



Économie du génie artistique chez les Goncourt : tractations romanesques et négociations symboliques

Marie-Astrid Charlier

► To cite this version:

Marie-Astrid Charlier. Économie du génie artistique chez les Goncourt : tractations romanesques et négociations symboliques. Cahiers Edmond et Jules de Goncourt, 2023, 28, 10.4000/cejdg.1431 . hal-04268034

HAL Id: hal-04268034

<https://hal.science/hal-04268034>

Submitted on 2 Nov 2023

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 - ShareAlike 4.0 International License

Économie du génie artistique chez les Goncourt : tractations romanesques et négociations symboliques

*Economy of artistic genius in the Goncourt family: novelistic dealings and
symbolic negotiations*

Marie-Astrid Charlier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cejdg/1431>

DOI : 10.4000/cejdg.1431

ISSN : 2497-6784

Éditeur

Société des Amis des frères Goncourt

Référence électronique

Marie-Astrid Charlier, « Économie du génie artistique chez les Goncourt : tractations romanesques et négociations symboliques », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* [En ligne], 28 | 2023, mis en ligne le 02 mai 2023, consulté le 01 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/cejdg/1431> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cejdg.1431>

Ce document a été généré automatiquement le 1 novembre 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Économie du génie artistique chez les Goncourt : tractations romanesques et négociations symboliques

Economy of artistic genius in the Goncourt family: novelistic dealings and symbolic negotiations

Marie-Astrid Charlier

[...] il entre dans l'artiste une économie...mais une
économie !

Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*,
1867

- 1 Dans la bouche du peintre Chassagnol, cette exclamation a évidemment valeur d'indignation contre « la magnifique avarice bourgeoise de l'art¹ » tandis que la juxtaposition des termes « artistes » et « économie » est toute antinomique. Comment le véritable artiste, sur les cimes de la création, pourrait-il s'intéresser à d'aussi basses préoccupations ? Les frères Goncourt, dont les positions *a priori* tranchées sur l'art et l'artiste sont connues, prêtent ici leur voix à Chassagnol. Que ce soit dans le *Journal*, la correspondance ou les romans, ils ont multiplié les déclarations de principe largement inspirées du mythe romantique de l'artiste. L'art se définit selon eux par sa double dimension vocationnelle et sacrificielle, laquelle est mise en récit dans leurs trois romans de l'artiste, *Les Hommes de lettres*² (1860), *Manette Salomon* (1867) et *Les Frères Zemganno* (1879). Bien qu'une vingtaine d'années les sépare et que le roman du cirque soit signé du seul Edmond après la mort de son frère en 1870, ces différentes figures de l'artiste illustrent, semble-t-il, un même discours sur l'art, que résume très clairement Stéphanie Champeau : « [...] pour les Goncourt, l'art est incompatible avec la nécessité de gagner sa vie. Pour eux, on ne peut espérer servir à la fois l'art et l'argent, penser à s'enrichir et créer pourtant des œuvres irréprochables³ ». À ce titre, les Goncourt partagent avec leurs personnages une même vision aristocratique de l'art et participent

de cette élite artiste qui, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, se range du côté de l'autonomie de l'art et de la littérature, entamée depuis le romantisme des années 1840⁴.

- 2 Si l'on applique le système de valeurs des Goncourt à la lecture des trois romans, apparaissent alors nettement deux groupes d'artistes, opposés en termes d'éthique et d'esthétique. D'une part, quelques héros de génie, forcément exceptionnels, occupent le devant de la scène romanesque : ils sont campés en personnages désintéressés et bien souvent isolés, incompris et en rapport d'opposition avec le monde. D'autre part, de nombreux *faux* artistes – du moins pas tout à fait vrais sur l'échelle des valeurs gongcourtiennes – sont incarnés par des personnages secondaires, voire des figurants intéressés par l'argent et la gloire, ces deux totems de la culture médiatique et industrielle qui s'impose *massivement* dans le second XIX^e siècle⁵. À première vue, on reconnaît sans peine Charles, Coriolis, Gianni et Nello dans le premier groupe des génies tandis que le monde de la petite presse groupé autour du « *Scandale* », Anatole, Garnotelle et dans une certaine mesure la Tompkins appartiennent à la communauté des imposteurs. La critique, qui s'est largement penchée sur la figure cardinale de l'artiste chez les Goncourt, a globalement validé cette opposition⁶ et en a fait un élément central – parce que fondé sur l'analyse de la fiction, réputée plus complexe que les discours – de la thèse du génie désintéressé comme valeur capitale. Cette vision de l'art que partagent Flaubert et ses deux « Bichons » a largement contribué, dans l'histoire littéraire, à la construction du mythe de l'écrivain désintéressé, entièrement voué à l'art, pur de toute compromission économique et médiatique. Les Goncourt et Flaubert ont eux-mêmes dessiné ces autoportraits devenus des mythes solidement ancrés dans les imaginaires⁷. Voici, par exemple, la rapide description du mode de vie des écrivains voués :

Combien les gens de tête passionnée et passionnante vivent peu ! Je vois Taine avec son coucher à neuf, son lever à sept, son travail jusqu'à midi, son dîner d'heure provinciale, ses visites, ses courses aux bibliothèques, sa soirée, après son souper, entre sa mère et son piano ; Flaubert comme enchaîné dans un bagne de travail, dans son souterrain – nous, dans nos incubations enfermées, sans nulle distraction ou dérangement de famille et de monde [...]⁸.

Quand on analyse l'œuvre des Goncourt et tous ses discours d'escorte, la thèse du génie désintéressé est effectivement irréfutable sur le plan symbolique : « l'argent et la littérature sont antinomiques, irréconciliables⁹ » et l'artiste de génie est voué au sacrifice et à la misère puisque « l'art est un absolu, incompatible avec les finalités d'un métier ou d'un gagne-pain¹⁰ ». Cependant, si l'on entre dans les romans en s'intéressant d'une part à la vie matérielle et d'autre part à l'économie romanesque et à la place qu'occupent respectivement les personnages¹¹, les visages de l'artiste sont beaucoup plus complexes à saisir et mènent la vie dure aux dualismes qui caractérisent *a priori* les valeurs des Goncourt : art *versus* argent ; génie artistique *versus* art industriel ; sacrifice *versus* confort ; isolement *versus* popularité ; bref, artiste *versus* bourgeois. Entre leur système de valeurs et leurs pratiques, on observe finalement le même écart qu'entre les discours (*Journal*, correspondance, tirades sur l'art dans les romans) et leur narrativisation (actions et passions des personnages de fiction).

- 3 Notre étude tentera de mettre au jour une véritable trajectoire des rapports entre artiste et économie à l'échelle de l'œuvre, une trajectoire faite de tractations romanesques et de négociations symboliques. À cet égard, nous faisons l'hypothèse que *Charles Demailly* fait figure d'adieu au mythe du génie romantique tandis que *Manette*

Salomon constitue un roman pivot qui confronte l'élite artiste incarnée par Coriolis au génie populaire incarné par Anatole. Le Blagueur est certes un faux artiste peintre qui travaille pour gagner son pain mais la perspective change sensiblement, sinon radicalement quand on le considère comme un artiste de scène. Quelles valeurs incarne-t-il alors et comment s'articulent-elles à celles que porte Coriolis ? Enfin, avec *Les Frères Zemganno*, Edmond « ne va pas choisir une catégorie du peuple, mais l'élire¹² » : les acrobates, qui sont une « aristocratie d'en-bas » selon Jacques Noiray¹³, semblent concilier génie, gagne-pain et popularité et, par conséquent, réconcilier l'art et l'économie dans le système de valeurs d'Edmond de Goncourt. De ce point de vue, il faudra s'interroger sur l'inflexion de ce système après la mort de Jules et sur la manière dont Edmond, seul, va le négocier et, ce faisant, redéfinir sa place dans le champ littéraire.

Anachronisme de l'écrivain maudit ou l'échec de la capitalisation symbolique

- 4 Premier roman des Goncourt publié en 1860, *Les Hommes de lettres* est aussi le premier moment de définition romanesque de la figure de l'artiste, sous les traits de l'écrivain en l'occurrence. Les ambitions littéraires que nourrit le héros Charles Demailly se heurtent dans un premier temps au monde de la petite presse, à ses misères et ses intrigues. Collaborateur du bien nommé *Scandale*, petit journal satirique inspiré du *Figaro*¹⁴, Charles fréquente le milieu de la bohème, largement dépréciée par les Goncourt :

Condamnée à la misère par la baisse du salaire littéraire, la bohème appartenait fatalement au petit journal et le petit journal devait trouver en elle des hommes tout faits, une armée toute prête, une de ces terribles armées nues, mal nourries, sans souliers, qui se battent pour la soupe¹⁵.

Dans le premier temps du roman, les Goncourt font le portrait d'une presse dominée par des logiques commerciales et par l'appétit du gain. Montbaillard, le directeur du *Scandale* inspiré de celui du *Figaro*, Hippolyte de Villemessant, « n'a de cesse, tout au long du roman, de défendre son titre comme une valeur qui se négocie, se vend et se rachète à bon prix¹⁶ ». Aussi n'est-il jamais aussi comblé que lorsqu'il fait « un argent fou¹⁷ ». Conformément au système de valeurs des Goncourt où la petite presse est mise au ban, Charles comprend vite que logiques économiques et artistiques sont incompatibles ; il affirme ainsi face au journaliste Couturat que « les gens d'esprit passent dans le journalisme [...] et n'y restent pas : c'est la vie de garnison des lettres¹⁸ ». Il se retire donc du journal et du monde au chapitre XII afin d'écrire son livre, *La Bourgeoisie*, « roman social, c'est-à-dire politique » qui traite de « l'économie de la société » et touche à « trop d'intérêts de toute une classe¹⁹ ». En toute logique – symbolique cette fois –, Charles est définitivement rejeté de la sphère journalistique. En opposant le régime vocationnel de l'art²⁰ au régime industriel de la presse, Charles se déporte de la bohème vers le cénacle de Boisroger, inspiré de Banville. Or quelle vertu pratique le poète ? Le « mépris de l'argent²¹ ».

- 5 Le deuxième temps du roman, caractérisé par l'écriture et la vie de cénacle, est construit comme l'envers des *Illusions perdues*. Charles incarne un Lucien Chardon qui aurait plutôt suivi d'Arthez que Lousteau, renoncé au journalisme pour la littérature et abandonné le monde au profit de sociabilités restreintes et électives prenant la forme

d'une « aristocratie des lettres²² ». Cependant, Boisroger n'est pas tout à fait d'Arthez et plus de vingt ans séparent les deux romans. La relation de Boisroger à la presse est moins radicale, « le feuilleton [est] sa ressource²³ », et il parvient à négocier sa posture d'artiste voué avec le régime médiatique contemporain. Charles, lui, se retire complètement du monde du journal et cultive une radicalité qui apparaît comme un anachronisme. Car l'écrivain des Goncourt ne réussit pas mieux, finalement, que celui de Balzac ; choisir la littérature sans le monde et contre lui conduit Charles Demailly à la stérilité littéraire puis à la folie. Interné à Charenton, il survit sans plus se souvenir de rien et même son nom lui échappe²⁴. Avec ce premier roman de l'écrivain, les Goncourt semblent développer, implicitement et peut-être malgré eux, l'idée selon laquelle les valeurs qu'ils attachent à l'art et à l'artiste doivent composer avec un principe de réalité tout à la fois matériel et esthétique. Comme l'écrit Adeline Wrona, « on ne peut créer sans avoir vécu, et *a fortiori* on ne peut publier un roman “social” sans avoir frayed avec la société [...] : [le] destin douloureux [de Charles] illustre à quel point il est difficile de vivre à la fois dans le réel et dans sa représentation²⁵ ». En d'autres termes, le retrait radical de l'artiste de génie est incompatible avec le régime réaliste de la création romanesque prôné et pratiqué par les deux auteurs.

- 6 Le premier portrait d'artiste de la carrière des Goncourt s'inscrit certes dans la lignée du roman balzacien mais Charles Demailly questionne la mythologie romantique de l'écrivain maudit. Car maudit, il l'est certainement après avoir subi l'anathème du monde de la petite presse. Cependant, il ne *gagne* rien à l'être sur le plan artistique et symbolique. En d'autres termes, aucune *capitalisation* sur la figure du génie romantique n'est possible pour Charles. Pourquoi cela ? On ne peut pas incriminer sa fragilité nerveuse et sa « perception aiguë, presque douloureuse de toutes les choses de la vie²⁶ » puisqu'elles sont constitutives du mythe romantique. On ne peut pas non plus accuser le *Scandale* d'une exceptionnelle véhémence puisqu'elle fait elle aussi partie du portrait type du milieu journalistique²⁷. Pourquoi Charles ne peut-il donc pas transformer sa posture d'écrivain maudit et sa misère économique en capital symbolique ? Sans doute parce qu'il n'est pas de son temps et que si malédiction il y a, elle est surtout historique. Demailly a en effet vingt ans de retard : dans les années 1860, on ne peut pas – ou plus – complètement échapper à la culture médiatique, c'est-à-dire à une logique économique et à un souci de visibilité. En ce sens, les valeurs que les Goncourt défendent dans les discours ont du mal à passer l'épreuve de la mise en récit et, par conséquent, de la pratique et du vécu ; du moins sont-elles sérieusement ébranlées. En d'autres termes, la fictionnalisation *dialogise* les valeurs attachées à l'artiste cependant qu'elle épaissit les personnages, loin d'être de simples traductions fictionnelles des pétitions de principe de leurs auteurs.

Performance et dépense du saltimbanque

- 7 La mise en question du génie romantique se poursuit en 1867 avec leur deuxième roman de l'artiste, *Manette Salomon*, qui emprunte encore à Balzac mais au *Chef-d'œuvre inconnu* cette fois. La confrontation entre le génial Frenhofer et l'académique Porbus est redéployée et disséminée dans le roman des Goncourt. Coriolis et Crescent incarnent les peintres de génie²⁸, mais à la différence de Frenhofer, ils produisent et sont compris par leurs pairs. Crescent « s'[est] fait un nom et une place à part²⁹ », ses paysages rencontrent le succès, reléguant de fait la malédiction et l'isolement au rang de vieux

stéréotypes éculés. Coriolis, quant à lui, bénéficie en outre de conditions matérielles confortables grâce aux quinze mille livres de rentes qu'il perçoit sur l'héritage de son oncle³⁰. Au Salon, la petite presse – encore elle – ne lui pardonne pas son statut d'artiste rentier :

[La petite presse] fut impitoyable, féroce pour Coriolis, pour cet homme ayant des rentes, qu'on ne voyait point boire de chopes, et qui, inconnu hier, accaparait, à la première tentative, l'intérêt d'une exposition. [...] Les *amers*, les amers spéciaux que fait la peinture, ceux-là qu'enrage et qu'exaspère cette carrière qui n'a que ces deux extrêmes : la misère anonyme, le néant de celui qui n'arrive pas, ou une fortune soudaine, énorme, tous les bonheurs de gloire de celui qui arrive³¹.

Cette bohème féroce et injuste que les Goncourt campent en une armée des « *amers* » est aveuglée par une idéologie finalement toute matérialiste qui mesure le génie à l'aune de la situation économique de l'artiste. Bénéficiant eux-mêmes d'une certaine aisance, les Goncourt pourfendent évidemment l'idée selon laquelle le talent ne pourrait éclore que sous le signe de la misère et « de[s] chopes » avalées dans quelque estaminet, haut lieu de sociabilité de la bohème. C'est ici le mythe de l'artiste maudit qui tombe une deuxième fois, après Charles Demailly, mais sans que le type idéal de l'artiste voué soit pour autant sacrifié. Cependant, bien que les Goncourt prennent logiquement le parti de Coriolis contre les « amers », le portrait du peintre n'est pas univoque, en raison notamment de sa concurrence avec Anatole.

- 8 Au duo des peintres de génie répond celui des « mauvais » artistes, ceux qui ne créent pas³² » et pratiquent l'art de l'imitation, Anatole Bazoche le bohème et Garnotelle l'académique. Mais là où le second se situe en bas de l'échelle des valeurs artistiques, le bohème, lui, est autrement plus complexe, ne serait-ce que par l'espace narratif qu'il occupe au point de « fai[re] hernie » selon Hippolyte Taine et d'« envoûte[r] l'univers diégétique » comme l'a très bien montré Béatrice Laville³³. Au début du roman, Anatole est présenté comme un jeune naïf dont les rêves sont teintés de bovarysme et pour qui la tentation de l'art prend racine dans l'imagerie toute romanesque des années 1830-1840 :

Au fond, Anatole était bien moins appelé par l'art qu'il n'était attiré par la vie d'artiste. Il rêvait l'atelier. Il y aspirait avec les imaginations du collègue et les appétits de sa nature. Ce qu'il y voyait, c'était ces horizons de la bohème qui enchantent, vus de loin : le roman de la Misère, le débarras du lien et de la règle, la liberté, l'indiscipline, le débraillé de la vie, le hasard, l'aventure, l'imprévu de tous les jours, l'échappée de la maison rangée et ordonnée, le sauve-qui-peut de la famille et de l'ennui de ses dimanches, la blague du bourgeois, tout l'inconnu de volupté du modèle de femme, le travail qui ne donne pas de mal, le droit de se déguiser toute l'année, une sorte de carnaval éternel : voilà les images et les tentations qui se levaient pour lui de la carrière rigoureuse et sévère de l'art³⁴.

Très vite, cet imaginaire anachronique cède devant la réalité de la vie d'artiste et les tourments de la création. Ce « farceur, ce paradoxeur, ce moqueur enragé du bourgeois³⁵ » participe bientôt au concours du Prix de Rome car il a « pour les choses de l'art, les idées les plus bourgeoises ». Chassagnol ne décolère pas quand il apprend qu'il a non seulement participé au concours mais terminé neuvième : « Rome ? c'est la Mecque du *poncif* !...³⁶ ». Il met alors en garde le jeune peintre :

Un jour ou l'autre, tu seras empoigné par quelque chose de mou, de décoloré et d'envahissant, comme un nageur par un poulpe...le pastiche te mettra la main dessus, et bonsoir ! Tu n'aimeras plus que cela, tu ne sentiras plus que cela : aujourd'hui, demain, toujours, tu ne feras plus que cela... pastiches ! Pastiches ! Pastiches !³⁷

Les craintes de Chassagnol se révèlent assez vite fondées. Anatole se tourne rapidement vers « un désir plus modeste et de réalisation plus facile : il voulut avoir un atelier qui lui donnerait le chez-lui de l'artiste, la possibilité de faire des portraits, de gagner de l'argent ; en un mot, *s'établir* peintre³⁸ ». Pendant une année, Anatole continue cette « existence au jour le jour, nourrie des gains du hasard, riche une semaine, sans le sou l'autre³⁹ » puis, pour gagner sa vie, il accepte la proposition d'un éditeur belge et fabrique une centaine de « contrefaçon[s] des modèles de tête de Julien à l'usage des pensions et des écoles⁴⁰ ». Enfin, le froid de l'hiver contraint Anatole à « descendre aux bas métiers qui nourrissent l'homme d'un pain qui fait d'abord rougir l'artiste » : « des portraits de morts, d'après des photographies ; des dessins décolletés, pour la Russie ; des dessus de cartons de modes pour Rio de Janeiro⁴¹ ».

- 9 D'une production l'autre, Anatole ne crée pas mais sombre dans la copie et le gagne-pain, à l'opposé du « saut périlleux » de l'art défendu par Chassagnol, là encore porte-voix des Goncourt : « du talent ou la mort⁴² ». Anatole apparaît donc *a priori* comme l'envers de cette aristocratie de l'art défendue par les Goncourt, comme le pendant négatif de Coriolis et Crescent, enfin comme l'incarnation de l'incompatibilité entre la vocation artistique et la nécessité de gagner son pain. En outre, le personnage assume une fonction critique vectorielle puisqu'il incarne de bout en bout du roman la Blague caractéristique du XIX^e siècle, cette Blague qui « estompe les valeurs, les distinctions [et qui] met tout à nu⁴³ ». Mais pourquoi alors lui laisser autant d'espace narratif et de largeur (de largesse ?) dans l'économie du roman, au risque d'éclipser la *vraie* figure de l'artiste⁴⁴ ? Et si Anatole ne devait pas être considéré comme un peintre – ce qu'il n'est pas, de toute façon, sur l'échelle des valeurs – mais comme un artiste de scène, un acteur de génie ? Cette perspective est particulièrement féconde : non seulement elle donne du *jeu* aux figures de l'artiste mais elle invite à envisager une négociation entre art, argent et popularité.
- 10 Le talent d'Anatole ne réside certainement pas dans ses toiles mais dans « son jeu, [sa] mimique de méridional, la succession et la vivacité des expressions, des grimaces, dans un visage souple comme un masque chiffonné, se prêtant à tout, et lui donnant l'air d'une espèce d'homme aux cent figures⁴⁵ ». Pendant un temps, il a pour camarade de lit M. Alexandre, un artiste du Cirque, et il s'adonne, à l'atelier, à « des pantalonades enragées, des chocs, des chutes, des tombées de corps qu'on eût dit s'assommer en tombant, des luttes à main plate, des bondissements d'acrobate, des tours de force⁴⁶ ». Outre « cette gymnastique folle⁴⁷ », Anatole pratique volontiers la pantomime et se fait bientôt engager à Marseille dans le cirque de son oncle, l'écuyer Lalanne. Car la passion de ce clown d'Anatole, c'est la figure de Pierrot, un Pierrot qu'il joue mais qu'il peint également :

L'idée de son « Christ humanitaire » pâlisait d'ailleurs depuis quelque temps dans son imagination et faisait place au souvenir, à l'image présente de Deburau qu'il allait voir presque tous les soirs aux Funambules. Il était poursuivi par la figure de Pierrot. Il revoyait sa spirituelle tête, ses grimaces blanches sous le serre-tête noir, son costume de clair de lune, ses bras flottants dans ses manches ; et il songeait qu'il y avait là une mine charmante de dessins. Déjà il avait exécuté sous le titre des « Cinq sens », une série de cinq Pierrots à l'aquarelle, dont la chromolithographie s'était assez bien vendue chez un marchand d'imageries de la rue Saint-Jacques. Le succès l'avait poussé dans cette veine. Il pensait à de nouvelles suites de dessins, à de petits tableaux ; et tout au fond de lui il caressait l'idée de se tailler une spécialité, de s'y faire un nom, d'être un jour le Maître des Pierrots. Et chez lui ce n'était pas seulement le peintre, c'était l'homme aussi qui se sentait entraîné par

une pente de sympathie vers le personnage légendaire incarné par la peau de Deburau : entre Pierrot et lui, il reconnaissait des liens, une parenté, une communauté, une ressemblance de famille. Il l'aimait pour ses tours de force, pour son agilité, pour la façon dont il donnait un soufflet avec son pied. Il l'aimait pour ses vices d'enfant, ses gourmandises de brioches et de femmes, les traverses de sa vie, ses aventures, sa philosophie dans le malheur et ses farces dans les larmes. Il l'aimait comme quelqu'un qui lui ressemblait, un peu comme un frère, et beaucoup comme son portrait⁴⁸.

Cette série de Pierrots, dont se souviendra peut-être Willette quelques années plus tard, constitue le seul moment du roman où Anatole se voue à la peinture, où il s'engage dans sa création. Partout ailleurs, le personnage est pris par sa « vocation d'acteur⁴⁹ » et il se donne alors entièrement comme en témoigne l'épisode du bal :

Ce costume de saltimbanque était le vrai costume de la danse d'Anatole, une danse folle, éblouissante, étourdissante, où le danseur, avec une fièvre de vif-argent et des élasticités de clown, bondissait, tombait, se ramassait, faisait un nimbe à sa danseuse avec le rond d'un coup de pied, s'aplatissait dans un grand écart au solo de la pastourelle, se relevait sur un saut périlleux. On riait, on applaudissait. La danse autour de lui s'arrêtait pour le voir. Son agilité, sa mobilité, le diable au corps qui faisait partir tous ses membres, mettait comme une joie de vertige dans le bal⁵⁰.

Véritable portrait de l'artiste en saltimbanque⁵¹, Anatole fascine et subjugué avec sa danse et sa pantomime envoûtantes. Poète sans parole, il incarne dans *Manette Salomon* la propre fascination des Goncourt pour le théâtre et plus globalement pour les arts scéniques, surtout quand ils sont muets et entièrement corporels. C'est d'ailleurs ce qu'exprime très clairement le *Journal* au sujet du cirque :

Nous n'allons qu'à un théâtre. Tous les autres nous ennuiant et nous agacent. [...] Le théâtre où nous allons est le Cirque. Là, nous voyons des clowns, des sauteurs, des franchisseuses de cercles de papier, qui font leur métier et leur devoir : au fond, les seuls acteurs dont le talent soit incontestable, absolu comme les mathématiques ou mieux encore comme le saut périlleux. Car, en cela, il n'y a pas de faux semblant de talent : ou on tombe ou on ne tombe pas⁵².

L'image du « saut périlleux » par laquelle les Goncourt définissent le talent en 1859 est encore utilisée dans *Manette Salomon*, on l'a vu, quand Chassagnol définit l'art comme un absolu. Or dans le roman, c'est Anatole plutôt que Coriolis qui porte le saut périlleux du talent et le risque mortel qui lui est attaché. La mort est en effet omniprésente dans la vie du saltimbanque : il la frôle lui-même, il la regarde pendant l'épidémie de choléra avant d'imiter les mourants, il peint des portraits de morts d'après des photographies pour gagner son pain, enfin, il pratique une pantomime macabre, une pantomime noire⁵³ et décadente avant l'heure : « il se donnait des tics nerveux qui lui détraquaient la figure, imitait en clopinant le bancal ou la jambe de bois, simulait, au milieu d'un pas, le gigotement de pied d'un vieillard frappé d'apoplexie⁵⁴ ». En ce sens, Anatole préfigure les deux acrobates des *Frères Zemganno*, incontestables génies dont la valeur artistique ne souffre aucune contestation. Or, si l'on se place à l'échelle de toute l'œuvre romanesque des Goncourt, les deux artistes de cirque valorisent Anatole par effet retour, selon un processus de filiation à distance des personnages, d'un roman l'autre, d'un saltimbanque l'autre.

- 11 Bien qu'il incarne la Blague pourfendue par les Goncourt, Anatole propose par ailleurs une esthétique qui n'est pas sans lien avec le réalisme de ses auteurs, un réalisme mêlé de fantaisie⁵⁵. En effet, Anatole est le personnage de l'imitation, de l'art simiesque mais il « évolue [aussi] sur l'autre scène, celle de l'imaginaire, du fantasme, du désir, celle où s'épanouit la multiplicité de ses masques, de ses emprunts, de toutes ces identités accaparées un instant⁵⁶ ». La dépense corporelle du personnage est aussi bien

identitaire : le moi se donne à ses masques, s'y dissout « un instant », s'y épuise même. Les scènes de maladie sont en effet nombreuses dans le roman. Or la dépense physique et intime d'Anatole dans ses performances est d'autant plus valorisée et valorisante dans le système de valeurs des Goncourt que l'acteur se caractérise par sa générosité.

- 12 La situation économique d'Anatole suit une ligne sinusoïdale : tantôt il gagne des sommes confortables, fruit de ses basses besognes de *faux* peintre ; tantôt il n'a plus un sou et se terre chez lui, affamé et grelottant les soirs d'hiver. Ces sauts (périlleux) de fortune s'expliquent par son caractère dépensier : « dès qu'il "en a", dans les périodes de faste, sa maison et sa fortune sont ouvertes à tous, et jamais Anatole ne laisse une misère sans secours quand il peut y remédier⁵⁷ ». Par opposition, Coriolis et Chassagnol sont repliés sur eux-mêmes et sont incapables de compatir, au sens fort du terme, avec les déveines de leur ami commun. Coriolis ne contrarie pas Manette lorsqu'elle manœuvre pour se débarrasser d'Anatole tandis que Chassagnol ignore sa misère et sa maladie. Que faire de ce croisement entre l'égoïsme des vrais artistes et la générosité du supposé faux artiste ? N'y a-t-il absolument aucun rapport entre la valeur artistique et la valeur, disons, humaine ? Faut-il voir dans *Manette Salomon* une illustration de la thèse de l'écart irréductible entre l'homme et l'artiste ? La critique a presque toujours conclu en confirmant cette lecture : Anatole est certes généreux mais « il est bien loin de représenter l'artiste chez les Goncourt⁵⁸ ». On ne peut que souscrire à cela quand on pense à Anatole en tant que peintre. Cependant, quand on lui fait quitter le pinceau pour le costume, il représente lui aussi une figure de l'artiste, fort de sa « densité axiologique » et de « son potentiel imprévu⁵⁹ ». Car dès qu'il est en veine, le saltimbanque accueille ses amis sur le mode festif et se produit pour eux avec ses tours, ses danses, ses pantomimes. Alors que, par le prisme de la peinture, Anatole apparaît comme un artiste intéressé, pour qui l'art n'est qu'un moyen de vivre, la perspective change radicalement quand on aborde le personnage comme artiste de scène (privée), comme un acteur d'un petit théâtre de société, à l'atelier, chez lui ou chez des amis⁶⁰. Anatole apparaît alors comme un artiste totalement désintéressé, au sens où il dépense pour pouvoir créer les conditions du spectacle et se produire devant ses amis. Tout l'argent gagné grâce aux activités de peintre passe dans une forme d'autoproduction spectaculaire : il invite, il accueille ou il donne pour rassembler un public et créer une scène où se produire.
- 13 Comment ne pas voir en Anatole un performeur de génie qui se donne tout entier à son art comme il se donne à ses amis qui sont aussi son public ? Dans *Manette Salomon*, même si l'élite artiste incarnée par Coriolis, Crescent et Chassagnol n'est pas évacuée, il n'en reste pas moins que la *dépense*, aussi bien corporelle que financière, c'est-à-dire existentielle, devient avec Anatole une valeur et un autre scénario de l'artiste voué. L'économie du roman soutient ce scénario puisque la structure éclatée en cent-cinquante-cinq chapitres rappelle bien plutôt les multiples sauts du saltimbanque que les poses du peintre. Ainsi, à partir de *Manette Salomon*, les Goncourt reconnaissent à l'art scénique, ici sous la forme d'une pantomime de société, le droit au génie. Ils remettent alors en question, de fait, leur vision exclusivement aristocratique de l'art, ce que *Les Frères Zemganno* vont achever en 1879.

Les acrobates de cirque ou l'art sous contrat

14 D'Anatole à Gianni et Nello, Edmond de Goncourt déplace le roman de l'artiste en substituant aux sociabilités parisiennes et restreintes – atelier, salon, estaminet – un art populaire nomade. *Les Frères Zemganno* sont, on le sait, le roman de deux frères dans lesquels Edmond projette et idéalise le couple qu'il formait avec son propre frère. Pierre-Jean Dufief a montré la dimension fantasmatique de ce roman du deuil qui construit la relation fraternelle « comme totalement, idéalement fusionnelle⁶¹ ». Les rôles du cadet et de l'aîné recourent peu ou prou le duo Jules-Edmond : Nello, le plus jeune, se caractérise par sa jovialité, sa fantaisie, sa sensibilité féminine tandis que Gianni, tête pensante du couple et inventeur des numéros, se donne pour mission de protéger son jeune frère. Que ce roman du deuil s'accompagne de l'auto-valorisation d'Edmond-Gianni en vrai créateur de l'œuvre littéraire, la critique l'a bien repéré et l'on ne s'arrêtera pas sur cet aspect du roman. Nous intéressent en revanche la représentation de l'artiste en acrobate et le rapport que celui-ci entretient avec l'argent.

15 Gianni et Nello sont artistes « par vocation⁶² » et leur dévouement à l'art acrobatique est total. Ils ont été entraînés dès leur plus jeune âge et les exercices quotidiens ont permis « le brisement du corps de l'enfant⁶³ », nécessaire pour exécuter « le saut du singe » puis « le saut périlleux⁶⁴ » et espérer, un jour, atteindre des hauteurs inouïes⁶⁵. Sillonnant la France, la troupe dirigée par leur père, Tommaso Bescapé, reproduit ses numéros de région en région, « n'entrant dans les lieux habités que pour donner [ses] représentations et revenir bien vite après camper sous le toit du ciel⁶⁶ ». À la mort de leur mère, Stépanida, Tommaso tombe « dans une absorption bizarre⁶⁷ » qui contraint Gianni à prendre la tête de la troupe. Mais l'acrobate a des aspirations plus hautes que la « *saltimbanquerie*⁶⁸ » : « trimer dans les foires⁶⁹ » indéfiniment ne peut satisfaire son ambition artistique. Aussi vend-t-il la Maringotte pour rejoindre Paris et son Cirque – le texte ne dit pas s'il s'agit du Cirque d'Hiver ou du Cirque d'Été – avant de gagner Londres :

Là, la gymnastique s'est transformée en pantomime ; là, un déploiement bête de muscles et de nerfs est devenu quelque chose de plaisant, de mélancolique, quelquefois de tragique ; là, les souplesses, les agilités, les adresses d'un corps se sont appliquées à faire rire, à faire peur, à faire rêver, ainsi que font les scènes de théâtre. [...] C'a été comme une rénovation de la farce italienne, où le clown, ce niais de campagne, ce gymnaste-acteur faisait revivre en lui à la fois Pierrot et Arlequin, projetant l'ironie de ces deux types entre ciel et terre [...] ⁷⁰.

On voit ici combien l'histoire des formes foraines et circassiennes rend opérante la filiation entre le mime Anatole de *Manette Salomon* et les acrobates des *Frères Zemganno*. Ceux-ci ne sont pas que gymnastes et l'expérience londonienne va renforcer la dimension artistique de leurs numéros. Leurs prouesses physiques ont à voir avec « les scènes de théâtre » et il leur faut être « gymnaste-acteur » pour jouer « une espèce de rêve shakespearien, [...] une sorte de *Nuit d'été*⁷¹ ». Engagés par Newsome à raison de « dix livres sterling par semaine », Gianni et Nello parcourent l'Angleterre mais le climat ne convient guère au fragile cadet. Par chance, ils sont repérés par le directeur-gérant des Deux-Cirques de Paris qui les engage pour la réouverture du Cirque d'Hiver. Avant de nous arrêter sur un moment *capital* du roman concernant la question économique, il est nécessaire de bien comprendre que non seulement l'argent ne fait pas problème dans le récit de la carrière des deux frères mais qu'il est même

omniprésent. Chiffres, sommes et salaires sont exposés chaque fois que nécessaire et le roman satisfait à l'ambition documentaire de Goncourt en informant sur le système économique du monde du cirque. Une telle compatibilité entre art et argent étonne quand on replace *Les Frères Zemganno* dans la lignée des romans de l'artiste, d'autant plus que la valeur artistique de Gianni et Nello n'est absolument pas niée, bien au contraire. Ils sont des artistes voués ; ils satisfont la double dimension vocationnelle et sacrificielle de l'art ; et, fait inédit chez les Goncourt, ils gagnent leur vie avec leur art sans que cela provoque le moindre *couac* dans le roman, ni idéologique ni esthétique. Pour la première fois, Edmond rend acceptable l'idée que l'art a une valeur pécuniaire et que l'artiste peut gagner son pain avec ses créations.

- 16 À cet égard, le chapitre xxxvi constitue un moment charnière dans l'économie du roman et, au-delà, dans le système des valeurs d'Edmond. En reproduisant *in extenso* le contrat d'engagement des frères Zemganno au Cirque d'Hiver, l'écrivain souscrit à la contractualisation de l'art et, en ce sens, abandonne définitivement le scénario anachronique du génie sans le sou au profit de l'artiste voué *et* salarié. De ce point de vue, en 1879, Edmond est plus proche qu'on ne l'a dit d'Émile Zola qui, un an plus tard dans « L'Argent dans la littérature », défendra « le gain légitimement réalisé⁷² » et l'idée que « tout travail mérite salaire ». Dans les années 1880, le rapport d'Edmond à l'argent et à la célébrité change sensiblement, notamment sous l'influence d'Alphonse Daudet comme le montrent Jean-Louis Cabanès et Pierre-Jean Dufief dans leur magistrale biographie :

Daudet s'institua le « manager » littéraire d'un Goncourt perdu au milieu des exigences de la vie matérielle. Alphonse le conseilla sur le plan pratique et lui imposa parfois sa façon de gérer les affaires littéraires. Goncourt, comme Flaubert, sacralisait l'écriture, se refusant à toute compromission. Daudet l'amena à solliciter les critiques pour faire la publicité d'une réédition de *Renée Mauperin*. [...] Au contact de son ami, le vieil homme devint un homme nouveau qui s'adaptait aux valeurs de la jeune génération, pour qui la littérature devait être un métier, une activité rentable, et l'artiste un gestionnaire⁷³.

De ce point de vue, avant que Daudet agisse directement dans la carrière d'Edmond, *Les Frères Zemganno* constituent une étape importante sur le chemin d'une possible conciliation entre l'intransigeance artistique, dont Flaubert est le modèle, et la monétisation de l'art. Cette tentative romanesque de conciliation est aussi une affaire de génération et correspond de la part du vieil homme à un effort d'adaptation à son époque, marquée par un rapport décomplexé des écrivains à l'argent et à la célébrité. Car les deux vont de pair et, là encore, le roman du cirque en témoigne.

- 17 Après la reproduction du contrat d'engagement de Gianni et Nello, le directeur du Cirque se préoccupe de leur vedettarisation. En annonçant dans les journaux de théâtre « un exercice nouveau tout à fait extraordinaire [...] que les gens du métier déclarent impossible⁷⁴ », il crée un puissant effet d'attente. Tandis que les journaux se disputent l'annonce la plus piquante, de la référence au célèbre Léotard à une comparaison avec les sauts de l'Antiquité, le directeur enfonce le clou en voulant « jeter au public un peu de [leur] biographie vraie ou vraisemblable⁷⁵ ». Quelques photographies et des fragments de passé sont nécessaires pour que Paris « se passionne d'avance ». Pour achever l'effet, Gianni et Nello substituent à leur « nom de saltimbanques », les frères Bescapé, leur nom d'artiste, les frères Zemganno, un nom « qui est comme une fanfare⁷⁶ » et qui se lit bientôt sur « de belles affiches jaunes [...] en immenses lettres⁷⁷ ».

- 18 Le battage autour du numéro de Gianni et Nello traduit une mutation culturelle : le régime (démocratique) de la célébrité, à laquelle participe la culture visuelle avec la photographie et l'affiche, est en train de remplacer le régime (aristocratique) de l'élite artiste. Cependant, la conversion d'Edmond n'est pas totale. Le fait que des artistes de cirque, plutôt que des écrivains, incarnent cette mutation témoigne de la survivance du modèle aristocratique et d'un réflexe d'arrière-garde, au double sens générationnel et moral. Gianni et Nello sont incontestablement des génies, mais des génies du peuple, « une aristocratie d'en-bas » pour reprendre la formule de Jacques Noiray⁷⁸. En d'autres termes, parce qu'ils sont du peuple et qu'ils pratiquent un art populaire et corporel, ils peuvent – au sens où c'est acceptable pour l'auteur – porter cette mutation culturelle majeure. Il est tout à fait significatif qu'Edmond n'ait pas choisi deux écrivains ; toutes les résistances morales et symboliques n'ont pas été abattues. Et pourtant, un détail du récit semble revêtir une fonction indiciaire et indiquer qu'Edmond romancier se projette bien dans les acrobates. Le jaune des affiches de leur spectacle fait évidemment écho au jaune des couvertures de Charpentier qui publie les Goncourt depuis bien longtemps et chez qui *Les Frères Zemganno* sont encore édités. Sans doute est-ce là l'un des premiers petits sauts d'Edmond dans le monde de la célébrité et de la promotion artistique.
- 19 Ce parcours à travers les romans de l'artiste aura montré que les liens entre le génie et l'économie sont non seulement fluctuants au fil de l'œuvre mais plus complexes que les discours ne le laissent supposer. Progressivement, et non sans ambiguïté, les Goncourt puis Edmond seul vont adapter la situation du génie artistique aux enjeux économiques et médiatiques de leur époque et céder, en quelque sorte, au sens de l'histoire. Car si les valeurs des Goncourt restent inébranlables dans les discours, force est de constater que la fiction, en *situant* les personnages de génie dans un contexte socio-historique contemporain de leurs auteurs, problématise leur rapport à l'argent et à la célébrité. Pétris de tractations narratives et de négociations symboliques, les romans de l'artiste ont peu à peu redéfini la figure du génie jusqu'à basculer, malgré leurs auteurs peut-être, du paradigme romantique vers celui de la modernité. Cependant, ce changement n'est pas porté par des écrivains mais par des artistes de scène et de piste, preuve que la bascule n'est pas tout à fait complète sur le plan des valeurs.

NOTES

1. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon* [1867], préface de Michel Crouzet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 346.
2. Publié chez Dentu en 1860, le roman sera rebaptisé *Charles Demailly* lors de sa réédition huit ans plus tard.
3. Stéphanie Champeau, *La Notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Paris, Champion, 2000, p. 255.

4. Anthony Glinoe, « Romantisme vs autonomie. Notes sur un déclassement », dans *Les Cahiers du XIX^e siècle*, n°2, « Quels XIX^e siècles ? Considérations inactuelles », R. Grutman (dir.), 2007, p. 37-48.
5. Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007 ; Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.
6. Parmi ces travaux, on peut citer l'ouvrage de Stéphanie Champeau mais aussi Jean-Louis Cabanès, « Le portrait de l'artiste en singe dans *Manette Salomon* : copie et polyphonie », dans *Voix de l'écrivain : mélanges offerts à Guy Sagnes*, Jean-Louis Cabanès (dir.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, p. 93-101 ; Béatrice Laville, « Le personnage du bohème », dans *La Fantaisie post-romantique*, Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah (dir.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 225-236.
7. Voir *Flaubert. Revue critique et génétique*, n°25, « Flaubert médiatique », Marie-Astrid Charlier et Marie-Ève Thérénty (dir.), 2021, URL : <https://journals.openedition.org/flaubert/4234>.
8. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire, II-1866-1886*, édition de Robert Ricatte et Robert Kopp, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 11 [25 février 1866].
9. Pierre-Jean Dufief, « Les Goncourt et le sacerdoce de l'écrivain », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°4, 1995-1996, p. 140-141.
10. Michel Crouzet, « Préface », *Manette Salomon*, op. cit., p. 35-36.
11. C'est la piste qu'a ouverte Marie-Ange Voisin-Fougère dans son article « Anatole, ce héros » paru dans les *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°21, 2014, p. 17-27.
12. Sophie Basch, « Introduction », *Les Frères Zemganno* [1879] dans *Romans du cirque*, Sophie Basch (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 277.
13. Jacques Noiray, « Tristesse de l'acrobate. Création artistique et fraternité dans *Les Frères Zemganno* », *Revue des sciences humaines*, n°259, juillet-septembre 2000, p. 93.
14. Voir la « Présentation » d'Adeline Wrona dans son édition, *Charles Demailly*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007, p. I-XXXIV.
15. *Ibid.*, p. 30.
16. Adeline Wrona, « Présentation », *ibid.*, p. xv.
17. *Ibid.*, p. 294.
18. *Ibid.*, p. 112.
19. *Ibid.*, p. 123.
20. Sur ce point, voir Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.
21. Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly*, op. cit., p. 129.
22. *Ibid.*, p. 29.
23. *Ibid.*, p. 128.
24. Marie-Astrid Charlier, « L'art du "revenez-y". Variations sur la mémoire chez les Goncourt », dans *La Mémoire dans le roman réaliste et naturaliste*, Véronique Samson et Matthieu Vernet (dir.), à paraître.
25. Adeline Wrona, « Présentation », *ibid.*, p. xxviii.
26. *Ibid.*, p. 75.
27. Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, 2003 ; Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires », 2003 ; Guillaume Pinson, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
28. On ne s'arrêtera pas, ici, sur l'esthétique des deux peintres que Jean-Louis Cabanès a analysée très précisément dans son article « La transposition esthétique dans *Manette Salomon* : sensations

et idées », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°21, « Manette Salomon », Béatrice Laville et Vérane Partensky (dir.), 2014, p. 199-211.

29. *Ibid.*, p. 360.

30. *Ibid.*, p. 225-226.

31. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 246-247.

32. Michel Crouzet, « Préface », *ibid.*, p. 35-36.

33. Béatrice Laville, « Le personnage du bohème », art. cité, p. 225.

34. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 96-97.

35. *Ibid.*, p. 136.

36. *Ibid.*, p. 143.

37. *Ibid.*, p. 141.

38. *Ibid.*, p. 150.

39. *Ibid.*, p. 167.

40. *Id.*

41. *Ibid.*, p. 190-191.

42. *Ibid.*, p. 207.

43. Béatrice Laville, « Le personnage du bohème », art. cité, p. 230.

44. Marie-Ange Voisin-Fougère a bien analysé la manière dont Anatole déborde largement le rôle qui lui avait été *a priori* assigné : « [...] Anatole devait permettre, dans l'économie du roman sur l'art, de faire coup triple, en réunissant à la fois les traits du peintre raté, ceux de l'ami Pouthier dont les frères appréciaient tout autant la verve que l'insouciance bohème, et enfin ceux du blagueur avec qui les deux frères souhaitaient régler leurs comptes. Or, le mélange ne s'est pas émulsionné comme prévu : la valorisation négative du bohème blagueur est entrée en conflit avec le potentiel de sympathie fourni par le modèle biographique ; la théorisation de la blague n'a pu assimiler la vitalité du personnage ; enfin la verve d'Anatole a fait voler en éclats la condamnation du rire qu'elle devait pourtant autoriser », dans « Anatole, ce héros », art. cité, p. 20.

45. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 104-105.

46. *Ibid.*, p. 156.

47. *Id.*

48. *Ibid.*, p. 180-181.

49. *Ibid.*, p. 104.

50. *Ibid.*, p. 321-322.

51. Voir l'ouvrage essentiel de Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Art et Artistes », 2004.

52. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire. I - 1851-1865*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 491.

53. Gilles Bonnet, *La Pantomime noire, 1836-1896*, Paris, Hermann, 2014 ; Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, Paris, Séguier, 1990.

54. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 322.

55. C'est l'hypothèse de Jean-Louis Cabanès dans son article « Le portrait de l'artiste en singe dans *Manette Salomon* : copie et polyphonie », art. cité, p. 98 : « La mimesis réaliste, imitation et réécriture de textes déjà existants, serait-elle donc proche de la blague que les romanciers dénoncent par ailleurs avec violence ? Le personnage du blagueur suscite à tout le moins des jugements contradictoires. [...] il apparaît surtout qu'il figure, par son existence même, l'éventuelle rencontre du réalisme et de la fantaisie. Celle-ci pourrait représenter une assomption de la blague, assomption esthétique dont les lithographies de Gavarni, admirées par les deux frères, fourniraient des exemples ; la fantaisie constituerait également une sublimation poétique du réalisme. Le rêve des Goncourt est en effet de concilier, sous le signe de la mimesis – les nouvelles recueillies dans *Une Voiture de masques* en témoignent –, le sérieux et le ludique. »

56. Béatrice Laville, « Le personnage du bohème », art. cité, p. 234.
57. Stéphanie Champeau, *La Notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, op. cit., p. 321.
58. *Id.*
59. Marie-Ange Voisin-Fougère, « Anatole, ce héros », art. cité, p. 27.
60. Valentina Ponzetto et Jennifer Ruimi (dir.), *Espaces des théâtres de société. Définitions, enjeux, postérités*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire Arts de la scène », 2020. On peut notamment se reporter à l'article de Sylvain Ledda, « "Le théâtre représente un salon". Espaces intimes, espaces scéniques, scènes instituées », p. 83-94.
61. Pierre-Jean Dufief, « Les romans d'Edmond ou l'écriture du deuil », *Cahiers Jules et Edmond de Goncourt*, n°16, « Les romans d'Edmond », Pierre-Jean Dufief (dir.), 2009, p. 18.
62. Edmond et Jules de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, op. cit., p. 308.
63. *Ibid.*, p. 322.
64. *Ibid.*, p. 323.
65. Marie-Astrid Charlier, « L'œuvre au sable (*Les Frères Zemganno*, Edmond de Goncourt) », *Autour de Vallès*, n°42, « Littérature et cirque », Marie-Ève Thérenty (dir.), 2012, p. 113-123.
66. Edmond et Jules de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, op. cit., p. 325.
67. *Ibid.*, p. 330.
68. *Ibid.*, p. 334.
69. *Ibid.*, p. 339.
70. *Ibid.*, p. 343.
71. *Ibid.*, p. 349.
72. Émile Zola, « L'Argent dans la littérature », *Le Messager de l'Europe*, mars 1880, repris dans *Le Voltaire* du 23 au 30 juillet 1880 (*Germinie Lacerteux* est au même moment publié en feuilleton).
73. Jean-Louis Cabanès et Pierre-Jean Dufief, *Les Frères Goncourt*, Paris, Fayard, 2020, p. 439.
74. Edmond et Jules de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, op. cit., p. 386.
75. *Id.*
76. *Ibid.*, p. 387.
77. *Ibid.*, p. 389.
78. Jacques Noiray, « Tristesse de l'acrobate. Création artistique et fraternité dans *Les Frères Zemganno* », art. cité, p. 93.

RÉSUMÉS

Pour les Goncourt, l'art se définit par sa double dimension vocationnelle et sacrificielle, mise en récit dans leurs trois romans de l'artiste, *Les Hommes de lettres* (1860), *Manette Salomon* (1867) et *Les Frères Zemganno* (1879). Cependant, si l'on entre dans les romans en s'intéressant à la vie matérielle et à l'économie romanesque mais aussi à la place qu'occupent les personnages dans l'espace narratif, les visages de l'artiste sont beaucoup plus complexes à saisir et mènent la vie dure aux dualismes qui caractérisent *a priori* les valeurs des Goncourt : art *versus* argent ; génie artistique *versus* art industriel ; sacrifice *versus* confort ; isolement *versus* popularité. Notre étude tentera de mettre au jour une véritable trajectoire des rapports entre artiste et économie dans l'œuvre, où s'articulent tractations romanesques et négociations symboliques.

For the Goncourt brothers, art is defined by its dual vocational and sacrificial dimension, which is narrated in their three novels of the artist, *Les Hommes de lettres* (1860), *Manette Salomon* (1867)

and *Les Frères Zemganno* (1879). However, if we enter the novels by looking at the material life and the novelistic economy but also at the place the characters occupy in the narrative space, the faces of the artist are much more complex to grasp and make life difficult for the dualisms that a priori characterise the Goncourt's values: art versus money; artistic genius versus industrial art; sacrifice versus comfort; isolation versus popularity. Our study will attempt to uncover a real trajectory of the relationship between artist and economy in the work, where novelistic tractations and symbolic negotiations are articulated.

INDEX

Keywords : Goncourt, artist, acrobat, economy, genius

Mots-clés : Goncourt, artiste, saltimbanque, économie, génie

AUTEUR

MARIE-ASTRID CHARLIER

Université Paul Valéry Montpellier 3 RiRRa21