



HAL
open science

”La vie morte de Charles Demailly”

Julie Cheminaud

► **To cite this version:**

Julie Cheminaud. ”La vie morte de Charles Demailly”. Cahiers Edmond et Jules de Goncourt, 2013, 1, pp.149 - 162. 10.3406/cejdg.2013.1152 . hal-03879646

HAL Id: hal-03879646

<https://hal.science/hal-03879646>

Submitted on 30 Nov 2022

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.

La vie morte de Charles Demailly

Julie Cheminaud

Citer ce document / Cite this document :

Cheminaud Julie. La vie morte de Charles Demailly. In: Cahiers Edmond et Jules de Goncourt n°20, 2013. Le Roman de la jeune fille. pp. 149-162;

doi : <https://doi.org/10.3406/cejdg.2013.1152>

https://www.persee.fr/doc/cejdg_1243-8170_2013_num_1_20_1152

Fichier pdf généré le 26/03/2019

La vie morte de Charles Demailly

« Comment donc !... Mais qu'est-ce que vous avez ?... Rien... Vous êtes malade comme tous les gens de lettres...¹ » Ainsi s'exprime le médecin venu au chevet de Charles Demailly, lui prescrivant des eaux et du repos, un séjour loin de Paris qui marque dans le roman des Goncourt le mouvement de chute du personnage principal. Le diagnostic incite cependant à comprendre que cette déchéance était inévitable, puisque la maladie est présentée comme essentielle à la condition de l'écrivain. Le médecin poursuit d'ailleurs : « Votre maladie ? mais vous savez le mot de Voltaire : “Je suis né *tué*...” ... Un poison lent, comme vous voyez !² » C'est cette condition qui nous intéressera ici, ce « poison lent » qui place la vie de Charles sous le signe de la mort, ou, plus précisément, du morbide.

Le roman, à première vue, suit une intrigue classique du XIX^e siècle, celle de l'ascension sociale manquée, des talents gâchés dans leur friction avec la société. On retrouve par exemple quelques motifs des *Illusions perdues* de Balzac, comme le thème de l'écrivain qui, certes par un autre biais que Lucien de Rubempré, se compromet, l'opposition des journalistes ambitieux et une forme de transposition du Cénacle des véritables artistes, enfin le rôle néfaste joué par la femme dans le processus de déliquescence. De nombreux personnages inspirés de figures contemporaines, aujourd'hui souvent oubliés, contribuent également à inscrire Charles Demailly dans le genre romanesque de l'observation et de la critique sociale, et cette volonté des Goncourt d'embrasser les différents types et caractéristiques de leur époque se retrouve enfin dans les différentes œuvres écrites par le personnage principal. Ainsi, Charles rencontre le succès par le réalisme de *La Bourgeoisie*, double littéraire des principaux romans des Goncourt, puis sa pièce de théâtre, *L'Ut enchanté*, semble un écho de la forme initiale de l'œuvre qui en trace la genèse et l'avortement³, et enfin les quelques extraits de l'ouvrage mentionné en premier ne peuvent que rappeler le *Journal* des Goncourt ; il s'agit des *Souvenirs de ma vie morte*.

Or cette « vie morte », associée à la maladie des gens de lettres, incite à voir dans ce roman non plus seulement un portrait critique de la société, mais une clinique du milieu littéraire, comme *Germinie Lacerteux* sera une « clinique de l'Amour⁴ ». Une « vie morte » a des allures d'oxymore, et sur ce modèle, la

1. Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly*, Paris : Flammarion, GF, 2007 (1860), p. 261.

2. *Ibid.*

3. *Charles Demailly* était au départ une pièce intitulée *Les Hommes de lettres*.

4. Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Paris : Flammarion, GF, 1990 (1886), Préface de la première édition, p. 55.

maladie de l'artiste se pare d'ambiguïtés, car elle a aussi ses richesses. C'est alors une reprise physiologique de la mélancolie traditionnelle que *Charles Demailly* propose : en explorant la vie morbide d'un écrivain de la seconde moitié du XIX^e siècle, les Goncourt donnent leurs vues sur le principe de création artistique, sur les types sociaux et les connaissances de leur temps, et ces motifs, sous leur regard cruel, ne sont pas sans lien avec leur principe d'écriture.

De l'ennui romantique à la névropathie

Les premiers mots des *Souvenirs de ma vie morte* donnent le ton d'emblée, puisque Charles écrit : « Je suis retombé dans l'ennui de toute la hauteur du plaisir¹. » L'ennui ici ne désigne pas un simple vague à l'âme : dans cette phrase et dans la suite de l'extrait, il suggère bien plutôt une apathie profonde, qui contraste avec des états de joie, pour une alternance inconfortable car sans répit. L'écrivain « retombe » dans l'ennui, comme si celui-ci était le trait essentiel de sa condition. La « tristesse vague, informulée et sans bornes² » atteint le corps et l'esprit, et l'absence de désir est décrite dans des termes physiologiques : « une indigestion morale, un vide, et comme une poche d'eau dans la cervelle³ ». Ainsi la première mention de Charles prend-elle une autre dimension. Quand Pommegeot dit de lui, juste avant que le personnage principal fasse son entrée : « il n'a plus rien dans le ventre, il est *vidé*⁴ », il ne s'agit plus seulement d'une image qui témoignerait de la jalousie des journalistes du *Scandale*, mais d'une annonce suggestive du désastre à venir, qui a pour le lecteur averti valeur de diagnostic. Et en effet, le portrait de l'écrivain au chapitre XVI place l'auteur sous le signe d'une mélancolie morbide :

C'est un des phénomènes de l'état de civilisation d'invertir la nature primitive de l'homme, de transporter la sensation physique dans le *sensorium* moral, et d'attribuer aux sens de l'âme les acuités et les finesses que l'état sauvage attribue à l'ouïe, à l'odorat, à tous les sens du corps. Charles Demailly en était un remarquable et malheureux exemple. Nature délicate et malade, sorti d'une famille où s'étaient croisées les délicatesses malades de deux races dont il était le dernier rejeton et la pleine expansion, Charles possédait à un degré suprême le tact sensitif de l'impressionnabilité. Il y avait en lui une perception aiguë, presque douloureuse de toutes choses et de la vie⁵.

Plus loin, les Goncourt poursuivent : « Cette sensitivité nerveuse, cette secousse continue des impressions, désagréables pour la plupart, et choquant les délicatesses intimes de Charles plus souvent qu'elles ne le caressaient, avait fait

1. Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly*, *op.cit.*, p. 77.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 78.

4. *Ibid.*, p. 43.

5. *Ibid.*, p. 75.

de Charles un mélancolique¹ ». Ce dernier terme, au milieu de cette description, se dégage ainsi de la pose romantique pour confiner à la névrose. Or, comme le soulignent Panofsky, Saxl et Klibansky dans *Saturne et la mélancolie*, la « mélancolie » depuis les romantiques ne désigne plus qu'une disposition subjective, un état d'esprit temporaire², et contre ce simple sens poétique, commun et le plus courant encore aujourd'hui, les Goncourt semblent ramener quelque chose de la tradition médicale. La mélancolie, c'est en effet à l'origine la « bile noire », le trait des génies et des fous, et ce depuis le *Problème XXX, 1*, texte traditionnellement attribué à Aristote³. Les médecins du XIX^e siècle entendent rendre compte de ces caractères à partir du paradigme physiologique établi par la nouvelle méthode clinique : au terme de « mélancolie » que l'on trouve encore dans certains traités et diagnostics se substituent le plus souvent ceux de « lypémanie », de « névrose » ou de « monomanie », et ces glissements à partir de la tradition des « enfants de Saturne » sont à leur tour repris par divers artistes et écrivains tout au long de la seconde moitié du siècle, mouvement dont *Charles Demailly* témoigne⁴.

Un médecin comme Jacques-Joseph Moreau de Tours, par exemple, pose ainsi les conditions nerveuses du génie dans son ouvrage⁵. Le trait essentiel du grand homme est ainsi la « névrosité », une hypersensibilité morbide que l'on retrouve dans le portrait de Charles, avec le « tact sensitif de l'impressionnabilité », la « perception aiguë, presque douloureuse de toutes choses et de la vie », la « sensibilité nerveuse » la « secousse continue des impressions, désagréables pour la plupart ». Moreau écrit ainsi :

Cet état morbide [...] n'est autre qu'une excitation ou une irritabilité nerveuse dont le caractère essentiel est de pousser incessamment à tous les extrêmes dans l'exercice des facultés mentales, et constitue par là même une prédisposition cer-

1. *Ibid.*, p. 76.

2. « [...] l'usage traditionnel, sauf dans les écrits scientifiques, tendait de plus en plus vers une définition de la mélancolie comme humeur subjective et passagère, jusqu'au jour où enfin la nouvelle définition "poétique" le supplanta au point de devenir le sens normal du terme dans la pensée et le discours modernes » Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Raymond Klibansky. *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, NRF, 2004 (1964), p. 352-353).

3. Sur ce point, voir Panofsky, Saxl et Klibansky, *Saturne et la mélancolie, op. cit.* ; et *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. Sous la direction de Jean Clair (catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre 2005 – 16 janvier 2006, Berlin, Nationalgalerie, 17 février – 7 mai 2006), Paris : Gallimard, Réunion des musées nationaux, 2005.

4. Sur l'évolution des discours psychiatriques de la période, voir Frédéric Gros. *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, PUF, collection « Perspectives Critiques », 1997. Sur les rapports du discours physiologique sur la mélancolie à la création artistique, nous nous permettons de renvoyer à notre thèse : Julie Cheminaud. *Les évadés de la médecine. Physiologie et philosophie de l'art dans la France de la seconde moitié du XIX^e siècle*.

5. Voir *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des neuropathes sur le dynamisme intellectuel*, Paris, Librairie Victor Masson, 1859.

taine aux désordres cérébraux de toute espèce, au délire chronique qui les résume tous, en est l'expression la plus complète¹.

La maladie des hommes de lettres évoquée par le médecin de Charles est donc, pour la médecine de l'époque, le fait d'une condition nerveuse innée, qui n'attend souvent qu'un choc extérieur pour prendre une forme véritablement pathologique, ce qui correspond bien au déroulement du mal dans le roman. Comme l'avançaient déjà les thèses de l'Antiquité, les qualités supérieures permises par la mélancolie ont leurs revers, et leurs possibles basculements, drainant avec elles tout un cortège d'états pathologiques. Le point le plus marquant de l'ouvrage de Moreau est de poser l'origine héréditaire de ces névropathies : on trouvera dans une même famille des grands hommes, des malades, des idiots, des criminels et des fous, filiation que l'on retrouvera dans les *Rougon-Macquart* de Zola, et déjà suggérée pour Charles, qui est le « dernier rejeton et la pleine expansion », en bien comme en mal pourrait-on dire, des « délicatesses maladives de deux races ». Et Moreau considère « les maladies des centres nerveux comme une condition héréditaire propre à favoriser le développement des facultés intellectuelles² ».

Les Goncourt développent ainsi leur propos à partir des débats médicaux de l'époque. Le second médecin consulté est un « partisan du traitement moral³ », et la réaction de Charles face aux traitements violents (l'interné de Charenton s'exclamant : « Pour vous la folie, c'est une maladie de l'âme, de l'âme qui a péché...⁴ ») témoigne de la connaissance scientifique des auteurs. Dans ce cadre, les descriptions des hallucinations assaillant le protagoniste pourraient sembler des documents cliniques du fait de leur exactitude, au point que le D^r Fauvel, en 1904, voit dans *Charles Demailly* une magnifique mise en image de paralysie générale. Plus largement, la précision avec laquelle certaines œuvres d'art représentent des formes de vie pathologique amène Fauvel à rêver d'un ouvrage médical où les textes littéraires illustreraient « la sèche table analytique⁵ » que constituerait la nomenclature psychiatrique. Dans la même perspective, Victor Segalen fait figurer les Goncourt parmi ses « cliniciens ès lettres⁶ », pour leurs qualités d'observation, qui font appartenir leurs ouvrages à la « clinique objective⁷ », celle dont témoignent ces artistes au regard médical. Dans *Charles Demailly*, la description des hallucinations, visuelles et auditives, paraît donc parti-

1. Jacques-Joseph Moreau de Tours, *Psychologie morbide*, op. cit., p. 481.

2. *Ibid.*, p. 505.

3. Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly*, op. cit., p. 376.

4. *Ibid.*, p. 377.

5. Henri Fauvel, « Les maladies mentales et la littérature », in *La chronique médicale revue bimensuelle de médecine historique, littéraire et anecdotique*, 1904, n°11, p. 165. Il écrit ainsi à propos du roman des Goncourt : « La paralysie générale est décrite dans *Charles Demailly* », *ibid.*, p. 166.

6. Titre pour la publication de la thèse de Victor Segalen, *L'observation médicale chez les écrivains naturalistes*, Bordeaux, Y. Cadoret, 1902.

7. *Ibid.*, titre du chapitre 27, p. 27.

culièrement juste aux cliniciens du XIX^e siècle : Charles « semblait vouloir chasser quelque chose qu'il ne voyait pas¹ », et entend des voix qui s'imposent malgré tous les discours rationnels².

Or, puisqu'il ne s'agit pas ici de faire une clinique du roman, telle que tout un mouvement médical a pu le faire, l'intérêt nous emmène vers un réseau de significations plus larges, et plus proprement artistiques, suggéré par les Goncourt à propos de cette maladie de Charles. Ainsi les auteurs renouvellent-ils la figure traditionnelle du mélancolique, pour lui donner plus de violence : dans la « triste période de la folie mélancolique³ », Charles est « tout le long du jour, les deux coudes sur les genoux, une main serrée contre la poitrine, l'autre portant sa tête à demi renversée, le visage convulsé par l'angoisse, tressaillant au moindre bruit, immobile et tremblant⁴ ». La pose, caractéristique de l'iconographie, suggère ce lien typique établi par certains artistes du XIX^e siècle des traits de la mélancolie traditionnelle avec la nouvelle physiologie. Dans le même sens, il est particulièrement révélateur que le second médecin envoyé auprès de Charles lui demande à propos de ses hallucinations : « – Comme une espèce de voix, n'est-ce pas ? [...] dictant à votre cerveau les créations...⁵ » Le malade fait bien la différence entre la voix intérieure de l'inspiration et celle de l'hallucination⁶, mais c'est ainsi le processus de création lui-même, tel qu'il est décrit dans le roman, qui peut être compris à partir du paradigme physiologique de l'époque. Lorsque Charles se plonge dans l'écriture de *La Bourgeoisie*, il est en effet pris par « cette belle, cette merveilleuse léthargie de la machine anéantie dans l'effort presque extatique du cerveau⁷ », « toutes ses facultés cérébrales surexcitées, tous les nerfs de sa pensée tendus⁸ », par « une sorte de congestion de l'attention mentale⁹ », par enfin ce qui est nommé une « excitation hallucinatoire¹⁰ ». Malgré l'ambiguïté de la « fièvre divine¹¹ », la création de l'œuvre littéraire semble bien correspondre à l'état décrit par Moreau de Tours, cet « éréthisme nerveux¹² » qui conduit l'individu à se mettre au service de « la machine à ser¹³ ». Comme l'écrit Charles lui-même, « pour l'expansion, la circulation, la

1. Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly, op. cit.*, p. 370.

2. « – Vous voulez que je n'entende pas ce que je vous dis que j'entends ? – répondit doucement Charles. – C'est très bien... Moi, je sais bien ce que j'entends [...] je veux bien, je n'en parlerai plus... mais je ne peux pas ne plus entendre. », *ibid.*, p. 378.

3. *Ibid.*, p. 374.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 372.

6. Il répond : « – Oui, une espèce de voix, une voix, c'est cela, parfaitement... mais une voix dans dans le cerveau comme vous dites, et pas comme à présent... pas dans les oreilles. », *ibid.*

7. *Ibid.*, p. 96.

8. *Ibid.*, p. 97.

9. *Ibid.*, p. 98.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, p. 96.

12. Jacques-Joseph Moreau de Tours, *op. cit.*, p. 464.

13. *Ibid.*, p. 128.

mise en train des facultés créatrices, pour le renouvellement des exceptions, je crois nécessaire à l'hygiène des idées un régime excitant, irritant¹ ». À la folie de la fin répond la création du début, et l'état nécessaire à cette dernière pourrait avoir favorisé la première, à partir des conditions morbides qui sont celles de Charles². Mais selon quels facteurs le basculement s'opère-t-il dans l'économie romanesque ?

Une morbidité sociale

Du fait de cette condition morbide de l'écrivain, qui n'est peut-être plus transcendante ou divine mais simplement organique et héréditaire, les réussites et les échecs artistiques pourraient n'être que le fait de la fatalité. Mais le schéma se complexifie, car la logique du vivant se comprend également à partir du milieu. La tradition de la mélancolie présentait déjà des individus déclassés, car hors de la moyenne : les mélancoliques sont les penseurs, les ermites, les prisonniers, en somme les solitaires. Or au XIX^e siècle cet aspect est compris comme l'inadaptation à une société qui semble de plus en plus normative, dont les impératifs économiques et industriels laissent bien peu de place au beau, à l'art, à toutes « ces choses qui ne sont pas de la terre³ », pour reprendre une formule de Baudelaire. Dans *Charles Demailly*, le discours sur l'absence de santé de l'écrivain prend ainsi d'autres critères en compte. Comme le déclare Boisroger, face à Lamperrière qui lui conseille de ne plus fumer :

– Je le sais bien, Lamperrière, je le sais bien. Mais que voulez-vous que j'y fasse ? Il y a par siècle un homme de lettres raisonnable qui place sa santé à la caisse d'épargne, range ses passions, met de l'ordre dans son hygiène, renie ses habitudes et quitte ses goûts à la minute comme une opinion vaincue...⁴

L'artiste ne peut être raisonnable car il est avant tout guidé par sa sensibilité et son imagination, et s'adapter à la société serait renier « ses goûts », sa person-

1. Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly*, *op. cit.*, p. 159.

2. Dans le portrait du chapitre XVI, les Goncourt écrivent en effet : « Charles devait peut-être tout son caractère, ses défaillances comme ses passions, à son tempérament, à son corps presque toujours souffrant. Peut-être était-ce là qu'il fallait chercher le secret de son talent, de ce talent nerveux, rare et exquis dans l'observation, toujours artistique, mais inégal, plein de soubresauts » *ibid.*, p. 76.

3. Charles Baudelaire. « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », in Poe, Edgar Allan. *Histoires extraordinaires*, traduction de Charles Baudelaire, Paris, Garnier Flammarion, 2001 (1856), p. 34. Cette question de la norme et du milieu au XIX^e siècle va du positivisme d'Auguste Comte aux thèses sur la dégénérescence du médecin Max Nordau, en passant par les variations de leurs adversaires, telles la philosophie de l'art d'Hyppolite Taine ou la théorie du milieu « à rebours » de Joris-Karl Huysmans.

4. Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly*, *op. cit.*, p. 138.

nalité propre, pour se ranger à une existence qui paraît particulièrement ennuyeuse¹. C'est son hypersensibilité qui rend Charles malheureux :

Aussi, le plaisir ne durait-il pas pour lui : Charles lui demandait un ensemble trop complet, un accord trop parfait des créatures et des choses. C'était un charme bien vite rompu. Une note fausse dans un sentiment ou dans un opéra, une figure ennuyeuse, ou même un garçon de café déplaisant, suffisaient à le guérir d'un caprice, d'une admiration, d'une expansion ou d'un appétit².

La maladie ne se comprend pas seulement à partir des conditions organiques, mais dans le rapport d'un individu donné à son milieu : ici, l'esthète ne peut apprécier une vie qui n'est pas parfaite. L'écrivain a certes des prédispositions morbides, mais c'est, à la limite, le milieu, les circonstances qui le rendent véritablement malade. Comme le dit Charles lui-même : « Ce que j'ai ? j'ai la tête malade, parce qu'il m'est arrivé... bien des choses...³ » Ce sont les différents chocs occasionnés par la trahison de sa femme qui ont précipité la chute, comme autant d'excitants trop forts pour la fragilité de son système nerveux.

La question de l'origine est d'ailleurs posée par Franchemont : « Sommes-nous une race mélancolique ? Le tempérament veineux vient-il de nous-mêmes ou des modificateurs de notre vie⁴ ? » On passe ainsi à « la maladie du siècle⁵ » : selon le médecin de Saint-Sauveur, c'est une « maladie organique et propre [...] à la race du XIX^e siècle⁶ », le fait d'un mode de vie effréné⁷ qui mène à l'appauvrissement du système vital, à « l'anémie du XIX^e siècle⁸ », voire à « la dégénérescence du type humain⁹ ». C'est au final toute l'époque qui est diagnostiquée comme décadente, et semblable à la fin de l'Empire romain. Ce médecin suggère un titre d'ouvrage : *De l'influence des faits moraux sur les faits physiques dans l'organisme humain*¹⁰, et ces questionnements amènent à une des ambivalences des Goncourt quant à l'étiologie de cette vie pathologique généralisée. En effet, le sens de la maladie de Charles oscille entre l'interprétation individuelle et collective, conforme en ce sens à nombre de théories médicales, au sens large, de l'époque, et une des plus grandes interrogations est celle du rapport du moral et du physique, de la psychologie et de la physiologie. Face à

1. Boisroger poursuit d'ailleurs, énumérant un mode de vie sain qui serait prescrit par son médecin, « il vaut mieux que je ne fasse pas tout cela : je mourrais plus vite... d'ennui. », *ibid.*

2. *Ibid.*, p. 76.

3. *Ibid.*, p. 373.

4. *Ibid.*, p. 143.

5. *Ibid.*, p. 267.

6. *Ibid.*, p. 268.

7. « Les appétits de bien-être, les exigences des carrières, les exigences de position, d'argent, de luxe du ménage tel qu'il est constitué, la concurrence illimitée en tout, ont fait la prodigalité de l'effort, de la volonté, de l'intelligence, en un mot, la dépense exagérée des facultés et des passions humaines... », *ibid.*, p. 269.

8. *Ibid.*, p. 271.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

certain discours cliniques qui tendent au réductionnisme, le médecin déplore l'oubli des « causes morales¹ », non accessibles au scalpel. Or, si les Goncourt reprennent l'idée d'une sensibilité tout à la fois psychologique et physiologique, en un mot peut-être esthétique, pour qualifier Charles, cette sensibilité artiste que la médecine commence à analyser à partir du paradigme nerveux, ils se trouvent en butte avec ses implicites : « L'être physique ferait-il l'homme ? et nos qualités morales et spirituelles ne seraient-elles, ô misère ! que le développement d'un organe correspondant ou son état morbifique² ? » Quand l'écrivain entend écrire les *Souvenirs de ma vie morte*, il ne s'agit donc pas seulement de partir à la quête d'un temps perdu, mais de suggérer une vie sous le signe de la mort, ou plutôt une vie pathologique. Selon le paradigme physiologique, la supériorité des traits de l'homme supérieur vient en effet du « développement d'un organe », de cet excès évoqué par Moreau de Tours qui risque toujours de basculer dans la maladie véritable. Et cet état hors de la moyenne pourrait justement être le pathologique. Ainsi l'état « morbifique » désigne-t-il ce qui peut causer la maladie : sans être à proprement parler malade, Charles mènerait dès le début du roman une « vie morte », c'est-à-dire une vie dénaturée, une vie toujours en risque d'ennui ou de folie. La fragilité, innée, de l'homme de lettres se heurte aux conditions de la société : Charles rapporte ainsi dans son journal la rencontre de Frédérick Lemaître, sortant « de la maison de santé du docteur Fleury³ », il trouve un réconfort auprès de Boisroger, double de Théodore de Banville, lui aussi souffrant, et Franchemont évoque Poe, qui a « quelque chose de la monomanie⁴ ». Ne serait-ce pas alors la société qui serait tout entière malade, ne laissant pas leur place aux hommes de génie ? Du moins, ne les rendrait-elle pas malades, et ne serait-ce ainsi pas elle qui serait « morbifique » ?

La progression du roman, avec ses thèmes médicaux de plus en plus présents, peut en effet faire penser que la forme de la maladie de Charles est bien provoquée par le discours environnant. En effet, c'est la violence de la norme qui transparait dans les critiques des journalistes du *Scandale*. Ainsi Nachette écrit-il une critique sur *La Bourgeoisie* : « et il terminait par la phrase usuelle, sorte de cliché qui fait partie du fonds de tous les critiques classiques passés et présents : "... Des livres pareils ont leur place marquée dans la bibliothèque de Charenton, il est à regretter que leurs auteurs ne les y suivent pas."⁵ » Si ce genre de critiques commence certes à émerger à cette période, les Goncourt forcent le trait : suggérer que les œuvres d'art sont malades, et leurs auteurs à interner, n'est pas le fait de « tous les critiques classiques passés et présents », ce sera bien plutôt un « cliché » à la fin du siècle. On trouve ainsi ce genre de cri-

1. *Ibid.*, p. 270.

2. *Ibid.*, p. 77.

3. *Ibid.*, p. 80.

4. *Ibid.*, p. 143.

5. *Ibid.*, p. 230.

tiques sous la plume de Maxime Du Camp, ou, quelques années après la publication de *Charles Demailly*, face aux œuvres de Manet, mais ce sont surtout les années 1880 qui portent ce genre à son paroxysme, et qui mènent aux sombres thèses nazies de l'art dégénéré. La seconde critique à connotation médicale est évidemment l'article moqueur de Mollandeux, « Une ingénue en puissance d'un névropathe¹ ». Charles, raillé par ses anciens collaborateurs, est davantage blessé par la trahison de sa femme suggérée par ce texte que par son contenu, mais ses hallucinations suggèrent que le coup a porté. Ces voix, deux voix d'hommes, une voix de femme, le déclarent fou², et la voix de femme particulièrement lui fait dire : « ... tu me tues...³ » Ces « bavardes⁴ » pourraient relever d'une sorte de dissociation de Charles, une partie de lui saisissant que la raison s'échappe, mais elles semblent surtout l'intériorisation des critiques, celles des journalistes du *Scandale*, et celles de sa femme. Ainsi Nachette en condamnant son ouvrage à la bibliothèque de Charenton aurait-il annoncé l'internement de l'écrivain.

Le pathétique de la situation de Charles trouve alors un écho dans les propos des Goncourt, puisqu'eux-mêmes s'affublent de ce qualificatif. Ils écrivent ainsi dans leur *Journal* : « [...] nous qui souffrons en même temps des mêmes défaillances, des mêmes malaises, des mêmes maladies morales, nous qui ne sommes à nous deux qu'un isolé, un spleenétique, un névropathe⁵. » La gradation est significative de la reprise du thème traditionnel de la mélancolie : l'isolement est, comme nous l'avons dit, un trait classique, le « spleenétique » renvoie à Baudelaire, lui-même ayant préféré ce terme pour sa connotation étrangère qui rappelait déjà la violente bile noire des Anciens, et enfin le « névropathe » est l'apport de la psychiatrie naissante. Les deux frères se présentent ainsi comme un seul auteur, un auteur malade, hypersensible, et ils revendiquent cette névrose. La morbidité peut avoir les atours d'une différence aristocratique, quand la multitude est médiocre⁶. Selon Paul Bourget, c'est « une hyperacuité des sensations⁷ » qui fait le fond et la forme de leurs écrits, qui rend possible le « style de décadence⁸ », où la décomposition de la langue répond à celle de la société. Le critique poursuit :

1. *Ibid.*, p. 299-303.

2. « ... je ne sais pas pourquoi les voix m'appellent fou... je ne le suis pas... n'est-ce pas, monsieur, que je ne le suis pas ? », *ibid.*, p. 373.

3. *Ibid.*, p. 370.

4. *Ibid.*

5. Edmond et Jules de Goncourt. *Journal*, t. I, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1989, 9 avril 1864, p. 1063.

6. Ils écrivent par exemple dans leur journal, fustigeant leur temps : « Une grande bataille s'élève sur le sentiment de la modernité [...] dont Gautier se proclame pourri. », *ibid.*, t. I, 11 avril 1864, p. 1065.

7. Paul Bourget, « Edmond et Jules Goncourt », in *Essais de psychologie contemporaine, Études littéraires*, Paris, Gallimard, Tel, 1993 (1883), p. 321. Il écrit également : « ce qui abonde dans *Idées et sensations*, comme dans le journal de Charles Demailly, ce sont les fines impressions nerveuses », *ibid.*

8. Paul Bourget, « Baudelaire », *ibid.*, p. 14.

Pour imposer à la langue française des effets de cette qualité-là, il faut un affinement des sens avoisinant la maladie. Mais les Goncourt l'ont dit eux-mêmes : « Pour les délicatesses, les mélancolies exquises d'une œuvre, les fantaisies rares et délicieuses sur la corde vibrante de l'âme et du cœur, ne faut-il pas un coin maladif dans l'artiste¹ ? »

Charles semble ainsi un double des auteurs, mais l'échec du personnage serait l'envers de la réussite de ces derniers.

Valeurs de l'excès

Charles a une hypersensibilité qui, comme nous l'avons vu, confine à la pathologie, et qui en même temps constitue son talent d'artiste. Un principe esthétique est ainsi suggéré dans ce rapport particulier au monde :

Cela, qui agit si peu sur la plupart, les choses, avait une grande action sur Charles. Elles étaient pour lui parlantes et frappantes comme les personnes. Elles lui semblaient avoir une physionomie, une parole, cette particularité mystérieuse qui fait les sympathies ou les antipathies².

Les choses sont personnifiées, elles « parlent » à Charles, lequel se met à leur écoute, à leur service, pour mieux les restituer, et ce processus de création est décrit en termes de quasi automatisme, ce que nous avons vu se rapprocher des théories de Moreau de Tours³. Or cette attention à toutes espèces de sensations, aux nuances, aux couleurs, aux qualités tactiles, qui se teinte aussi de sentiments, puisqu'un objet est un « ami » ou un « ennemi »⁴, est caractéristique de l'esthète, et plus encore, d'une sensibilité picturale. Comme l'écrit Bernard Vouilloux, il y a une « montée en puissance de la description picturalisante⁵ », au point que l'on a pu rapprocher l'écriture des Goncourt des principes impressionnistes. Certains passages semblent alors des « tableaux vivants⁶ », le style suivant la sensibilité de Charles, comme cette description focalisée du bal de l'Opéra :

Au-dessus d'eux, au plafond, ici et là, un morceau de pourpre, une chair rose, un flanc de déesse, un pan de manteau, sortent confusément d'un ciel effacé et de nuées qui s'enfuient. Au-dessous d'eux, un ciel de lustres, un voile éblouissant de feux blancs ; les guirlandes d'or des balcons, les cordons de feuillages balançant les instruments d'or ; du haut en bas des loges, sur le repoussoir de leur fond

1. Paul Bourget, « Edmond et Jules Goncourt », *ibid.*, p. 321.

2. Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly*, *op. cit.*, p. 76.

3. Voir à ce propos le chapitre XIX, où le travail d'écriture de Charles consiste à laisser venir les idées, à tenter de les saisir, et cela jusqu'à chercher une forme d'hallucination hypnagogique, « les idées [...] se démasquant à mesure que le sommeil approchait... », *ibid.*, p. 99.

4. *Ibid.*, p. 76.

5. Bernard Vouilloux, *Le tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au 19^{me} siècle*, Paris, Harmann, 2011, p. 61.

6. *Ibid.*, p. 138

rouge, des cravates blanches, des visages rougis par la chaleur, le triangle blanc des chemises d'hommes, des chapeaux noirs, des habits noirs [...]¹.

L'écriture procède par touches, par une accumulation d'aperçus qui suivent les impressions de l'observateur. Les nuances de couleurs ont la première place, comme lorsque face à un tableau impressionniste, la reconnaissance vient après la perception des masses colorées, notamment pour les « cravates blanches », « le triangle blanc des chemises d'hommes, des chapeaux noirs, des habits noirs ». Fidèles au principe des choses plus importantes que les personnes, les Goncourt décomposent le spectacle (« une chair rose ») et font des différents éléments les sujets des verbes (ces morceaux qui « sortent », qui « s'enfuient »), et ce afin de mieux en restituer la vitalité, le mouvement. Giroust s'exclame d'ailleurs : « – Est-ce beau ! Mais rendre ça !...² » Il faudrait pouvoir « [p]eindre la musique³ », et il « fit le geste d'un homme qui pose des tons de premier coup sur une toile⁴ ».

C'est ainsi que la littérature s'inspire de la peinture (notons à ce propos l'usage du terme « repoussoir » dans la description précédente), et qu'elle rivalise avec elle, puisque Giroust avouant son inaptitude à rendre ce spectacle est devancé par la virtuosité de l'écriture des auteurs. Or ces mélanges de la peinture et de la littérature sont le plus souvent perçus, à cette époque, comme maladifs. Les Goncourt eux-mêmes évoquent ainsi dans *Manette Salomon* : « L'image de la décadence de ce temps-ci, le gâchis, la confusion, la littérature dans la peinture, la peinture dans la littérature, la prose dans les vers, les vers dans la prose, les passions, les nerfs, les faiblesses de notre temps, le tourment moderne...⁵ ». Écrire en peintre, ce serait en rester à l'esquisse, confondre les arts, ne pas laisser la littérature se déployer pour ses qualités propres. Mais cette proclamation des Goncourt est ambiguë, car ils dénoncent là ce qu'ils font ailleurs. Comme le relève Bernard Vouilloux, les Goncourt critiquent l'accumulation des détails chez Flaubert :

C'est que Flaubert, comme toute son époque, participe à cette « confusion » qui consiste à mettre « la peinture dans la littérature ». Or, les Goncourt sont en butte aux mêmes critiques de la part d'un Sainte-Beuve, d'un Barbey d'Aurevilly, d'un Zola (qui, lui-même...⁶).

Finalement, le style pictural enrichit et renouvelle le descriptif⁷, et paraîtrait, à nouveau, une pathologie positive¹. C'est en ce sens aussi que Charles peut être

1. Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly*, *op. cit.*, p. 68.

2. *Ibid.*, p. 69.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, p. 224.

6. Bernard Vouilloux, *op. cit.*, p. 122-123.

7. « [...] écrire *avec la peinture* ne s'entend [...] plus strictement au sens d'écrire *sur* la peinture : écrire en artiste, c'est introduire dans l'écriture un dessin, un modelé, des "couleurs" (lexicales,

rapproché de Poe, lequel a « quelque chose de la monomanie, les choses ayant plus de rôle que l'homme », mais cela permettant une belle écriture, quoique morbide, « une littérature malade et lucide, de l'imagination d'analyse² ».

Être comme Charles, à tant vivre en esthète, c'est donc avoir une vie morte pour se consacrer à l'art. Boisroger lui dit ainsi : « Vous avez dû beaucoup voir et très peu vivre³ ». Et en effet, « plus [Charles] s'enfonçait dans le travail, plus il mourait au monde⁴ ». Toute la question est donc, et cela est conforme aux thèses médicales sur la physiologie du génie, de ne pas basculer dans la pathologie véritable. Comme nous l'avons vu, les voix de la folie semblent une variation morbide de celles de l'inspiration. De la même manière, pour un individu qui fait de l'art le centre de sa vie, l'amour peut être un enrichissement, comme un facteur de déchéance. Ainsi Marthe est-elle avant tout une muse, telle Manette pour Coriolis : « Marthe était pour lui la forme vivante et la vie charmante de son idée⁵ », elle est le modèle de l'Ingénue qui doit être au centre de sa pièce, elle est « un type⁶ ». Le problème surgit quand Charles revient de ses illusions, et se met à l'observer lucidement : « Je ne suis plus un mari, je suis un public : je juge. J'analyse ma femme froidement⁷ ». Or cette qualité du regard est un trait essentiel de l'écrivain, comme il le dit lui-même : « L'homme de lettres [...] s'analyse quand il aime, et, quand il souffre, il s'analyse encore... Son âme est quelque chose qu'il dissèque...⁸ ». C'est à nouveau le conflit de l'art et de la vie, de l'illusion et de la réalité qui perd Charles⁹. Il faut avoir la force de tenir ce regard cruel, ce regard clinique qui fonde la richesse de l'observation artistique,

syntaxiques, rythmiques, phoniques), des textures qui en font saillir la matérialité, c'est conférer à l'écriture une puissance d'évocation visuelle », *ibid.*, p. 14, souligné par l'auteur.

1. Voir à ce propos Bernard Vouilloux, *ibid.*, « Flaubert en myope », p. 339-383. La littérature de « myope » accumule les détails, celle de « presbyte » en reste à une vision d'ensemble ; entre ces deux déficiences organiques, les Goncourt prennent parti de la première : « chez les Goncourt comme chez Sainte-Beuve, l'opposition entre myopie et presbytie est axiologiquement valorisée. Et si elle l'est, c'est parce qu'elle est vectorisée temporellement : le devenir qui mène d'un stade presbyte à un stade myope [...] témoigne d'un progrès pour les Goncourt, d'une décadence pour Sainte-Beuve. », *ibid.*, p. 349. La littérature moderne est bien associée à une pathologie positive, qui, étant visuelle, interroge le rapport à la peinture.

2. Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly, op. cit.*, p. 143.

3. *Ibid.*, p. 131.

4. *Ibid.*, p. 96.

5. *Ibid.*, p. 203.

6. *Ibid.*, p. 218.

7. *Ibid.*, p. 284.

8. *Ibid.*, p. 199.

9. La femme inspire, mais elle tue aussi, elle empoisonne l'existence, schéma que l'on retrouve également dans *Manette Salomon*. Sur cette ambivalence, voir : Mireille Dottin-Orsini. *Cette femme qu'ils disent fatale*. Paris : Grasset, 1993. Les textes des Goncourt que l'auteur cite suggèrent que la femme est semblable à une maladie : « Cette "lente et progressive infiltration de la présence féminine", ce "méchant travail sourd, continu et creusant", "ces deux forces lentes et dissolvantes : le temps et la femme" : c'est l'action, par exemple, de Manette Salomon sur son amant », *ibid.*, p. 261.

mais sape l'activité vitale. Ainsi, selon Segalen, les Goncourt sont aussi des cliniciens ès lettres pour savoir mener une « clinique subjective¹ », car ils décrivent leurs propres maux, avec une exactitude et une lucidité dont les médecins ont à apprendre. Ce regard de malade, qui se dissèque lui-même, peut enfin être rapproché du regard clinique tel que Foucault le décrit : « Le regard qui enveloppe, caresse, détaille, anatomise la chair la plus individuelle et relève ses secrètes morsures, c'est ce regard fixe, attentif, un peu dilaté, qui, du haut de la mort, a déjà condamné la vie² ».

L'écriture sous le signe du morbide est donc pleine de richesses, de précision clinique et de cruauté esthétique. Mais sur le plan vital comme sur le plan artistique, le tout est de ne pas franchir la limite, pour ne pas basculer dans la déliquescence. Ainsi Charles meurt-il réellement à la vie quand son individualité se délite :

Entre lui et les sensations se rompait peu à peu la chaîne des rapports [...]. Il se faisait lentement en lui le travail sourd d'une existence qui se décomplète, et où, dans une résolution indéfinissable de la constitution vitale, dans la disjonction des organes, chacun des sens, chaque partie du *moi*, désagrégée et isolée de l'être, semble perdre le pouvoir de se correspondre et de réagir de l'une à l'autre³.

Pour reprendre la célèbre citation de Bichat, énonçant le plus clairement la conception de la vie de l'époque, « La vie est l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort⁴ ». Être un individu, c'est conserver l'équilibre, la construction de l'organisme face aux attaques du monde extérieur. Avoir un style, c'est également laisser place à toutes sensations sans s'y perdre. Or Charles, à la fin du roman, « se décomplète », et le lien du physique et du moral, qui faisait l'attention angoissée des Goncourt, se désagrège. C'est ainsi que le roman se clôt sur ce retour à une animalité primitive :

Plus rien d'humain que ce corps, n'appartenant plus à l'humanité que par la digestion ! Ce corps lié sur un fauteuil, balbutiant les monosyllabes de l'enfant dans ses langes, immobile et remuant avec un mouvement incessant d'élévation et d'abaissement des épaules, jetant dans l'air, à la vue du soleil, ce cri animal : *coc...coc*, ouvrant la bouche à la nourriture qu'on apporte, et se frottant contre l'homme qui lui donne à manger avec la caresse et la reconnaissance de la bête...⁵

Cette fin est le dramatique envers du rêve de bonheur qu'avait Charles au début du roman : « – Quand je voudrai être heureux, je le serai dans un jardi-

1. Victor Segalen, *op. cit.*, titre du chapitre III, p. 43.

2. Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 175

3. Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly*, *op. cit.*, p. 367. Souligné par les auteurs.

4. Xavier Bichat, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*. 4^{ème} édition, Paris, Béchot jeune et Gabon, 1822, p. 2. Souligné par l'auteur.

5. Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly*, *op. cit.*, p. 383.

net, un tout petit morceau de terre bien bornée et sans vue¹. » Semblable à celle d'Anatole à la fin de *Manette Salomon*, cette chute signe l'incapacité à bien ordonner les impressions, tout en étant, paradoxalement, le retour à une forme d'harmonie, simplement animale, mais où l'art n'a plus sa place.

La « vie morte » de Charles Demailly désigne finalement une vie dénaturée, une vie placée sous le signe de la mélancolie, dont les excès portent à la fois la trace de son génie, et celle de sa déchéance. En se plaçant dans le paradigme physiologique de l'époque, les Goncourt explorent la condition morbide de l'écrivain, et la lient à la société de leur temps, tout en esquisant quelques principes esthétiques qu'ils développeront plus amplement dans *Manette Salomon*. La décadence vitale se noue avec l'étincellement du style, comme l'art s'oppose au morne quotidien. Le dernier texte écrit par Charles (chapitre LXXXVII) ressemble ainsi à la dernière toile de Coriolis, et cette folie du texte paraît à nos yeux d'une troublante modernité, proche en ce sens d'un texte de Huysmans loué par André Breton, le voyage sur la lune d'*En rade*², une œuvre qui a d'ailleurs de nombreux échos avec *Charles Demailly*. Par le prétexte de la folie, les auteurs se permettent ainsi une nouvelle innovation littéraire, le conflit de l'art et de la vie étant alors encore plus marqué, et plus ambigu.

Julie CHEMINAUD

1. *Ibid.*, p. 46.

2. Joris-Karl Huysmans. *En rade*. Paris : Gallimard, Folio, 1984 (1886), chapitre V, p. 107-115.