisé qui le rapproche de l'animal, appartenant à une culture et des croyances ancestrales que l'on pourrait qualifier de « primitives », selon un terme cher à l'époque, et empreintes de « superstitions » (le mot est récurrent sous leur plume). Ils reconnaissent à celles-ci le mérite de renvoyer à une véritable vision du monde et à une symbolique, de fournir parfois le langage de leur pathologie à certains de leurs personnages. Prenons-en pour exemple la servante Germinie Lacerteux ou la fille Élisabeth, du roman éponyme, ou encore l'amant brutal de celle-ci, Tanchon, le soldat, pâtre des Landes dans son enfance, qui tenta de la violer et qu'elle assassina. Il est dit de lui :

« Sa vie s'était passée dans le vent, la pluie, l'orage, les déchaînements mystérieux des forces de la nature. Depuis l'âge de huit ans, ses yeux avaient vu les aubes et les crépuscules de chaque jour : toutes les heures de la terre troubles et voilées, et pleines de visions et d'apparences et disposant l'esprit du berger à la croyance peureuse aux choses surnaturelles, et peuplant son imagination de toutes sortes de noires interventions des puissances occultes. Il était né sur une terre arriérée en laquelle s'éternisait le passé d'une vieille province, dans un département lointain, encore sillonné d'antiques diligences et où se dressait à chaque bifurcation de deux chemins une croix de pierre. (*Ibid.*, p. 120)

Une fois devenu adulte, sa vision du monde imprègne sa conception du catholicisme : « il était resté croyant à son catéchisme, captivé par tout le miraculeux qu'il enseigne », « tourmenté de l'appréhension des feux matériels d'un enfer, de la crainte d'un vrai diable qu'il n'était pas bien sûr de n'avoir pas vu, une fois sous la forme d'un loup blanc [...] ». (*FE*, p. 121-122)

Mais le terme « sauvage » ainsi que ses dérivés, si fréquent sous la plume des Goncourt pour qualifier leurs personnages et leur appartenance culturelle, renvoie aussi à des groupes entiers dont l'exotisme est à lire aussi bien dans une distance géographique (le Sud de l'Europe) que temporelle (le passé). Au-delà des frontières nationales, il renvoie par exemple au « peuple » de Rome, si présent dans *Madame Gervaisais*, qui se distingue par l'importance accordée à la superstition dans sa vie quotidienne et dans sa pratique du catholicisme (elle est alors considérée comme un reste de pratiques païennes

ancestrales)<sup>11</sup>. Prenons-en pour exemple la description de l'intérieur de Saint Jean de Latran le jour du Samedi saint qui offre à l'héroïne « le spectacle de la piété fauve qu'y apporte, avec sa foi d'animal sauvage, le peuple de la campagne de Rome<sup>12</sup> » ou, « entre les grands murs de marbre » celui de « ce peuple en haillons » qui « paraissait l'invasion et le campement d'une religion barbare, rustique et brute, fiévreuse, impatiente » (*MG*, p. 126). Il renvoie ailleurs, sous sa forme adverbiale, à un quartier populaire de la capitale qui semble également réunir, pour le narrateur parisien, un double exotisme, spatial et temporel :

[...] un quartier sauvagement populacier, rejeté, isolé, sur la rive droite du Tibre, le quartier ouvrier des manufactures des tabacs, des fabriques des bougies et des cierges pour les centaines d'église de la ville ; le faubourg lointain, perdu, arriéré, qui garde le vieux sang de Rome dans ces mains d'hommes prompts au couteau [...] cette espèce de banlieue où semble commencer la barbarie d'un village italien, mêlant à un aspect d'Orient des souvenirs d'Antiquité. (*Ibid.*, p. 220)

C'est là que Mme Gervaisais choisit d'habiter pour se rapprocher de son nouveau confesseur, le terrible père Sibilla qui entend « mortifier et ravalier sa foi savante et hautaine jusqu'à l'enfance des contes saints à l'usage des enfants et du peuple enfant de Rome » (*ibid.*, p. 219). Or, est-ce un hasard, avant d'être affecté à la paroisse romaine, le père Sibilla avait été « missionnaire à travers les peuplades des sauvages » « sous le ciel féroce de l'Afrique » (*ibid.*, p. 215). Les deux expériences, réunies dans un même personnage, auraient l'air d'être complémentaires, la première semblerait presque propédeutique à la seconde. Est suggérée, dans une sorte de glissement significatif, voire de parataxe propre au discours clandestin sur la magie<sup>13</sup>, l'analogie de deux réalités présentées l'une et l'autre comme des niveaux ou des formes différentes de « sauvagerie », malgré la distance apparente que peut séparer une réalité appartenant à l'Afrique la plus profonde et celle du quartier populaire périphérique d'une capitale occidentale. Celle-ci dans l'isolement qui le protège des ingérences et parce qu'« oublié », « conserve le caractère des choses, des personnes, de la langue, de tout », même de la superstition.

11. La superstition du Sud et en particulier de l'Italie et de Naples avait fasciné les romantiques comme on peut le voir dans leur représentation des terres du Sud (par exemple Stendhal dans *Rome, Naples et Florence* [1826], Dumas dans *Le Corricolo* [1841], puis plus tard Gauthier, l'ami des Goncourt, dans *La Jettatura* [1857]. Je renvoie aux chapitres « *Illuminismo napoletano e magia : la jettatura* » et « *Romanticismo, protestantesimo e jettatura* », de l'ouvrage pionnier d'E. De Martino, *Sud e Magia* [1959], Milan, Feltrinelli, 1989, p. 157-171.

12. E. et J. de Goncourt, *Madame Gervaisais* (1869, désormais *MG*), Paris, Gallimard, 1982, p. 125-126.

13. Voir J. Favret-Saada, *Les mots, la mort, les sorts : la sorcellerie dans le bocage*, Paris, Gallimard, 1977.

Généralement, l'attitude des Goncourt à l'égard du monde où ils vont « ramasser » des documents humains est ambivalente. Elle tient à la fois de la fascination et du mépris. Elle pourrait alors les distinguer de celle d'un ethnologue qui n'entendrait pas porter de jugements de valeur sur l'objet de son étude, au nom de la science, n'entendrait pas non plus exprimer sa propre supériorité sur celui-ci, à un moment donné de son enquête (ce qui menace pourtant tout ethnologue et qui sera interrogé plus tard dans l'histoire de l'ethnologie). Dans leur discours, les deux frères affichent leur mépris, une forme de distance à l'objet qui n'est pas contemplée par l'attitude scientifique pourtant revendiquée mais relève plutôt de critères moraux et idéologiques (de classe) : il y aurait comme une honte à s'occuper de « sauvages », à mener une telle « enquête sociale »<sup>14</sup> quand on appartient à l'aristocratie. Edmond se compare à un agent : il éprouve une sorte de répugnance à faire, pour écrire le roman, « métier d'agent de police et de mouchard [...] pour ramasser [...] la vérité vraie » (*J*, t. II, 3 déc. 1871, p. 476), termes repris en 1875. Il justifie alors leur intérêt pour ce monde par le défi esthétique que son frère et lui ont voulu lancer à partir de ces enquêtes, ce qui pourrait bien être la revendication d'une appartenance à la culture de sa classe (à une culture « haute » qui se distingue par le travail sur la forme, le style), comme l'avaient fait Flaubert ou Baudelaire. Comme pour eux, il s'agit de faire de l'or avec de la boue (*J*, t. II, 5 février 1869, p. 198), en exploitant l'écart entre le référent (sauvage) et l'art (la haute culture) : un écart qu'Edmond trouve également aux deux niveaux extrêmes d'une même catégorie : « un peintre a mille fois plus de chances de faire une œuvre ayant du *style* d'une fille crottée de la rue Saint-Honoré que d'une Lorette de Bréda », déclare-t-il dans le *Journal* le 3 décembre 1871. Cette tâche d'écrivain justifierait donc « le dur, le pénible » travail que représente pour les deux frères la recherche sur le terrain du document humain, l'une des formes du sacrifice accompli au nom d'une littérature et d'une nouvelle idée de romancier que les Goncourt contribuent à forger : à la recherche de la beauté (contrairement à l'ethnologue) en même temps que de la vérité (comme lui), à partir d'un travail acharné et pesant sur lequel Edmond revient le 22 août 1875, tout en nous éclairant sur les modalités de son parcours et en s'interrogeant sur sa propre démarche :

On ne saura jamais, avec notre timidité naturelle, notre malaise au milieu de la plèbe, notre horreur de la canaille, combien le vilain et le laid document, avec lequel nous avons construit nos livres, nous a coûté. Ce métier d'agent de police consciencieux du roman populaire est bien le plus abominable métier que puisse faire un homme d'essence aristocratique [...] puis, assez vite, la tension des sens, la multiplicité des observations et des remarques, l'effort de la mémoire, le jeu

14. Préface de 1864 à *Germinie Lacerteux*, Paris, Flammarion, 1990, p. 56.



des perceptions, le travail hâtif et courant d'un cerveau qui *moucharde* la vérité, grisent le sang-froid de l'observateur et lui font oublier dans une sorte de fièvre les durées et le dégoût de son observation. (*J*, t. II, p. 658)

Certes, on est loin de l'attitude scientifique proclamée dans la préface de Germinie Lacerteux (« aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science [...] »). Néanmoins, au-delà du jugement moral et de classe qui s'y donnent à lire, ces propos lucides ont le mérite de relever le poids du travail de terrain : par exemple, « les durées » de l'observation ne sont pas sans rappeler « les heures oisives pendant que l'informateur se dérobe », « ces mille corvées qui rongent les jours en pure perte » de *Tristes tropiques* ; mais aussi la part de la subjectivité dans l'élaboration de toutes les données qui sont le fruit de l'observation, dans la construction d'un sens à partir de celles-ci, et encore, dans la fièvre qui suit la phase première où commence le travail de mise en ordre et d'interprétation. Y sont également formulés, d'une certaine manière, les doutes de l'ethnologue sur son intrusion dans le monde de l'autre, en même temps qu'une posture de supériorité (il est vrai, extrême) de la part du romancier réaliste par rapport à son objet, posture qui a sans doute quelque chose à voir, dans l'autre domaine, avec celle de l'« ethnologie coloniale », remise en cause dans le courant du xx<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>.

Cependant, on peut lire dans ces propos un autre type de justification portant sur la nature même de toute enquête de terrain, dévalorisée dans le texte par la métaphore du policier et du mouchard et qui détonne dans un contexte où est, par contre, fortement valorisée la figure de l'écrivain, appartenant à part entière à la communauté littéraire par le respect de certains de ses codes. Étrangement, on retrouve un mépris analogue pour le travail de terrain au sein même de la communauté de l'ethnologie naissante, contemporaine des Goncourt. Dans la constitution de la nouvelle discipline, le travail empirique mené sur les peuples dits « primitifs » était mal jugé par la « haute » culture universitaire « qui avait investi des territoires “nobles”, par exemple l'étude des civilisations extra-européennes possédant des traditions écrites ou une histoire monumentale [...] au détriment des enquêtes empiriques menées chez les “sauvages” ou chez les peuples récemment colonisés<sup>16</sup> ». Telle pourrait être l'attitude des Goncourt. S'il faut leur reconnaître d'avoir pratiqué avec une telle constance ce que l'on ne pratiquait pas encore dans le champ littéraire ni dans celui de l'ethnologie en France à leur époque (et de l'avoir fait sur une durée plus étendue que ne le fit Zola), d'avoir surmonté

15. Voir à ce propos le séminaire organisé par D. Fabre (EHESS, à partir de 2011-2012) : « Les ethnologues et le fait colonial » (1920-1960).

16. C. Blanckaert, art. cité, p. 43.

un « dégoût », alors partagé, pour accomplir leurs enquêtes sur le peuple, on peut penser néanmoins qu'ils les ont réalisées dans le seul but de faire participer le roman de la « haute culture », au nom de laquelle tout est possible à l'époque de la modernité. Le choix de l'hypo-texte tragique, auquel ils entendent hisser le roman, en est bien la preuve. Par ailleurs, il serait inexact de réduire leur intérêt pour l'exotisme à cette seule forme « primitive ». Il faudrait le rééquilibrer par une autre expression plus élevée, voire plus consacrée de la notion d'exotisme qui appartient à la prestigieuse tradition orientale, certainement plus documentée : l'art japonais, dont on sait l'importance dans la vie et l'œuvre des deux frères considérés comme les précurseurs du japonisme fin de siècle. D'ailleurs, la coprésence de ces deux types de codes est à l'œuvre dans un passage de *La Fille Élisa* où un même phénomène, la peur de l'avenir de l'héroïne, est représenté à partir de deux visions du monde dont l'une appartient à une religion orientale consacrée (signe de grand capital culturel), l'autre à celle de la croyance populaire. L'interprétation valorisante du phénomène de la part du narrateur cultivé semblerait rehausser la manière dont Élisa en fait état pour lui donner valeur universelle :

Une imagination où, dans la terreur religieuse d'un de ces cultes de l'Extrême-Orient pour ses divinités du Mal, est assis tout en haut des tremblantes adorations de la femme : Monsieur le Préfet de police. Une imagination frappée et toujours troublée par des peurs de l'inconnu d'un avenir fatal, dont elle va d'avance demander le secret aux tireuses de cartes. (*FE*, p. 61-62)

Tout se passe donc comme si une enquête sur le terrain ne pouvait constituer une référence en soi, qu'elle nécessitait pour être interprétée une lecture faite à la lumière d'autres références plus légitimées à plus forte valeur symbolique (dont l'on peut penser aujourd'hui qu'elles compromettent l'altérité de l'objet, en l'englobant en quelque sorte dans la propre culture dominante). Autrement dit, si les deux frères, comme le déclare Edmond, ont accompli leurs enquêtes avec le mépris que la haute culture pouvait avoir pour la « canaille », ils ont également manifesté leur dédain pour la modalité même de l'enquête qu'ils ont dû justifier en faisant participer celles-ci d'un programme esthétique élitiste dont l'écriture « artiste » n'est que l'un des aspects.

En fait, les choses sont plus complexes car l'attitude des Goncourt est ambivalente. Comme nous l'avons dit, il y a dans leur texte une tension constante entre le mépris et la fascination pour le populaire, en particulier pour le personnage de la « canaille » édifié en personnage sublime, rehaussé au rang du tragique, une des catégories majeures de la littérature dominante (on sait l'importance accordée à la tragédie dans leur poétique qui vise à y faire accéder le roman nouveau et réaliste). Faire en sorte qu'on puisse le trouver (et le représenter) dans un monde et dans un personnage faisant partie de

ceux qu'on appelle « les basses classes<sup>17</sup> » signifie qu'on peut percevoir dans ceux qui, par ailleurs, ont quelque chose de « sauvage », une grandeur qui répond à des exigences communes à toute l'humanité<sup>18</sup>, à une idée de nature de l'homme qui est au cœur de l'idée morale des Goncourt mais qui est aussi, sans doute, à l'origine d'un certain projet ethnographique humaniste. Or dans leur esthétique, donner à lire la lutte d'un individu de basse extraction sociale (et non plus d'un membre de la noblesse) contre ce qu'il considère comme son propre destin signifie donner corps à une vision du monde, à un langage et des pratiques qui lui appartiennent et sont fondés sur la superstition, à laquelle les deux écrivains accordent, dans leurs romans, plus encore que dans leur journal peut-être, autant de légitimité que peuvent en avoir les religions officielles de l'Antiquité ou plus tardives dans la tragédie. Et ils le font doublement, une fois de plus, en marquant la distance du narrateur cultivé par rapport au personnage, comme dans ce commentaire de *Germinie Lacerteux* :

Cette grande force du monde qui fait souffrir, la puissance mauvaise qui porte le nom d'un dieu sur le marbre des tragédies antiques, et qui s'appelle *Pas de chance* sur le front tatoué des bagnes, la Fatalité l'écrasait, et Germinie baissait la tête sous son pied. (*GL*, p. 200)

Ou encore, selon l'esthétique réaliste, à partir de la parole du personnage et de son point de vue sur les choses, de sa manière de les penser avec les moyens symboliques dont il dispose pour donner un sens à des éléments qui deviennent des signes une fois insérés dans une inexorable succession logique :

[...] quand elle suivait dans son enfance l'enchaînement de sa lamentable existence, cette file de douleurs qui avaient suivi ses années et grandi avec elle, tout ce qui s'était succédé dans son existence comme une rencontre et un arrangement de misère, sans que jamais elle y eût vu apparaître cette main de la Providence dont on lui avait tant parlé, elle se disait qu'elle était de ces malheureuses vouées en naissant à une éternité de misère [...] Elle s'imaginait être maudite jusqu'au bout des doigts [...] (*Ibid.*)

Aussi n'avait-elle plus qu'une phrase à la bouche, une phrase qui était le refrain de sa pensée : – Que voulez-vous ? je suis malheureuse... Je n'ai pas de chance... Moi d'abord rien ne me réussit. Elle disait cela comme une femme qui a renoncé à espérer. Avec la pensée toujours plus fixe, d'être née sous un signe défavorable [...] (*Ibid.*, p. 201)

De telles croyances, parfois dévalorisées dans le discours du *Journal*, prennent toute leur importance « tragique » dans la représentation qu'ils en donnent dans le roman. Dans *Germinie Lacerteux*, ce n'est pas un hasard

17. Préface de *Germinie Lacerteux*, ouvr. cité, p. 55.

18. « que le Roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom d'Humanité » (*ibid.*, p. 56).

si le recours à la superstition de l'héroïne est de plus en plus fréquent au fur et à mesure qu' on avance dans le récit jusqu'au «dénouement» et que la servante avance dans son désespoir. Selon Nola, «Les superstitions [...] apparaissent comme des mécanismes de défense rassurants à travers lesquels les individus et les groupes imaginent des justifications à leurs échecs et à leurs incertitudes, évidemment croissants dans des moments de malaise et de difficultés<sup>19</sup>». Tel est le cas ici. Car si, au début du roman, dans le récit de «sa rustique enfance» (*GL*, p. 143), l'adhésion de Germinie à sa culture paysanne s'exprime de manière plus joyeuse ou du moins plus rassurante, si elle est surtout liée à la ritualité populaire des fêtes religieuses (tirage des cochons à Noël, fête de la Saint-Rémi), ou aux rites de passage (sa première communion, l'enterrement de son frère) qui scellent l'appartenance à la communauté, elle prend la forme de la superstition à partir de sa déchéance et de son désespoir, au moment où elle a besoin de récupérer, dans le déracinement d'une vie urbaine qui les lui aurait arrachées, des croyances et une vision du monde autrefois partagées qu'elle ne peut plus vivre désormais que dans la solitude, clandestinement et intérieurement.

Ainsi, chez Germinie, comme chez Éliisa, il y a croyance dans la prise de possession de leur corps et de leur esprit par quelqu'un, dans les deux cas un homme aimé, diabolique pour Germinie qui «vend sa vie», «signe [...] sa misère éternelle» (*ibid.*, p. 166) dans une sorte de pacte fatal et devant lequel elle éprouve «l'épouvante qu'on a de quelqu'un qui est votre Malheur!» (*ibid.*, p. 150) :

Quelquefois, en réfléchissant sur elle-même, elle était effrayée. Des idées, des peurs de village lui revenaient. Et ses superstitions de jeunesse lui disaient tout bas que cet homme lui avait jeté un sort, que peut-être, il lui avait fait manger *du pain à chanter*. Et sans cela, aurait-elle été comme elle était? Aurait-elle eu, rien qu'à le voir, cette émotion de tout l'être, cette sensation presque animale de l'approche d'un maître? Aurait-elle senti son corps, sa bouche, ses bras, l'amour et la caresse de ses gestes aller involontairement à lui? Lui aurait-elle appartenu ainsi tout entière<sup>20</sup>? (*Ibid.*, p. 179-180)

Une telle aliénation de soi se donne à voir dans le corps de Germinie endormie lors d'une scène de possession – au sens magique du terme – que perçoit Mlle de Varandeuil, «penchée avec une sorte d'épouvante sur ce corps abandonné et ne s'appartenant plus», alors que «la vague solennité des choses surnaturelles, un souffle d'au-delà de la vie s'élevait dans la chambre

19. A. M. di Nola, *Lo specchio e l'olio. Le superstizioni degli italiani*, Bari, Laterza, 1993, p. VIII (nous traduisons).

20. Voir aussi : sa manière de vivre son amant Jupillon «resté enraciné» en elle et qu'elle ne peut «arracher tout à fait du fond d'elle-même [...] Elle lui appartenait, contre elle-même [...] Il la possédait pour avoir violé sa conscience [...]» (*GL*, p. 229).

avec cette parole du sommeil, involontaire, échappée, palpitante, suspendue, pareille à une âme sans corps qui errerait sur une bouche morte<sup>21</sup> [...] » (*ibid.*, p. 190).

Germinie vit toutes les formes de son malheur selon la modalité de la possession, à laquelle elle arrive à résister par la force parfois surhumaine qu'elle lui oppose jusqu'au moment de mourir. Il lui arrive en effet de se sentir également possédée par une entité extérieure : par l'épidémie qu'elle vit avec « la croyance de lui appartenir et l'impression d'en être déjà à demi possédée » (*GL*, p. 140), à l'hôpital où elle accouche ; par une maladie dont la « possession » est « plus forte que sa pudeur et sa raison » (*ibid.*, p. 201) ; par les « influences mauvaises qui la poursuivaient et dont elle se croyait parfois possédée » (*ibid.*, p. 148) et que, dans une logique magique, elle pense pouvoir contrebalancer par une autre force, celle de sa fille « dans laquelle elle voyait je ne sais quoi de céleste qui la rachèterait et la guérirait, comme un petit ange de délivrance, sorti de ses fautes pour la disputer et la reprendre aux influences mauvaises qui la poursuivaient » (*ibid.*, p. 148).

À la sensation d'être « agie » par un individu, par un élément ou, à une échelle plus cosmique, par un destin supérieur de malchance, le guignon, qui serait, aux yeux des deux frères, l'expression populaire de la fatalité tragique, pour faire « face à l'extraordinaire puissance du négatif dans la vie quotidienne<sup>22</sup> », plusieurs moyens sont mis en œuvre dans la représentation des

21. Il est une scène analogue dans le *Journal*, dont se sont évidemment inspirés les Goncourt. La maîtresse du sujet, saoule d'absinthe, dort près de lui et parle dans son sommeil : « C'est une voix singulière et qui fait une émotion étrange, presque peur, que cette voix involontaire et qui s'échappe, la parole sans la volonté, la voix du sommeil – une voix lente et qui a la coupe, l'accent et le poignant des voix de drame au Boulevard. Et d'abord, peu à peu, mot à mot et souvenir à souvenir, comme si avec les yeux du souvenir, elle regardait dans sa jeunesse, voyant les choses et la figure des gens sortir, sous la fixité de son attention, de la nuit où le passé dort : « Oh, il l'aimait bien!... Oui, on disait que sa mère avait eu *un regard*... Il avait les cheveux blonds... [...] ». Oui, il y a comme une terreur à être penché sur ce corps, où tout semble éteint et où la vie animale semble veiller, et à entendre ainsi le passé y revenir, comme un revenant dans quelque chose d'abandonné! et puis ces secrets prêts à jaillir et qui s'arrêtent machinalement, ce mystère d'une pensée sans conscience, cette voix dans cette chambre noire, c'est quelque chose d'effrayant, comme un cadavre possédé par un rêve... » (*J*, t. I, 3 septembre 1859, p. 471-472). La scène n'est pas insérée ici dans le réseau de sens concernant la superstition dans le roman, où il renvoie à une des nombreuses formes de possession dont Germinie se sent la victime. En outre, la manière dont il est traité dans le roman, contribue à donner au personnage une grandeur tragique qui l'édifie. Autrement dit, quoique le constat fondé sur l'observation ne soit pas absent du *Journal*, il y a bien littérisation dans les deux récits, mais elle n'a pas le même sens. Celle du *Journal* permet de créer une atmosphère, de rendre « l'horreur » sacrée que provoque un phénomène de possession, également décrit avec rigueur et précision (il voit dans la femme une sorte de médium entre un monde et l'au-delà). L'autre, participe à la construction d'un personnage tragique dont l'épisode est une des étapes.

22. E. De Martino, ouvr. cité, p. 9.

personnages populaires. Les Goncourt utilisent deux modalités qui reflètent leur ambivalence par rapport à leur objet, et, en l'occurrence, la superstition. Au mépris affiché dont j'ai parlé correspond par exemple l'ironie dénigrante avec laquelle ils traitent des personnages comme Tanchon, l'amant d'Élisa qui raconte, dans une lettre bourrée de fautes d'orthographe, avoir eu recours à des gestes et formules magiques au moment de tirer au sort le numéro qui aurait dû l'exempter du service militaire<sup>23</sup> (sans aucune efficacité). En revanche, à la fascination des deux frères pour la superstition populaire, correspond la description de certaines pratiques de Germinie et Élisa dans un registre plus noble. Dans leur angoisse, dans leur désir de « protection psychologique », elles essaient de conjurer leur malheur, passé et présent, par la connaissance de l'avenir. Elles y cherchent une marge d'espoir, l'assouvissement de leur désir, ou une manière de se préparer au pire, pour n'y trouver néanmoins que la confirmation d'une destinée tragique, d'un malheur réitéré jusqu'à la mort. Telle Élisa demandant « le secret » de son avenir « aux tireuses de cartes », comme beaucoup de ses compagnes de prostitution<sup>24</sup> :

« La justice et une mort prochaine » avait prédit à Élisa une pythonisse de la rue Gît-le-Cœur. La prédiction revenait souvent dans l'effroi de sa pensée nocturne<sup>25</sup>. (*FE*, p. 62)

Telle Germinie, demandant au marc de café de lui livrer son avenir, dans une très belle scène du roman où sont décrits minutieusement tous les gestes d'une pratique divinatoire fortement ritualisée mais réinterprétée par

23. « [J]'avais mis trois doits en manière de triangle dans la boîte, j'avais touché les trois numéros et puis tirant le troisième, j'avai bien dit, insi comme on me l'a enseigné au païs : Mise, mouche, vul. », écrit-il à Élisa dans « une lettre écrite avec du sang, à l'exception d'un seul mot, le mot « mort » tracé par une crainte superstitieuse avec de l'encre ordinaire. » (*FE*, p. 117)

24. Comme Divine, la fille du Morvan qui, enfant, vivait vagabondant (« Dans le pays superstitieux, on disait l'enfant possédé par le diable »), elle attendait la venue d'une « diseuse de bonne aventure » et « donnait quinze livres de lard pour que la sorcière lui fit le *grand jeu*. (*FE*, p. 33) » Il semblerait qu'une catégorie aussi exposée au danger et à la crainte de l'avenir serait plus sensible à de telles pratiques. C'est du moins ce que suggère Edmond dans le *Journal* quand, introduit par l'une d'elles, il va rendre visite au « grand sorcier des filles de Paris », le 29 octobre 1856.

25. Comme souvent, le recours à la superstition divinatoire a des implications narratives. Elle sert à provoquer des effets de lecture outre qu'à caractériser certains personnages. Elle permet de créer un effet de suspens (la prédiction se réalisera-t-elle?) et, si elle est avérée, à la fin de la lecture, elle peut fonctionner comme une prolepse, une mise en abyme de la *fabula* du roman. Et dans ce cas, quel sens attribuer à la superstition? Le romancier lui attribue-t-il un certain crédit quand, dans l'économie du roman, il lui accorde d'annoncer un événement réel non encore advenu? Ou bien, l'état psychologique du personnage permet-il de penser que cette prédiction ne se réalise que parce qu'intériorisée, vécue dans l'esprit d'Élisa de manière obsessionnelle, est à l'origine de l'assassinat de son amant, de sa propre réclusion et de sa condamnation à mort par la justice?

une profane dans la solitude. Le texte tient alors autant du résultat d'une enquête que d'une fictionnalisation des faits et d'une recherche stylistique surprenante, plus aptes sans doute à dire une atmosphère inquiétante et l'état fébrile d'une Germinie visionnaire, hallucinée, que le simple compte rendu des faits, plus proche d'une écriture ethnographique « neutre »<sup>26</sup>.

La servante inexperte y force sa lecture des signes, des lignes et des formes pour qu'ils répondent à l'assouvissement de son désir de femme jalouse : la mort de sa rivale. Mais elle agit dans la plus grande solitude, celle de son déracinement, en jouant seule, dans la scène divinatoire, le double rôle de l'interrogé et de l'interrogeant, à savoir le sorcier (généralement marginal, situé à une certaine distance symbolique de celui qui y a recours, dans un détachement qui garantit la valeur magique de ses réponses et permet la reconnaissance de la collectivité qui lui attribue son pouvoir magique). À Paris, la servante arrache le rite à son contexte collectif (celui de la communauté partageant la croyance), qui peut, seul, lui conférer sa valeur sacrée, sa vérité et son efficacité. C'est dans la solitude imposée par son métier et son déracinement que Germinie mène sa lutte obstinée contre son destin et qu'elle atteint une fois de plus le « sublime tragique », celui d'une Phèdre moderne par exemple.

Elle se disait que c'était impossible, que rien de ce qu'elle rêvait ne pouvait arriver, et elle restait à réfléchir, affaissée sur sa chaise. Bientôt, au bout de quelques instants, elle se levait, allait, lente et incertaine à la cheminée, tâtonnant sur le manteau la cafetière et se décidait à la prendre : elle allait savoir le restant de sa vie. Son bonheur, son malheur, tout ce qui devait lui arriver était là, dans cette bonne aventure de femme du peuple, sur cette assiette où elle venait de verser le marc du café...

Elle égouttait l'eau du marc, attendait quelques minutes, respirait dessus avec le souffle religieux dont sa bouche d'enfant touchait la patène à l'église de son village. Puis, se penchant, elle se tenait la tête en avant, effrayante d'immobilité, les yeux fixes et perdus sur la traînée de noir éparpillée en mouchetures sur l'assiette. Elle cherchait ce qu'elle avait vu trouver à des tireuses de cartes dans les granulations et le pointillé presque imperceptible que le résidu du café laisse en s'écoulant. Elle s'usait la vue sur ces milliers de petites taches, y détectait des formes, des lettres, des signes. Elle isolait avec le doigt des grains pour se les montrer plus clairs et plus nets. Elle tournait et roulait lentement l'assiette entre ses mains, interrogeait son mystère de tous les côtés, et poursuivait dans son cercle des apparences, des images, des rudiments de nom, des ombres d'initiales, des ressemblances de quelqu'un, des ébauches de quelque chose, des embryons de présages, des figurations de rien qui lui annonçaient qu'elle serait *victorieuse*. Elle voulait voir et se forçait à deviner. Sous la tension de son regard, la porcelaine s'animait des visions de ses insomnies ; ses chagrins, ses haines, les visages qu'elle détestait, se levaient peu à peu de l'assiette magique et des dessins de hasard. À côté d'elle, la chandelle, qu'elle oubliait

26. Nous renvoyons à ce sujet au texte de V. Debaene présent dans ce volume.



de moucher, jetait sa lueur intermittente et mourante : la lumière baissait dans le silence, l'heure tombait dans la nuit, et comme pétrifiée dans un arrêt d'angoisse, Germinie restait toujours clouée là, seule, et face à face avec la terreur de l'avenir, essayant de démêler dans les salissures du café le visage brouillé de son destin, jusqu'à ce qu'elle crût apercevoir une croix à côté d'une femme ayant l'air de la cousine de Jupillon, – une croix, c'est-à-dire *la mort prochaine*. (GL, p. 197-198)

Elle lit dans l'avenir la mort de sa rivale, de celle que, plus loin dans le texte, « elle eût voulu voir morte, celle dont elle avait tant de fois cherché la mort dans les lignes du sort » (*ibid.*, p. 231). Elle le fait à travers l'interprétation profane qui n'est pas étrangère à sa pathologie. Mais la mort annoncée sera la sienne. On sait que dans la tragédie, il ne sert à rien de truquer ou déjouer l'avenir (Œdipe roi en est la preuve) car l'ironie du sort remet inexorablement les choses à leur place et « Il arrivait un jour où Germinie renonçait à la lutte. Sa conscience se courbait, sa volonté se pliait, elle s'inclinait sous le sort de sa vie. » L'imparfait, si cher aux Goncourt, semblerait tuer l'événement et le réinscrire dans une autre temporalité, tragique, éternelle.

Ainsi, Germinie et Élixa sont représentatives d'un phénomène que les Goncourt ont particulièrement lié à la femme du peuple dans les enquêtes dont rend compte le *Journal* :

Car il faut cela, Paul de Kock et des cartes. Deux tueurs de temps et deux amis de la femme du peuple, restée peuple sous la soie, qui gagne sa vie avec le plaisir. Elle s'endort avec le rire du livre, elle s'éveille avec la promesse des *fafrots*. Les cartes, c'est toujours un peu d'espérance et de promesse, du lendemain à remuer à la pelle, un jouet qui est un peu Dieu, la roue de la Fortune qu'elle tripote et qui parle. (*J*, t. I, du 20 au 26 août 1857, p. 294)

Ou encore, à propos des pratiques d'une célèbre actrice du temps, devenue la maîtresse de l'Empereur et dont il quitte l'appartement : « En prenant mon chapeau posé sur un petit bonheur du jour, j'aperçois une tasse vide qui, renversée sur le côté, dans le marc du café qui sèche et sa traînée mystérieuse, prépare la bonne aventure que se dira demain la maîtresse de l'hôtel<sup>27</sup> » (*J*, t. II, 10 août 1875, p. 657).

Mais insérées dans le contexte romanesque des Goncourt, ces pratiques changent de sens. Elles participent du désespoir des deux femmes plus encore que de leur espérance, elles scandent leur marche inexorable vers la déchéance et la mort. Au niveau narratif, elles sont l'expression de la fatalité et ce autour de quoi s'organise la narration tragique.

3. Néanmoins, il serait réducteur de penser que chez les Goncourt la superstition n'est que l'apanage des couches populaires venues de province.

27. Le texte, postérieur à *Germinie*, est de la main du seul Edmond.



On la trouve également chez des personnages qui appartiennent à des classes sociales plus élevées mieux intégrées dans la capitale, quand elles ne sont pas d'origine parisienne. Elle coexiste ou entre en conflit avec d'autres formes culturelles, en particulier en contexte urbain. Il s'agit sans doute de l'inévitable contamination à l'œuvre dans une capitale comme Paris (ou Rome dans *Madame Gervaisais*) où les classes se côtoient. Edmond en fait état dans le *Journal*. Tel pourrait être le cas de Mlle de Varandeuil chez qui travaille Germinie pendant de longues années<sup>28</sup>. Il faudrait sans doute ajouter à cela le besoin de remplir un vide intérieur créé au lendemain de la Révolution, avec la victoire d'un athéisme qui aurait privé cette noble déracinée de toutes les formes de religiosité et de tout rapport avec l'inconnu et l'invisible. De même, la pensée voltairienne que Mme Gervaisais a héritée du XVIII<sup>e</sup> siècle ne lui suffit plus à nourrir son esprit, son « âme » et il n'est pas inintéressant de constater que sa conversion à la religion catholique lors de son séjour romain passe par l'expression la plus superstitieuse de celle-ci, qui s'adapte peut-être mieux à sa pathologie et au retour chez elle de l'émotion. Le phénomène de la superstition n'est plus alors considéré comme appartenant simplement à la culture populaire mais, dans une optique transversale, comme l'une des strates qui composent la vision du monde d'une plus vaste collectivité à un moment donné de son histoire, voire comme l'un des éléments de tension qui la constituent. À ce propos et sur un autre terrain, la démarche proposée par Roger Chartier dans son interrogation sur l'histoire culturelle, pourrait également permettre de lire les Goncourt sous un autre jour et nous fournir certains éléments de leur démarche d'écrivains ethnologues. Il y est question de la

tentative de déchiffrer autrement les sociétés, en pénétrant l'écheveau des relations et des tensions qui les constituent à partir d'un point d'entrée particulier (un événement obscur ou majeur, le récit d'une vie, un réseau de pratiques spécifiques) et en considérant qu'il n'est pas de pratique ni de structure qui ne soit produite par les représentations, contradictoires et affrontées, par lesquelles les individus et les groupes donnent sens au monde.

[...] en renonçant à la primauté tyrannique du découpage social pour rendre compte des écarts culturels, l'histoire en ses derniers développements a montré, tout ensemble, qu'il est impossible de qualifier les motifs, les objets ou les pratiques culturels en termes immédiatement sociologiques et que leur distribution et leurs usages dans une société donnée ne s'organisent pas nécessairement selon des divisions sociales préalables, identifiées à partir de différences d'état et de fortune<sup>29</sup>.

28. Par exemple, elle en répète les proverbes : « Sans le vouloir, elle avait retenu une phrase que Germinie répétait souvent : "Péché caché, péché à moitié pardonné" » (p. 176).

29. R. Chartier, « Redéfinition de l'histoire culturelle », *Annales ESC*, n° 6, nov.-déc. 1989, p. 1508-1509.

Ainsi, Mlle de Varandeuil, à la fois républicaine et aristocrate, sans religion parce que « née à une époque où la femme s'en passait » et à laquelle rien « n'avait donné l'habitude ni le besoin de Dieu », s'invente, dans la solitude, une ritualité religieuse individuelle, ne croyant ni ne participant à aucune autre ritualité religieuse collective. Elle remplit chez elle un vide de sacralité en empruntant à une double culture, populaire et classique : d'un côté, elle va chaque semaine au cimetière honorer ses morts (« son culte de la mort était "presque antique" » [GL, p. 83]), dans ce qui apparaît comme « un "pèlerinage" » très codifié et où elle répète toujours les mêmes séquences gestuelles avant de s'en « revenir lentement, religieusement, s'enveloppant de silence » (*ibid.*, p. 84), de l'autre elle scande ses années régulièrement ; par des fêtes choisies parce que moins marquantes dans la hiérarchie des fêtes officielles ou religieuses (le Jour de l'an, les Rois, dont la coutume est d'origine païenne, plutôt que Noël, par exemple). Mais surtout, face à la mort, elle accueille la superstition, qui lui sert à exprimer toute l'horreur qu'elle éprouve à la vue du cadavre de Germinie, dans un moment de passage que n'accompagnera aucune forme de ritualité. La superstition émerge du plus profond de sa mémoire. Elle en est envahie. Mlle de Varandeuil, la vieille fille noble et rationnelle si liée à sa servante Germinie, « pensait », devant le cadavre de celle-ci qui « était là, avec ses cheveux, ses cheveux terribles, rebroussés, tout debout sur sa tête ! », pensait

sans y vouloir penser, à des choses tombées dans son oreille d'enfant, à des superstitions de peuple perdues au fond de sa mémoire : elle se demandait si on ne lui avait pas dit que les morts qui ont les cheveux ainsi emportent avec eux un crime en mourant... Et par moments, c'étaient ces cheveux-là qu'elle voyait à cette tête, des cheveux de crime, tout droits d'épouvante et tout raidis d'horreur devant la justice du ciel [...]. (*Ibid.*, p. 251)

« Sans y vouloir penser » indique bien le refus de la culture populaire et de la superstition de la part d'une femme cultivée, d'un rang social élevé et à la mentalité laïque, mais aussi sa persistance. Une telle évocation joue un rôle déterminant dans le texte car elle annonce la découverte des secrets « criminels » de Germinie par Mlle de Varandeuil. Elle confirmerait donc, en quelque sorte, chez ce personnage autant que chez les deux romanciers, le pouvoir et la valeur effective de la superstition qui donne à voir, à comprendre. Dans l'économie narrative du texte, elle a ainsi valeur de prolepse. La superstition est en somme confirmée par les faits qui suivent dans un récit pourtant réaliste sans qu'il y ait de distance ironique ni de prise en charge du discours par le personnage pour la dévaloriser.

La part de la superstition est peut-être encore plus grande dans *Madame Gervaisais*. Lors de son voyage à Rome, l'héroïne abandonne progressivement

ses principes voltairiens pour tomber dans une religiosité simpliste suggérée par certains personnages populaires de Rome qui vivent leur appartenance catholique selon des modalités superstitieuses fondées sur le miracle ou la possession d'un individu par le diable, par exemple, à la suite d'un sort, de la *jettatura*. Son fils malade (« possédé »), elle se laisse aller à la croyance dans les pouvoirs miraculeux de la *Madonna del parto* de l'église Sant'Agostino, la vierge idolâtrée qui guérit les enfants malades<sup>30</sup>. L'enfant guérit en effet, ce qui contribue en partie à la conversion de cette femme cultivée de haut rang qui, lentement, perdra « le sens critique, la haute ironie qui étaient en elle » (*MG*, p. 171-172). La croyance en la superstition ne relève pas du souvenir, d'une trace, comme dans le cas de Mlle de Varandeuil, elle constitue pour Mme Gervaisais un élément tout à fait nouveau qui, dans le roman, joue le rôle de déclencheur, elle représente une étape de son parcours spirituel, d'ascèse. Le commentaire du narrateur sur le phénomène est digne d'intérêt. S'il donne bien à lire une prise de distance qui annoncerait en quelque sorte la posture de Zola dans *Lourdes*, il n'y a pas condamnation explicite du phénomène de sa part, mais plutôt une volonté de comprendre les causes qui portent à « y croire » (les situations de malheur et l'angoisse qu'elles provoquent sont à lire dans le « coup qui brise la raison »), voire une sorte de participation d'ordre métaphysique. L'église Sant'Agostino est alors décrite comme un

Lieu de vertige et de mystère, un de ces antres de superstition marqués toujours fatalement sur un coin de terre, dans un temple, dans une église, où l'Humanité va, sous le coup qui brise sa raison, à la religion d'une statue, à une pierre, à quelque chose qui l'écoute quelque part dans le monde avec l'oreille du Ciel!  
(*Ibid.*, p. 158)

4. Mais puisque la superstition n'est pas seulement le fait de personnages populaires, qu'elle traverse toute la société et hante certaines de leurs fictions, on pourrait se demander si les Goncourt qui appartiennent à la même classe sociale que leurs deux dernières héroïnes, ne pourraient pas en être également « atteints ». Il faudrait alors le vérifier ailleurs que dans leurs romans, plutôt dans le texte autobiographique que constitue le *Journal*, dans des passages qui rendraient compte d'enquêtes menées sur le phénomène non pas en tant qu'observateur extérieur mais plutôt en tant qu'observateur participant, s'impliquant plus directement dans le déroulement des faits. Certes, il ne s'agit pas d'un journal comparable à celui d'un ethnologue car il est déjà littérisé et aborde de nombreux sujets, fonctionne comme un atelier d'écriture, mais, nous l'avons vu, les Goncourt y rapportent souvent des notes d'enquêtes qui pourraient servir à notre type d'analyse. En effet, deux d'entre ces textes

30. *Madame Gervaisais* [1869, désormais *MG*], Paris, Gallimard, 1982, p. 155-158.

m'ont semblé répondre parfaitement au besoin de la cause. Ils confirment une fois de plus l'ambivalence des Goncourt par rapport au problème, ambivalence qui s'exprime à deux niveaux : dans la démarche suivie au moment de l'enquête d'abord, dans la mise en mots des données ensuite. Le sujet énonciateur oscille alors entre posture critique et posture participative. Le premier des deux passages concerne la visite de l'énonciateur chez un « sorcier » parisien (*J*, t. I, 29 octobre 1856, p. 210-211 et p. 1042), l'autre à sa rencontre avec « le ménage de la chiromancie » (3 janvier 1864). Les deux fragments tiennent autant de l'enquête de terrain que d'une fictionnalisation des données dont les enjeux littéraires sont évidents.

Dans le premier cas, plusieurs pages décrivent et racontent avec minutie une visite de l'énonciateur « chez le grand sorcier des filles de Paris » (*J*, t. I, p. 210). Quelles sont les raisons d'une telle visite ? Autant la curiosité pour tout ce qui échappe à la raison que, sans doute, la recherche du document humain. On peut imaginer, grâce au contexte du *Journal*, que les deux frères entendent acquérir une meilleure connaissance de la mentalité d'une catégorie sociale qui les fascine alors, les prostituées, sur lesquelles le *Journal* est particulièrement riche en notes et sur une assez longue durée. L'une d'entre elles, Marie, la maîtresse des deux frères, introduit l'énonciateur dans ce qu'il nomme un « parloir de putains qui espèrent ». Car Marie Lepelletier « y croit » : plus d'une fois est évoquée sa « confiance en son étoile » (*J*, t. I, 2 juin 1856, p. 178) « ou encore sa pratique des cartes, dont on a vu qu'elle caractérisait aux yeux des Goncourt la femme du peuple d'abord, la prostituée ensuite. Ce qui frappe en premier lieu, c'est que le sujet est introduit pas une habituée des lieux, sorte d'informatrice de l'enquête ethnographique, avec laquelle il entretient une relation de complicité, qui assiste à la séance, sert de garant auprès du sorcier et permet ainsi au sujet de compléter sa connaissance des faits. Ensuite, comme dans la tradition d'une certaine forme d'observation participative, le sujet joue le jeu : il va rendre visite au sorcier pour une consultation, pour se faire tirer les cartes (sans toutefois donner à voir sa véritable identité d'écrivain). Quelques indices nous permettent de penser qu'il y va peut-être pour savoir quel sera son sort d'écrivain à un moment où il se considère comme un « homme de lettres déjà poursuivi et qui se sent poursuivable toute sa vie... » (p. 210), par quelque chose qui ressemblerait au guignon.

Il y a là une démarche qui n'est pas sans nous rappeler celle qu'expose Malinovski dans son introduction aux *Argonautes du Pacifique occidental* (1922) ou celle de Jeanne Favret Saada qui, dans *Les mots, la mort, les sorts*, ne commence à obtenir des informations sur l'envoûtement dans le bocage normand qu'à partir du moment où elle est impliquée dans la logique des

sorts et a recours à un désenvoûteur, en somme à partir du moment où elle renonce à la posture ethnologique de la distanciation « scientifique » par rapport à son objet qu'elle récupérera ensuite.

L'ambivalence des Goncourt en matière de superstition est là : entre distanciation et participation. Au niveau de l'écriture, il en va de même car la représentation de la scène relève à la fois d'une distanciation critique et d'une fascination participante. La distance est à lire dans l'observation des deux écrivains réalistes ethnographes examinant et décrivant les lieux et les agents d'un phénomène de la capitale moderne avec une grande précision « scientifique ». Il souligne l'embourgeoisement (et son corollaire, le kitsch) ainsi que la commercialisation<sup>31</sup> de la pratique magique, complètement désacralisée (la maison [...] « toute seizième siècle, fleurie de sculptures des pieds à la tête, avec des chouettes en pierre qui montent la garde sur les portes – maison, dit la voix publique, qu'Edmond a achetée avec l'argent de ses consultations » ; « la salle à manger toute déshonorée et bourgeoisée ») ; et, comme dans toutes les activités commerciales, la liste des produits fournis (« À la glace, une pancarte contenant tout ce qu'on peut demander : *Talismans, thèmes généthliques, horoscopes*, etc. »), ou encore le tarif (« Cela m'a coûté quarante sous, mais j'ai connu le confesseur qui vend l'espoir à Paris. » [*J*, t. I, p. 211]). Elle est également à lire dans la démystification de la scène de lecture divinatoire et le dévoilement des moyens employés pour créer une atmosphère magique susceptible de justifier le pouvoir du sorcier, dont la sacralité ne relève que d'artifices empruntés au théâtre (ou au roman-feuilleton) comme : la mise en scène (« Une porte s'ouvre et l'homme paraît » ; l'effet produit pas l'harmonisation du geste et de la lumière ; le contraste entre l'obscurité et le jour qui tombe des vitraux, « prismatique et bigarré ») ; la posture du sorcier (« avec un geste impérieux et l'index de la main plongeant dans l'échelle descendante de la lumière, comme montrant et assignant l'avenir ») ; son costume (robe de chambre noire et manches pendantes) ; le jeu modulé de sa voix (on passe de la « voix canaille », des « intonations du peuple », à celle d'un homme de « métier » aux phrases solennelles ; d'un « orateur du futur » qui « récite » en « enflant et descendant sa voix » à celle d'un « habile homme qui a l'éloquence qu'il lui faut ») ; des « éclats de phrases et de voix de Vautrin » au « partage qui coule majestueusement comme l'eau ») ; un langage de mélodrame (« Des trappes s'ouvriront, des fantômes s'avanceront...[...] »). En somme, le sorcier déploie une véritable machine à subjuguier le « client » et n'arrive à ses fins que parce qu'il adopte les formes d'une nouvelle culture partagée par

31. Ce que fera en quelque sorte Zola dans certaines pages de *Lourdes* où la ville du miracle apparaît comme un grand bazar (voir à ce sujet C. Gallini, *Il miracolo e la sua prova, un etnologo a Lourdes*, Napoli, Liguori, 1998).

l'auditoire, essentiellement composé de prostituées, et fondée sur le kitsch d'un logis « bourgeoisifié », sur le mélodrame, le roman-feuilleton, des « images de kaléidoscopes et de lanternes magiques ». Tout est mis en œuvre pour arriver à bercer « la partie aventureuse de l'âme dans l'in vraisemblance et le feuilleton de la vie ».

Les Goncourt ne mettent pourtant pas en doute la reconnaissance des pouvoirs magiques du sorcier par son public, reconnaissance qu'il ne pourrait obtenir si l'homme ne s'adaptait à son époque, au nouvel enracinement de certaines pratiques dans l'espace urbain de la capitale moderne, n'adoptait un langage et des attitudes nouvelles. Il leur revient d'avoir compris que malgré la permanence d'un phénomène ancestral, les formes qu'il peut assumer relèvent de l'histoire. Une telle compréhension présuppose néanmoins que les écrivains accordent à la scène une crédibilité que semblerait offusquer la mise en cause ponctuelle d'une pratique charlatanesque. Or le fait de s'investir autant qu'ils le font dans la situation divinatoire porte à penser qu'ils sont loin de se limiter à une interprétation réductrice du phénomène qui relève, selon eux, tout comme la religion, « de l'Espérance humaine » (p. 211).

Car s'il y a bien dans ce passage distanciation (ironique, dénigrante voire « scientifique ») par rapport au phénomène, on peut également y lire une tentative de leur part de représenter, par le travail de l'imagination et grâce à des moyens stylistiques propres à la littérature (« l'écriture artiste » des deux écrivains est ici convoquée), l'atmosphère magique de la situation, ce à quoi ont tendu certains ethnologues au cours du xx<sup>e</sup> siècle dans leur analyse de la magie, par exemple. L'atmosphère à rendre présuppose une participation émotive. Dans le texte, elle implique le sujet, directement concerné par la lecture des cartes. Il y a bien de sa part résistance à la dépossession de soi par un homme qui viole son cerveau et lui renvoie des « Vous » constants pour lui dire, de l'extérieur, ce qu'il est et ce qu'il sera, mais il reconnaît aussi qu'il provoque en lui de fortes réactions comme celle d'une « confusion dans la [votre] tête ». En outre, la partie finale du récit ne tranche pas. Elle est ouverte au doute. Le sujet s'interroge sur la prédiction et sur sa qualité dans un passage où la stupeur l'emporte sur une mise en cause véritable (le « hasard » n'est pas absolu mais nuancé par l'adjectif « bizarre ») :

Une seule chose m'a frappé ; c'est un hasard assez bizarre que cela lui soit tombé sous la langue : « Vous, vous n'avez rien à craindre d'un coup d'épée ou d'un coup de pistolet, vous avez tout à craindre d'un trait de plume ! » Vraiment le hasard ne l'a pas trop mal servi, parlant à un homme de lettres déjà poursuivi et qui se sent poursuivable toute sa vie... Mais dans la bouche du devin, la phrase n'avait-elle pas un autre sens ? Voyant un jeune homme avec une femme légère du quartier, son trait de plume ne faisait-il pas allusion à la signature de billets ? (J, t. I, p. 211)

Le deuxième texte, plus bref, est écrit huit ans plus tard (3 janvier 1864). Il rend compte d'une séance de chiromancie à laquelle se soumet le sujet, cette fois, sans qu'il l'ait cherché, bien qu'il ait été attiré, dans une soirée chez un ami, par un couple étrange : « c'est le ménage de la chiromancie » (*J*, t. I, p. 1042). L'homme n'a plus du tout l'aspect d'un personnage inquiétant de mélodrame ni par sa posture ni par son costume : un homme âgé, « à l'œil vif, souriant, entrant et caressant », « une tête d'artiste et de médecin ». La femme, « toute nécromancienne qu'elle paraisse, est à peu près vêtue comme tout le monde », avec une « robe agrémentée de dessins légèrement diaboliques ». En somme, une sorte de couple bourgeois qui inspire confiance au sujet et dont la théâtralité, qui semblerait indispensable dans une telle occasion, est beaucoup plus contenue aussi bien dans les costumes que dans les gestes et les accessoires utilisés : deux loupes carrées « qui semblent, par moments, avoir les reflets des fantastiques lunettes d'Hoffmann ». Le détail est indispensable pour créer une atmosphère plus magique dans un contexte aussi banalisé d'où toute ritualité semblerait exclue mais le devin ne s'adresse pas ici à des filles, il s'adresse à des intellectuels qui doivent lui reconnaître un pouvoir magique qu'il ne pourrait exercer autrement. Ce que fait, dans ce cas, l'énonciateur du *Journal* qui n'oppose pas au nouveau devin la même résistance qu'il avait opposée initialement au sorcier :

Tous deux vous prennent la main, la tripotent, la retournent, puis vous plongent le regard dans les yeux. Quelque chose vous passe : on sent un peu de gêne, comme devant de l'inconnu dans lequel on va entrer et au bord d'une nouvelle aventure. On est un peu, si peu qu'on croie, comme sur la sellette de son avenir.

Suit alors le compte rendu de la lecture de la main qui, dans la brièveté et la succession des annotations, dans la présentation de la scène sous forme de dialogues rapides, pourrait rappeler celui d'une prise de note ethnographique écrite à la hâte, d'où les commentaires seraient quasiment exclus, quoique les recherches stylistiques n'y soient pas totalement absentes. Si l'on pouvait lire dans la première partie plus descriptive quelques nuances ironiques indiquant une prise de distance du phénomène et de son personnel, dans le dialogue, le sujet participant joue totalement le jeu des chiromanciens sans leur contester quoi que ce soit (par exemple qu'il aime la musique, honnie des deux frères) :

Desbarolles m'a dit ce que ma main lui disait. Il parle lentement, doucement par petites phrases, qui étendent à petit coup l'idée. Il consulte la femme. Elle lui souffle, de temps en temps : « un peu de *Saturne*, un peu de *Mercur*e », des termes de chiromancie. Il m'a trouvé le goût de la musique ! Puis il s'est rattrapé, m'a trouvé sur une main de femme, une nature de femme. Il est revenu souvent à cela. – et c'est vrai... » Très nerveux ... Vous devez souvent avoir des névralgies ? – Oui. – Le sens de la femme... Une assez belle ligne de vie... » Et puis, sur une grosseur à la base interne de l'index, il m'a trouvé, fort développé, le désir de me



faire connaître – ce à quoi je n'ai pu m'empêcher de dire : « C'est vrai ! » (*J*, t. I, p. 1042)

Et pour dire cette sorte de réconciliation, les Goncourt sembleraient inventer une nouvelle écriture minimaliste où la recherche stylistique se fonde sur un effet de transcription brute des données et où l'on ne sait plus où commencent et où finissent la science ethnographique et la littérature.

L'intérêt des Goncourt pour la superstition, tant dans leur production fictionnelle que dans le *Journal*, mérite d'être approfondie, ne serait-ce que parce qu'ils lui accordent une place importante dans le processus de légitimation du roman en la faisant participer du passage de celui-ci à la tragédie moderne. C'est dire qu'ils ne se limitent pas à une composante folklorique mais la considèrent comme la manifestation d'une véritable vision du monde qui donne sens aux événements d'une vie, même en dehors d'une communauté paysanne d'appartenance, même en dehors de sa dimension collective et rituelle traditionnelle. Contrairement à la manière dont elle peut être représentée dans le roman régional, elle participe des différentes manifestations culturelles qui coexistent ou se heurtent dans la capitale moderne et continue d'exister sous d'autres formes, soit dans l'intériorisation, la réinterprétation, la ritualisation personnelle qu'en donne l'individu déraciné ou en mal de sacralité, soit dans la « bourgeoisification » du phénomène. Pourtant leur manière de l'appréhender reste contradictoire. Elle oscille entre fascination et mépris, distance critique et participation, écriture plus « scientifique » et fictionnalisation : approche, démarche d'enquête et rendu de l'écriture qui ont été et sont encore au cœur des questionnements de beaucoup d'ethnologues.