



**HAL**  
open science

# L'œuvre au sable (Les Frères Zemganno, Edmond de Goncourt)

Marie-Astrid Charlier

► **To cite this version:**

Marie-Astrid Charlier. L'œuvre au sable (Les Frères Zemganno, Edmond de Goncourt). *Autour de Vallès : revue de lectures et d'études vallésiennes*, 2012, 42, pp.113-123. hal-03067526

**HAL Id: hal-03067526**

**<https://hal.science/hal-03067526>**

Submitted on 22 Aug 2021

**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

42

# V

AUTOUR DE  
VALLES

Revue de lectures et d'études vallésiennes

2012

## LITTÉRATURE ET CIRQUE

Sous la direction de Marie-Ève Thérienty



# L'œuvre au sable (*Les Frères Zemganno*, Edmond de Goncourt)

Nous n'allons qu'à un théâtre. Tous les autres nous ennuient et nous agacent. [...] Le théâtre où nous allons est le cirque. Là, nous voyons des sauteurs et des sauteuses, des clowns et des franchisseuses de cercle de papier, qui font leur métier et leur devoir : les seuls talents au monde qui soient incontestables, absolus comme des mathématiques ou plutôt comme un saut périlleux. Il n'y a pas là d'acteurs et d'actrices faisant semblant d'avoir du talent : ou ils tombent ou ils ne tombent pas. Leur talent est un fait <sup>1</sup>.

Quand Edmond et Jules de Goncourt louent ainsi dans leur *Journal* le 21 novembre 1859 le talent presque algébrique des acrobates du cirque, ils font de ces derniers autant de « Trompe-la-Mort » dont le génie se mesure à la prise de risque de leur maintien en équilibre ou de leur saut : « ou ils tombent ou ils ne tombent pas ». La vérité du talent se dit en termes de performance : réussir le « saut périlleux » signifie en fait braver la mort, étendre le champ du possible et interroger la norme, physique notamment, et ses limites. Le talent des gens du cirque, c'est en un mot donner forme à une exception, déformer la règle commune en une figure qui va au-delà. Aussi peut-on rapprocher cet extrait du *Journal* d'un paragraphe du 11 août 1863 :

Ce que nous aimons en toutes choses, c'est l'excès : l'excès des opinions politiques, l'excès du bien-être ou du mal-être, du luxe ou de la rusticité, *l'excès des exercices physiques*. En tout, nous sommes les ennemis nés du juste milieu<sup>2</sup>.

Le cirque, lieu circulaire et clos, est cet espace de « l'excès » ; excès par rapport à une norme qui se situe à l'extérieur, espace hors du « juste milieu » du monde. Outre les exploits physiques, le cirque est un spectacle, écrit Sophie Basch dans son introduction au volume *Romans de cirque* paru chez Robert Laffont, « qui tire sa puissance et sa grandeur [...] du refus de la fiction, du sens, du scénario [...]». C'est le triomphe de la séquence, du *numéro* si bien nommé <sup>3</sup>. Le cirque est ainsi une somme, un spectacle sans trame, discontinu, où les numéros s'enchaînent sans lien entre eux. Du point de vue de la littérature ou de l'écrivain, il est une esthétique, une poétique aussi, qui excède

l'exigence de continuité et de cohérence narrative, à une époque qui, depuis le romantisme, s'interroge sur le fragment et la totalité. À l'art de la juxtaposition qu'est le cirque répond chez les Goncourt une poétique de la fragmentation et de l'instantané, depuis leur premier roman, *Les Hommes de Lettres* en 1859, *Manette Salomon* en 1867, roman de l'artiste dans lequel les deux frères représentent ici et là le monde du cirque, jusqu'au roman de cirque à part entière, d'Edmond de Goncourt, publié en 1879, soit neuf ans après la mort de Jules, *Les Frères Zemganno*.

Il n'est pas question ici de proposer une réflexion sur le double que constituent Gianni et Nello, les deux clowns du roman, des deux frères Goncourt, qui a déjà fait l'objet de maintes analyses. Cependant, pourquoi avoir choisi le monde du cirque pour représenter le travail de création autant gymnastique qu'artistique de deux frères dont l'aîné, tel Edmond, se caractérise par des « *dispositions réfléchives* » et « une singulière activité cérébrale » qui touchent à l'*inventio* et à la *dispositio* des numéros, et l'autre, tel Jules, campe « l'arrangeur, le trouveur de jolis détails, [...] le *fioritureur* » qui jette des grains de sable et de rêve sur « ce qu'invente de *faisable* son frère <sup>4</sup> » ? Roman de « l'imagination dans du rêve mêlé à du souvenir » dit la préface, *Les Frères Zemganno* s'offre pour une part comme une œuvre bilan de la poétique des Goncourt. Et le monde du cirque, en tant que monde de l'excès, monde circulaire et clos, monde des figures et des tours juxtaposés, de la « peinturlure » et des « jeux de lumières » permet à Edmond de réfléchir la complexité, les contradictions et les dangers de leur propre poétique. On a pu reprocher aux romans des Goncourt, parfois avec vigueur, leur morcellement en dizaines voire centaines de chapitres qui trahiraient leur manque de continuité et de cohérence narrative ; leur fameux « style artiste » a souvent eu une connotation péjorative sous la plume des critiques qui l'associent à un pointillisme tatillon. Jean-Pierre Richard a pu ainsi trancher : « Partis à la poursuite du mouvant [...] ils se retrouvent dans un univers gravement désintégré où tout n'est que détail, poussière <sup>5</sup>. » Pourtant, outre qu'une esthétique de la désintégration et pourquoi pas une esthétique de la poussière, toute impressionniste, sont somme toute pensables, *Les Frères Zemganno* se présente comme le reflet ou l'ombre chinoise d'une poétique qui, comme « un saut périlleux », tente de tromper les lois du roman et du récit par « une tentative dans une réalité poétique » dit encore Edmond dans la préface. Le talent s'y mesure à l'équilibre entre la ligne narrative construite pierre à pierre et les grains de sable de la piste, où se jouent autant de figures autonomes et déliées qui mettent en péril la conduite de l'intrigue, autant de tours qui déforment le corps du roman.

Les quatre-vingt six chapitres des *Frères Zemganno* se déroulent dans quatre espaces nettement distincts, soit, dans l'ordre chronologique : la campagne française où tourne la troupe de saltimbanques, Londres où Gianni et Nello partent parfaire leur art, le Cirque d'Hiver qui finalement les engage et le Paris des barrières où logent les deux frères <sup>6</sup>. Pourtant si ces lieux sont complémentaires du point de vue de la construction narrative de l'espace : opposition capitale / province, limite entre intérieur et extérieur, etc., tous se caractérisent par l'indétermination crépusculaire des formes. Peu de lumière vive dans le roman, si ce n'est celle des feux de la piste, qui distinguerait nettement les lieux : dès l'incipit, le « ciel défilant » jette « un voile grisâtre [...] [apportant] l'incer-

titude à l'apparence des choses, les fait douteuses et vagues, noie les formes et les contours de la nature » où « les ombres des arbres [mettent] de grandes taches diffuses d'encre de Chine<sup>7</sup> ». De même sous leur chapiteau de fortune, « sur la toile grise toute pénétrée de lumière enfermant l'amphithéâtre couraient les profils des passants au-dehors en des silhouettes d'ombres chinoises<sup>8</sup> ». À Paris, les deux frères habitent « aux Ternes, dans cette extrémité [...] qui se perd et se confond avec la campagne de banlieue<sup>9</sup> ». Ce n'est donc pas la description précise des lieux qui importe, documentation et observation mêlées selon la formule habituelle des frères Goncourt, mais la construction d'un jeu d'ombre et de lumière sous le signe de la confusion qui ne fait que mieux souligner, en somme, le contraste majeur du roman en terme d'espace : le Cirque, et le reste, ces deux pôles ne communiquant que par l'ombre de l'un projetée sur l'autre, c'est-à-dire par « ombres chinoises ». Le ciel défaillant et les lumières sous le chapiteau qui « [noient] les formes » signifient aussi que la création de formes, par l'intermédiaire des tours et des figures, revient à Gianni et Nello, qu'ils s'entraînent chez eux, hors de l'espace du cirque à proprement parler ou qu'ils se produisent en spectacle. En terme de poétique, ce sont la découpe des chapitres et la langue qui construisent l'espace romanesque plutôt qu'une écriture référentielle puisque, hormis les noms de ville qui assurent une géographie minimale, aucun lieu précis n'est décrit. En fait, plus qu'à une réalité extra-diégétique, l'œuvre renvoie à elle-même, construit son propre espace, ou plutôt, ce sont le corps du roman, les contours du récit qui tracent les lieux de l'histoire.

En effet, le lieu principal du roman semble finalement le corps des deux frères, c'est-à-dire les exercices incessants par lesquels « [s']obtient le brisement du corps<sup>10</sup> » – « brisement » programmatique d'ailleurs – du jeune Nello, les numéros où l'on voit ce corps « se tordre, se contourner, se déformer » en « des gonflements, des dépressions défendues à une anatomie humaine<sup>11</sup> ». Tandis que le cadet excède la norme de l'« anatomie humaine » pour créer des formes inouïes, pour l'ainé, « en sa vie toute cérébrale », « la notion du temps » n'existe plus, tout comme n'existent plus « les petites et ténues impressions produites sur un corps éveillé par les choses extérieures et les milieux ambiants ». Les deux frères évoluent bien à l'intérieur de ce « mur circulaire » qui « [enferme]<sup>12</sup> » la piste, leurs figures seules donnant corps au texte. En outre, la quête intérieure, mentale, du tour qui les rendra célèbre, Gianni la demande à « l'impossible » et le narrateur insiste : « l'impossibilité de ce qu'il ambitionnait de tenter, il la demandait grande, presque surhumaine, méprisant l'*infaisable* ordinaire, commun, bas, dédaignant les exercices, [...] détournant les yeux, avec une brusquerie hautaine, des chaises, des boules, des trapèzes<sup>13</sup> ». Les objets, le décor du cirque lui-même sont dédaignés au profit d'une forme abstraite, des bien nommés « *mouvements symboliques* » qui n'ont rien de référentiel et que Nello est chargé d'exécuter ensuite dans le temps du spectacle où il se meut en des « gestes de somnambule et d'halluciné<sup>14</sup> ». « *Mouvements symboliques* », le mot est lâché et souligné en italiques. Car à l'image de l'espace romanesque, l'exercice physique et mental de chacun des deux frères, quête d'une impossibilité « presque surhumaine » pour l'un et exécution qui excède « l'*infaisable* ordinaire » pour l'autre, sont le produit de cette « réalité poétique » appelée par la préface que l'on peut dès lors penser comme une abstraction. C'est-à-dire, au sens étymologique du terme,

s'extraire de quelque chose, ici de l'extérieur, du « juste milieu » et de la réalité matérielle puisque même les accessoires usuels du monde du cirque sont écartés d'un regard par Gianni. De même, Edmond, avec *Les Frères Zemganno*, veut s'abstraire de « la réalité brutale », de « ce qui est bas », « répugnant », de « ce qui pue » car « la vérité trop vraie [lui est] antipathique à [lui] aussi <sup>15</sup> ». Pourtant, si Edmond s'insurge ainsi contre le « Réalisme » du bas, *Les Frères Zemganno* ne constitue pas un tournant symboliste dans sa poétique mais bien plutôt un roman bilan qui représente et met à l'épreuve une esthétique où il tente de marier la ligne et le cercle, la tenue d'une intrigue cohérente, et le fragment poétique. C'est-à-dire, dans ce roman, la progression de Gianni et Nello jusqu'au tour impossible qui les couronnerait « frères Zemganno » et les « petits poèmes gymnastiques d'une invention toute neuve » qui sautent d'un chapitre à l'autre, tel le chapitre XVIII correspondant à un seul numéro ayant son propre scénario : celui d'un cauchemar de Gianni qui poursuit dans les airs un lutin maléfique incarné par son frère. Par l'intermédiaire du cirque qui lui sert à la fois de terrain privilégié d'expérimentation et de justification de sa propre poétique bigarrée, Edmond tente d'excéder les catégories génériques et esthétiques qui se font trop rigides en 1879, ce qu'illustrera la critique sévère de Zola pour qui Gianni et Nello « tournent au symbole. Dans leur milieu, d'ordinaire, les choses ne se passent point avec un raffinement de sensations pareil. » En un mot, avec ce roman, le naturalisme d'Edmond « s'échappe de la formule scientifique, il ne fait que l'école buissonnière dans des vérités qui ne sont point démontrées <sup>16</sup> ». Edmond n'a certes pas eu pour but de peindre avec exactitude le milieu « ordinaire » du cirque ni même de proposer un naturalisme du rêve, d'ouvrir une voie pour les jeunes têtes de son cercle. En effet, il ne tente pas tant d'engager le roman dans un nouveau naturalisme qu'il ne s'interroge, plus simplement serait-on tenté de dire, sur la composition même d'un roman comme ombre portée sur une esthétique personnelle, particulière, soit sur l'œuvre des Goncourt dans son ensemble ; sur une œuvre qui serait le théâtre de leur propre faire romanesque, en un mot, leur manière en piste.

Tel l'apprentissage de Nello qui est un lent « brisement » du corps, le roman, du point de vue du déroulement de l'intrigue, peut être lu comme une suite de brisements – forme hyperbolique du contraste. Mais de la même façon que le lieu essentiel du roman est plutôt symbolique que géographique, ces multiples brisures ne sont pas de l'ordre de l'histoire – le roman ne compte qu'une seule péripétie, à la fin, quand la Thompkins, une écuyère américaine fantasque, substitue un tonneau de bois au tonneau de toile qui fera tomber Nello, j'y reviendrai. C'est le récit qui fonctionne selon ce mouvement de ruptures consécutives. Par exemple, le chapitre XLII décrit la « sensation particulière » de Nello dans les « coulisses du Cirque » lorsqu'il s'habille et se maquille, accrochant à son costume « une araignée, une chouette aux yeux d'or [...] des bêtes de la Nuit et du Rêve <sup>17</sup> » – on ne peut que penser ici aux bêtes étranges d'Odilon Redon – en « un léger effacement autour de lui de la réalité » et le chapitre s'achève sur son frère songeant au « doux et riant et bizarre mensonge de son existence au Cirque <sup>18</sup> ». Rapportant la parole d'un clown, le chapitre suivant introduit une rupture de ton saisissante : « Attends... voilà... quand tu en seras là, je te relèverai d'un coup de pied dans le cul... tu vois l'effet d'ici... ce sera merveilleux <sup>19</sup> » – au pays des Merveilles, tout le

monde ne rencontre pas les mêmes formes. Le chapitre se poursuit par une description du « petit café où se réunissent les artistes après la sortie du Cirque » : « moutardiers, boîtes de sardines, foie gras, fromage à la crème, fromage de Gruyère, fromage de Roquefort » s'y entassent dans un amoncellement digne du roman de Zola, *Le Ventre de Paris*. Mais, tel Nello dont le brisement du corps n'est brisement que par rapport à la norme, à ce que l'on considère être le point de rupture de l'anatomie humaine, le jeune homme continuant à s'exercer et à progresser sans fracture, quelque chose fait que le roman ne se désintègre pas dans ses bris et qu'ici une symphonie de fromages puisse côtoyer une « chouette aux yeux d'or ». Edmond est-il, comme Bescapé, le père de Gianni et Nello, « habile à tous les raccommodages de choses et d'êtres, [...] se plaisant aux métamorphoses et aux avatars d'une vie qui est comme une succession de changement à vue des théâtres <sup>20</sup> » ?

La composition des *Frères Zemganno* tient en effet du raccommodage si bien que le roman peut correspondre à ce tour produit par les deux frères lors d'une soirée à Carlisle : « une série de scènes délicatement bouffonnes, entremêlées de tours de force, et de poses plastiques, et de musiques bizarres, mêlant et confondant dans des tableaux rapides et toujours nouveaux, les torsos et les violons des deux frères <sup>21</sup> ». En effet, Edmond fait parfois appel au document, comme au chapitre XXXVI, entièrement dédié à la retranscription du contrat d'engagement de Gianni et Nello au Cirque d'Hiver ; il renoue avec la veine déterministe et les questions sociales au chapitre XXIX quand il évoque leur origine ; il ne sacrifie pas non plus, quoi qu'en dise Zola, la peinture du milieu comme on l'a vu avec l'exemple du café. Cependant, entre ces chapitres, on trouve bien des « tableaux rapides », des « poses plastiques » qui, du point de vue de l'esthétique naturaliste, peuvent être qualifiés de superflus si ce n'est de périlleux pour la cohérence de l'ensemble. Par exemple, le chapitre III décrit un numéro de Gianni avant que le narrateur ne passe au tour de « La Talochée », sans transition, sans autre lien que la phrase simple : « La Talochée succédait à Gianni <sup>22</sup>. » De même, le chapitre suivant qui décrit le numéro final où toute la troupe est réunie commence par ces mots : « La représentation se terminait par un divertissement... », assurant un lien minimal entre les deux chapitres, celui d'une succession temporelle, tandis que cette pantomime intitulée « Le sac enchanté » n'est ni décrite ni racontée à proprement parler mais listée en six moments, comme autant de numéros à l'intérieur d'un seul numéro : « 1. Aux environs de la ville de Constantinople... », « 2. Rencontre par l'Anglaise de deux eunuques noirs. », « 3. Pantomime enjôleuse et immorale <sup>23</sup>... », etc. Alors que ce numéro de clôture aurait pu faire l'objet d'une narration et constituer une préfiguration inversée et grotesque de la fin du roman, Edmond préfère réduire cette micro-fiction à un simple plan, comme si la narration était superflue et seul le canevas nécessaire. Si la grande leçon de leur passage en Angleterre est que Gianni et Nello ont vu « la gymnastique [se transformer] en pantomime <sup>24</sup> », la prouesse physique en art, elle semble également l'objet du roman d'Edmond quant à la poétique des frères Goncourt. Cependant, de même que Nello s'acharne à « déformer » son corps et Gianni à contorsionner son esprit, Edmond représente ce qui pour lui se conquiert de haute lutte : ne pas tomber – où se mesure, on s'en souvient, le talent – ne pas céder à l'emballlement de

la machine à rêve, compter les grains de sable afin qu'ils n'enrayent pas le roman. Si l'on reprend deux fragments de phrases déjà citées : « une série de scènes [...] entremêlées de tours de force, et de poses plastiques, et de musique bizarre » et « le doux et riant et bizarre mensonge de son existence au Cirque », on constate que, comportant le même adjectif « bizarre », ils partagent aussi le redoublement de la conjonction « et », renforcée dans le premier exemple par des virgules. La conjonction n'a pas ici valeur de coordination logique mais plutôt d'addition, de juxtaposition du disparate que signifie l'adjectif « bizarre » ; en effet, le lien entre les éléments est assuré seulement par la conjonction, n'est produit que par la syntaxe, c'est-à-dire par la gymnastique de la langue correspondant à celle des corps des deux frères au Cirque. Ces deux redoublements de la conjonction qui en appellent d'autres, dessinant à l'horizon de la phrase une sorte d'emballage énumératif sans autre lien que gymnastique, sont un micro-phénomène de l'entrave à la machine narrative que peuvent constituer les « petits poèmes » du Cirque, la structure séquencée des numéros. C'est exactement cette infime poussière que tente de chasser Gianni :

[...] après des essais cachés, une série de remaniements, une succession de perfectionnements qui amenaient l'invention au bord de la réussite, lorsque Gianni, qui avait jusqu'alors gardé le secret par une sorte de coquetterie, était déjà au plaisir de conter sa découverte, de la détailler à Nello, et lorsque parmi l'arrangement des dernières combinaisons, ainsi qu'un auteur finissant une pièce entrevoit le public de sa première, il voyait le Cirque tout plein, applaudissant la force extraordinaire de son tour... un de ces riens, un de ces infiniment petits, le grain de sable inconnu qui empêche de marcher les rouages neufs de toute une usine, l'obligeait de renoncer à la réalisation de ce rêve caressé depuis des semaines, et qui n'était encore qu'un rêve et le mensonge d'une nuit trompeuse <sup>25</sup>.

« Un de ces riens, un de ces infiniment petits, le grain de sable inconnu qui empêche de marcher les rouages neufs de la machine » sont ce que tente d'interroger et de cerner Edmond à qui, avec son frère, on a souvent reproché une trame romanesque fragile, des rouages trop minces au profit d'une succession de scènes ou tableaux qui empêcheraient le roman de se présenter comme « une usine », cohérente, homogène où chaque partie aurait une fonction nécessaire à l'ensemble. En tant qu'art de la juxtaposition et de la séquence, le cirque paraît *a priori* le lieu où les grains de sable endiguent le flux romanesque, de sorte que la quête du fameux tour par Gianni peut être comprise comme une mise en abyme de la tentative d'Edmond, « en [ennemi né] du juste milieu » : excéder le problème du grain de sable, précisément en faisant de ces « riens », de ces « infiniment petits » les « rouages neufs » de son roman. Car deux questions se posent finalement quant à la composition des Frères Zemganno : le grain de sable qui peut faire échouer l'usine romanesque est-il incarné par les tours et les figures déliés du cirque ? Ou bien est-ce l'exigence d'une continuité narrative qui fait finalement chuter Nello et sortir définitivement les deux frères du cirque ? *A priori*, en effet, la structure paratactique du cirque enraye la narration. On en a vu un petit phénomène avec la



conjonction « et » ; on peut ajouter un extrait du chapitre XII quand Gianni et Nello sont encore saltimbanques :

Les années se succédaient, et perpétuellement ils couraient la France [...]. Un jour, ils étaient en Flandre [...] Un jour ils étaient en Alsace [...] Un jour, ils étaient en Normandie [...] Un jour, ils étaient en Bretagne [...] Un jour, ils étaient en Lorraine [...] Un jour, ils étaient en Touraine [...] Un jour, ils étaient dans le Dauphiné [...] Un jour, ils étaient en Auvergne [...] Un jour, ils étaient en Provence [...]<sup>26</sup>

Et ainsi de suite à treize reprises. Sans autre lien logique pour l'histoire que la nécessité de « tourner » pour gagner son pain, le déplacement incessant de la troupe se traduit dans le texte par une série d'anaphores où chaque lieu est évoqué en une seule phrase. De même que les tours et les sauts des saltimbanques, la tournée est résumée, voire *listée*, à un rythme vertigineux par lequel Edmond donne l'impression au lecteur de courir après la voiture des acrobates, comme si le monde du cirque entraînait la narration dans une course folle à laquelle seule la pause descriptive permet de reprendre son souffle. Mais interrompre le temps de l'histoire qui « tourne » – précisément – à l'énumération par « du descriptif » qui, selon Philippe Hamon, est essentiellement énumération<sup>27</sup>, est-ce vraiment se débarrasser des poussières dans l'œil dont le texte s'est encombré dans sa course ? Pourtant, comme je l'ai déjà évoqué, Edmond décide de faire échouer le tour final qui se solde par une lourde chute de Nello et deux jambes brisées. Certes, cela n'aurait *normalement* pas dû avoir lieu puisque la Thompkins, pour se venger des moqueries incessantes de Nello, a subrepticement substitué un tonneau de bois au tonneau de toile à travers lequel il devait passer pour effectuer son saut inouï de « quatorze pieds », soit plus de quatre mètres. Grâce à cette intervention extérieure, le talent des deux frères en ressort indemne – mais il n'empêche. D'une part, Edmond n'en a pas moins sacrifié ses acrobates de génie sur l'autel de la narration : la nécessité d'une péripétie – « on sent que l'auteur en a eu besoin<sup>28</sup> » écrit Zola dans son compte rendu – a eu raison de l'apothéose que devait représenter ce numéro. D'autre part, Gianni en attendant au sommet du tonneau de recevoir son frère sur ses épaules s'aperçoit que quelque chose ne tourne pas rond – ce qui est tout à fait fâcheux au cirque si l'on se rappelle la formule de Fernand Léger : « Rien n'est aussi rond que le cirque<sup>29</sup> » :

[...] on voyait, sans bien comprendre, Gianni se courber vers le tonneau avec des regards surpris, tandis qu'un de ses bras étendu derrière lui semblait vouloir arrêter dans son élan son frère que l'on apercevait dans la pose envolée du départ [...]. Mais [...] déjà Nello avait frappé sur le tremplin son dernier appel, et Gianni se redressant jetait par-dessus l'épaule à son frère un « *Go* » hésitant, inquiet, désespéré, et qui avait l'intonation de ces « à la grâce de Dieu » poussés en un de ces instants mortels où il faut prendre un parti, sans qu'il vous soit donné le temps de reconnaître, d'interroger le danger<sup>30</sup>.

Ce n'est pas qu'Edmond rende finalement l'ainé responsable de la chute de son cadet. L'important ici est de lire que Gianni, voulant approcher le divin par ce saut longtemps mûri, ne voit plus assez bien la réalité matérielle pour crier *Stop* à son frère. De la même façon qu'il a détourné son regard « avec une brusquerie hautaine, des chaises, des boules, des trapèzes » au chapitre XLIV, on s'en souvient, Gianni, au sommet du tonneau sur lequel pourtant il tient en équilibre, ne voit pas, ou trop vite, que la toile s'est métamorphosée en bois, le tissu du rêve ou le rideau qui maintient l'illusion, en matière brute et première. Ainsi, la Thompkins, à qui Edmond consacre un chapitre exceptionnellement long, cette « énergique et bizarre femme [...] traversée de fantaisies<sup>31</sup> » qui court l'Europe, caractérisée par de multiples intrigues, finit par incarner la Péripétie qui rend au roman sa matière première tandis que Gianni, sur les hauteurs du Cirque, en une pose toute aérienne laisse son frère sauter et se briser sur le matériau rigide du récit qui reprend alors ses droits. En témoignent les quelque vingt chapitres qui suivent la chute sur laquelle, écrit Zola, Edmond « passe vivement et [...] prolonge le dénouement<sup>32</sup> ». Dans ces vingt chapitres, le temps romanesque est ralenti ou plutôt, le temps du récit suit davantage le temps de l'histoire ; les indications de temps et de lieux se font plus nombreuses ; les personnages secondaires, tel le chirurgien, ne sont plus simplement des silhouettes mais ils prennent la parole ; d'ailleurs les dialogues, presque absents du reste du roman, équilibrent davantage les pauses descriptives. Le roman est définitivement sorti de l'espace-temps autonome et symbolique du cirque. Les jambes brisées, Nello ne pourra plus revenir en piste et, jaloux de son frère qui continue secrètement à s'exercer au trapèze, il lui fera finalement renoncer à ses exercices secrets. Même lorsque les deux frères veulent aller voir une représentation au Cirque des Champs-Élysées, sur le seuil, Nello « [tressaille] » : « – Eh bien frérot, voyons, entrons-nous enfin ? dit Gianni au bout de quelques minutes. – Tiens, mon envie est passée... oui, j'aurais honte de moi auprès des autres... appelle une voiture... et retournons<sup>33</sup>. » « Les frères Zemganno sont morts<sup>34</sup> », comme le dit Gianni, « dans un renoncement suprême », à la toute fin du roman. Ainsi, il semble finalement qu'Edmond ait évacué le grain de sable du récit que constituait le Cirque, qu'il soit parvenu, en haine du « juste milieu », à excéder le délié de ses acrobates de rêve par la matière première du roman, la périépétie. Cependant, le cadet n'est pas mort dans sa chute ; le socle de son art, ses jambes, ne peuvent plus s'élever pour quelque saut que ce soit, mais il se relève, au moins avec ses béquilles... en bois. Restent donc Gianni et Nello, « les frères Zemganno » n'ayant jamais véritablement existé, même si, telle l'affiche éphémère le fameux soir du grand tour : « LES DÉBUTS DES FRÈRES ZEMGANNO<sup>35</sup> », ils figurent ainsi comme titre du roman, avec ce « diable de Z au commencement qui est comme une fanfare<sup>36</sup> », un bon son publicitaire. Malgré les demandes répétées du directeur du Cirque d'Hiver, Gianni ne voulait changer leurs noms que lorsqu'il aurait trouvé le moyen d'exécuter son fameux tour. « Les frères Zemganno » n'ont donc existé que le temps d'une soirée, le temps de « leurs débuts » qui sont aussi leur fin, c'est-à-dire le temps d'un seul chapitre<sup>37</sup> sur les quatre-vingt-six que compte le roman, le temps, finalement, de l'unique périépétie. Non seulement le titre met ainsi l'accent sur le chapitre de la périépétie, sur le moment où la poétique romanesque effectue « un saut péril-

leux », mais Edmond, en choisissant de ne faire de ce nom qu'un nom d'affiche qui aussitôt apparu disparaît dans la chute, place tout le reste du roman de « Gianni » et « Nello » sous le signe de l'entraînement, de la coulisse, de la fabrique du tour. En amont et en aval du moment périlleux, Edmond situe le roman dans le temps de la création et de la composition même.

Plus que l'histoire de deux frères ou qu'un roman du cirque à proprement parler, *Les Frères Zemganno* est l'œuvre « des tentatives, des essais, des recommandements »<sup>38</sup>. Depuis les premiers chapitres, Nello s'exerce encore et encore pour atteindre « une élasticité singulière que l'on pourrait croire [produite] par des os flexibles. » La preuve en est « la longueur [de ses] tendons : signe de faiblesse chez tout le monde, signe de vigueur chez les gymnastes »<sup>39</sup>. Gianni aussi fait « mille exercices » afin de « [développer] des élasticités de muscles et de nerfs surhumaines »<sup>40</sup>. Et Edmond, lui, juxtapose les numéros, les interrompt en changeant de chapitre, fait alterner un tour exécuté en « mouvements symboliques » tout emplis « du Rêve et de la Nuit » avec la description d'un café où les coups de pied au cul sont distribués au milieu d'une variété de fromages ; il fait apparaître la Thompkins dans le dernier tiers du roman, sans que son entrée en scène n'ait été préparée et l'on ne sait pas davantage pourquoi Nello s'acharne à la moquer ni même ce qui motive une vengeance telle, si risquée, de la part de l'écuycère. Exercice, tentative, essai d'une poétique, ce roman bigarré a pour sujet la quête même d'une figure, pour fil rouge le temps de la fabrication des « rouages neufs » et pour enjeu la coulisse bien plutôt que la piste. En un mot, *Les Frères Zemganno* met à l'épreuve une poétique qui confronte deux matériaux contraires, le sable et le bois, auxquels correspondent deux formes dans l'imaginaire de l'œuvre, « le petit poème gymnastique » et le roman. Faut-il finalement constater avec Jean-Pierre Richard, concluant son étude sur les Goncourt, « l'impuissance de l'art le plus subtil à saisir autour de lui autre chose que son propre reflet »<sup>41</sup> ? Peut-être ; d'autant plus si l'on considère l'œuvre suivante d'Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, calfeutrée dans l'espace intime d'un créateur, close sur elle-même. Pourtant, *Les Frères Zemganno* n'est pas exactement un reflet de l'œuvre puisque le terme de « reflet » suggère l'idée d'image pleine, fixe, achevée. Plutôt un roman de l'envers où Edmond cherche, essaie, tente de saisir et représenter la coulisse de sa poétique, rêvant peut-être avec cette œuvre au sable, à un talent qui, comme celui des acrobates du cirque, « [soit incontestable, absolu] comme des mathématiques ou plutôt comme un saut périlleux ». Mais aussitôt, donnant du jeu à une œuvre autotélétique, l'ironie et le scepticisme jaillissent qui achèvent le roman : « il n'y a plus ici que deux raclers de violons... et qui maintenant en joueront... le derrière sur des chaises »<sup>42</sup>. Cloués sur les fameuses chaises auparavant dédaignées, Gianni et Nello n'auront même plus, comme le clown anonyme de la coulisse, l'usage de leur cul pour faire entrer les spectateurs au pays des Merveilles. C'est ça aussi, « le derrière » de la coulisse, semble dire, amusée, la pointe du roman, ultime démonstration de « petit poème gymnastique », en un pied-de-nez grinçant à la Péripétie, « pour cet imbécile de public »<sup>43</sup> que les Goncourt, dans leur Journal, disaient avoir en partage avec les acrobates.

MARIE-ASTRID CHARLIER  
UNIVERSITÉ MONTPELLIER III – RIRRA 21

## NOTES

1. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoire de la vie littéraire. I – 1851-1865*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 491.
2. *Ibid.*, p. 995 (je souligne).
3. Sophie Basch, « Introduction générale », *Romans de cirque*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002, p. XI.
4. Edmond de Goncourt, *Les Frères Zenganno*, dans *Romans de cirque, op. cit.*, p. 357.
5. Jean-Pierre Richard, « Deux écrivains épidermiques : Edmond et Jules de Goncourt », dans *Littérature et sensation. Stendhal, Flaubert*, Paris, Seuil, « Points », 1990, p. 307.
6. Je renvoie pour la dimension politique du roman à l'article de Sophie Basch, « Du Cirque aux Barrières : la "géographie morale" d'Edmond de Goncourt », dans *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*, Jean-Louis Cabanès, Robert Kropp, Jean-Yves Mollier (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 177-189.
7. E. de Goncourt, *Les Frères Zenganno, op. cit.*, p. 301.
8. *Ibid.*, p. 314.
9. *Ibid.*, p. 365.
10. E. de Goncourt, *Les Frères Zenganno, op. cit.*, p. 322.
11. *Ibid.*, p. 356.
12. *Ibid.*, p. 313-314.
13. *Ibid.*, p. 364-365.
14. *Ibid.*, p. 361.
15. *Ibid.*, « Préface », p. 295-297.
16. Émile Zola, « *Les Frères Zenganno* », dans *Le Roman expérimental*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006, p. 261-263.
17. E. de Goncourt, *Les Frères Zenganno, op. cit.*, p. 360.
18. *Ibid.*, p. 361.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*, p. 304.
21. *Ibid.*, p. 346-347.
22. *Ibid.*, p. 316.
23. *ibid.*, p. 318.
24. *Ibid.*, p. 343.
25. E. de Goncourt, *Les Frères Zenganno, op. cit.*, p. 365 (je souligne).
26. *Ibid.*, p. 325-326.
27. Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, « Recherches littéraires », 1993.
28. Émile Zola, « *Les Frères Zenganno* », dans *Le Roman expérimental, op. cit.*, p. 260.
29. Fernand Léger, « Le cirque » [1949], cité par S. Basch, *Romans de cirque, op. cit.*, p. XI.
30. E. de Goncourt, *Les Frères Zenganno, op. cit.*, p. 392-393.
31. E. de Goncourt, *Les Frères Zenganno, op. cit.*, p. 373.
32. É. Zola, « *Les Frères Zenganno* », dans *Le Roman expérimental, op. cit.*, p. 260.
33. E. de Goncourt, *Les Frères Zenganno, op. cit.*, p. 403.
34. *Ibid.*, p. 408.
35. *Ibid.*, p. 389.

- 36.** *Ibid.*, p. 387.
- 37.** Le chapitre LXVI, p. 388-393.
- 38.** *Ibid.*, p. 383.
- 39.** *Ibid.*, p. 303 et 308.
- 40.** *Ibid.*, p. 314.
- 41.** J.-P. Richard, « Deux écrivains épidermiques : Edmond et Jules de Goncourt », dans *Littérature et sensation, op. cit.*, p. 321.
- 42.** *Ibid.*, p. 408.
- 43.** E. et J. de Goncourt, *Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 491.