



fabula
Les Colloques

Fabula / Les Colloques

Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle

Clinique de l'Amour chez les Goncourt et Zola. Les cas *Germinie L.* et *Adélaïde F.*

Éléonore Reverzy



Pour citer cet article

Éléonore Reverzy, « Clinique de l'Amour chez les Goncourt et Zola. Les cas *Germinie L.* et *Adélaïde F.* », *Fabula / Les colloques*, « Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6705.php>, article mis en ligne le 29 Septembre 2020, consulté le 17 Mai 2024

Clinique de l'Amour chez les Goncourt et Zola. Les cas *Germinie L. et Adélaïde F.*

Éléonore Reverzy

En s'engageant dans le champ de la « clinique de l'Amour », formule employée par les Goncourt dans la préface de *Germinie Lacerteux* en 1865, on a bien conscience d'aborder un terrain déjà abondamment labouré : les travaux de Jean-Louis Cabanès¹, ceux de Juan Rigoli², les études de Bertrand Marquer³, pour ne citer qu'eux, ont commenté les représentations romanesques de la pathologie féminine à l'aune des sources médicales que les auteurs ici convoqués ont employées. Il est donc difficile d'apporter de nouveaux éléments de réflexion du côté de l'amont. On évitera également ici de parler en analyste des passions en régime naturaliste⁴. C'est l'exemplarité du parcours biographique des deux personnages féminins qu'on cherchera à éclairer, regardant donc vers l'aval, en s'intéressant en particulier à l'effet qu'ils produisent sur le lecteur.

Car c'est à la lumière du récit de cas qu'on entend lire ici ces romans. Juan Rigoli a montré comment, pour se débarrasser de la littérarité-malgré tout de leurs travaux, les aliénistes avaient œuvré à élaborer « les formes d'un récit clinique », contenant toujours les mêmes éléments : « l'histoire de l'aliéné et de ses antécédents, le récit de la consultation de l'aliéniste, la citation de son discours et éventuellement de ses écrits, la description de son apparence, et même [...] des gravures qui offrent aux yeux du lecteur le portrait de l'aliéné »⁵, dans certains traités du moins. Ce cahier des charges, destiné à écarter tout ce qui aurait trait à l'anecdote et au curieux, accusés par Pinel de polluer trop souvent les ouvrages médicaux, permet de construire une véritable monographie de la pathologie étudiée et de l'illustrer de

¹ Voir Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991, en particulier la deuxième partie, p. 223 et sq.

² Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2001.

³ Outre sa thèse parue sous le titre *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique* : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle, Genève, Droz, 2008, voir deux articles en particulier : « Le "pouvoir d'une description bien faite" : Charcot et Huysmans », *Romantisme*, n° 145, 2009, p. 137-148, et « Nosographies fictives : le récit de cas est-il un genre littéraire ? », *Belles lettres, sciences et littérature*, novembre 2015, en ligne sur le site *Épistémocritique* (<http://www.epistemocritique.org>), p. 178-186.

⁴ Voir Jean-Louis Cabanès, « L'hystérie ou le théâtre des passions », *La Scrittura delle passioni : scienza e narrazione nel naturalismo europeo*, sous la dir. de Maria Rosaria Alfani, Patricia Bianchi et Silvia Disegni, Naples, Marchese editore, 2009, p. 29-40.

⁵ Juan Rigoli, « L'aliénisme, entre science et récit (de Pinel à Balzac) », *Littérature*, n° 109, 1998, p. 3-19, ici p. 9.

récits, subordonnés donc à un propos d'ensemble. Alors que la visée de l'aliéniste paraît d'abord de « *nomination* » – mettre un mot sur la maladie, identifier les symptômes, les intégrer dans une liste, bien plus que déterminer une étiologie nette⁶ –, le cas s'impose à titre d'illustration : pour incarner et mettre en histoire la maladie.

La notion de cas ne renvoie pas cependant seulement à l'aliénisme : les cas théologique et juridique se trouvent à l'arrière-plan du récit de cas médical. L'expression lexicalisée « récit de cas » dont il est difficile de trouver l'origine sinon dans les textes médicaux de la fin du xviii^e siècle, désigne en effet avant eux et parallèlement à eux une histoire singulière forgée pour les besoins de la cause : résoudre un cas de conscience, caractériser un péché, mortel ou véniel, ou élaborer une fiction de droit pour établir la vérité. On constitue par exemple des recueils de cas destinés à aider les confesseurs dans la direction de conscience de pénitents. À la différence du cas psychologique qui correspond à un individu, doté d'une biographie particulière, le cas de conscience morale ou la fiction juridique se placent dans un cadre abstrait ou théorique et formulent successivement des hypothèses aux fins d'atteindre une vérité ou de fournir une réponse ; dans le cas médical ou psychiatrique, le singulier vivant et mouvant vient au contraire illustrer le tableau nosographique général⁷. Les deux protocoles sont dotés d'une même vertu pédagogique – ainsi le monde anglo-saxon recourt à « *the case method of teaching* » aussi bien dans l'enseignement du droit que de la médecine⁸ – mais, on le constate, fonctionnent de façon inverse (du raisonnement abstrait qui sert de cadre pour analyser des situations humaines dans la casuistique juridique et religieuse, de la situation humaine qui vient illustrer un tableau clinique dans le cas médical). On pourrait encore, pour définir le récit de cas dans un autre champ épistémologique, en regardant cette fois du côté du xx^e siècle, évoquer le travail de l'historien qui peut privilégier le cas singulier et la qualité (le parcours singulier d'un meunier frioulan au xvi^e siècle par exemple chez Carlo Ginzburg) en lieu et place de la masse anonyme prétexte à statistiques et à mise en série. C'est, pour chaque domaine, inscrire une problématique centrale, celle des relations du particulier et du général, en même temps qu'interroger la poétique la plus à même de les exposer, poétique dont on dira d'abord qu'elle est narrative.

⁶ Voir Françoise Gaillard, « Le discours médical pris au piège du récit », *Études françaises*, vol. 19, n° 2, automne 1983, p. 81-95, ici p. 86.

⁷ Voir Jacqueline Carroy, « L'étude de cas psychologique et psychanalytique (xix^e siècle-début xx^e siècle) », *Penser par cas*, sous la dir. de Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 201-228.

⁸ Voir John Forrester, « If P, then what ? Thinking in cases », *Thinking in cases*, Cambridge, Polity Press, 2017, p. 1-24, ici p. 17.

Deux cas

Dans les notes préparatoires au projet des *Rougon-Macquart*, Zola oppose deux types de romans déterminés par « deux genres de personnages, *Emma* et *Germinie*, la créature vraie observée par Flaubert et la créature grandie créée par les Goncourt. Dans l'une, l'analyse est faite à froid, le type se généralise. Dans l'autre, il semble que les auteurs aient torturé la vérité, le type devient exceptionnel »⁹. Cette dialectique du type et de l'exception invite à s'intéresser à la poétique exemplaire de deux personnages féminins, choisis également pour leur fort potentiel romanesque et pour les territoires qu'ils permettent au romancier d'explorer. À l'évidence Germinie et Adélaïde ne sont pas des personnages moyens. Elles sont construites comme des cas, accumulant toute une série de caractérisations exceptionnelles. Dans les deux récits, un médecin intervient pour formuler un diagnostic, inviter le personnage (ou plutôt son témoin : sa maîtresse dans *Germinie Lacerteux*, son fils Antoine dans *La Fortune des Rougon*) à décrire ses symptômes ; la servante et la fille des maraîchers ont une histoire familiale et une biographie propres, coupées d'épisodes qui peuvent être des traumatismes (la Révolution, la mort d'un frère, le départ du village, un viol) ; l'une et l'autre font l'objet d'un portrait fouillé et évolutif, leur mal se transforme et s'aggrave et le lecteur peut suivre la courbe de leur dégradation. Le narrateur lui-même est doté d'un « savoir absolu »¹⁰ et dispense du savoir au lecteur, transposant parfois avec une grande fidélité les propos relevés dans les traités médicaux¹¹.

La critique contemporaine, en ce qui regarde le roman des deux frères, ne s'y trompa pas, lisant bien dans leur roman un récit médical, mais pour estimer que cette servante n'avait ni exemplarité sociale ni exemplarité biographique, et même qu'elle contaminait de la sorte son entourage qui devenait lui aussi par trop exceptionnel (une maîtresse trop aveugle, un amant trop égoïste), si bien que la visée des deux frères – réinvestir le tragique dans le roman de mœurs – était manquée. On les accusa de se complaire dans l'invraisemblable et le monstrueux, et ce d'autant que le récit était constamment abordé alors comme une illustration de la préface : c'était cette relation exemplifiante qui était mise en cause. La critique avait beau jeu de noter que « non ce roman ne venait pas de la rue », que « non ce n'était pas là un destin susceptible d'émouvoir », que « non, le tableau des malheurs de Germinie ne relevait pas de la clinique », et ainsi de suite. Les romanciers avait

⁹ Émile Zola, « Notes générales sur la nature de l'œuvre », La Fabrique des Rougon-Macquart, éd. des dossiers préparatoires par Colette Becker et Véronique Lavielle, Paris, Honoré Champion, 2003, t. I, p. 38.

¹⁰ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie...*, op. cit., p. 226.

¹¹ Voir les notes du « Carnet 45 » transcrites dans les Annexes de l'édition Classiques Garnier de *Germinie Lacerteux* (Paris, 2014).

ainsi mis en place une sorte de guide de lecture dont il était aisé de pointer les limites. Et c'est encore à l'occasion de la réédition de leur roman en 1886, qu'Edmond, dans un nouveau geste préfaciel, cette fois preuves à l'appui, propose au lecteur un nouveau dispositif en publiant des pages du *Journal* tant attendu, correspondant au projet romanesque de 1865 :

Ces notes, je les extrais de notre journal : *Journal des Goncourt (Mémoires de la vie littéraire)* ; elles sont l'embryon documentaire sur lequel, deux ans après, mon frère et moi composons *Germinie Lacerteux*, étudiée et montrée par nous en service chez notre vieille cousine, Mlle de Courmont, dont nous écrivions une biographie véridique à la façon d'une biographie d'histoire moderne¹².

En investissant ainsi la biographie historique, Edmond entendait échapper définitivement au procès fait au roman écrit en commun plus de vingt ans auparavant : il apportait les pièces de ce cas dont on avait voulu faire un personnage de pure imagination, une invraisemblable invention, « Messaline de trottoir » et « margoton hystérique » selon quelques formules tirées d'articles parus en 1866. Mais l'arme de la véridicité et la preuve documentaire ne faisaient en un sens que déplacer la question : que les faits soient vrais ne pouvait suffire à rendre le récit exemplaire ; le cas de médical était devenu juridique sans gagner en exemplarité. Bien au contraire l'exactitude documentaire avec laquelle les Goncourt n'entendaient pas transiger ne pouvait en un sens que contrevenir à l'exemplarité visée¹³. Les « raisons d'agir » de Germinie en demeuraient tout aussi obscures. Germinie était *trop*.

Deux cas trop exceptionnels

Par la voix du narrateur se formulent non un mais plusieurs diagnostics – une jeune servante atteinte de la « mélancolie des vierges », puis, dans l'amour, de tempérament lymphatico-nerveux¹⁴, tournant au sanguin dans l'épanouissement amoureux et la maternité, avant le détraquement des nerfs et les formes nymphomaniaques de l'hystérie¹⁵, et enfin la mort de pleurésie. Le récit de cas, qui fonctionne un peu sur le modèle de la liste, peut en effet toujours voir s'étendre la description de ses singularités : il incite à l'extension des observations comme

¹² Annexes III, *ibid.*, p. 415-422.

¹³ Voir Lazare Prajs, *La Fallacité dans l'œuvre romanesque des frères Goncourt*, Paris, Nizet, 1974.

¹⁴ Voir les remarques de Jean-Louis Cabanès sur ce tempérament qui « ouvre l'espace à la littérature » (*Le Corps et la Maladie...*, *op. cit.*, p. 286).

¹⁵ À noter : le mot hystérie ne figure pas dans le roman mais dans la pièce qui sera tirée du roman par Edmond de Goncourt en 1888. Le roman préserve donc bien davantage le mystère du personnage et le poétise, choisissant à dessein des formules comme « mélancolie des vierges » pour nommer le mal de Germinie.

autant de manifestations de sa nature de cas¹⁶, autant de preuves et de confirmations de ce qui le distingue des autres cas. Mais c'est trop de cas en un seul cas et cet excès de singularités pose aussi un problème d'équilibre. Comme l'écrira Taine à Zola au moment de la publication de *Thérèse Raquin*, ce n'est pas l'extrême singularité du personnage qui fait problème, mais sa solitude : il manque « à droite et à gauche des biographies, des personnages, des indices qui montrent le grand complément, les antithèses de toute sorte, les compensations, bref *l'au-delà* de votre sujet »¹⁷. Le cas implique une focalisation telle que l'ensemble du tableau manque : « Un livre doit être toujours, plus ou moins, un portrait de l'ensemble, un miroir de la société entière », écrit aussi Taine qui impose donc l'idée de moyenne. Ce n'est pas l'exceptionnalité de Thérèse, comparée d'ailleurs par Taine à Germinie, qu'il reproche à Zola mais la poétique qu'elle détermine. L'exemple du *Cousin Pons* auquel recourt l'historien dans la même lettre lui permet de dire qu'on peut peindre « les bas-fonds » mais avec des « repoussoirs, des atténuations », pour atteindre cet équilibre qui est l'autre nom de la « mesure »¹⁸ : il n'y a pas que la Cibot dans le roman de 1847 mais aussi une intrigue financière, une captation d'héritage et toute une série de personnages secondaires, avec des intérêts qui leur sont propres et générateurs d'autant d'intrigues.

La combinaison du discours médical et de ses illustrations est en un sens plus complexe dans *La Fortune des Rougon* où, à propos de Dide, s'adjoignent au propos clinique, porté par le narrateur (par exemple : « la maison de la folie lucide »), la rumeur et tous les on-dit du voisinage qui condamnent le comportement de la jeune femme, dont les actions sont ainsi lisibles à un double niveau : en suivant son ascendance (elle est la fille d'un homme mort fou) et par rapport à des normes propres à une société donnée et à une époque donnée (une jeune orpheline ne se marie pas six mois après la mort de son père avec un inférieur ; elle ne prend pas un amant durant son veuvage ; cet amant n'est pas un braconnier alcoolique, etc.). La collectivité en effet la juge folle au vu de ses inconvenances comportementales¹⁹ mais il ne s'agit justement là, de la part de la riche héritière, que de mépris des apparences et de rejet des codes²⁰ ; les développements narratoriels consacrés à la folie lucide ou le regard de Pascal sur les crises de sa grand-mère, *a priori* dotés d'une autorité incontestable, semblent aller dans le même sens que la *vox populi*, à

¹⁶ Voir Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « Penser par cas. Raisonner à partir de singularités » (Penser par cas, op. cit., p. 13).

¹⁷ Lettre de Taine à Zola, 10 juin 1868, BnF, Manuscrits, N.a.fr. 24524, fos 46-47.

¹⁸ Toutes citations ibid.

¹⁹ Voir le dossier Du convenable et de l'inconvenant dans la littérature du xix^e siècle, Cahiers Figura, n° 40, 2015, sous la dir. de Véronique Cnockaert et Sophie Pelletier, et en particulier l'article de Sébastien Roldan : « Quand l'inconvenance est folie. Dynamiques culturelles de la fêlure dans *La Fortune des Rougon* », p. 171-192.

²⁰ Voir Colette Becker : « Zola, un déchiffreur de l'entre-deux », *Études françaises*, vol. 39, n° 2, 2003, p. 11-21.

laquelle le lecteur n'est pourtant pas supposé accorder constamment le même crédit. De cet entrecroisement de normes culturelles et de normes scientifiques²¹ se dégage finalement le portrait d'une figure à la présence forte et marquante pour le lecteur, un lecteur appelé finalement à en décider lui-même :

Cette enfant, dont le père mourut fou, était une grande créature, mince, pâle, aux regards effarés, d'une singularité d'allures qu'on pût prendre pour de la sauvagerie tant qu'elle resta petite fille. Mais, en grandissant, elle devint plus bizarre encore ; elle commit certaines actions que les plus fortes têtes du faubourg ne purent raisonnablement expliquer, et, dès lors, le bruit courut qu'elle avait le cerveau fêlé comme son père²².

Zola crée donc une figure syncrétique qui doit évoquer et la folie lucide de Trélat et la vieille association de l'hystérie à la nymphomanie et les conceptions anthropologiques de la folie et de l'ensauvagement (au contact du braconnier, cet homme à demi-animal) et l'opinion publique sur ce qu'on doit faire et ne pas faire, et surtout sur ce qu'on ne doit pas montrer. Le personnage de Dide en devient exemplairement fou ou déviant dans deux systèmes idéologiques concurrents, ce qui pourrait tendre à le surdéterminer et à l'identifier comme décidément hors-normes, mais le discours du roman veille, qui discrédite régulièrement la voix des faubourgs et les contes à dormir debout que les commères y débitent.

Lorsque, au sujet des pulsions de meurtre qui s'emparent de Germinie, le lecteur lit :

Les sombres tentations qui montrent vaguement le crime à la folie lui faisaient passer dans les yeux, tout près d'elle, une lumière rouge, l'éclair d'un meurtre ; et il y avait dans le dos des mains qui la poussaient, par-derrrière, vers la table sur laquelle étaient les couteaux... Elle fermait les yeux, bougeait un pied ; puis, ayant peur, se retenait aux draps ; et à la fin, se retournait, elle retombait dans le lit, et renouait son sommeil au sommeil de l'homme qu'elle avait voulu assassiner ; pourquoi ? Elle ne le savait ; pour rien, – pour tuer²³ !

il est confronté à ce que les Goncourt nomment un peu plus tôt « l'inconscience et l'aveuglement de la nuit »²⁴, formule allégorisante qui attribue au moment et au décor un informulable. Germinie, « inconsciente d'elle-même », est auparavant dite « promise à la passion par tout son cœur, par tout son corps »²⁵, expressions qui

²¹ Voir Carlo Ginzburg, avant-propos de *Le Fromage et les Vers* [1976], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2019, p. 18-19.

²² *La Fortune des Rougon*, dans *Œuvres complètes, Les Rougon-Macquart*, t. I, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 140-141.

²³ Jules et Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, éd. citée, p. 198.

²⁴ « Elle se paraissait à elle-même tomber et rouler dans l'inconscience et l'aveuglement de la nuit » (ibid., p. 197).

²⁵ Ibid., p. 86.

concourent à faire d'elle un cas d'hystérie dont les différentes actions (rêves, crises, pulsions de meurtre prémentionnées etc.) seraient les manifestations. Mais ce dispositif exemplifiant n'empêche nullement le sentiment, chez le lecteur, d'un *en-deçà* du personnage, d'une raison d'agir qui échappe totalement à la raison, et partant à une possible formulation.

Les deux cas, ces figures d'exception que proposent *Germinie Lacerteux* et *La Fortune des Rougon*, comportent donc, au sein de leur composition même, des éléments de divergence, qu'ils soient de l'ordre de discours culturels et / ou qu'ils promettent un dépassement, une ouverture sur autre chose. Mais il est patent que Zola a entendu la leçon de Taine en ce qu'il a placé le personnage de Dide dans un tableau d'ensemble. Certes elle est la matriarche, fondatrice de la lignée, dont la présence accompagnera tout le cycle ; mais cette figure d'exception est complétée ou compensée, pour reprendre les métaphores tainiennes, par d'autres figures.

Romanesque

Bien sûr, on l'aura compris, l'exceptionnalité de ces personnages permet au romancier de récupérer, dans un cadre réaliste, la puissance romanesque en même temps qu'il autorise le recours à tous les procédés de poétisation. Jean-Louis Cabanès a pu étudier la psychomachie que donnent à voir les amours de Germinie et Gautruche en la rabattant sur un *duellum* baudelairien²⁶ tandis que Pierluigi Pellini a montré combien la folie – ou la supposée folie – de Dide fonctionnait comme « un opérateur textuel d'une dramatisation de l'exceptionnel »²⁷. On pourrait traquer ainsi les réseaux d'images dans *La Fortune des Rougon* pour voir comment le sec (Dide comparée à une feuille morte, nourrie de légumes secs) et l'incandescent renouent avec la vieille métaphore des feux de la passion : cette vieille femme desséchée, qui continue de brûler intérieurement, n'est-elle pas Phèdre sexagénaire ? La maladie morale, les passions, que tentent d'appréhender la métaphore et l'allégorie²⁸, pour être des raisons d'agir, n'en gardent pas moins leur mystère et par là même sont factrices d'inattendu, de poignant, de dramatique. Car si ces deux récits ressemblent aussi pour partie à des récits de cas – et plus nettement *Germinie* que *La Fortune des Rougon* –, c'est qu'ils posent une question « sans pouvoir donner la réponse », nous imposant « de décider mais sans contenir

²⁶ Jean-Louis Cabanès et Éléonore Reverzy, « Allégories réelles », *Romantisme*, n° 152, 2e semestre 2011, p. 39-60.

²⁷ Pierluigi Pellini, « La norme et l'exception. Remarques préliminaires sur la folie dans Les Rougon-Macquart », *Lire / Dé-lire Zola*, sous la dir. de Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand, Paris, Nouveau monde éditions, 2004, p. 171-184, ici p. 184.

²⁸ Voir Jean-Louis Cabanès, « L'hystérie ou le théâtre des passions » et en particulier son étude des esthétisations du négatif (art. cité, p. 36) ou de la syntaxe passivisante (p. 32).

la décision elle-même »²⁹. Le cas (et c'est du cas juridique et moral qu'André Jolles parle) est en cela porteur d'une potentialité critique par rapport aux normes juridiques ou morales, car il conduit à les interroger (c'est bien ce à quoi nous invite la situation de la jeune Dide jugée par le faubourg) mais il est aussi lesté d'une part d'inattendu constitutive du romanesque.

On sait que le roman s'est justement construit pour partie sur les ruines de la casuistique, cet autre ensemble de cas qui établit un raisonnement abstrait sous forme d'hypothèses pour déterminer les différentes solutions possibles au problème posé³⁰. Pourtant le roman réaliste, en ce qu'il construit des destins et soumet les personnages à des déterminismes, ne paraît guère propice à une telle structure de raisonnement. Mais si l'on accepte l'idée que le déterminisme n'est en fait qu'un élément de poétique littéraire destiné à assurer la cohésion narrative, on comprend alors comment le cas peut se substituer au *post hoc ergo propter hoc* de l'ancienne narration exemplaire. L'effet recherché par le romancier serait la causalisation rigoureuse : parce que son père était fou, Dide le serait aussi et toutes ses actions devraient être interprétées comme des symptômes de cette aliénation³¹. Dès lors, tout se tient, les raisons d'agir (la folie transmise de père en fille) sont bien là. Mais tout est dans la mineure, pour référer au syllogisme. Certes Zola travaille la motivation dans l'enchaînement, et Philippe Hamon a montré notamment dans une lecture serrée du début de *La Bête humaine* la dimension presque maniaque de ce travail³², mais l'origine, elle, ne se dérobe-t-elle pas toujours ?

La manière dont Dide est ainsi vue de l'extérieur, par des témoins empathiques ou défavorables, informés ou non (Pascal et Silvère), tout comme Germinie n'est perçue que par les yeux de son aveugle maîtresse, contribue bien sûr à épaissir le mystère du personnage en même temps qu'un certain nombre de moments scénographiés (Germinie rêvant à haute voix sur le lit de Mlle de Varandeuil, l'aïeule assistant à l'exécution de son petit-fils) lui confèrent une aura aussi étrange qu'incontestable par le lecteur. C'est alors l'image, la scène qui prennent la place de la narration parce que le regard, non plus celui, savant, de l'observateur médecin, introduit la rupture, le choc, le court-circuit. C'est alors le témoin le plus ordinaire,

²⁹ André Jolles, *Formes simples* [1930], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 151.

³⁰ Voir André Jolles : « La littérature des xviii^e et xix^e siècles pèse et mesure les motifs d'une action selon des normes internes ou externes – ce qu'on nomme généralement psychologie ; ce critère mouvant dans le jugement des caractères d'une œuvre et de l'œuvre en tant que telle me semble bien proche de ce qu'on voit dans la casuistique » (ibid., p. 156).

³¹ Comme toute histoire, l'histoire de cas propose l'exemple d'un processus au cours duquel « une histoire cohérente et acceptable » vient se substituer à des « bribes d'histoire inintelligibles et insupportables » (Paul Ricoeur, *Temps et récit. III : Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 356), comme le montrent Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, dans « Penser par cas. Raisonner à partir de singularités » (Penser par cas, op. cit., p. 25).

³² Philippe Hamon, « Je veux donc ils doivent », *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages à A.-J. Greimas*, sous la dir. de Herman Parret et Hans-George Ruprecht, Amsterdam-Philadelphie, John Benjamins, 1985, t. II, p. 719-723.

celui chez lequel l'émotion parle haut, qui s'avère le meilleur relais, précisément parce qu'il n'est que témoin. On ne citera qu'un seul exemple :

Et à mesure qu'elle parlait, son langage devenait aussi méconnaissable que sa voix transposée dans les notes du songe. Il s'élevait au-dessus de la femme, au-dessus de son ton et de ses expressions journalières. C'était comme une langue de peuple purifiée et transfigurée dans la passion. Germinie accentuait les mots avec leur orthographe ; elle les disait avec leur éloquence. Les phrases sortaient de sa bouche, avec leur rythme, leur déchirement, et leurs larmes, ainsi que de la bouche d'une comédienne admirable. [...] Mademoiselle restait confondue, stupéfaite, écoutant comme au théâtre. Jamais elle n'avait entendu le dédain tomber de si haut, le mépris se briser ainsi et rejaillir dans le rire, la parole d'une femme avoir tant de vengeances contre un homme. Elle cherchait dans sa mémoire : un pareil jeu, de telles intonations, une voix aussi dramatique et aussi déchirée que cette voix de poitrinaire crachant son cœur, elle ne se les rappelait que de Mlle Rachel³³.

C'est à la comparaison qu'a recours Mlle de Varandeuil : la servante est comme la comédienne qui dit bien son texte et lui donne d'aussi belles inflexions que la tragédienne Rachel. La maîtresse pointe ainsi la puissance esthétique de la crise de Germinie – qui fait scène – et formule involontairement le diagnostic des deux Germinie, d'une Germinie clivée en « deux femmes »³⁴. On sait que l'analogie est une des procédures interprétatives pour résoudre le problème posé par le cas en le rapprochant d'autres cas et en le faisant entrer dans de nouvelles séries analogiques³⁵. Ici l'analogie est esthétique en même temps qu'elle est chargée d'énoncer la schize du personnage : le réservoir de représentations culturelles est une mine d'analogies disponibles pour interpréter les désordres psychiques et les maladies morales. Cet ensemble est le lieu où appréhender le personnage,

³³ Germinie Lacerteux, éd. citée, p. 171. Voir ce passage en regard dans *La Fortune des Rougon* : « Parfois encore, dans cette morte, dans cette vieille femme blême qui paraissait n'avoir plus une goutte de sang, des crises nerveuses passaient, comme des courants électriques, qui la galvanisaient et lui rendaient pour une heure une vie atroce d'intensité. Elle demeurait sur son lit, rigide, les yeux ouverts puis des hoquets la prenaient, et elle se débattait ; elle avait la force effrayante de ces folles hystériques, qu'on est obligé d'attacher, pour qu'elles ne se brisent pas la tête contre les murs. Ce retour à ses anciennes ardeurs, ces brusques attaques, secouaient d'une façon navrante son pauvre corps endolori. C'était comme toute sa jeunesse de passion chaude qui éclatait honteusement dans ses froideurs de sexagénaire. Quand elle se relevait, stupide, elle chancelait, elle reparaisait si effarée, que les commères du faubourg disaient "Elle a bu, la vieille folle !" » (*La Fortune des Rougon*, éd. citée, p. 243).

³⁴ « Elle menait ainsi comme deux existences. Elle était comme deux femmes, et à force d'énergie, d'adresse, de diplomatie féminine, avec un sang-froid toujours présent dans le trouble même de la boisson, elle parvint à séparer ces deux existences, à les vivre toutes deux sans les mêler, à ne pas laisser se confondre les deux femmes qui étaient en elle, à rester auprès de Mlle de Varandeuil la fille honnête et rangée qu'elle avait été, à sortir de l'orgie sans en emporter le goût, à montrer quand elle venait de quitter son amant une sorte de pudeur de vieille fille dégoûtée du scandale des autres bonnes » (Germinie Lacerteux, éd. citée, p. 161).

³⁵ Voir Paolo Tortonese : « D'autres normes ou d'autres schémas d'interprétation doivent être construits pour l'[le cas] accueillir : ce qui peut être fait à travers un travail de comparaison qui soustrait le cas à son caractère unique pour le situer dans de nouvelles séries analogiques » (introduction à l'ouvrage collectif *Le Cas médical*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 4).

nullement pour identifier des raisons d'agir toujours obscures et peut-être échappant inévitablement au langage susceptible de les dire, mais pour donner justement à voir et à entendre leur absence ou leur défaut, mais il est aussi le moyen de placer le personnage dans un dehors de la causalité. Car ces moments d'inconscience où le personnage, telle l'ombre de Dide dans le cimetière abandonné, ou Germinie rêvant, échappe à lui-même et donc à toute motivation, pour être narrativement justifiés par le récit de cas qui faufile et parfois surfile la trame, sont surtout ces extraits de romanesque pur qui procurent au lecteur le plus de plaisir. Les références (Shakespeare, Hugo, le motif du vieux cimetière dans la peinture romantique, la tragédie...) qui affluent, décodent involontairement et magnifient tout ensemble le personnage.

Conclusion

Il faut donc formuler l'hypothèse d'un personnage fonctionnant comme l'interface entre l'exception romanesque et le cas généralisable. Son exemplarité est toujours en tension, et c'est même là ce qui caractérise au vrai le personnage romanesque – si l'on excepte les pantins de l'œuvre à thèse – pour lequel le récit de cas, parmi d'autres modèles offerts au romancier (le roman d'aventures, le schéma de la quête, l'idylle, etc.) semble constituer une sorte d'apothéose : quel sacre pour un personnage que l'hystérie quand on y songe... On comprend ainsi que l'esthétisation dont est porteur le mal fasse exploser le cadre discursif. Mais l'exemplarité s'en maintient, comme si même ce qui délie et court-circuite assurait paradoxalement la cohésion du portrait et sa valeur démonstrative³⁶.

Comment le singulier peut-il poser l'universel, l'individuel le général ? C'est un effet de généralité³⁷ qui est, semble-t-il, en jeu car c'est le singulier, le détail, le rebut qui intéressent le plus romancier et lecteur. Parler de la passion amoureuse en termes de « clinique » impliquait non de mettre au jour les mécanismes qui font fonctionner la bête humaine, mais au contraire de contribuer à obscurcir le départ de la passion, tout en en renouvelant la topique.

Dans ses *Études sur l'hystérie*, Freud dit de ses « histoires de malades » qu'elles sont « lisibles comme des romans et [...] pour ainsi dire dépourvues du caractère sérieux de la scientificité », assumant de la sorte l'impossibilité pour le médecin de se passer de « l'historiette » (Pinel) et reconnaissant ses dettes à l'égard des fictions et des

³⁶ Je renvoie aux remarques de Jean-Claude Passeron et de Jacques Revel, selon qui ces histoires de cas sont aussi « des dispositifs argumentatifs qui sont destinés à convaincre des communautés d'experts [...] et qui prennent la forme d'une histoire » (Penser par cas, op. cit., p. 25).

³⁷ Voir l'introduction de Laurence Giavarini (« Étranges exemplarités ») au volume collectif *Construire l'exemplarité. Pratiques littéraires et discours historiens (xvie-xviii siècles)*, Dijon, EUD, 2008, p. 10.

modèles d'intelligibilité qu'elles proposent. Lecteur d'histoires et déchiffreur d'images, Freud a su expliquer sa méthode par de grandes métaphores, offrant ainsi des fictions de sens, des images pour appréhender l'inconnu, acceptant également que le modèle du récit de cas puisse ouvrir à une nouvelle forme de lecture, individualiste et non experte : la science pour tous enfin.

PLAN

- [Deux cas](#)
- [Deux cas trop exceptionnels](#)
- [Romanesque](#)
- [Conclusion](#)

AUTEUR

Éléonore Reverzy

[Voir ses autres contributions](#)