

LUIGI ZAMMARTINO

DIALOGUES ET CONVERSATIONS DANS L'ŒUVRE DES GONCOURT

Thèse présentée et soutenue publiquement le 14 octobre 2016
en vue de l'obtention du doctorat de Langue et littérature françaises
de l'Université Paris Ovest Nanterre La Défense

sous la direction de M. Pierre-Jean DUFIEF

Jury :

| | | |
|-----------------|---------------------------|---------------------------------------|
| Membre du jury: | Andrea DEL LUNGO | Université de Lille III |
| Rapporteur: | Silvia DISEGNI | Université Federico 2 Naples |
| Membre du jury: | Pierre-Jean DUFIEF | Université de Paris Ovest Nanterre |
| Rapporteur: | Dominique PETY | Université de Savoie |

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont sincèrement à mon directeur Pierre-Jean DUFIEF, à qui je dois l'inspiration de ce sujet de thèse et qui a toujours su m'aider efficacement durant l'écriture de ce travail. Pour avoir accepté de diriger ces recherches, pour son exigence, sa compétence, sa patience et son soutien, je lui suis infiniment reconnaissant.

À ma mère qui a tout sacrifié pour notre éducation.
À O... dont l'encouragement et les sacrifices m'ont aidé à
accomplir ce travail.
Puisse, enfin, chacun reconnaître dans cette étude, ses stimulantes
et précieuses suggestions.

« Il n'y a plus qu'une chose qui m'amuse, m'intéresse, m'empoigne :
c'est une conversation . . . ».

Journal, 20 mai, 1892.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCTION | 9 |
| PREMIÈRE PARTIE : DE L'ART DE LA PAROLE À SON MYTHE PERDU | |
| Présentation..... | 20 |
| CHAPITRE I : HISTOIRE ET REPRÉSENTATION IMAGINAIRE DE LA CONVERSATION | |
| Introduction..... | 21 |
| 1.1 Son moment de gloire..... | 23 |
| 2.1 Son entrée dans le monde..... | 31 |
| 3.1 À travers son déclin..... | 39 |
| 4.1 Le parler moderne contre la parole mondaine..... | 43 |
| 5.1 Son cri d'alarme..... | 46 |
| 6.1 Le cas particulier du père Sainte-Beuve..... | 50 |
| 7.1 À contre-courant..... | 54 |
| CHAPITRE II : LE GOÛT DE LA PAROLE : LES LIENS ENTRE LETTRE, DIALOGUE ET CONVERSATION | |
| Introduction..... | 57 |
| 1.2 Question de genre..... | 60 |
| 2.2 La lettre complément de l'histoire..... | 71 |
| CHAPITRE III : LE MYTHE DE L'ÂGE D'OR PERDU DE LA CONVERSATION: IMAGE DU XVIII^e SIÈCLE DANS LES OUVRAGES HISTORIQUES DES GONCOURT | |
| Introduction..... | 74 |
| 1.3 De bibeloteurs à historiens..... | 76 |
| 2.3 Un culte en commun..... | 80 |
| 3.3 Sous la protection de l'aîné..... | 83 |
| 4.3 À la recherche d'une histoire inédite..... | 86 |

DEUXIÈME PARTIE : LA DIMENSION DIALOGIQUE DU LANGAGE DANS LES ROMANS DES FRÈRES GONCOURT

Présentation..... **110**

CHAPITRE I : LA RÉVOOLUTION DE L'ÉCRITURE ROMANESQUE: LE DOSAGE ENTRE RECIT, DESCRIPTION ET ORALITÉ

1.1 Une confusion pragmatique : dialogue-conversation..... **113**

2.1 Le côté sombre du texte oralisé..... **115**

3.1 L'écriture sensorielle des deux frères..... **118**

4.1 Quelques réflexions sur le temps..... **120**

5.1 L'état de confusion du langage..... **126**

6.1 Les modernes « déchirés »..... **130**

CHAPITRE II : DIALOGUES ET INCIPIT

Introduction..... **138**

1.2 Le dialogue avant tout : l'incipit transgressif de *Charles Demailly*..... **146**

2.2 L'incipit « silencieux » de *Sœur Philomène*..... **157**

3.2 Le dialogue scandaleux dans le prologue de *Renée Mauperin* . **163**

4.2 Le discours rapporté dans l'incipit de *Germinie Lacerteux*..... **171**

5.2 L'incipit parnassien de *Manette Salomon*..... **176**

6.2 Le dialogue d'affaire dans *Madame Gervaisais*..... **179**

7.2 L'incipit suspensif de *La Fille Élisa*..... **182**

8.2 L'incipit statique dans *Les Frères Zemganno*..... **185**

9.2 Le faux départ dans *La Faustin*..... **189**

10.2 Un incipit sans piège : *Chérie*..... **193**

CHAPITRE III : LE RÔLE JOUÉ PAR LE DIALOGUE DANS LA REPRÉSENTATION ROMANESQUE GONCOURTIENNE

Introduction..... **196**

1.3 L'intrusion pléthorique de récits à la première personne dans *Les Actrices* comme processus de libéralisation du lecteur..... **200**

2.3 Les conversations sténographiées dans *Sœur Philomène*..... **214**

3.3 Les conversations familiales dans *Renée Mauperin*..... **222**

4.3 Le langage du peuple dans *Germinie Lacerteux*..... **231**

5.3 L'entrée du silence dans les récits romanesques..... **249**

**TROISIÈME PARTIE : MOUVEMENT, RYTHME ET TEMPO
DE LA CONVERSATION DANS LE *JOURNAL***

Présentation.....258

**CHAPITRE I : LA MATIÈRE « BRUTE » DES DISCOURS
ORAUX DANS L'ÉCRITURE DIARISTE DU *JOURNAL***

1.1 Définition et théorisation du *Journal*..... 261

2.1 Le *Journal* : une biographie parlée..... 264

3.1 Les dernières années : conversations et causeries d'Edmond
de Goncourt..... 279

CHAPITRE II

LES VOIX DE LA CORRESPONDANCE DANS LE *JOURNAL*

Introduction..... 287

1.2 Les lettres enchâssées dans le *Journal*..... 288

2.2 L'écriture épistolaire tributaire de la situation de.....
communication..... 295

CHAPITRE III

LES VOIX DU THÉÂTRE DANS LE *JOURNAL*

Introduction..... 302

1.3 L'écriture oralisée des chroniques théâtraux..... 303

2.3 La prétention à une langue littéraire parlée..... 308

3.3 Le théâtre dans le *Journal* et son dialogue avec le lecteur..... 311

CONCLUSION..... 318

BIBLIOGRAPHIE..... 321

INDEX DES NOMS CITÉS..... 345

INTRODUCTION

Par où commencer, si même les silences font du bruit dans l'œuvre des Goncourt ?

Dans l'écriture d'Edmond et Jules, de fait, les voix se font entendre partout, soit dans leurs œuvres romanesques, soit dans leurs récits intimes, soit dans leurs premières études historiques. Qu'il s'agisse d'une page de fiction ou simplement d'un bout de document, les échos de ces voix qui risqueraient de se perdre dans le temps, sont conservés grâce aux sténographies soigneuses des deux frères, et ce sont autant de sons archivés, prêts à reprendre vie, à se faire réentendre à travers l'activité de lecture que, tout au long de notre étude, nous aimerions envisager comme une véritable activité de « démocratisation littéraire ».

Il faut analyser le dialogue dans l'œuvre des Goncourt, sur un plan d'extension et de raccourcissement du narratif, comme moyen d'une « multifocalisation » qui permettrait de plonger directement, sans aucun filtre, le lecteur dans une dimension dialogique réelle ; au fur et à mesure que les récits progressent et que les discours indirects et les discours directs, oralisés à travers les multiples dialogues et conversations se succèdent, le lecteur perçoit une polyphonie, un plurilinguisme de voix. C'est à un lecteur collaboratif et travailleur¹ qu'Edmond et Jules de Goncourt s'adressent. Les deux frères convoquent un nouveau type de lecteur doté de compétences particulières. Nos écrivains se montrent pourtant soucieux d'élargir le cercle de leurs lecteurs et ils recourent aussi aux formes du langage mondain pour flatter le goût du public.

Nous avons tenté dans ce travail de thèse de montrer comment nos auteurs, à travers leurs œuvres, communiquent directement avec le

¹« Avec Goncourt [...] il faut que le lecteur travaille, collabore ». Voir A. DAUDET, « Comment faut-il lire les Goncourt ? », in *Revue encyclopédique*, n° 102, 1897. Cité par A-S. DUFIEF, « *Germinie Lacerteux* : un laboratoire d'art dramatique », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°13, 2006, p. 89.

lecteur : ils utilisent tous les procédés formels, comme les interrogations rhétoriques et les multiples formes d'interlocutions, produisant des effets de familiarité et de connivence. Grâce aussi à l'insertion abondante de documents comme les lettres dans leurs récits, Edmond et Jules de Goncourt offrent un nouveau contrat au « liseur » qui, dans la fragmentation du texte épistolaire, se sentira plus en communion avec tous les personnages rencontrés dans les plis du discours. Dans son rôle actif, le lecteur est ainsi poussé à découvrir les tenants et les aboutissants de l'histoire narrée.

Mais c'est notamment à travers le dialogue que le contact entre les deux figures de la communication littéraire – narrateur-narrataire – va s'accomplir. Le dialogue appellerait alors le lecteur à participer à l'acte de l'écriture, à l'impliquer dans le texte dès son début. Disons-le d'emblée, même si toute tentative de conceptualisation du texte oralisé soulève le problème de la représentation de l'oral par l'écrit, ce transcodage de la matière parlée en une matière écrite représente néanmoins dans l'œuvre des Goncourt un grand pas en avant, donnant un nouvel élan au sujet. Toute l'œuvre des Goncourt bruisse de mots et cette étude, sans que cela puisse paraître, soit particulièrement présomptueux, soit exagérément modeste, n'a réussi qu'à en écouter une petite partie. Il serait du reste impossible de couvrir tout leur « espace sonore » : là où les voix ordinaires se taisent, il y a toujours dans l'œuvre de(s) Goncourt des bruits de fond.

Cette étude vise à examiner la question des genres et leurs formes multiples. Nous avons été contraint d'opérer certain choix dans les notions traitées, nous intéressant aux ouvrages historiques et aux romans, aux écritures de l'intime, les pièces de théâtre, sans délaissier les paratextes introductifs, les préfaces en premier lieu. Constamment, nous avons cherché à comprendre les influences qu'Edmond et Jules de Goncourt ont subies, l'héritage des siècles précédents, ainsi que les points sur lesquels il se sont différenciés de leur époque, en apportant aussi et notamment des innovations en matière de langage.

Notre thèse se compose de trois parties, chacune d'elle propose l'examen détaillé d'un aspect différent du dialogue et de la conversation dans l'œuvre de(s) Goncourt.

Dans une partie préliminaire nous avons choisi de traiter des questions générales sur la place de la « Conversation », dès son âge d'or ainsi que dans la critique du XIX^e siècle, mais nous nous sommes aussi intéressés à la place de la « Lettre », toute période confondue. Cette partie liminaire est un stimulus indispensable à une meilleure compréhension de l'œuvre de(s) Goncourt et de leur désir de renouveler la littérature de leur époque. La « Conversation » et la « Lettre », du reste, se taillent une place de choix dans le cœur et l'esprit de leurs œuvres historiques qui constituent le socle à partir duquel toute l'œuvre de(s) Goncourt a été axiomatisée. Nous présenterons donc séparément dans cette première partie chacun de ces deux moyens communicatifs, lesquels gardent les traits de l'oralité, en indiquant également leur nature prescriptive. Dans les conversations ainsi que dans les correspondances nous constaterons la complémentarité des styles, le principe d'adaptation à la personne, le registre qui conviendra à chaque correspondant afin que s'établisse la complicité.

Ainsi, la première partie essaie-t-elle de jeter les bases d'une étude sur les traits de l'oralité dans l'œuvre des Goncourt. Par tâtonnements, nous tenterons de tendre l'oreille vers les bruits et les sons, vers les voix encore audibles, et nous inviterons à écouter à notre tour les textes, leur texture et leur tessiture, et à prêter attention aux bruissements des pages. Tous ces principes, que nous avons simplement présentés dans les ébauches « historiques », à travers une pléiade d'anecdotes, vont préparer le terrain à l'étude de la prose romanesque goncourtienne, une écriture vigoureuse, soutenue par d'étonnantes conversations et de bruyants dialogues, ce que nous montrerons dès la deuxième partie de cette étude.

Encore une fois, dans le but d'éclaircir la forme du dialogue dans son état primaire et pour éviter de nous perdre dès le début dans les méandres de la critique et de nous égarer dans ses labyrinthes, nous avons pensé à introduire dans la deuxième partie certaines définitions, afin de préciser la nature du dialogue par rapport aux autres types d'échanges avec lesquels il se trouve souvent confondu. D'abord nous avons distingué dans le roman le « Dialogue » de la « Conversation », dans la tentative d'éviter une confusion pragmatique ; ensuite quelques mises au point historiques nous ont permis d'éclairer le débat et de montrer comment au fur et à mesure les dialogues vont se multiplier dans les romans du XIX^e siècle ; pour mieux préserver la communication orale dans la construction littéraire, les écrivains vont inventer des stratagèmes narratifs pour garantir le plus possible le style oralisé. De notre point de vue, ces explications vont éclaircir non seulement le dialogue et sa structure, mais aussi sa fonction dans l'œuvre des Goncourt. Edmond et Jules ont compris, de fait, comment on pouvait réussir à réduire les personnages sans les dénaturer, grâce au contrepoint langagier. Dans le souci d'arriver à représenter un dialogue « linguistiquement vrai » les deux frères vont jusqu'à déceler les tics linguistiques des personnages, à verser dans le scriptural la langue émotive et usuelle de l'oral. Beaucoup plus que les autres écrivains du XIX^e siècle, les Goncourt ont été donc attentifs aux aspects prosodiques de la parole orale, et à ce propos Jean-Louis Cabanès parle d'« évolution » dans l'art du dialogue chez les Goncourt et il note aussi que la présence de dialogues est proportionnée à la préoccupation à satisfaire les exigences de la fiction romanesque.

Toute la deuxième partie de notre étude est donc consacrée à la tentative de constituer une véritable poétique du dialogue, pour arriver à la place qu'Edmond et Jules de Goncourt tiennent dans cette période, notamment par leur œuvre romanesque. Dans ce vaste espace narratif, dont les Goncourt ont utilisé toutes les ressources, nous commencerons par les « commencements », et nous remarquerons

comment les romanciers dès leurs *incipits* romanesques ont pleine confiance dans les dialogues et dans les conversations pour développer certaines potentialités dès les débuts. Ainsi comme l'affirme Silvia Disegni, les Goncourt sont à leur époque les premiers à commencer un roman par le dialogue sous sa forme la plus radicale, c'est-à-dire avec une intention manifestement transgressive par rapport au code réaliste. Nous étudions soit les romans à quatre mains soit ceux-là écrits dans le souvenir du cadet par le seul Edmond. Vu que l'*incipit* met en jeu les attentes du lecteur, les Goncourt, dans le but de le capturer dès le début, mettent en scène les voix des personnages, ou leurs hésitations, ou leurs silences – les silences nous verrons ont aussi leurs voix – en tant qu'Edmond et Jules reconnaissent à la parole interactive, le privilège de devenir objet romanesque. Par une longue esquisse d'*incipits* nous constatons dans ce travail de thèse comment dans *Charles Demailly* les Goncourt jettent le lecteur dans une « ardente et terrible conversation » ; le même phénomène se reproduit dans *Renée Mauperin*, à travers un dialogue apparemment scandaleux ; on constate ensuite comment dans *Sœur Philomène* les deux frères font passer le lecteur du silence à la parole ; comment dans *Germinie Lacerteux* le lecteur se trouve plongé dans un dialogue narrativisé, nanti d'éléments commentatifs et déclaratifs. Dans *Manette Salomon* nous percevons que la mimesis n'est pas une représentation de la chose mais le renvoi du langage à lui-même, dans *Madame Gervaisais* toute l'oralité du début se fait entendre à haute voix à travers un dialogue mixte, le commencement dans *La Fille Élisa* jette encore le lecteur au cœur de l'intrigue. À l'exception des *Frères Zemganno*, qui montre des signes de lassitude et de *Chérie*, où l'on ne retrouve qu'un *incipit* statique, nous redécouvrons toute l'oralité des voix dans *La Faustin*, dans un double *incipit* : l'un silencieux et ténébreux et l'autre qui commence par une très longue réplique solitaire.

De plus, nous analyserons dans cette deuxième partie de notre étude le rôle considérable du dialogue dans la représentation

romanesque goscourtienne, en montrant comment les Goncourt, dans leurs récits romanesques, au-delà de leur souci de la description, ont aussi une véritable inquiétude envers l'oralité de la diégèse. De fait, les dialogues dans les romans des Goncourt ont l'allure lâche d'une conversation, leur trait principal est l'oralité et même l'aspect mimétique, qui est très souligné, rapproche le dialogue romanesque goscourtien de celui de la réalité. C'est le cas justement dans *Les Actrices* où certains chapitres de ce petit roman sont, en effet, entièrement parlés ; les dialogues surabondants, les discours de ses figurants, ceux-là comiquement argotiques du « Directeur », la correspondance apparemment superflue et les tirades cadencées de « Queues de mots », renforcent les effets phonétiques. C'est le cas aussi dans les conversations sténographiées dans *Sœur Philomène* qui garantissent la dimension mimétique du récit et c'est notamment à travers elles que nous pénétrons dans l'histoire du roman, que nous individualisons mieux ses personnages, que s'ouvre, en somme, une autre forme de romanesque, où un temps et un moment nouveaux vont permettre au lecteur d'entrer dans ce monde délibérément clos par nos auteurs. À l'avis de Robert Ricatte, cette sorte d'essai de laboratoire, cet usage quasi-expérimental du dialogue répété, chevronné si bien par Balzac, a dû séduire les deux frères Goncourt, qui, dans *Sœur Philomène*, ont assuré au dialogue un véritable monopole, durant quatorze chapitres. Mais c'est le cas aussi avec les conversations familières dans *Renée Mauperin*, où le dialogue pénètre tout le récit et calque les allures du théâtre. Ici, le dialogue peut dire l'indicible et se permettre de communiquer ce que la narration ne peut dire autrement.

Dans nos analyses, en effet, nous remarquerons dans ce travail de thèse comment le rôle que la description ne joue pas dans ces romans, le dialogue va le prendre ; la bourgeoisie, qui est au cœur du récit, prend vie par ses menus propos, par les bavardages de ses personnages, par ces anecdotes authentiques, parfois très actuelles, qui sont des traits de mœurs et qui amusent et instruisent, en évoquant une classe sociale par petites touches en demi-teintes.

Nous constatons en outre, en examinant le cadre dialogique dans l'œuvre romanesque d'Edmond et Jules de Goncourt, qu'il aurait été impossible d'omettre dans cette étude l'intrusion de l'argot dans leurs romans. Il est effectivement prouvé dans bon nombre d'études du XIX^e siècle que la présence de l'argot dans les romans à cette époque, correspond à la curiosité sociologique des auteurs et à leur souci de classification des diverses couches de la société et de leur représentation dans les fictions. Les principales critiques portent, de fait, sur l'uniformisation du langage populaire et argotique ; le langage, pourtant, n'est plus un facteur de différenciation entre les hommes, mais il devient plutôt un moyen d'uniformisation. Or, des «sociologues» attentifs aux comportements quotidiens, des observateurs «scientifiques» comme Edmond et Jules de Goncourt, pouvaient-ils être insensibles à cet appel ? Pouvaient-ils être réfractaires à la fécondité de cette hybridation linguistique ? Rien de tout cela ! Déjà dans *Les Actrices*, en effet, l'argot du théâtre se mêle à la langue populaire, et les Goncourt prêtent à leurs comédiens des «Queues de mots » qui, selon Robert Ricatte, provoquent la même irritation que les scies balzaciennes. Ensuite, dans *Sœur Philomène* toute une série de mots qui ont leur origine dans l'argot ou le jargon nourrissent les conversations des internes: *Bédouin, roufiou, crevard, astucieux comme la cochenille* ; en dépit de toute une série de circulaires et de critiques, lesquelles se lanceront contre l'argot sans précédent dans l'histoire littéraire, Edmond et Jules de Goncourt en somme, ne mettront pas de gants blancs à leurs phrases, et revendiqueront aussi la « représentativité » du français populaire au niveau de l'écrit. Les deux frères savent qu'il faut bien créer ou adopter des mots nouveaux quand on n'en trouve pas dans la langue qui soient satisfaisants. Mais si l'utilisation de la verve populaire reste, cependant, encore timide et fragmentaire jusqu'à l'époque de *Sœur Philomène*, dans *Germinie Lacerteux*, en revanche, nos deux frères pour contribuer efficacement à l'analyse de conversations authentiques dans ce « roman vrai », feront à cette langue verte une

place centrale, sans jamais laisser perdre les variantes du parler parisien du milieu du siècle. Les Goncourt, en outre, comme nous le remarquerons dans notre étude, ne se limiteront point dans cette «enquête linguistique » à une reproduction soigneuse de cet idiome très en vogue, mais ils aborderont aussi, dans un propos métalinguistique extérieur au dialogue, les aspects de communication non verbale, pour accentuer la verve de certains personnages. Comme l'affirmera Émile Zola, dans son article sur *Germinie Lacerteux*, repris dans *Mes haines*, son premier recueil d'études critiques, si cette œuvre romanesque présente une telle « personnalité », si elle est « vraie et énergiquement créée », si elle « va sans doute être vivement discutée », et si elle a « le mérite suprême d'être unique et inimitable », tout cela est dû aussi à ses pages « écrite à peine en français ».

Si même les silences font de bruit dans l'œuvre des Goncourt, ce que nous venons de souligner dans l'ouverture de cette introduction, ce seront « les silences » qui nous permettront de conclure cette deuxième partie de notre étude. Dans une œuvre qui bruisse de mots, paradoxalement ce sont les silences qui pénètrent l'écriture d'Edmond et Jules de Goncourt de toute part. Du reste, le silence n'est pas fait de silence, c'est une notion complexe, bavarde, et sa place dans le texte est aussi engageante qu'angoissante. Nous remarquons comment Edmond et Jules ménagent les silences, comment ils écoutent les silences du fond, comment l'usage intensif des points de suspension permet de reproduire sur la page ces silences et comment nos deux frères créent un séduisant style indirect libre, qui fait entendre les silences monodiques des énonciations romanesques. Les Goncourt, coupant parfois la parole à leurs personnages, créent des silences, qu'ils comblent immédiatement. Parfois les silences sont autant d'expédients habiles pour retarder l'action et parfois ils entretiennent des rapports ambivalents avec l'extériorité et l'intériorité du texte. Dans tous les cas, le silence dans l'écriture des Goncourt pallie l'insuffisance et l'impuissance de la parole, et nous remarquons aussi

la présence d'une véritable iconographie du silence dans l'œuvre des Goncourt, où ce « passage neutre » prend des connotations différentes selon ses nuances, ses volumes, ses traits, jusqu'à une dimension de contemplation esthétique.

La dernière et troisième partie de notre thèse a comme fonction de reprendre les points les plus importants, en les intégrant dans une œuvre matricielle : le *Journal*. Il faut souligner l'importance fondatrice de ce texte où tout se passe et il faut passer par le *Journal* si on désire découvrir à la fois la genèse de leurs œuvres, de leur écriture et étudier leur esthétique. Ces *Mémoires littéraires* vont devenir pour les deux frères, une sorte de vaste dossier préparatoire ; il engrange toute une série de conversations qui subissent des transformations entre une forme primitive et leur forme définitive dans les romans. Jour par jour des passages fortement sensibles au mouvement, au rythme et au tempo de la conversation se succèdent. Nous examinerons dans cette dernière partie de notre étude d'abord les conversations qui démêlent les secrets d'une âme et qui pénètrent un caractère afin de mieux représenter « l'ondoyante humanité ». Comme nous l'avons suggéré à plusieurs reprises, les Goncourt utilisent bien souvent le style direct qui coupe forcément le discours, parce qu'il est le seul capable, à leur avis, de relever d'une mise en fiction immédiate entre le(s) narrateur(s) et les lecteurs. Les relations vécues par nos narrateurs sont donc immédiatement transmises aux lecteurs, et entre eux s'instaure une relation actantielle fondée sur la complémentarité des traits. Tout un style sans gêne et des conversations familières de chaque jour se retrouvent alors au long de ces compositions, lesquelles consignent à l'état brut toute une série de documents du présent. Par la suite et toujours dans le cadre d'une écriture du dialogisme, parfois accompagnée d'un discours d'escorte, nous analyseront les lettres enchâssées dans le *Journal*, qui rendent tangible, comme l'affirme Pierre-Jean Dufief, le jeu des interactions que le *Journal*, dans son monologisme, aurait tendance à ignorer. Enfin, la troisième et dernière

partie de notre étude s'achèvera sur une évocation rapide des voix au théâtre.

Dans l'œuvre de(s) Goncourt nombreux ont été les facteurs qui ont contribué au rapprochement entre théâtre et roman. Edmond et Jules, qui vont s'intéresser tôt au théâtre, ne se limitent point à la rédaction de pièces, mais ils nous ont laissé des préfaces qui, écrites le plus souvent pour répondre aux accusations des critiques, contiennent des affirmations intéressantes sur la question générale du théâtre à l'époque, un domaine vaste et complexe, qui est encore jusqu'à présent – comme l'affirme Anne-Simone Dufief – fortement négligé. Ce rapport amour-haine au théâtre, impliquant des émotions fortes et alternatives, constitue l'un des feuillets les plus animés du *Journal*, qu'il est impossible d'ignorer ; et nous, dans notre étude, de façon peut-être arbitraire, suivrons quelques étapes significatives, notamment à travers les pages du *Journal*. Des chroniques théâtrales aux drames d'*Henriette Maréchal* et *La Patrie en danger*, de leur écriture à la réception des pièces, des échecs aux succès, dans une langue qui se veut *littéraire parlée* et tout cela à travers le *Journal*, qui fait du théâtre un véritable centre de gravité.

Il faut noter du point de vue bibliographique que ce travail de thèse doit beaucoup aux *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* qui sont non seulement des lieux de débat et de publication autour des deux frères, mais surtout un espace où l'on explore régulièrement des pistes encore vierges de l'œuvre goncourtienne.

PREMIÈRE PARTIE
DE L'ART DE LA PAROLE À SON MYTHE PERDU

PREMIÈRE PARTIE DE L'ART DE LA PAROLE À SON MYTHE PERDU

Présentation

Dans cette première partie de notre travail nous présenterons certaines questions générales qui ont comme fonction de mieux replacer tout d'abord dans leur contexte nos auteurs ; cette partie préliminaire veut aussi proposer certaines considérations communes sur la place de la « Conversation » de son âge d'or jusqu'à l'époque d'Edmond et Jules de Goncourt, ainsi que dans la critique contemporaine. Dans le premier chapitre nous examinerons l'histoire et l'imaginaire de la conversation plus généralement, en partant de son âge d'or ; dans le deuxième chapitre nous allons considérer la place de la « Lettre » et ses liens entre dialogue et conversation, ce qui nous permettra de mieux comprendre les influences qu'ont subies Edmond et Jules de Goncourt, ainsi que les points sur lesquels il se sont différenciés de leur époque, en apportant des innovations en matière de langage. Dans le troisième et dernier chapitre de cette partie nous aborderons enfin un problème différent qui concerne la place de la « Conversation » dans les premiers textes des Goncourt, dans leurs travaux d'historiens, qui constituent du reste le socle à partir duquel toute l'œuvre des deux frères s'est construite; Edmond et Jules de Goncourt se proposent de fonder l'histoire sur des documents autographes, sur ces documents qui portent la signature authentique d'un sujet: passer par l'histoire pour arriver au roman nous permettra aussi de mieux comprendre les interférences incessantes du document dans les récits historiques et dans les romans et le développement et les transformations du langage narratif des deux frères jusqu'à sa forme définitive. Cette première partie préliminaire est donc une section de notre travail à dimension plus généralisante, mais qui va mieux situer la problématique du dialogue dans l'œuvre d'Edmond et Jules de Goncourt qui est l'objectif de notre étude.

CHAPITRE I

HISTOIRE ET REPRÉSENTATION IMAGINAIRE DE LA CONVERSATION

Tout goût demande une éducation et un exercice, c'est une bonne habitude ;
Journal, 7 janvier, 1857.

Introduction

Les caqueteuses, utilisées pour caqueter, ou les canapés, les fauteuils, les divans, les méridiennes, les causeuses ou les sofas, ou les ottomanes, ou encore – et là pour mieux oser – les égocentriques « Conversations », c'est-à-dire ces jolis sièges, collés l'un à l'autre, mais l'un antinomique à l'autre, produits expressément pour l'art de l'entretien², ont été les premiers témoins silencieux d'une époque « bruyante », où la conversation à la française avait de très nombreux amateurs, au point d'être comparée à un véritable « Sport national »³.

C'était une opinion commune, en effet, qu'en France on méditait peu mais on causait beaucoup, et la conversation excitait autant l'esprit que l'aurait fait la méditation. La causerie, ou bien « L'intimité de la conversation »⁴, quand elle était bonne et entre gens qui se valaient,

²Voir à ce propos L-S. MERCIER, qui montre dans son *Tableau de Paris* comment l'aménagement intérieur et l'ornement jouent un rôle significatif sur la conversation.

³« La conversation [...] a passé pendant quatre siècles pour un sport national ». M. FUMAROLI, « L'art de la conversation, ou le Forum du royaume », *La diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1984, p. 284. Voir aussi son ouvrage clé *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria », de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, 1980, qui montre de façon convaincante la grande importance qu'avait la rhétorique de la conversation, telle qu'elle se caractérise notamment dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Cf., pp. 647-660.

⁴Pour la définition de la *causerie*, nous nous appuyons sur les réflexions du *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* : « La causerie est [...] un véritable *laisser-aller* du cœur et de l'esprit. Avant la révolution de 1789, on se réunissait en cercle, c'est-à-dire qu'on se trouvait en présence de femmes et d'hommes choisis; on s'énonçait donc avec grâce, noblesse et facilité; en moins de quelques heures, on touchait aux questions les plus futiles comme les plus graves: c'était un auditoire plein de finesse, de goût et de mobilité, qu'il fallait captiver; alors aussi ne régnait pas la causerie. Maintenant qu'on entasse en masse les premiers venus dans un salon, nul ne s'empare plus de la parole : si par bonheur on aperçoit un vieil ami, on se porte à sa rencontre, et, l'on s'engage dans une causerie à voix basse, qui se prolonge si l'on peut se retirer dans l'embrasure d'une fenêtre. Cette différence dans les usages explique pourquoi la *Constituante* a compté de si grands talents, et pourquoi, depuis 20 années, nous avons dans nos assemblées délibérantes de si tristes *parleurs*. La

avait même cet avantage sur la méditation, qu'elle était plus exigeante et obligeait l'esprit à plus d'efforts⁵. Mais c'est au XVIII^e siècle où, tout le monde, était convaincu que la langue française était, de toutes les langues, celle qui exprimait avec le plus de complaisance, de précision et d'amabilité, tous les objets de la conversation des honnêtes gens, et par là, elle contribuait, dans toute l'Europe – à une époque où tout le Vieux Continent parlait français – à un des plus grands agréments de la vie. D'un avis, apparemment si fanatique, n'était pas seulement Voltaire⁶, mais des remarques chauvinistes sur le thème, tout au long du siècle, sortaient de la plume d'érudits ou par la voix de flâneurs, qui feront le prestige de plusieurs Salons Littéraires, réglés souvent par des femmes d'esprit, et bien souvent despotiques.

causerie, en laissant beaucoup trop de place à un naturel vulgaire, exclut ce choix d'expressions, ce tact des convenances, et cette heureuse hardiesse que la tribune exige : il n'y a plus aujourd'hui d'apprentissage oratoire. D'un autre côté, quand tous les rangs ne seraient pas confondus dans un salon, une certaine crainte ferait hésiter à prendre la parole. Nous ne vivons qu'en proie à des émotions politiques; or, la conversation reproduisant l'existence de tous les jours, chaque mot enfanterait un orage : aussi, on s'isole même dans la foule pour ne pas se disputer.— Les femmes, qui sentent si tôt et si juste, réussissent d'instinct dans la causerie, où, idées et sentiments, tout leur échappe; elles ne triomphent jamais aussi bien que lorsqu'elles s'épanchent. Dans ce genre, il faut aux hommes de l'âge et de l'expérience. Les vieillards, qui ont été beaucoup mêlés au monde, ont une causerie qui attache et instruit: ils enseignent ce que les livres ne peuvent révéler, je veux dire une multitude de traditions qui constituent le *savoir-vivre*.- Les gens de génie, confinés dans la solitude, se montrent gênés au milieu d'un cercle ; mais, en retour, la présence de quelques amis les anime et les enflamme : certaines de leurs causeries entraînent encore plus que leurs ouvrages médités : c'est le premier jet de l'inspiration ». Cf. W. DUCKETT, Paris, Librairie Belin-Mandar, 1834, t. XI, pp. 455-457.

⁵Cf. *Revue des Deux Mondes*, Vol. VIII, Société Typographique Belge, Bruxelles, 1839, p. 569.

⁶À titre d'exemple on mentionne un répertoire de citations: « Il faut avouer que la conversation à Paris est perfectionnée à un point dont on ne trouve aucun exemple dans le reste du monde » ; écrivait L-S. MERCIER dans son *Tableau de Paris*; « A Paris on s'entretient assez généralement de littérature, et les spectacles qui se renouvellent sans cesse donnent lieu à des observations ingénieuses et spirituelles. Mais dans la plupart des autres grandes villes le seul sujet dont on ait l'occasion de parler, ce sont les anecdotes et des observations journalières sur les personnes dont la bonne compagnie se compose », écrivait M^{me} de STAËL. Et encore, « De toutes les langues de l'Europe, la française [...] est la plus propre à la conversation, elle a pris son caractère dans celui du peuple qui la parle ». Cf. C. VILLARET, *L'Esprit de Monsieur de Voltaire*, I^{ère} partie, Amsterdam, Pierre Eralded, 1753, pp. 180-181.

1.1 SON MOMENT DE GLOIRE

Dès l'antiquité la conversation a été mise au rang d'une expression artistique, et depuis toujours elle exprime un art de vivre, qui repose sur un idéal de sociabilité, en partageant avec la politique, la littérature, la philosophie, son bonheur et sa vérité. Il faudrait donc fouiller dans l'étymologie du terme pour récupérer son vrai signifié, commencer à partir de son origine latine *cum et versari*, pour mieux comprendre comment la conversation implique le parler familier, le discourir amicalement, et comment elle s'adresse à « Un dialogue à plusieurs, à cœur ouvert, entre gens d'esprit »⁷; pourtant, la conversation se distingue d'autres formes d'interactions, et notamment de l'*eloquentia*, parce que si cette dernière figure est supportée par un style aulique, la conversation, en revanche, se sert d'une forme strictement simple⁸. Mais le seul fait que la conversation puisse interpréter même des raisonnements frivoles et non nécessairement publics n'impliquait point qu'elle était sans conventions⁹ et notamment, qu'elle était un phénomène totalement libre, en dehors de toutes conventions¹⁰. Sans évoquer ici sa genèse qui remonte aux

⁷Cf. M. FUMAROLI, « L'art de la conversation, ou le Forum du royaume », *op. cit.* p. 289. Nous nous appuyons fortement dans ce premier chapitre sur un large éventail d'idées et citations présentées dans mon étude sur la conversation disponible sur le site : http://www.rivistasinestesia.it/letteratura/metamorfosi_conversazione.pdf.

⁸Cf. CICÉRON, *De officiis*, II, XIV, 48 (Belles-Lettres), 1984, t. II, p. 39.

⁹Parmi les lois édictées par J-B. Le Rond d'Alembert, citons ici celles : « De ne s'y appesantir sur aucun objet, mais de passer légèrement, sans effort et sans affectation, d'un sujet à un autre (et) [...] de n'y point avoir le ton dogmatique et magistral ». Voir J-B. d'ALEMBERT, « Conversation », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. IV, 1754, p. 165. Dans cet art de la conversation – comme M^{me} Necker l'affirmait – il faut : « Apporter le calme de la raison et de l'attention [...] – et – les exagérations – disait elle – ne font plaisir qu'en plaisanterie, et l'on doit se mettre en garde contre la tentation où l'on est d'exagérer avec les gens qui exagèrent et qui soutiennent des thèses extravagantes ». Voir M^{me} NECKER, *Mélanges extraits des manuscrits*, Paris, Charles Pougens, 1798, t. II, p. 305. Sur ce point on peut aussi consulter les stratégies proposées par J. ROUHOU: « Paraître, s'adapter, complaire, séduire, c'est jouer sans cesse un rôle, et pour cela simuler ce qui plaît en dissimulant ce qu'on pense, ce qu'on veut et ce qu'on va faire ». *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*, Paris, Seuil, 2002, p. 628.

¹⁰ « La conversation est (en revanche) un phénomène complexe dont la description ne peut se faire qu'à l'aide de critères empruntés à la grammaire, à la rhétorique et à l'esthétique ». C. STROSETZKI, *Rhétorique de la conversation. Sa dimension*

dialogues platoniques, soutenue ensuite par la Renaissance italienne, la conversation exprimera sa personnalité en France déjà à partir du XVI^e siècle et, à cette époque Montaigne, par sa capacité à l'entendre, a pu être considéré comme un précurseur des mondains du XVII^e siècle¹¹. Si donc, en Italie, au XVII^e siècle, la conversation est idéalisée et pourtant circonscrite au domaine de la vie civile, en France, déjà à cette époque, lui sera confiée le titre de souveraine. Les Salons mondains de l'aristocratie parisienne vont dicter alors de nouvelles règles sur le « Savoir vivre »¹², et dans ces antres du bon ton et du goût les bienséances¹³ auront leur pleine application :

La bienséance est une vertu morale avec laquelle non seulement ce que nous faisons nous sied toujours bien, mais encore la manière dont nous le faisons ». L'auteur de ce *Discours sur la Bienséance* ajoute que : « La véritable bienséance doit venir de l'esprit et du cœur : les manières ne l'établissent jamais sûrement. Ce n'est point l'air dont nous faisons les choses qui doit les rendre bienséantes, mais les sentiments qui les produisent, et le discernement qui les accompagnent ». L'une de ses maximes fondamentales

littéraire et linguistique dans la société française du XVII^e siècle, Biblio 17, Paris, 1984, pp. 5-6.

¹¹ « Par sa conception de la conversation, Montaigne est singulièrement en avance sur son temps [...] Pascal l'appellera l'incomparable auteur de *l'art de conférer*. Il définit déjà très bien le plaisir propre de la conversation de *l'honnête homme* et surtout marque avec force les défauts à éviter ». Cf. (Préface de P. VILLEY), M-E. de MONTAIGNE, *Les Essais*, livre III, Paris, Quadrige, 1988, p. 921.

¹²Cf. R. PICARD, *Les Salons littéraires et la société française, 1610-1789*, New York, Brentano's, 1943 ; J. HELLEGOUARC'H, *L'Art de la conversation*, Paris, Garnier, 1997 ; B. CRAVERI, *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 2001 ; A. GERE MASON, *The Women of the French Salons*, USA, Kessinger Publishing, 2004.

¹³Le terme de « Bienséance » indique la totalité des règles du comportement mondain. Elles sont « d'une étendue infinie » comme l'affirme J-B. Morvan de Bellegarde. Selon L. Courtin, qui se réfère au livre premier du « *De officiis* » de Cicéron, on définit la « Bienséance » comme l'art de placer tout ce que l'on dit ou fait à l'endroit qui convient, ou bien il faut tenir compte notamment de son âge et de son propre rang social, aussi que du rang de son partenaire, du temps et du lieu. Diversemment, R. Rapin ne se réfère pas à Cicéron dans sa version de la « Bienséance », mais il se réfère à Aristote et Horace et il fait remarquer par là le lieu entre le « *Aptum* » en rhétorique et la bienséance du comportement en société. Pour J. de la Bruyère, ensuite, il faut tenir compte, si l'on veut agir avec politesse, surtout sur la différence des sexes. Même pour J-B. Morvan de Bellegarde la « Bienséance » doit prendre en considération le sexe, mais il ajoute aussi l'âge, la profession, le caractère, le temps et le lieu. Ces mêmes points sont énumérés enfin par P. d'Ortigie de Vaumorière, en omettant les considérations sur le caractère. Nous soutenons ici les remarques de C. STROSETZKI, « Bienséance », in *op. cit.*, pp. 156-173.

étant que : « le grand secret pour ne pas manquer aux règles de la bienséance, c'est d'avoir toujours intention de bien faire ¹⁴.

Ainsi, les femmes devront abandonner leurs défauts ataviques comme le bavardage et la coquetterie et les hommes leurs défauts habituels¹⁵; ensuite, pour ce qui concerne la langue, « La galanterie de l'esprit est de dire des choses flatteuses d'une manière agréable »¹⁶, mais sans jamais se montrer distrait, puisque « Il ne faut qu'un mauvais mot pour faire mépriser une personne dans une compagnie »¹⁷. Enfin, « L'artifice le plus délicat consiste à faire croire qu'il n'y en a point »¹⁸; et au-delà de ces pyrotechnies langagières, pour affiner leur esprit, les invités devront respecter bien d'autres précautions :

Nata come un intrattenimento fine a se stesso, come un gioco destinato allo svago e al piacere reciproco, la conversazione obbediva a leggi severe che ne garantivano l'armonia su un piano di perfetta uguaglianza. Erano leggi di chiarezza, di misura, di eleganza, di rispetto per l'amor proprio altrui. Il talento di ascoltare vi era più apprezzato che quello di parlare, e una squisita cortesia frenava l'irruenza e impediva lo scontro verbale¹⁹.

À cette époque, participer à un salon c'était un peu comme monter sur les planches, et comme dans la formation d'un véritable

¹⁴J. PIC, *Discours sur la bienséance, avec des maximes et des réflexions pour réduire cette vertu en usage*, Paris, 1688, pp. 103-104. Cité par A. MONTANDON, « Les bienséances de la conversation », in *Art de la lettre et de la conversation à l'époque classique en France*, sous la direction de B. BRAY et C. STROSETZKI, Actes du colloque de Wolfenbüttel, octobre 1991, Klincksieck, 1995, p. 68.

¹⁵Cf. M. FUMAROLI, « L'art de la conversation, ou le Forum du royaume », *op. cit.* p. 297.

¹⁶F. de La ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, Paris, Imprimerie Nationale, 1998, p. 77.

¹⁷H. TAINÉ, « L'esprit et la doctrine », in *Les Origines de la France contemporaine, l'Ancien Régime*, Paris, Hachette, 1906, p. 293.

¹⁸Cf. E. BURY, *Littérature et politesse, L'invention de l'honnête homme*, (1580-1750), Paris, PUF, 1996, p. 96.

¹⁹« Née comme simple passe-temps, comme un jeu destiné au délassement et au plaisir réciproque, la conversation obéissait à des lois sévères qui devaient en garantir l'harmonie et la stricte égalité des partenaires ; lois de clarté, de mesure, d'élégance, de respect de l'amour-propre de chacun. Le talent d'écouter était plus apprécié que celui de parler, et une exquise courtoisie freinait l'impétuosité et évitait l'affrontement verbal ». B. CRAVERI, *La civiltà della conversazione*, *op. cit.*, p. 16. Traduit de l'italien par É. DESCHAMPS-PRIA, *L'âge de la conversation*, Paris, Gallimard, 2002, p. 13.

dramaturge, les salonniers devaient non seulement être doués de compétences personnelles dans l’oratoire, mais aussi être capables de parler des sujets les plus variés et la capacité à improviser était une qualité des plus appréciée :

Paraître, s’adapter, complaire, séduire, c’est jouer sans cesse un rôle, et pour cela simuler ce qui plaît en dissimulant ce qu’on pense, ce qu’on veut et ce qu’on va faire²⁰.

Or, ces stratégies comportementales visaient deux buts complémentaires : le plaisir et l’amusement.

L’hôtel de Rambouillet est un cercle où l’on s’amuse: promenades, bals, mascarades, comédies, farces même sont les principales occupations de cette jeunesse turbulente et exubérante, que la marquise tient sous son indulgente fêrule. Sans doute, on s’y intéresse à la littérature, mais dans la mesure où elle-même est un amusement Foin des pédants ! Plus même que le premier sermon du tout jeune Bossuet ou le *Polyeucte* de Corneille qui ne remporte qu’un succès d’estime, on apprécie les rondeaux, ballades, énigmes, métamorphoses et autres gentillesses galantes dans le goût des productions de Voiture²¹.

La revendication de la noblesse de l’amusement, presque obsessionnel, où « Ardeur et bonheur de vivre s’extériorisent fréquemment par la fête » et où « On aime [...] le monde des mascarades, des cérémonies, de la chasse, monde plein de symboles, de déguisements, d’évasions qui contribuaient encore à l’irréalisation de la vie »²², peut-on la comprendre si on analyse deux aspects fondamentaux : l’un est lié – comme l’a montré Taine – à la distraction de la Cour, ou à la situation des aristocrates libérés de leurs

²⁰ J. ROUHOU, *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*, Paris, Seuil, 2002, p. 628.

²¹ G. MONGRÉDIEN, *Les Précieux et les Précieuses*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 8. Sur le *Salon* de Catherine de Vivonne on renvoie : F. A. FISCHER, *Das Hôtel de Rambouillet und die Precieusen*, Jena, Ratz, 1868 ; É. WEISSER, *L’Hôtel de Rambouillet: essai d’histoire littéraire*, Breslau, 1873 ; L. H. VINCENT, *Hôtel de Rambouillet and the précieuses*, Boston, Houghton, Mifflin & Co, 1900 ; É. MAGNE, *Voiture et l’hôtel de Rambouillet : les années de gloire, 1653-1648*, Paris, Émile Paul frères, 1930 ; CH-L. LIVET, *Précieux et précieuses : caractères et mœurs littéraires du XVII^e siècle*, Ressouvenances, 2001.

²² M-T. HIPPEL, *Mythes et réalité, enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 333.

responsabilités politiques, qui n'ayant pas d'autres charges, ni d'autres intérêts que le loisir, aiment « Causer, écouter, s'entretenir avec agrément et avec aisance de tous les sujets, graves ou légers »²³; l'autre aspect – bien pris en considération par Benedetta Craveri, dans sa remarquable étude sur le sujet – c'est le résultat d'un comportement libertin, écho de la crise de la grande éloquence politique et juridique, désormais désuète dans la monarchie de Louis XIII et de Richelieu. Dépossédée de sa vocation primordiale, la rhétorique était revenue à son sens le plus ancien et le plus large, autrement dit à l'étude des mots, des signes, des gestes qui régalaient les rapports entre les individus. Cet effort de codification – dont les traités de la Renaissance avaient été les textes fondateurs – donnait désormais à la conversation une position-clef. Une position qui allait se raffermir grâce aux écrivains qui, soucieux d'élargir le cercle de leurs lecteurs à la cour et à la ville, avaient recours aux formes et aux manières du langage mondain comme à l'instrument le plus sûr pour flatter le goût du public²⁴.

Le mouvement des idées apparaît donc extrêmement complexe par la liaison des aspects politique, religieux, intellectuel, par les contradictions et les revirements que provoquent les relations et les intérêts personnels. La matière même de la pensée est double, grands problèmes théoriques sans doute, mais moins intéressants qu'une foule de problèmes pratiques soulevés par le jeu même de la vie : il y a la cour, ses passions, ses intrigues et ses drames, la vie privée du roi et de son entourage, qui recouvrent et transforment les questions, et, fait essentiel, les hommes ont plus d'importance que les doctrines²⁵.

Une liberté d'expression aussi singulière et une capacité d'innovation si étonnante, ne pouvaient pas se matérialiser dans l'espace circonscrit de la Cour, ni dans le cabinet d'un érudit²⁶, mais trouvaient leur expression absolue dans les Salons : la fluidité de ces

²³Cf. H. TAINÉ, « L'esprit et la doctrine », *op. cit.*, pp. 194-195.

²⁴Cf. B. CRAVERI, *La civiltà della conversazione*, *op. cit.*, p. 458.

²⁵P. BARRIÈRE, *La vie intellectuelle en France, du XVI^e siècle à l'époque contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1961, p. 182.

²⁶Cf. E. BURY, *Littérature et politesse*, *op. cit.*, p. 84.

groupes, le renouvellement culturel soutenu, donneront, à la société d'Ancien Régime, l'avantage de se perpétuer dans le temps²⁷. Parmi les plaisirs, le plus apprécié était notamment le théâtre, malgré les censures de l'Église; la musique aussi n'était jamais absente, et la danse, à cette époque, eut une vogue incroyable. Mais à part ces manifestations artistiques, les soirées dans les Salons étaient caractérisées notamment par la présence de brillants orateurs, qui avaient l'aptitude à séduire la maîtresse de maison et ses convives, grâce à leur art de l'entretien. Se présenter, cependant, toujours en pleine forme n'était pas humainement possible, même pour qui séduisait toujours et à l' Hôtel de Rambouillet²⁸ venait, accepté sans condition. En somme, même Vincent Voiture, désigné pour ses habiletés oratoires comme *l'âme du rond*, parfois lui-même, faisait chou blanc :

Je fus berné vendredi après dîner, parce que je ne vous avais pas fait rire dans le temps que l'on m'avait donné pour cela, et Madame de Rambouillet en donna l'arrêt, à la requête de Mademoiselle sa fille et de Mademoiselle Paulet²⁹.

Converser au XVII^e siècle n'était pas une prérogative liée exclusivement aux Salons, mais cette pratique pouvait trouver bien d'autres cadres, parfois insolites ; dans une carrosse, par exemple,

²⁷Cf. A. NIDERST, *Madeleine de Scudéry, Paul Pellison et leur monde*, Paris, PUF, 1976, p. 517.

²⁸« L'hôtel de Rambouillet prend le nom de Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet, qui y tint un salon littéraire de 1607 jusqu'à sa mort en 1665. Le salon de Catherine de Vivonne fut l'un des plus brillants de son époque. De la ruelle de sa chambre bleue, elle recevra allongée sur un lit les beaux esprits de son époque, des gens de lettres et les grands personnages: Richelieu, Malherbe, Vaugelas, Guez de Balzac, Racan, Voiture feront partie de ses familiers. Dans ce monde jeune et gai de l'hôtel de Rambouillet, les bals et les plaisirs se succèdent, les intrigues amoureuses se nouent et se dénouent ; bien que le pédantisme fût banni, les divertissements y prennent volontiers un tour intellectuel. La « Préciosité », qui naît dans ce salon est davantage une forme de modernisme et de féminisme que de pédanterie ; l'esprit, qui germe parmi les jeunes femmes de l'aristocratie fréquentant ce salon, durera pendant trente ans ». En savoir plus : https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%B4tel_de_Rambouillet.

²⁹Cf. « Lettre de Vincent Voiture à Mademoiselle de Bourbon », G. MONGRÉDIEN, *Les Précieux et les Précieuses*, op. cit., p. 39.

pendant un long voyage, et si la compagnie était, elle aussi, éclectique, alors le divertissement³⁰ était garanti :

pour vous apprendre de quelles personnes cette compagnie était composée, vous saurez qu'il y avait avec nous un jeune partisan, déguisé en soldat, pour cacher sa profession [...] Au près de celui-ci était un mauvais musicien, [...] La troisième personne de cette compagnie était une bourgeoise de Rouen [...] La quatrième était une épicière de la rue Saint-Antoine; qui avait plus de douze bagues à ses doigts. [...] La cinquième, tante de celle-là, était une chandelière [...] La sixième était un jeune écolier [...] La septième était un bourgeois poltron qui craignait toute chose [...] La huitième était un bel esprit de Basse-Normandie [...] La neuvième était mon frère [...] Une si belle assemblée doit sans doute vous persuader que la conversation en était fort divertissante³¹.

Plutôt qu'envisagée comme une institution³² ou « une acrobatie de chaque minute »³³, ou vue simplement « Comme forme générale d'expression de la société et de la culture »³⁴, la conversation au XVII^e siècle en France était aussi un jeu³⁵. Comme tout jeu elle est un système de règles et comme tous les jeux elle a la capacité de s'inventer : il y a dans la conversation ainsi que dans le jeu un espace explicite: la ruelle, le boudoir, le fumoir, le jardin, le salon, un temps bien précis, prédéfini par le calendrier des ruelles, et un but

³⁰Pour Ph. Fortin de la Hogue la conversation est « le plus répandu des divertissements ». Cf., *Testament ou conseils fidèles d'un père à ses enfants*, Paris, 1649, (3^e édition), p. 323. Du même avis ce sont plusieurs lettrés de l'époque : pour M-C Elis, la conversation est « un passe-temps agréable ». Pour J-B. Morvan de Bellegarde « il n'y a point de plaisir plus exquis, ni plus délicat, que celui que l'on goûte dans le commerce des personnes agréables, qui ont du bon sens et de la raison ». Pour A. Baudeau de Somaize, la plus belle et la plus importante occupation des Précieuses est la conversation. Voir C. STROSETZKI, « Divertissements », in *op. cit.*, pp. 191- 199.

³¹Lettre de Madeleine De Scudéry à M^{lle} Robineau (Rouen, le 5 septembre 1644), dans E. HENRIOT, M. ROUSTAN, *Lettres choisies du XVII^e siècle*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, s.d., pp. 322- 324.

³²« La conversation française est bien une institution littéraire au sens plénier du terme », M. FUMAROLI, *Trois institutions littéraires*, *op. cit.*, p. 30.

³³Cf. V. JANKÉLÉVITCH et B. BERLOWITZ, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, p. 22.

³⁴C. RIVIÈRE, *Les Rites profanes*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1995, p. 45.

³⁵Dans la conversation le langage se transforme scindement en jeu et les interlocuteurs en joueurs. Cf. R. CAILLOIS, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, Folio/ Essais, 1967, p. 13.

précédemment établi : le divertissement. Enfin, comme dans tout jeu, la conversation même :

propose et propage des structures abstraites, des images de milieux clos et préservés, où peuvent s'exercer d'idéales concurrences. Ces structures, ces concurrences sont autant de modèles pour les institutions et les conduites ³⁶.

La notion de jeu, cependant, même si elle explicite à certains égards les intentions de la conversation, n'arrive pas à expliquer les raisons de sa diffusion énorme³⁷. Le triomphe de ce rite mondain trouve, en effet, sa pleine application grâce à une atmosphère de consensus et d'harmonie, un parfait équilibre entre les nouvelles attentes individuelles de l'homme de l'époque et ses exigences sociales. Cet équilibre entre l'individu et son espace devient capital au XVI^e siècle et trouve sa réalisation et sa consolidation dans la notion d'*honnêteté* et d'*honnête homme*.

L'image modèle de l'homme se résumait en un terme, celui d'honnête homme ; le contenu de ce terme changea au cours du 17^e siècle. La question n'est pas de savoir si la continuelle prise de position, par rapport à ce terme, répondait au désir d'inventer une nouvelle vision de l'homme, remplaçant peut-être le chevalier du Moyen-âge, ou l'humaniste de la Renaissance ; la question n'est pas non plus de savoir si une plus grande mobilité sociale, l'entrée de groupes nouveaux dans la classe dirigeante ou bien une mutation de la fonction de cette classe dirigeante vers un rôle purement représentatif, sont à l'origine de ce phénomène. Quoi qu'il en soit, le terme d'honnêteté est impensable sans la référence au 17^e siècle français, même si Méré tente de le décrire comme une constante naturelle, ahistorique, indépendante, de l'espace et du temps ³⁸.

Le siècle donne pourtant l'image d'une convergence entre l'homme de lettres et l'homme du monde, les deux parlent la même langue, et si la conversation est admirée comme expression artistique à cette

³⁶ *Ibidem*, p. 16.

³⁷ La relation *conversation-jeu*, présentée par Roger CAILLOIS, est interprétée par R. MAUZI de façon différente : « D'un jeu pas gratuit [...] tourné vers l'évasion, puisqu'elle nous introduit dans le monde et nous y attache » Cf. *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVII^e siècle*, Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, Paris, Albin Michel, 1994, p. 587.

³⁸ C. STROSETZKI, *op. cit.*, p. 120.

époque, c'est pour le fait notamment que jamais comme en ce moment historique, en France, l'esthétique de la conversation et ses principes n'ont autant marqué le style et la qualité de l'écriture : jamais, comme en ce moment, un texte pour séduire son lecteur, n'avait autant imité le ton de la conversation :

Entre le salon et le livre, comme entre l'institution et le public c'est la même conversation qui se poursuit, le même goût et le même effort pour ajuster le langage. [...] Ce sont les mêmes sujets que l'on traite dans le discours fictionnel et dans la conversation mondaine. [...] Dans cet univers la littérature et la conversation sont consubstantielles³⁹.

2.1 SON ENTRÉE DANS LE MONDE

Si au XVII^e siècle la vie intellectuelle est circonscrite notamment dans des endroits privés, au XVIII^e la vie de l'esprit va s'ouvrir à l'extérieur, elle a besoin de nouvelles excitations. Le Salon⁴⁰, donc, espace clos particulièrement parisien, même si il est répandu aussi en province, continue sa tradition, mais va se transformer, en se caractérisant de manière tout à fait personnelle: dans le Salon de M^{me} de Lambert la conversation est d'habitude très sérieuse, le mardi chez M^{me} de Tencin on converse au contraire de façon amusante ; M^{me} Geoffrin, le lundi invite les artistes et le mercredi les lettrés, son rôle

³⁹ E. GODO, *Histoire de la Conversation*, Paris, PUF, 2003, pp. 88-89.

⁴⁰ « Les salons littéraires ont une longue histoire; ses prédécesseurs remontent à un passé beaucoup plus lointain que sa terminologie. Le mot « salon », n'est décelable dans la langue française qu'à partir de 1664 et désigna d'abord la salle de réception d'un château, c'était donc un concept purement spatial. Ce n'est qu'en 1807, dans *Corinne* de M^{me} de Staël, que le terme de salon est utilisé sans complément dans le sens de salon de conversation, par lequel nous désignons aujourd'hui, les salons littéraires du passé. [...] Dans le sens le plus large du terme, le salon représente une forme de réunion sans objectif et sans contrainte dont le point de cristallisation est une femme. [...] Au cours du XIX^e siècle, les salons intellectuels engagés, tel que celui de la comtesse d'Agoult, se multiplièrent. Et là, le salon représentait une antichambre des carrières politiques. Généralement, pour une carrière politique dans la France du XIX^e siècle, il fallait la triple combinaison suivante : salon, journal et parti politique. Maupassant allait encore plus loin dans son jugement : pour devenir diplomate il fallait être un beau garçon, fréquenter les salons, savoir bavarder avec les femmes et les séduire ». Cf. G. ÁLVAREZ ORDONEZ, « Chateaubriand et les salons », *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 175-185.

est donc de calmer les esprits ; chez M^{lle} Quinault on s'exprime sans contrainte, chez M^{me} Vigée-Lebrun on préfère les arts et on bannit la politique, en revanche le Salon de M^{me} de Staël est d'un autre avis et le politique y est bien accepté. Selon Marmontel, aucun salon n'est à la hauteur de Julie de Lespinasse: « Nulle part la conversation n'était plus vive, ni plus brillante, ni mieux réglée que chez elle »⁴¹. Le monde des salons et des cercles⁴² n'a rien d'uniforme et le mot « Conversation » recouvre une grande diversité de pratiques. Chaque assemblée a, en effet, son type de conversation qui dépend non seulement de la personnalité du maître ou de la maîtresse de maison, mais aussi de celle de ses habitués⁴³. L'idéal de la conversation illustré par le XVII^e siècle⁴⁴ va pourtant se transformer au XVIII^e ⁴⁵; la

⁴¹Cf. J. HELLEGOUARC'H, in *L'Esprit de société, Cercles et salons parisiens au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 187.

⁴²Sur les salons, cercles, sociétés et académies du XVIII^e siècle, voir O. BLANC, *Les Libertines, plaisir et liberté au temps des Lumières*, Paris, Perrin, 1987 et *L'Amour à Paris au temps de Louis XVI*, Paris, Perrin, 2002. Sur les salons fin dix-huitième siècle voir aussi « Cercles politiques et « salons » du début de la Révolution (1789-1793) », *Annales historiques de la Révolution française*, 344/2006, 63-92. Référence électronique : « Cercles politiques et « salons » du début de la Révolution (1789-1793) », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 344 | avril-juin 2006, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 01 octobre 2013. URL : <http://ahrf.revues.org/5983>.

⁴³E. GODO, *Histoire de la conversation*, op. cit., p. 148.

⁴⁴« En 1979, la revue *Communications* publia un numéro sur la conversation, que les éditeurs font entrer dans le domaine des sciences sociales, de la linguistique ou de la sémiotique. Au XVII^e siècle, ces sciences n'existaient pas encore. À cette époque la conversation fait l'objet de différents types de livres : 1. de traités comme, par exemple, *L'Art de plaire dans la conversation* (1688) de P. Ortigue de Vaumorière. 2. De manuels pratiques comme, par exemple, *L'Esprit de cour ou les conversations galantes divisées en cent dialogues* (1662) de R. Bary. [...] 3. De manuels proprement oratoires comme, par exemple, *La rhétorique françoise ou les préceptes de l'ancienne et vraye éloquence accommodés à l'usage des conversations et de la société civile : du barreau et de la chaire* (1671) de J. Le Gras. 4. De proses littéraires comme, par exemple, *Les Conversations*, (1688) J. de la Bruyère ». Voir V. KAPP, « L'art de la conversation dans les manuels oratoires de la fin du XVII^e siècle », in *Art de la lettre et de la conversation à l'époque classique en France*, op. cit., p. 115.

⁴⁵« Alors que dans les traités du XII^e siècle, l'on désirait, en tout premier lieu, par l'intermédiaire de la conversation que l'interlocuteur ressente un certain contentement, l'on s'attache maintenant surtout au contenu de ce que l'on dit. L'on pense moins à la personne et plus à la teneur du propos. Ainsi l'Abbé du Preaux conseille d'éviter les écueils et les erreurs de la conversation, non pas pour que son interlocuteur se sente à son aise, mais « pour retirer du fruit de la conversation » Tout comme l'Abbé Du Reaux, M. de la Chapelle, censeur Royal et membre de l'Académie de Lyon et de Rouen, ainsi que la Société Royale de Londres tient compte, dans son livre *L'Art de communiquer ses idées* des nouvelles idées qui apparaissent comme étant le résultat d'une conversation ». C. STROSETZKI, « La

pratique de converser aisément dans un espace fermé, réservé aux privilégiés, s'élargit à un espace de réflexion ouvert au public, à l'avenir et au progrès. Si la conversation mondaine au XVII^e était l'expression d'un art limité à soi-même, celle des philosophes du XVIII^e siècle devient un instrument de recherche de la vérité, un moyen pour penser, créer et construire ensemble les savoirs. Il est vrai que la structure de réciprocité qui structurait l'échange mondain au XVII^e siècle va se poursuivre et garantir la participation des interlocuteurs, mais au XVIII^e siècle cette tâche est accomplie notamment par la maîtresse de maison, qui va organiser les rencontres ; son rôle n'est pas essentiellement celui de converser, mais plutôt celui d'intervenir avec son pouvoir d'arbitre de la conversation. Parmi les maîtresses de maison M^{me} Geoffrin se distinguait par ses qualités d'organisatrice :

Le plus souvent elle se contentait d'écouter avec intérêt; elle ne parlait guère de suite que pour conter, ou pour développer un sentiment vif que la conversation faisait naître à elle»⁴⁶. M^{me} du Deffand, par contre, était trop égocentrique pour se tenir à l'écart et briller de mesure⁴⁷. Apparemment, donc, ce sont les Salons gérés par les femme qui sont les plus organisés : chez Holbach, ouvert jeudi et dimanche, et chez Helvétius, ouvert le mardi, les rencontres sont « Moins strictement réglementées que dans les cercles féminins⁴⁸.

Au XVII^e siècle, la conversation était « Conforme à la conscience des usagers de l'époque »⁴⁹, son but n'était pas la discussion sur la recherche de la vérité, mais plutôt la recherche esthétique du plaisir : « Il n'y a pas de place pour le débat intellectuel au sein des sociétés

place de la théorie de la conversation au XVIII^e siècle », in *Art de la lettre et de la conversation à l'époque classique en France*, op. cit., p. 148.

⁴⁶Cf. J. HELLEGOUARC'H, « Portrait de Madame Geoffrin », in *L'Esprit de société, Cercles et salons parisiens au XVIII^e siècle*, op. cit.

⁴⁷Cf. B. CRAVERI, *Madame du Deffand e il suo mondo*, Milano, Adelphi, 1982.

⁴⁸Cf. E. GODO, *Histoire de la conversation*, op. cit., p. 152.

⁴⁹D. DELANDA-DENIS, *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 20.

mondaines »⁵⁰. Cet aspect élitiste de la conversation maniérée sera fortement critiqué au XVIII^e siècle, sa vacuité de passe-temps aristocratique sera refusée dans le moment où la conversation s'élève au XVIII^e siècle au statut de pratique critique, en s'ouvrant toujours plus à la sphère publique et en permettant la naissance de ce qu'aujourd'hui couramment on nomme l'opinion publique.

Le XVII^e siècle français en particulier a identifié la conversation à un art d'agrément, et lui donne pour principe les bienséances. Le XVIII^e siècle soumet à l'inventaire cet héritage et en dénonce la vacuité : ce reflet que chacun doit renvoyer à l'autre est bien la condition d'un accord heureux, mais il cerne le vide⁵¹.

La conversation devient alors une pratique publique motivée par une volonté de réforme, qui favorise le débat et l'échange d'opinions divergentes. Cette activité communicative incarne l'esprit des Lumières, poursuit l'idéal d'égalité, et cherche à réduire, plutôt qu'à renforcer, les distinctions sociales, en s'ouvrant à la multiplicité et à la prolifération des idées, et en s'adressant à une pluralité d'individus. L'influence anglaise est remarquable dans cette nouvelle conception de la conversation, qui anime la sphère intellectuelle de la France à ce moment; l'Angleterre dès 1710 va jouer un rôle extrêmement décisif dans cette nouvelle pratique et cette nouvelle rhétorique de la conversation :

Addison et Steele créent avec le *Spectateur* un nouveau mode d'expression et de diffusion de la réflexion morale et philosophique: une feuille de journal quotidienne par laquelle l'auteur communique directement avec ses lecteurs, développant sa pensée à partir de leurs réactions [...] et à partir de ce qui s'offre à tous dans l'actualité des mœurs ou de la pensée⁵².

⁵⁰*Ibidem*, p. 22.

⁵¹J.P. SERMAIN, « Le code du bon goût (1725-1750) », dans M. FUMAROLI, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, Paris, PUF, 1999, p. 932.

⁵²*Ibidem*, pp. 932-933.

Le principe de réciprocité de la conversation des Lumières offre des conditions d'interaction, en permettant une collaboration intellectuelle dans un cadre de réflexion démocratique; l'écriture et l'oralité, en effet, sont étroitement liées dans cette nouvelle forme de communication – ce qui sera l'objet d'étude du chapitre qui suit – et qui s'éloigne toujours plus de celle du siècle précédent, non seulement parce que le groupe est fondé sur la reconnaissance du mérite individuel et sur la valeur des idées préalables, mais notamment parce que ces idées peuvent présenter aussi des arguments extrêmes. Si avant, on évitait dans les conversations mondaines la politique, considérée comme dangereuse, en tant que domaine exclusif du roi, à partir du nouveau siècle, le Salon devient aussi un lieu politique, un projet social⁵³, un nouveau modèle alternatif, où la politique même trouve sa dimension de revendication.

Le public nécessaire à l'avènement des Lumières, et dont la liberté ne peut être limitée, est ainsi constitué par des individus qui ont les mêmes droits, qui pensent par eux-mêmes et parlent en leur nom propre, et qui communiquent par l'écrit avec leurs semblables. Aucun domaine ne doit être soustrait à l'empire de leur activité critique : ni les arts et les sciences, ni les questions de religion, ni la législation⁵⁴.

La conversation est *res publica*, elle est philanthropique pour tout le monde; en permettant le perfectionnement des raisonnements et l'acquisition d'un esprit tolérant, elle s'ouvre aux valeurs d'autrui. Tandis que au cours du siècle précédent on choisissait un thème en particulier, et celui-là animait la soirée, au XVIII^e siècle, la conversation traitera des thèmes bien différents entre eux, choisis par hasard; c'est l'art du bâton rompu qui va animer les nouvelles conversations, une technique particulière où l'improvisation va faire la

⁵³Dans le *Salon* de Julie de Lespinasse, que nous citons à titre d'exemple, les conversations traitaient tout argument: « Politique, religion, philosophie, contes nouvelles, rien n'était exclu de ses entretiens », Cf. J. HELLEGOUARC'H, in *L'Esprit de société, Cercles et salons parisiens au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 127.

⁵⁴ R. CHARTIER, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, 2000, p. 44.

loi, un art qu'ensuite Marivaux portera au théâtre. Dans *Les Serments indiscrets* (1732) il déclarait que son œuvre était fortement influencée par les conversations : « Il est vrai que j'ai tâché de saisir le langage des conversations, et la tournure des idées familières et variées qui y viennent, mais je ne me flatte pas d'y être parvenu »⁵⁵. Marivaux, du reste, a fréquenté plusieurs salons, celui de M^{me} Lambert, et « Fra gli amici della marchesa, sarebbe stato Marivaux a eccellere su tutti »⁵⁶, ou celui de M^{me} de Tencin, que Marivaux appréciait particulièrement : « Elle était la meilleure de toutes les amies, elle aurait été la plus aimable de toutes les maîtresses »⁵⁷.

Les recettes pour converser étaient, cependant, plus ou moins les mêmes que celles du siècle précédent : il fallait être habiles dans l'improvisation des poèmes, lire en public et raconter tout spécialement des anecdotes frivoles, avoir du goût et le respect de tous, et à côté ces bonnes manières, il fallait aussi savoir penser et exprimer, de façon élégante et convaincue, ses idées. Un mélange indéfinissable de simplicité et d'élévation, de grâce et de raison, de critique et d'urbanité. On recherchait avec empressement toutes les productions nouvelles de brillants esprits, qui faisaient alors l'ornement de la France. Les ouvrages de Bernardin de Saint-Pierre, d'Helvétius, de Rousseau, de Duclos, de Voltaire, de Diderot, de Marmontel, fournissaient l'occasion d'une discussion⁵⁸. Si on désire que la conversation au XVIII^e siècle soit littéraire et philosophique, la littérature et la philosophie adoptent un style communicatif, qui imite la conversation. Ce modèle d'écriture est fortement employé par Diderot⁵⁹ qui ne cesse de répéter que la lettre a des rapports étroits

⁵⁵ Cf. E. GODO, *Histoire de la conversation, op. cit.*, p. 142.

⁵⁶ Cf. B. CRAVERI, *La civiltà della conversazione, op. cit.*, p. 371.

⁵⁷ Cf. J. HELLEGOUARC'H, *L'Esprit de société, Cercles et salons parisiens au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 77.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁵⁹ « C'est une chose singulière que la conversation, surtout lorsque la compagnie est un peu nombreuse. Voyez les circuits que nous avons faits; les rêves d'un malade en délire ne sont pas plus hétéroclites. Cependant, comme il n'y a rien de décousu ni dans la tête d'un homme qui rêve, ni dans celle d'un fou, tout se tient aussi dans la conversation ». D. DIDEROT, *Lettres à Sophie Volland*, (Édition établie par A. BABELON) Plan-de-la-Tour, Édition d'aujourd'hui, 1978, t. I, p. 255.

avec l'entretien, le dialogue ou la conversation, un aspect d'étude que nous traiterons largement dans le chapitre qui suit; dans *Jacques le fataliste et son maître*, le narrateur converse avec le narrataire et converse avec soi-même, ses personnages conversent entre eux, et ses conversations ont pour objet d'autres conversations⁶⁰; la conversation anime la vie et l'œuvre de Voltaire⁶¹; à la comtesse Bentick, il va écrire: « J'ai plus besoin de votre conversation que d'un médecin, parce que je crois plus au plaisir qu'à la médecine »⁶². En somme, la conversation va soutenir la littérature de l'époque: *Les lettres persanes*, *Manon Lescaut*, *Les Liaisons dangereuses* – voilà quelques exemples – qui pour le brillant de l'esprit, pour l'audace et la virtuosité, gardent les traits de l'oralité.

La conversation, dans ce cas-là, n'est plus seulement un art, mais c'est le parangon de toute écriture, de toute philosophie et de toute connaissance: « Penser, écrire, connaître: tout se fait sur le mode de la conversation »⁶³. Et ces éléments typiques de la conversation donneront naissance aux *Conversations d'Émile*, texte écrit par Louise d'Épinay (première édition 1774), qui se fonde sur une écriture dialogique double: un dialogue entre une mère et sa fille, une éducatrice et son élève, entre narrateur et narrataire. Le but que madame d'Épinay désire atteindre, c'est clairement un jeu de réciprocité et d'échange, qui participe, donc, pleinement au modèle des conversations philosophiques des Lumières, favorisant le débat d'idées. Le choix de madame d'Épinay d'utiliser une forme d'écriture dialogique comme instrument pédagogique s'accorde tout à fait avec les idées d'André Morellet, qui considérait la conversation comme la grande école d'esprit, capable de rendre l'esprit même plus vigoureux,

⁶⁰ Cf. E. GODO, *Histoire de la conversation, op. cit.*, p. 171.

⁶¹ « La conversazione dello scrittore si ornava [...] di tutte le figure della retorica mondana, e l'adulazione delicata, la schermaglia galante, la gaiezza, il brio, l'arte della battuta e dell' *à propos* trovavano in lui uno straordinario virtuoso. Il talento del conversatore si rivelava, dunque, speculare a quello dell'improvvisatore ». B. CRAVERI, *La civiltà della conversazione, op. cit.*, p. 354.

⁶² Cf. G. HAROCHE-BOUZINAC, « Billets font conversation. De la théorie à la pratique: l'exemple de Voltaire », in *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France, op. cit.*, p. 341.

⁶³ E. GODO, *Histoire de la conversation, op. cit.*, p. 169.

plus pénétrant et profond⁶⁴. Ces mêmes idées seront reprises par madame Necker, qui, dans son Salon, avait sa fille toujours assise près d'elle, puisque dans la conversation on apprenait non seulement la beauté de la langue, mais aussi la culture éclectique, indispensable pour vivre en société. Pour madame Necker, le rôle de la maîtresse de maison était celui d'empêcher que la conversation devînt ennuyeuse, et elle était toujours sur le qui-vive :

il faut toujours apporter dans la conversation le calme de la raison et de l'attention: les contes perdent tout leur agrément, quand on les fait avec distraction. Les exagérations ne font plaisir qu'en plaisanterie, et l'on doit se mettre en garde contre la tentation où l'on est d'exagérer avec les gens qui exagèrent et qui soutiennent des thèses extravagantes : l'exagération nuit à la considération, et même à tous les genres de réputation⁶⁵.

Probablement M^{me} Necker n'était pas douée pour les lettres – selon Morellet elle était vraiment nulle – mais elle suppléait à ses lacunes avec l'étude et l'application, et ses *Mélanges*, publiés posthumes par son mari, peuvent pourtant être considérés comme le dernier manuel de bonnes manières, écrit en France à la veille de la Révolution⁶⁶. De façon différente, la conversation semble être un art naturel pour madame de Genlis: « On aurait voulu pouvoir écrire ce qu'elle disait » va écrire M^{me} Vigée-Lebrun⁶⁷. Son écriture, à travers l'introduction de différents modèles de polyphonie, ensorçèle le lecteur qui s'identifie à son propos. Dans les *Conversations d'une mère avec sa fille, en français et en italien*, le titre de *Conversations*, choisi pour ce recueil qui propose un texte bilingue de dialogues, veut évoquer sans doute l'atmosphère mondaine de la société raffinée de l'Ancien Régime, que

⁶⁴ Cf. A. MORELLET, *Essai sur la conversation*, Paris, H. Nicolle, 1812, p. 158.

⁶⁵ M^{me} NECKER, *Mélanges extraits des manuscrits*, Paris, Charles Pougens, 1798, t. II, p. 305.

⁶⁶ Cf. B. CRAVERI, *La civiltà della conversazione*, op. cit., p. 495.

⁶⁷ J. HELLEGOUARC'H, *L'Esprit de société, Cercles et salons parisiens au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 338.

Madame de Genlis « n'a jamais cessé de considérer comme le parangon de tout paradis social »⁶⁸.

3.1 À TRAVERS SON DÉCLIN

Déjà à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, et notamment vers sa fin, la conversation est considérée avec scepticisme: « On avait bien autre chose à faire qu'à causer »⁶⁹, et c'était le moment où: « le discours remplace la conversation, le tribun prend la place du devisant et l'orateur masculin celui de la maîtresse des lieux »⁷⁰. Les attentions données aux bonnes manières, au goût, cèdent la place aux grossièretés, la conversation traite de sujets bien loin de la bienséance⁷¹, et les bienséances mêmes sont souvent confondues ; sa grâce aristocratique cède la place à des valeurs bourgeoises ; la politesse⁷² n'est plus qu'un système rigide d'interdits, et de la notion de Salon on passe à celle de Café⁷³.

⁶⁸V. DE GREGORIO CIRILLO, « Les conversations de Madame de Genlis: structure des échanges et interactions langagières », in *Pratique et passion de l'écriture. Saggi su Madame de Genlis*, Napoli, L'Orientale Editrice, 2003, p. 67.

⁶⁹Cf. « Conversation », in *Nouveau Larousse illustré*, (édition établie par C. AUGÉ) t. III, Paris, Larousse, 1897, p. 252.

⁷⁰Cf. E. GODO, *Histoire de la conversation, op. cit.*, p. 198.

⁷¹« Strictement liées à la politesse, les « bienséances » sont les règles qui en garantissent leur application dans la vie. Elles sont le trait de distinction du style aristocratique, et elles sont aussi indispensables pour vivre en société ». Cf. B. CRAVERI, *La civiltà della conversazione, op. cit.*, p. 507.

⁷²« La politesse est l'expression de la bonté du cœur, abstraction faite de toute vanité mondaine et d'égoïsme. Elle ne peut exister sans morale, sans bonté, sans bienveillance et sans une certaine sensibilité ». Voir P. BOITARD, *Manuel-Physiologie de la bonne compagnie, Du bon ton et de la politesse*, Paris, Passard, p. 14.

⁷³De la conversation de Salon à la conversation de Café, de nouvelles formes d'entretiens sont conçues : « Le café est l'école de la franchise et de la drôlerie spontanée, tandis que le salon [...] est en général l'école du poncif et de la mode imbécile. Le café nous a donné Verlaine et le grand et pur Moréas, les salons R. de Montesquiou et je ne sais combien de muses inutiles ou comiques ». Voir L. DAUDET, *Salons et journaux*. Cité par E. GODO, *op. cit.*, p. 256. Cette fascination pour le Café est encore très forte aujourd'hui. Citons notamment l'étude de V. LAISNEY, « Cénacles et cafés littéraires : deux sociabilités antagonistes », *Revue d'histoire littéraire de la France* 3/2010 (Vol. 110), p. 563-588. Quant à sa vitalité

Effectivement, sur le plan historique, les cafés et les restaurants se caractérisent à première vue par des styles et des sujets de conversation qui s'opposent souvent aux grands salons aristocratiques du siècle des Lumières, tel que par exemple les débats violents sur les « choses de la gueule et l'imagination de l'estomac »⁷⁴. Mais sur le plan fondamental, les deux espaces restent plus ou moins régis par les mêmes notions: celle de la langue et celle de la société. Ni le salon, ni le café, ni le restaurant ne peuvent exister du reste sans la composante de la conversation car :

Au-dessus des classes, au-dessus des groupes et des activités particularisées, il règne un pouvoir cohésif qui fait une communauté d'un agrégat d'individus et qui crée la possibilité même de la production et de la subsistance collective. Ce pouvoir est la langue et la langue seule. C'est pourquoi la langue représente une permanence au sein de la société qui change, une constance qui relie les activités toujours diversifiées⁷⁵.

Selon Benveniste ce n'est pas la société qui conditionne la langue qui est utilisée: c'est l'inverse, ce qui fait que la distinction entre salon et café/restaurant n'est pas aussi claire et nette que veulent le croire beaucoup d'historiens. Il serait naturellement très attirant de faire du salon un espace social archaïque, lié aux XVII^e et XVIII^e siècles, et

sociale, la mode des Cafés est attestée par un nombre impressionnant d'ouvrages panoramiques, physiologies, tableaux, histoires des mœurs : *Physiologie des cafés de Paris* [anonyme], Desloges, 1841 ; E. A. TEXIER, *Tableau de Paris, Paulin et le Chevalier*, 1853-1853 ; A. DELVAU, *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, É. Dentu, 1862 ; M. RUDE, *Tout-Paris au café*, Maurice Dreyfous, 1877 ; A. LEPAGE, *Les Cafés artistiques et littéraires de Paris*, Martin-Boursin, 1882. Voir aussi : M. OBERTÛR, *Cafés and Cabarets of Montmartre*, Salt Lake City, Gibbs M. Smith, 1984 ; R.J. COURTINE, *La Vie parisienne : cafés et restaurants des boulevards (1814-1914)*, Perrin, 1984 ; H.-M. DE LANGLE, *Le Petit monde des cafés et des débits parisiens au XIX^e siècle*, PUF, 1990 ; L. RICHARD, *Cabaret, cabarets*, Plon, 1991 ; C. PAIRAULT, *Cafés et cabarets dans la littérature de 1850 à 1914*, Bordeaux, 1996 ; Ch. LEFEBURE, *La France des cafés et bistrots*, Toulouse, Privat, 2000. Enfin, sur ce sujet on peut consulter les nombreux travaux du spécialiste incontesté G.-G. LEMAIRE. Citons le plus complet : *Les Cafés littéraires*, Paris, La Différence, 1996.

⁷⁴ Cf. A. MARTIN-FUGIER, « Convivialité masculine au XIX^e siècle: les dîners Bixio et Magny ». *Romantisme* n° 137, 2007, pp.49-60.

⁷⁵ É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 94-95.

qui ne peut pas survivre dans la modernité du XIX^e siècle. Il serait également attrayant de considérer de ce point de vue le café et le restaurant comme les espaces sociaux de la modernité, avec leurs propres systèmes et modes de conversation, indépendamment du salon. Mais comme nous venons de le voir avec Benveniste, tout espace social est a priori régi par la langue et non pas par ses conditions historico-sociales. Pour mieux connaître « le vif » d'un espace social, il faut alors regarder les conversations qui s'y pratiquent, et c'est sur ce plan fondamental que les cafés et les restaurants du XIX^e siècle marquent encore beaucoup d'affinités avec le salon du XVIII^e siècle, même s'ils donnent un autre tour à la conversation pour en faire la leur, celle de leur siècle. Deux auteurs qui ont excellé à montrer un mode de conversation du XIX^e siècle qui simultanément retient des caractéristiques classiques et en incorpore des modernes sont les frères Edmond et Jules de Goncourt, et comme l'affirme Georges Rodenbach « Sur un centimètre carré de la littérature des Goncourt, on pourrait reconnaître le nu du siècle »⁷⁶.

À part les idées de Benveniste sur la langue, la conversation, de toute façon, n'est plus une question de forme mais uniquement de contenu, et elle cesse définitivement d'être un art pour devenir une technique; la conversation, en somme, se présente comme menacée par la platitude et la vacuité, en incluant le contraire de ce qu'elle fut dès son âge d'or. Dans tout cela, il ne s'agissait pas de velléité oratoire, mais du désir d'une époque de se détourner de la tradition et de favoriser une situation révolutionnaire⁷⁷. Ce refus du XVIII^e siècle remet, quand même, en question, toute une conception de la littérature et de l'art :

⁷⁶ G. RODENBACH, (1855-1898) in *Immergluck*, 1930, p.130.

⁷⁷ Cf. R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 7.

La littérature du XVIII^e siècle [...] est globalement accusée d'être figée, fermée sur elle-même, et de manquer de naturel. [...] Et les Lumières restent, dans bien des esprits, l'antithèse de la poésie et de l'inspiration véritables⁷⁸.

Le rejet des Lumières par le romantisme est un phénomène de refus qui, à maintes reprises, a été objet d'études ; la Révolution semble avoir fait naître un monde nouveau, un monde où de nouvelles conditions d'existence ont été créées lesquelles ont permis aux écrivains romantiques, notamment de la première génération, de se libérer de toute dette, en s'éloignant de leur passé proche⁷⁹. Évoquons ici, et rapidement, pour les besoins de l'argumentation, la condamnation de la littérature du dix-huitième siècle prononcée par Chateaubriand, qui avait jugé cette époque « Ni assez originale comme école nouvelle, ni assez pure comme école antique »⁸⁰, ou rappelons le refus de cet art frivole et mondain, par presque tous les manifestes littéraires. Dans la « Préface de Cromwell », à titre d'exemple, on découvre toute une série d'expressions dévalorisantes : « Fardée, mouchetée, poudrée », locutions qui voulaient dénoncer et présenter de façon critique la littérature « À paniers, à pompons, et à falbalas » produite au dix-huitième siècle. De la revue des caractères dépassés des écrivains des Lumières, comme Voltaire et Rousseau, à la définition d'un XVIII^e siècle incapable de poésie – un lieu commun s'est développé, qui allait perturber les Lumières-mêmes dès leur naissance – face aux élargissements des horizons de l'art, qui s'ouvre à des dimensions nouvelles à partir du commencement du nouveau siècle ; et on assiste alors à la naissance d'une représentation d'un XVIII^e siècle profondément chaotique, fortement troublé, instable, avec ses ambiguïtés et ses utopies, avec la déchéance de la noblesse, les exacerbations de ses vices, la science trompeuse, la philosophie facile, l'esprit de destruction ; en somme, à

⁷⁸C. THOMAS, *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 33.

⁷⁹*Ibidem*.

⁸⁰*Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, I, Partie I, Livre onzième, chapitre 2, pp. 386-87.

travers cette énumération de vices, tout le matérialisme du XVIII^e siècle est remis en question, et ce défilé de critiques fera naître, dans bien des esprits contemporains, un romantisme qui se veut foncièrement original :

Présenter la littérature du XVIII^e siècle comme radicalement contraire aux aspirations et aux idéaux des hommes de lettres du XIX^e siècle permet alors au romantisme de proposer une image plus cohérente de lui-même. Insister sur les différences qui l'opposent au passé, c'est affirmer sa propre originalité ; déplorer l'insuffisance de la littérature du siècle précédent, c'est justifier ses propres entreprises créatrices⁸¹.

4.1 LE PARLER MODERNE CONTRE LA PAROLE MONDAINE

De la confusion des langues, à la Tour de Babel, sont nés Pierrot qui s'en joue et les traducteurs qui en vivent.
Journal, 30 août, 1857.

À part les hommes du XVIII^e siècle qui continuent miraculeusement à exercer leur pouvoir exhortatif au long des premières décennies du XIX^e, où leur expérience et leur parole restent fermement marquées du goût d'Ancien Régime⁸², la conversation – même si elle continue à être un élément central de l'apprentissage de l'art politique tout au long du XIX^e siècle – reste, cependant, en marge de la société: l'homme romantique ne peut se retrouver dans

⁸¹C. THOMAS, *op. cit.*, p. 83.

⁸²Évoquons l'abbé Morellet (1727-1819) qui a contribué avec son œuvre à diffuser le goût XVIII^e ; théoricien de la conversation, il a été l'auteur de nombreux textes sur le thème : *Éloges de Madame Geoffrin, contemporaine de Madame Du Deffand par MM. Morellet, Thomas et d'Alembert, suivis de lettres de Mme Geoffrin et à Mme Geoffrin, et d'un Essai sur la conversation* (1818). *Mélanges de littérature et de philosophie du XVIII^e siècle* (1818). *Mémoires de l'abbé Morellet, de l'Académie française, sur le dix-huitième siècle et sur la Révolution* (1821). Voir aussi l'abbé Delille (1738-1813) auteur de *La Conversation* (1812), poème en trois chants, où dans sa préface il caractérise l'esprit de conversation des deux derniers siècles. « Delille fait de la conversation un moyen, apolitique, par lequel l'homme peut créer la communauté idéale ». Cf. E. GODO, *op. cit.*, p. 204.

son art, puisque entre le moi intime et le moi social on a placé des bornes.

Dès le début du siècle, était donc en train de s'opérer une véritable rupture entre les belles-lettres et la conversation; la littérature revendiquait son indépendance et la conversation de rite qui réunit – d'art mondain – va muter dans une mode qui discrimine. Le conflit du fond se retrouvait dans la forme : à la langue standardisée, évoquée par les siècles classiques et bien stable jusqu'à la veille de la Révolution, on opposait une langue évolutive, capable de se renouveler et d'être pourtant à la hauteur d'une époque, où tout – les mœurs, le politique, l'ordre social – se transformait⁸³. Sans les innovations linguistiques et dans l'ancrage de ses freins institutionnels, la langue française risquait de se perdre dans un jargon, fondé sur l'arbitraire, le mauvais goût et l'obscurité. Les secousses politiques et morales, en plus, semblaient conditionner le langage, qui souvent tombait dans l'improvisation :

peu à peu s'introduisent des néologismes, des locutions barbares, des termes obscurs. Les anciens vocables perdent leur précision au milieu des acceptions fausses ; les mots étrangement accouplés présentent de folles images ; le goût se pervertit ; le style se bariole, devient nuageux, et enfante des œuvres littéraires, dans le plan desquelles se réfléchissent tous ces défauts de la forme. [...] Exclusivement préoccupés de théories neuves et d'idées indépendantes, les écrivains ont négligé, depuis un demi-siècle, l'étude du langage : l'ignorance ou la légèreté président aux inventions néologiques ; les technologies diverses envahissent le sanctuaire des belles-lettres, et hérissent le style de termes mal interprétés et mal compris. Il est donc opportun de rappeler les esprits aux véritables beautés de la forme, de les ramener aux caractères natifs et imprescriptibles de notre langage, à la précision, à la clarté⁸⁴.

Ainsi, la langue française venait d'arriver à son heure de crise, et ce parler moderne, produit de la transformation des mœurs et des idées, il

⁸³Cf. C. DESMARAIS, *Essai sur les classiques et les romantiques*, Paris, A. Udron, 1824.

⁸⁴F. WEY, (Préface à), *Remarques sur la Langue française au dix-neuvième siècle, sur le style et la composition littéraire*, Paris, J. Techener, 1844.

fallait l'enrichir par les procédés extra-grammaticaux ; la littérature du XIX^e siècle était à la recherche de publics toujours plus variés et nombreux, et cela impliquait par conséquent le recours à de multiples formes stylisées de la langue orale. De plus en plus, en effet, il y avait une tendance à introduire dans la trame des écrits littéraires – plus ou moins naturellement – ou par dérision ou simplement par souci de pittoresque, les parlures dialectales et patoisantes, les argots et les formes populaires de dialogue, ce sur quoi nous reviendrons en détail et dont nous analyserons les enjeux, dans la deuxième et troisième partie de cette étude, en concentrant toute notre attention à l'œuvre d'Edmond et Jules de Goncourt. Mais, si l'écriture devait sauvegarder le style et se défendre des fautes de langues, la conversation était la manifestation la plus éclatante de cette insuffisance du langage. Dans l'imaginaire romantique la conversation mondaine était considérée comme dépourvues de caractère, on bavardait toujours mais on ne parlait jamais, à ce propos Victor Hugo dans *Marion de Lorme*. Symbole d'un classicisme dont il faut bousculer les règles et les rites, en montrant sa nature fictive et frivole, la conversation était considérée comme incapable de représenter la nouvelle sensibilité, de montrer la vérité profonde de l'homme; l'écrivain pour dire l'essentiel ne peut plus recourir au langage mondain. Vigny, à ce propos, dans son *Journal d'un poète*, condamnait la conversation et les français, lesquels n'aimaient pas la lecture, la musique ou la poésie, mais adoraient les mauvaises habitudes: la société, les salons, l'esprit, la prose⁸⁵.

Que le dix-neuvième siècle, né d'une Révolution et traversé de révolutions, ne pût avoir qu'une langue révoltée, cela est fièrement affirmé par Hugo, qui avait plusieurs fois montré dans ses écrits, toute son animosité contre l'immobilisme de la langue française, qu'on désirait à tout prix pétrifier ou fixer, en compromettant même sa vivacité. Pourtant, malgré les partisans de la tradition, la langue

⁸⁵A. de VIGNY, *Journal d'un poète*, édition de Léon Séché, La Renaissance du livre, s.d., pp. 21-22. Cité par E. GODO, *op. cit.*, p. 216.

littéraire s'ouvre aux nouveautés, et le goût des sujets nouveaux, comme l'attrait vers le Moyen Âge ou l'orientalisme, contribue à l'introduction ou à la réactivation de nouveaux champs lexicaux. Le XIX^e siècle, du reste, a été « Le siècle par excellence des dictionnaires »⁸⁶, le siècle où le lexique s'est extraordinairement accru et diversifié.

5.1 SON CRI D'ALARME

Le monde finira le jour où les jeunes filles ne riront plus des plaisanteries
scatologiques.

Journal, 22 septembre, 1855.

Au XIX^e siècle l'image de la conversation évolue négativement: de la convivialité du siècle dix-septième, qui était supportée par une véritable culture de petites sociétés consacrées à la conversation – et où elle-même était l'élément moteur de la littérature, vu que « La construction collective du goût passe par l'exercice sacralisé de la conversation »⁸⁷ –, et de sa dimension conviviale, au dix-huitième siècle, où elle s'affirme comme science du plaisir, où le salon devient le haut lieu de ce plaisir, en prolongeant l'idéal d'honnêteté, proclamé au siècle précédent, on passe en somme, dès la tourmente révolutionnaire, à une époque où la conversation devient incompréhensible et inaccessible pour la nouvelle génération; les esprits, en ayant perdu la grâce, la légèreté et même la frivolité, remplaçaient « les conversations galantes, philosophiques et artistiques » par « les discussions politiques », et par suite

⁸⁶ Idée de P. LAROUSSE reprise par H. MESCHONNIC dans *Des Mots et des Mondes, Dictionnaires, Encyclopédies, Grammaires, Nomenclatures*, Paris, Hatier, Brèves Littérature, 1991, p. 147.

⁸⁷ H. TAINÉ, « L'esprit de la doctrine », *Les Origines de la France contemporaine, L'Ancien Régime*, livre III, Paris, Hachette, 1906, p. 290.

« l'influence croissante de la presse » prit la place « de la causerie des Salons »⁸⁸.

Mais si d'un côté l'image du XVIII^e siècle au XIX^e siècle est associée à des connotations négatives, de l'autre côté il y a, au contraire, un intérêt fort exprimé pour le monde révolu de la conversation chez des écrivains qui veulent fortement s'échapper de leur époque, où ils ne se sentent pas à l'aise.

Nombre d'écrivains se réfugient dans le passé d'une Europe idéale et galante, où les nymphes voisinent avec les allégories dans des jardins d'amour conçus par Marmontel, grands parcs à la Watteau que n'a pas encore dévastés le souffle des révolutions. [...] Les Goncourt ont mis le dix-huitième siècle à la mode. Régnier, Boylesve, témoignent de cette tendance. On décèle dans leurs œuvres cet attrait pour un dix-huitième siècle mythifié, où le bel esprit et les plaisirs de l'amour se donnent la main pour enchanter le monde. La planète s'uniformise, les ailleurs se font plus rares. L'aventure polaire ne tente guère nos littérateurs. Ils se replient sur l'Histoire. Le passé est au goût du jour⁸⁹.

Cette attraction pour le passé proche se fait plus forte sous la monarchie de Juillet : la vie actuelle morne et mesquine contraste avec les fêtes galantes du XVIII^e siècle et provoque un besoin d'évasion à travers les espaces et les temps. Et ce sont notamment les aspects du dix-huitième siècle qui s'opposent le plus à ce présent qui suscitent cet intérêt; du siècle de la Régence ces écrivains exaltent tout ce qui symbolise le goût et l'insouciance, sa physionomie enjouée, frivole, charmante et parfois folle. Le XVIII^e siècle a donc deux visages, l'un antinomique à l'autre, et c'est le visage gai qui est alors privilégié : celui qui refuse le sérieux, celui qui n'est pas représenté par les philosophes, par les économistes, par les réformateurs, par les encyclopédistes non plus, mais c'est le portrait dessiné par ces êtres

⁸⁸Cf. « Conversation », article dans le *Nouveau Larousse Illustré*, dirigé par C. AUGÉ, t. III, Larousse, p. 252.

⁸⁹Voir R. BOYLESVE, *La Leçon d'amour dans un parc*, 1902, Calmann-Lévy, Éditeurs, Paris, 1921, p. 170. Cité par F. MARTINEZ, « Une « belle époque » en dentelles ou à quoi rêvent les académiciens », *Revue d'histoire littéraire de la France* 3/2006, (Vol. 106), p. 643-666.

séduisants, qui ont vécu un long enivrement, un doux loisir, une facile oisiveté, à corrompre les écrivains et leur public :

Cet « heureux temps » auquel les mémoires du XVIII^e siècle ou les ouvrages historiques qui s'en inspirent donnent accès, devient le modèle désiré par la jeunesse de 1830, et garde tout son attrait sous la seconde République et le second Empire. Cette vie de plaisirs, entre dîners chez un baron et déjeuners du dimanche, se pare de tous les prestiges aux yeux de jeunes gens à qui la société semble n'offrir qu'une morne uniformité et une plate mesquinerie⁹⁰.

Or, dans ce dix-huitième siècle désiré, dans cette évasion dans le passé, dans ce goût pour la vie intime⁹¹, dans cette exaltation d'un univers festif, dans la recherche de ses joies libres, en somme dans cette résurrection d'une époque si proche du XIX^e siècle du point de vue temporel, mais si loin de ses idéaux, les nostalgiques de la conversation pouvaient-ils manquer ?

Cette présence coutumière, en effet, devient obligée, quand on invoque un siècle causeur, où on écrit comme on cause, et où l'on cause souvent mieux qu'on n'écrit⁹². Madame de Staël sera l'une des premières à célébrer ce mythe de la conversation dans *De l'Allemagne* ; ensuite à Paris, déjà vers 1818, on assiste à l'ouverture de nouveaux salons, et enfin Balzac contribuera avec son œuvre à conférer à l'art de la conversation « Le sceptre avec lequel elle a si longtemps donné des

⁹⁰C. THOMAS, *op. cit.*, p. 277.

⁹¹Si avant, au XVII^e siècle, le mot « intime » caractérisait la liaison entre deux personnes, son acception s'est élargie au cours des siècles. Déjà en 1835, l'Académie définit l'«intime» comme ce qui est « intérieur et profond » c'est-à-dire, « ce qui fait l'essence d'une chose ». Dès lors, la notion d'Intimité n'est plus forcément liée à une relation duelle, qu'elle soit d'amitié et d'amour, mais tout autant à la densité de la relation que l'on peut entretenir avec soi-même. Pour une histoire des concepts *intime*, *intimité*, *intimisme*, voir J. BEAUVERD, « Problématique de l'intime », in *Société des Études Romantiques*, Université de Lille III, édition universitaire, 1976. Cité par B. DIAZ, « Le Défi de l'intime : pactes et métadiscours dans la lettre et le journal personnel au XIX^e siècle », in *Éditer les correspondances*, Épistolaire revue de l'AIRE, n°33, Librairie Honoré Champion, 2007, p. 175.

⁹²Cf. J. JANIN, « Correspondance inédite de Diderot », *Journal des débats politiques et littéraires*, 14 octobre 1830. Cité par C. THOMAS, *op. cit.*, p. 373.

lois aux arts et à la littérature »⁹³, pour stimuler les esprits des hommes de lettre et remédier à la crise des valeurs publiques⁹⁴. Le caractère choral et oral de la *Comédie Humaine* servira donc de *mimesis* restauratrice de la conversation à la française :

La littérature est ainsi, pour Balzac, la réparation et la restitution d'un bonheur oral et social perdu, alors que, pour les écrivains de l'Ancien Régime, elle était le relais d'une conversation qui préexistait et qu'il lui suffisait, en quelque sorte, de poursuivre par écrit⁹⁵.

Toute une série d'œuvres littéraires, dès le début et tout au long du XIX^e siècle, a comme dénominateur commun une attention aux règles de l'art de la conversation, et on insiste, dans toutes ces études critiques, toujours sur les mêmes clichés, c'est à dire sur la commémoration de l'âge d'or de la conversation en France au XVIII^e siècle, quand elle était organisée d'une manière tout à fait spéciale ; dès 1830 on déplore la disparition de l'esprit. Si donc au XVIII^e siècle « on pouvait parler de toutes choses et discuter à cœur ouvert, sans qu'il y eût jamais la chance d'un mot qui blessât une personne ou une conversation », au XIX^e siècle, au contraire, tout change et par suite « un salon [...] est tout différent »⁹⁶. Ce sentiment nostalgique – qui animera le XIX^e siècle sous forme de « tentatives de réhabilitation » ou d'« évasion dans le passé » ou de « résurrection » du XVIII^e siècle, pour reprendre des formules si bien choisies par Catherine THOMAS⁹⁷ – contribuera aussi à la création d'une mythologie du siècle des Lumières et inspirera plusieurs auteurs, notamment autour des années 1830-1840 : Sainte-Beuve, Arsène Houssaye, Barbey d'Aurevilly, Jean-Baptiste Caperfigue, Edmond et Jules de Goncourt –

⁹³H. de BALZAC, « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », dans *Œuvres Complètes*, Paris, Édition Société des Études balzaciennes, t. XXVI, 1963, p. 261.

⁹⁴Cf. M. FUMAROLI, *La diplomatie de l'esprit*, op. cit., pp. 316-317.

⁹⁵*Ibidem*, p. 319.

⁹⁶Cf. É. DESCHAMPS, « Une soirée en 1775 », *Autrefois ou le bon vieux temps, types français du XVIII^e siècle*, pp. 149-150.

⁹⁷Cf. C. THOMAS, op. cit.

et ces derniers plus que les autres s'attachent à restituer le siècle XVIII^e dans son intimité véritable; à travers leur œuvre littéraire multiforme, ils entretiennent le public, en retrouvant dans le XVIII^e siècle l'antithèse de tout ce qui leur déplait dans leur propre temps et l'antidote à la souffrante mélancolie ; ils ensorcèlent, quand même, le monde des lecteurs par le recours à l'exotisme à travers « Une corruption plus suprême »⁹⁸.

6.1 LE CAS PARTICULIER DU PÈRE SAINTE-BEUVE⁹⁹

Ah ! me dit Sainte-Beuve, en se penchant vers moi. Il faut avoir fait le tour de tout et
ne croire à rien.
Journal, 20 juillet, 1863.

Sainte-Beuve dès ses débuts littéraires, et dans toute son œuvre abondante, célèbre l'art de la conversation. Si, en effet, au XIX^e siècle l'écriture n'est plus considérée comme un prolongement naturel de la conversation, mais bien comme sa rupture, le critique ne va jamais accepter cette situation : « Il n'a jamais voulu admettre que les vases communicants entre littérature et conversation fussent définitivement brisés »¹⁰⁰. Les historiens, et notamment les étrangers, qui ont jugé avec le plus de sévérité ces derniers siècles littéraires de la France, se sont accordés à reconnaître que : « ce qui dominait, ce qui réfléchissait en mille façons, ce qui leur donnait le plus d'éclat et d'ornement »,

⁹⁸ E. et J. de GONCOURT, *Journal. Mémoire de la vie littéraire*. Texte intégral établi et annoté par R. RICATTE, Monaco, Imprimerie nationale de Monaco, 1956, t. VI, p. 155.

⁹⁹ D'après une appellation des frères Goncourt. Ce « Père » qui pour les Goncourt n'est vraiment lui-même que dans son antre du premier étage, loin des criaileries des femmes, au rez-de-chaussée, est cité, dans leur *Journal*, à maintes reprises. Il existe même, comme l'affirme J. L. CABANÈS, une sorte de concurrence entre les Goncourt et Sainte-Beuve dans la période où les dîners Magny consolident apparemment une estime réciproque. Voir à ce propos : « Le *Journal* des Goncourt », in *Revue des Sciences Humaines*, Les frères Goncourt, 3/2000, p. 137.

¹⁰⁰ M. FUMAROLI, *Trois institutions littéraires*, *op. cit.*, p. 182.

c'était l'esprit de conversation et de société¹⁰¹, et il va déclarer à maintes reprises qu'il a « Toujours aimé les correspondances, les conversations, les pensées, tous les détails du caractère, des mœurs »¹⁰². Sainte-Beuve va donc faire resurgir l'ancestrale union de l'écriture et de la conversation à travers les portraits de femme du temps passé, et ces dames – M^{me} du Deffand, M^{me} Geoffrin, M^{lle} de Lespinasse – lui donneront l'occasion de comparer l'éducation moderne à celle des anciens, en traçant une ligne de démarcation définitive entre l'âge classique et le sien. Pour Sainte-Beuve, faire de la conversation un sujet d'étude est à la fois une revanche et une reconstitution. « Une revanche contre l'éloquence vide et le manque d'esprit de ses contemporains, dont il accumule les exemples dans ses cahiers »¹⁰³. Or, l'attention soutenue portée par Sainte-Beuve à la conversation, avec le cas particulier de la causerie¹⁰⁴, allait bien surprendre dans un siècle qui venait de se débarrasser de vieux modèles rhétoriques, et qui venait de reléguer l'art de bien dire et de bien écrire aux vieux manuels. La façon d'écrire et de présenter personnalités et sujets se déroule à travers le fonctionnement de la parole, parfois comme clôture et parfois comme ouverture. Il utilise

¹⁰¹ SAINTE-BEUVE, *Critiques et Portraits Littéraires*, Paris, Raymond Bocquet, 1841, tome I, p. 50.

¹⁰² SAINTE-BEUVE, *op. cit.*, p. 555.

¹⁰³ Cf. R. M. VERONA, *Les Salons de Sainte-Beuve: les critiques et les Muses*, Paris, Champion, 1999, p. 81.

¹⁰⁴ « M. Sainte-Beuve est le premier qui ait prononcé le mot de *causerie littéraire* : il n'a pas inventé le genre, mais il l'a heureusement rajeuni en y introduisant suffisamment de variété et de souplesse. La causerie littéraire, nous l'avons dit, avait été pratiquée avec succès au dix-huitième siècle par Grimm, mais non pas pour le public; elle l'a été dans le *Journal des Débats* par M. de Féletz, mais pour un public probablement beaucoup plus délicat, et très-certainement bien moins difficile que celui d'aujourd'hui. Il était réservé à M. Sainte-Beuve de l'approprier aux goûts, aux instincts d'une société dont les deux caractères les plus marqués sont d'être profondément démocratique et tous ensemble parfaitement blasée : deux faits qui ne sont pas peut-être sans d'intimes relations entre eux. Si nous n'étions pas si blasés et si usés, nous serions peut-être un peu moins démocrates. M. Sainte-Beuve, dans ses *causeries*, a fait surtout de la critique rétrospective, c'est-à-dire de l'histoire littéraire à proprement parler. Plus rarement il a abordé la critique des œuvres contemporaines; mais alors, quand il a bien voulu dire toute sa pensée, quand il a consenti à ne pas envelopper son jugement des voiles trop discrets d'une réserve prudente ou bienveillante, il a été maître ». Cf. Ch. DES GUERROIS, *De la causerie et des causeurs littéraires au 18^e et 19^e siècles*, Paris, Ledoyen Librairie, 1855.

tous les procédés formels, tels quels les parenthèses, les interrogations rhétoriques, et il s'adresse directement au lecteur : sa voix de narrateur est entendue à chaque instant, quand il dit, sans mâcher ses mots, son attachement ou son indifférence envers quelqu'un ou quelque chose, quand il s'anime, en montrant clairement son plaisir, ou quand il s'implique personnellement, au gré d'une note ou d'un vers.

En opposant la médiocrité de l'époque moderne à la fascination de la vie de salon, en montrant l'atmosphère séduisante du XVIII^e siècle, Sainte-Beuve opère dans ses écrits une véritable *véκνια* de la société et des mœurs du milieu aristocratique avant la Révolution. Il est à la recherche des indiscretions et des aphorismes les plus cachés, sténographie les conversations les plus piquantes, rapporte les passions et les querelles, il donne des descriptions fines des « gens de cour, des gens d'esprit », qui ont peuplé « ce monde facile, brillant, poliment mélangé »¹⁰⁵.

Il est vrai que, à toute époque, des rapports conflictuels ont existé entre littérature et histoire, mais ces rivalités au XIX^e siècle se font osmose. Sans doute, l'influence qu'auront la politique et l'économie sur la vie des lettres a ses conséquences : les événements quotidiens entrent dans les livres et les écrivains dans l'arène ; du désordre des rues de la période révolutionnaire on passe à celui des esprits. Pas d'évasion donc dans un début de siècle où le réalisme triomphe avec ses soucis, où le peuple français est secoué par les révolutions, les multiples constitutions, les chartes, les subtilités et les mensonges¹⁰⁶. Cette instabilité parfois apparente, parfois réelle, donnera vie à des oppositions entre l'ancien et le nouveau, le passé et le présent, et si le présent produit des moments de désarroi par ses incertitudes, l'exotisme est à rechercher dans un passé si proche : d'un goût gothique, d'un goût Renaissance, d'un goût Louis XIV, on passe à un goût XVIII^e qui peu à peu a imprégné l'ensemble de la société contemporaine. Pour Seymour O. Simches le culte du XVIII^e siècle

¹⁰⁵ SAINTE-BEUVE, *Portraits Littéraires, Œuvres*, Texte présenté et annoté par M. LEROY, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1949-1951, t. I, p. 577.

¹⁰⁶ Cf. G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*.

s'est développé d'abord dans le milieu élitiste du faubourg Saint-Germain, pour s'élargir, ensuite, dans les différentes couches de la bourgeoisie du XIX^e siècle dès les premiers temps de la monarchie de Juillet, laquelle marque le prélude d'un courant d'enthousiasme jamais vu auparavant, en faveur de cette époque de bonheurs et de libertinages. Le critique précise aussi, que ce goût pour le dix-huitième va bien au-delà d'un intérêt purement littéraire, mais englobe tous les domaines artistiques: de l'ameublement qui se retrouve souvent chez les aristocrates et chez les bourgeois, au goût vestimentaire que l'on retrouve dans toutes les revues de mode du temps¹⁰⁷.

Et Sainte-Beuve qui vivra à une époque où écrire impliquait d'être au service de n'importe qui, comme un de ces « parasites qui se choisissent un grand homme pour se nicher dedans »¹⁰⁸, aura du mal à se résigner aux habitudes nouvelles¹⁰⁹, à l'invasions de la démocratie littéraire, à vivre dans un temps :

où la publicité met un tel empressement à s'emparer de toutes choses, où la curiosité est si indiscreète, la raillerie si vigilante et l'éloge si turbulent, qu'il semble à peu près impossible que rien de grand ou de remarquable passe désormais dans l'oubli¹¹⁰.

Il ira, en revanche, à la recherche d'un temps heureux où toute la vie était tournée vers la sociabilité, où tout était disposé pour le plus doux commerce de l'esprit et pour la meilleure conversation¹¹¹.

¹⁰⁷Cf. S.O. SIMCHES, *Le Romantisme et le goût esthétique du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1964, pp. 16-50. Cité par C. THOMAS, *op. cit.*, pp. 242-43.

¹⁰⁸Cf. B. d' AUREVILLY.

¹⁰⁹« On revient à la société moderne que Sainte-Beuve défend et que nous attaquons, – aux salons littéraires qui manquent et que Sainte-Beuve dit exister quelque part, il ne sait trop où par exemple ». Voir Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal*, 28 janvier, 1863.

¹¹⁰SAINTE-BEUVE, *Critiques et Portraits Littéraires*, Paris, Raymond Bocquet, 1841, tome I, p. 449.

¹¹¹SAINTE-BEUVE, *Quelques portrait féminins*, choisis par P. de Nolhac, Tallandier, 1927, p. 201.

7.1 À CONTRE COURANT

L'art français du XVIII^e siècle, le seul art qui, depuis les priapées de Pompéi, ait avoué la libidinerie humaine : une pine avec des rubans...
Journal, 16 novembre, 1856.

En dépit des révolutionnaires de la langue¹¹², des adversaires des codes stricts qui régissaient la littérature du passé, de ceux qui inspiraient la volonté de se dégager de la société dix-huitième siècle, considérée comme trop futile et blasée, par ses goûts mondains, par son art factice, par son style maniéré et affecté, et contre ceux qui refusaient la notion de genre, un bon nombre d'écrivains, sensibles aux séductions du XVIII^e siècle et désireux d'en faire resurgir l'univers heureux, privilégiaient – notamment dans les années 1830-1840 – toute une série d'œuvres, lesquelles tressaient histoire mondaine et fiction romanesque, en offrant l'image d'une vie piquante et mouvementée, marquée de plaisirs, dans un rythme rapide et gai, soutenu par une ironie souriante et entraînée par la légèreté des sujets abordés ; ces œuvres, dans une langue retrouvée, bien particulière, où la présence de mots ou de termes caractéristiques du langage de l'époque de la Régence et ses tournures de phrases singulières – expressions perdues dans le passage du XVIII^e au XIX^e – créaient aussi, dans l'esprit du lecteur, une temporalité aisément identifiable et ressuscitaient dans les imaginations un art de vivre désormais perdu. Il s'agissait d'une production littéraire abondante et mixte, qui au-delà

¹¹²Dès la révolution de 1848 qui avait surtout bénéficié à la bourgeoisie, on assiste à une forme de rapprochement au niveau linguistique, créant de ce fait une forte confusion des langages au niveau de la société. D'après Ph. DUFOUR, « Les langages s'accrochent les uns des autres, les uns aux autres : ils parlent du même lieu. Leurs oppositions sont toujours de surface : 1848 passe, et tous les sociolectes se remettent au diapason. Les foules unanimement se reconnaissent dans les valeurs du langage qui survit et qui est celui d'on ne sait trop qui : les conservateurs parlent comme les socialistes qui eux-mêmes leur emboîtent le pas [...] L'aristocrate, le petit-bourgeois, le paysan, tous se rejoignent en une communauté de langage ». *Flaubert et le Pignouf, Essai sur la représentation romanesque du langage*, PUV, Saint-Denis, 1993, pp. 104- 105.

de Mémoires apocryphes, de nouvelles ou de biographies romancées, allait présenter un bon nombre de contes, de véritables romans, d'ouvrages collectifs et d'études historiques, accueillis par un grand succès public notamment auprès des jeunes gens sous la monarchie de Juillet. Cette vogue s'expliquerait par le désir d'évasion de ses narrateurs et narrataires, qui voulaient quitter leur vie concrète, utilitaire et politisée, cette « grise uniformité »¹¹³, insipide et morne, dont ils avaient le plus profond dégoût ; avides de vie intense, ils se refugiaient d'emblée dans un royaume d'images d'Épinal.

Ainsi revivait le XVIII^e siècle des ris et des jeux, ce siècle aimé, léger, élégant et joyeux, ce siècle de vertus les plus enviabiles, cette époque de vie brillante, douce et facile, propice par excellence à la vie d'artiste. Dans tous ses rangs et dans tous ses replis la société mondaine du dix-huitième siècle était inspectée à travers ses événements, ses scandales, ses hommes et ses femmes, ses bons soupers, ses petits chiens, ses bals masqués, ses mascarades compliquées, on pénétrait dans les intérieurs de la cour, des salons, des boutiques d'esprit, on se promenait dans les rues. Tout était minutieusement observé et présenté dans des descriptions parfois ironiques et légères et parfois pittoresques; certains auteurs, par souci de la vérité, allaient au-delà de la vision stéréotypée, et pour certains la vérité historique, finalement, importait assez peu.

Mais de quels auteurs s'agissaient-ils, ceux qui avaient rejeté le romantisme, qui n'avaient pas accepté la rupture avec leur passé proche, pas refusé les Lumières, pas décrié ses auteurs et ses écrits ? Catherine Thomas, dans son ouvrage fort documenté, explique que plusieurs écrivains ont créé un « Imaginaire du XVIII^e siècle nettement positif » qui va devenir le « refuge contre la laideur » et que grâce à leur goût pour la vie intime, pour les mémoires et les correspondances, grâce à l'exaltation d'un univers festif – soit pour combattre l'ennui et la vieillesse du XIX^e siècle, soit pour vivre

¹¹³M. MILNER, *Le Romantisme, 1820-1843*, Paris Arthaud, 1973, p. 21. Cité par C. THOMAS, *op. cit.*, p. 246.

comme sous Louis XV, à la faveur des nouvelles et des biographies romancées de style dix-huitième – ils contribueront en somme « À la création d’une mythologie du XVIII^e siècle »¹¹⁴. Parmi ces écrivains, Edmond et Jules de Goncourt sont les plus représentatifs de ce mythe : ils écrivent une histoire anecdotique du XVIII^e siècle. Dans le chapitre troisième de cette première partie de notre étude, notre objectif sera donc de présenter l’œuvre « historique », consacrée notamment à la défense d’un siècle d’élégance et de libertinage, où cet art de la parole, reste, pour les deux frères – malgré son côté définitivement mystérieux – une des marques de la civilisation la mieux accomplie.

¹¹⁴ Voir C. THOMAS, *op. cit.*, pp. 19- 305- 512.

CHAPITRE II

LE GOÛT DE LA PAROLE: LES LIENS ENTRE LETTRE, DIALOGUE ET CONVERSATION

Une immense collection de lettres d'amour achetées au poids chez les épiciers, avec
lesquelles il fait ses Légendes.
Journal, fin de janvier, 1852.

Introduction

La lettre est formellement «Conversation » dans son discours et dans sa structure la plus cachée. Elle garde les méandres de la conversation avec son mouvement de va-et-vient. Elle évoque le bavardage ou le chuchotement, les sonorités des voix familières. Elle se fait murmure dans l'oreille du destinataire, elle devient pourtant trace, réplique, souvenir de conversations. Parfois les lettres sont plus proches de la causerie, quand elles évoquent un bavardage dont le caractère est plus intime, d'autres fois elles ont le ton de la conversation la plus distinguée. Par sa constante référence au registre de l'oral, la lettre indique également sa nature prescriptive. Par son style naturel, qui ignore apparemment l'étape du brouillon, et par ses expressions d'amitié, d'honnêteté, de respect, son observation des règles de la bienséance, la lettre épouse tous les traits de l'oralité. Dans les conversations comme dans les correspondances, on constate la complémentarité des styles, le principe d'adaptation à la personne, afin que s'établisse la complicité. Des séries de lettres ont été publiées sous le titre de *Dialogue*, d'*Entretiens*; elles font bien intervenir tous les registres de la parole orale : exclamations, interjections, dialogues, et la lettre joue le théâtre non seulement dans sa forme dialoguée, par les voix qu'elle fait entendre, mais aussi dans la mise en scène de soi par soi, dans l'exagération et l'exaltation qu'elle déploie particulièrement dans les formes lyriques du monologue où la passion

se prend à son propre piège. Il y a donc une parenté entre la lettre et la conversation¹¹⁵, et dès le XVII^e siècle l'approche cultivée et académique, liée au genre des correspondances érudites, s'associait désormais à un nouveau modèle canonique, celui de la conversation qui, avec la lettre, devint un cérémonial pratiqué par une société aristocratique¹¹⁶. Les lettres bruissent des échos de la vaste conversation familiale ; sa forme ouverte, sa nature fluctuante¹¹⁷ et son contenu au plus près des choses de la vie, souvent d'ordre privé, avaient rendu ce moyen d'expression proche du ton de la conversation. Surtout lorsqu'elle devient « échange de lettres », véritablement « correspondance », la lettre est elle-même conversation; mais il y a aussi un autre genre qui est impliqué immédiatement : c'est le dialogue¹¹⁸. Le dialogue ainsi est une conversation de même que la lettre¹¹⁹, même si, dans la lettre, il s'agit évidemment d'un dialogue toujours inégal, où le destinataire et le destinataire sont « en deuil de la voix » selon l'expression de Marc Fumaroli.

¹¹⁵ Nous adoptons ici le point de vue de G. HAROCHE-BOUZINAC, « Une bonne adresse », in *L'épistolaire*, Paris, Hachette, 1995, pp.81-96.

¹¹⁶ Voir B. DIAZ, *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2002, p. 36.

¹¹⁷ « Il n'y a pas une essence éternelle de la lettre, mais l'existence fluctuante et contingente d'un certain mode de communication par écrit, qui, combiné avec d'autres traits, a pu remplir des fonctions différentes dans des systèmes différents ». Ph. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, pp. 315-316.

¹¹⁸ « Sous sa forme habituelle, si la lettre ressemble à la conversation, c'est donc seulement à une forme particulière et restreinte de conversation, le dialogue. Elle va d'une personne à une autre personne, disons de A à B. Encore s'introduit-il dans le dialogue écrit une possibilité de perturbation qui ne connaît pas le dialogue parlé : la lettre peut être perdue ou interprétée; elle peut aussi n'être pas envoyée. On peut annuler un écrit: on ne peut pas reprendre des paroles prononcées ». R. DUCHÊNE, « Lettre et conversation », in *Art de la lettre art de la conversation à l'époque classique en France, op. cit.*, p. 94.

¹¹⁹ « La lettre permet la création d'un espace de dialogue où un nouveau jeu interactif de correspondances entre passé et présent est désormais possible. Loin de renier le passé, l'écriture [...] s'engage à renouer le dialogue de façon très personnelle avec l'histoire. La lettre est alors emblématique du dire et du dire autrement. [...] Les auteurs ont su, via la lettre, recréer de nouveaux espaces de dialogue et de nouveaux rapports au temps et au public qu'est le lecteur ». F. DONOVAN, *La lettre, le théâtral et les femmes dans la fiction d'aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 22.

La lettre est donc associée à la conversation ou au dialogue, le plus souvent indistinctement, aussi bien dans l'Antiquité que durant les siècles classiques, et dans ce sens on peut entendre les mots « dialogue » et « conversation » comme des métaphores d'un processus de communication qui vont réaffirmer les réseaux synonymiques de la correspondance elle-même.

Mais en tout cas :

De la vive voix à la voix épistolaire, le changement de registre impose au moins trois métamorphoses. D'abord un *appauvrissement* ou une *déperdition* puisque le dialogue ne trouve pas à se ressourcer et à se développer dans l'improvisation des échanges. [...] En second lieu, s'opère une *mise en ordre* de la matière qu'interdisent l'immédiateté et le mouvement de la conversation [...] Enfin, l'indispensable *travail stylistique*, variable selon les tempéraments et les occasions, situe la lettre à mi-chemin de la conversation réelle et du dialogue comme genre littéraire [...] Mais le dialogue épistolaire, inventé ou recomposé, demeure travaillé par l'empreinte mémorielle d'une intonation, par l'anamnèse d'une intimité¹²⁰.

Les lettres « cette causerie par écrit » ou bien « cette immortalité de la causerie », suivant les formules forgées par Barbey, qui venait de remarquer une étroite filiation entre conversation et échange épistolaire¹²¹, sont de toute façon « dotées du pouvoir de ressusciter la parole morte, elles permettent d'accomplir une véritable *nekuya* du discours »¹²². Du reste, elle ne serait qu'une forme écrite de la conversation, et ses règles ne découleraient que de l'assimilation établie entre sa forme écrite et orale¹²³. Et les manuels épistolaires, pour faciliter l'écriture des lettres, ne conseillent-ils pas d'imaginer

¹²⁰ B. BEUGNOT, « Les voix de l'autre : typologie et historiographie épistolaire », in *Art de la lettre et de la conversation à l'époque classique en France, op. cit.*, pp. 49-50.

¹²¹ Cf. B. d' AUREVILLY, « Littérature épistolaire », in *Les Œuvres et les hommes*, Slatkine, Genève, 1968, t. XIII, p.190.

¹²² P.J. DUFIEF, « Les Goncourt et le goût de la conversation », in *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*, J-L. CABANÈS, P-J. DUFIEF, R. KOPP, J.Y. MOLLIER (éds), Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2005, p. 239.

¹²³ Cf. P. LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, p.731.

une conversation avec le destinataire, en comparant souvent la lettre à une « conversation entre absents », selon l'antique formule de Cicéron? Et enfin, pour conclure sur cette assimilation, en imaginant d'envoyer à une personne absente « pour lui faire savoir ce que nous lui dirions si nous étions en état de lui parler »¹²⁴, tout cela n'a-t-il pas l'air d'une conversation ?

1.2 QUESTIONS DE GENRE

Dans l'agôn littéraire à quelle place est reléguée la lettre¹²⁵?

Par les épistoliers eux-mêmes elle est située souvent « en dessous » de la littérature, et dans la poétique contemporaine l'identité générique de la lettre n'est presque jamais reconnue¹²⁶. Dans la marge des genres avoués, la lettre reste donc une constante mise en question de l'écriture, une interrogation sur les limites de la littérature¹²⁷.

¹²⁴Cf. (VAUMONIERE, 1690), cité par G. HAROCHE-BOUZINAC, *L'épistolaire*, Hachette, 1995, p. 3.

¹²⁵« La correspondance fait-elle partie de la littérature ? Si l'on s'en réfère à l'étymologie, lettre et littérature seraient étroitement liées. À l'époque classique, la lettre est considérée comme un genre littéraire, certes mineur ; elle vient dans la hiérarchie après les genres dramatiques et épiques. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le statut littéraire de la correspondance devient plus problématique. Les écrivains défendent alors une nouvelle conception de la littérature, moins extensive, qui délimite étroitement le champ. G. LANSÓN ne considère plus la correspondance comme un genre littéraire alors que la littérature devient le sujet principal, parfois presque exclusif, des lettres d'écrivains ». P.J. DUFIEF, « Le reflux épistolaire », in *Magazine Littéraire*, n^o. 442, Paris, Mai 2005, p. 59. Enfin, il se peut que nous soyons amenés à conclure que toute définition de la littérature, (L. TOLSTOÏ 1898, R. JAKOBSON 1933, Ch. DU BOS 1938, J-P. SARTRE 1947, R. BARTHES 1971, N. GOODMAN 1977, G. GENETTE 1991) à travers les différences de position et d'opinion, varie considérablement selon les époques et les cultures, et de toute façon « Tout jugement de valeur repose sur un constat d'exclusion. Dire que tel texte est littéraire, c'est toujours sous-entendre quel tel autre ne l'est pas ». A. COMPAGNON, *Le Démon de la théorie Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p.34.

¹²⁶Cf. G. GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1987. Voir aussi « Points Littérature », *Figure II*, Paris, Seuil, 1969.

¹²⁷« En 1873 le Dictionnaire du XIX^e siècle de Larousse compte les lettres parmi « les genres de littérature ». L'auteur du long article met même en relief le statut littéraire de la lettre en ajoutant : « Tout le monde ne compose pas des histoires, des romans ou des traités philosophiques, tandis que tout le monde écrit des lettres » (Ibid.). La lettre passe dès lors pour le type de littérature que tous peuvent pratiquer ; tandis que les autres formes de la littérature sont réservées aux spécialistes que sont

C'est dans le temps quand même qu'il faut découvrir les variations et retrouver la permanence d'un genre à travers ses métamorphoses. Dès l'Antiquité, les lettres ont créé un prototype de référence permanent : les lettres familières de Cicéron ou celles de Sénèque enseignent l'art de bien écrire et sont considérées comme un idéal de style, où la parole intime s'occupe de la parole publique, et où la vérité de l'être se manifestera au lecteur, dans la variété de ses humeurs ou de ses pensées : « Avec Cicéron, la lettre se fait miroir de la vie, un lieu où la nature d'un homme se met à nu »¹²⁸. De nombreuses lettres furent rédigées dans l'Antiquité et c'est ainsi que le besoin naquit de réfléchir sur cette forme d'écriture, même si une théorie homogène ne s'est pas développée à ce propos, et apparemment à cause de nombreux types différents de lettres. Mais il faudra attendre le début du XVII^e siècle pour que la lettre puisse s'inscrire dans une tradition où des questions d'usage, de style et de référents vont se poser¹²⁹. C'est au XVIII^e siècle, en effet, qu'on remarque le développement d'un « art épistolaire qui suit pas à pas le progrès de la sociabilité »¹³⁰ et qu'on affirme ce primat de la lettre en tant que genre littéraire « au même titre que l'épître en vers ou le madrigal »¹³¹. Sans doute le genre épistolaire n'est pas à considérer expressément comme un produit des salons du XVII^e siècle : bien avant cette époque, cette forme littéraire avait déjà connu au contraire des reconnaissances et des publications. Le XVII^e siècle, en revanche, « marque un tournant dans l'histoire de la lettre : avec son style

les poètes et les écrivains. Mais cette vision du genre épistolaire est rejetée par les historiens de la littérature qui distinguent les nécessités de la communication utilitaire et les exigences du style épistolaire, et qui tracent une ligne de démarcation bien nette entre les lettres littéraires et les lettres non-littéraires. Cette distinction d'ordre esthétique entraîne deux conséquences importantes : la différenciation entre plusieurs types de genres épistolaires et son corollaire linguistique, l'établissement d'une écriture épistolaire purement fonctionnelle qui tend à se figer dans les tournures fixes d'une phraséologie standardisée.». V. KAPP, « La langue française et l'art épistolaire, transitions du XIX^e siècle », in *Romantisme*, 1994, n°86. pp. 14-15.

¹²⁸ Ch. LABRE, « Les tablettes de Cicéron », in *Magazine Littéraire*, op. cit., p. 46.

¹²⁹ Cf. A. CHAMAYOU, *L'esprit de la lettre XVIII^e siècle*, Presse Universitaires de France, 1999, p. 10.

¹³⁰ V. COUSIN, *M.me de Sablé*, p. 105.

¹³¹ D. MORNET, *Histoire de la littérature française classique*, Paris, 1940, p.138.

faussement relâché, madame de Sévigné, qui n'est pourtant pas écrivain, s'impose comme le modèle indépassable de l'art épistolaire »¹³². Elle se moque de l'art des doctes, tire son art d'écrire d'une culture évidemment chinée dans son milieu, et elle fabrique un style apparemment naturel et simple, sans ces tournures qui auraient exigé du lecteur bien de l'attention pour le suivre et pour l'entendre¹³³. La marquise ignore donc la tradition épistolaire des Anciens ; elle était parfaitement étrangère à l'art épistolaire des auteurs avides de gloires littéraires. Extrêmement libérale, madame de Sévigné semble avoir un seul but : savoir s'exprimer dans l'écriture couramment et sans peine, en supprimant l'étape du travail préalable, pour arriver à écrire facilement et à être capable de saisir la réalité au fil de la plume.

Mme de Sévigné [...] a le même goût de la liberté, la même horreur des formules vides, le même appétit d'être soi. Aussi n'est-il pas étonnant que, de toute la production épistolaire de son temps, elle n'ait retenu que celle d'un mondain qui refusa d'assurer la publication de ses lettres, de peur d'apparaître comme un auteur. Madame de Sévigné écrit des lettres : elle ne pratique pas un genre littéraire¹³⁴.

Mais la volonté à cette époque d'écrire en donnant l'illusion de ne pas travailler son style, de se montrer capable d'improvisation, de se montrer à l'aise dans l'art de communiquer avec autrui, telle spontanéité apparente du XVII^e siècle, qui exige par contre de l'esprit, n'est-elle qu'une première règle d'un code épistolaire? Ce qu'on se hasarde à montrer, c'est qu'un code mondain et épistolaire se constituaient déjà à cette époque, et même si ce n'était point la première préoccupation¹³⁵, ce qui importait vraiment dans ces

¹³²Cf. B. BRAY, « Le siècle de Madame de Sévigné », *Magazine Littéraire*, n°. 442, Paris, 2005, pp. 49-51.

¹³³ Nous nous appuyons sur les idées de Madame de Simiane.

¹³⁴R. DUCHÊNE, *Madame de Sévigné et la lettre d'amour*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 101.

¹³⁵Cf. A. FURETIÈRE, *Essais de lettres familières sur toutes sortes de sujets*, Paris, 1684, p.214. Cité par R. DUCHÊNE, *op.cit.*, p. 109.

correspondances était la manière dont on s'approchait du destinataire, avec le souci de plaire avant tout.

Pour de bonnes, valables et scientifiques raisons, l'écrit n'est pas l'oral et l'oralité ne peut se confondre avec la lettre ; la conversation ne consiste pas seulement en paroles, mais aussi en signes du langage corporel¹³⁶, une éloquence que Faret appelait « l'âme d'un discours » et c'était, à son avis, un support indispensable pour modérer la causerie, quand les paroles devenaient pesantes¹³⁷. Mais malgré ces considérations « le souci de complaire avant tout », ce que l'on vient d'évoquer, n'était-il alors qu'un pivot dans l'art de la conversation ? Ce principe de la complaisance contribue donc également aussi bien à l'art d'écrire qu'à celui de converser. Les mondains du XVII^e siècle ne songent pas à faire de belles lettres mais à ne pas être ennuyeux, et même si chacun invente son art épistolaire, - les lois de la lettre dépendent du tact personnel-, il y a quand même déjà une forme commune, qui va s'interroger sur la façon de rendre agréable à tous ce qui a été écrit pour le plaisir d'un lecteur privilégié, afin de créer une unité dans la production des lettres. Une telle lecture montrerait qu'à cette époque se produisait au contraire une confusion autour de la notion de lettre, qu'il existait des contradictions tout à fait inhérentes à l'époque en question, à sa culture mondaine, dans l'unité subtile du naturel et des convenances; dans ce sens la lettre va contribuer au développement de l'« honnêteté ».

De ce point de vue, en tant qu'échange organisé d'énoncés entre deux ou plusieurs partenaires, en tant que langage (écrit ou oral quoi qu'il en soit) dans une rhétorique de la persuasion, de la séduction, ou simplement de la tromperie, dans la réciprocité des attentes, dans la

¹³⁶On peut imaginer à titre d'exemple le geste du triomphe, le geste de l'étonnement, de l'ironie, de la colère, de l'honnêteté ou les trente-et-un accents ou les vingt-et-une formes gestuelles que R. BARY distingue dans les *Méthodes pour bien prononcer un discours et pour le bien animer*, Paris, 1679. Cité par C. STROSETZKI, *Rhétorique de la conversation, op. cit.*, p. 77.

¹³⁷Cf. N. FARET, *L'art de plaire à la cour* (1630), édition M. Magendie, Madrid-Paris-Buenos-Aires, 1932, p.185.

présupposition d'interprétation ou en tant que hiérarchisation et enchaînement des tours de parole, en somme par toutes ces complicités, les conversations et les échanges épistolaires semblent soumis aux mêmes lois, et notamment semblent obéir aussi aux mêmes règles du comportement mondain, qui plaçaient tout ce que l'on dit ou fait à l'endroit qui convient¹³⁸.

C'est donc le terme de « conversation » qui en désignant métonymiquement tout ce qui relève de l'oral désigne corollairement la caractérisation esthétique d'une parole multiple qui, au modèle de l'éloquence individuelle volontiers sublime de l'orateur, oppose désormais l'échange familial, oral et écrit, où se confondent les privilèges stylistiques de la conversation et de la lettre. Ainsi s'explique pour une part la façon dont les conversations alimentent les lettres et les lettres nourrissent les conversations¹³⁹.

Il faut attribuer un don particulier pour les lettres à partir de ce moment aux femmes. Du reste, ce que la lettre implique c'est le naturel, l'élégance, l'art de dire avec ardeur et réserve, en somme toutes ces qualités évidemment implicites chez les femmes, véritables maîtresses de l'art de la séduction et immanquables présences dans le domaine de la mondanité. Comme affirme justement Marina Caffiero la correspondance va représenter l'activité littéraire la plus diffusée parmi les femmes, et cette production abondante et diversifiée de lettres « oblige à s'interroger sur l'existence d'une spécificité de l'écriture épistolaire féminine et sur la possibilité de considérer la correspondance comme l'un des registres les plus expressifs des

¹³⁸Toujours sur le thème des bienséances La Chétardie montre à l'exemple de la rédaction de lettres, qu'il faut toujours garder son propre caractère et ne pas en changer : « Sur tout, en quelque genre que vous écrivez, ne vous tirez jamais de votre caractère. Chacun peut plaire dans le sien, pourvu qu'il le cultive. Un Mélancolique qui voudrait imiter le style d'un Enjoué n'y réussiroit pas. Il en est de mesme d'un Enjoué qui voudrait imiter le sérieux d'un Mélancolique. Il ne faut jamais se déplacer, n'y devenir le Copiste des autres ». T. de La CHÉTARDIE, (1683) vol. I. Cité par C. STROSETZKI, *op. cit.*, pp. 156-157.

¹³⁹I. LANDY-HOUILLON, « Lettre et oralité », in *Art de la lettre art de la conversation à l'époque classique en France*, *op. cit.*, pp. 87-88.

femmes du passé »¹⁴⁰. Dans son étude Caffiero s'interroge sur les clichés culturels de l'époque et sur la supériorité et l'art attribués aux femmes dans le genre épistolaire :

« En d'autres termes, la supériorité et l'art reconnus aux femmes dans le genre épistolaire – comme d'ailleurs dans la conversation – serait le résultat paradoxal de leur infériorité culturelle. Les femmes n'étaient pas censées respecter les règles de la rhétorique et du style, mais devaient cependant observer celles imposées par leur condition de femmes et par les éléments qui la définissaient »¹⁴¹. Il arrive quand même que cette écriture accordée de tous temps aux femmes, dans la mesure où elle se laissait aisément confiner à l'espace privé et à la vie quotidienne des corps et des cœurs, se mue sous la plume des épistolières en instrument d'une ouverture au monde, d'une entrée, si limitée soit-elle, dans la sphère publique, voire d'une éphémère participation à l'expression du politique. Ce n'est pas un cas, en somme, si à partir du XVIII^e siècle, la femme devient protagoniste de la vie intellectuelle, que nous trouvons la phrase suivante chez Montesquieu : « Il n'y a plus qu'un sexe, et nous sommes tous femmes par l'esprit »¹⁴². Mais sur la question du style, sur la question de genre et notamment sur les séries de malentendus ou de décalages, tout le monde allait conjointement s'accorder, en imposant la suprématie de madame de Sévigné sur les épistoliers qui l'avaient

¹⁴⁰M. CAFFIERO, « Écrire au féminin », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 35 | 2012, consulté le 15 juillet 2015: <http://clio.revues.org/10558>; DOI: 10.4000/clio.10558.

¹⁴¹M. CAFFIERO, *op.cit.*

¹⁴²« À lire cette phrase de Montesquieu (*Pensée*, probablement écrite en 1737) on pourrait se méprendre et croire que l'intellectuelle avait triomphé et trouvé toute sa place dans la société française. Mais cette phrase est loin d'être aussi élogieuse qu'elle ne le paraît : elle est suivie par une analyse défavorable aux femmes. Celles-ci sont alors renvoyées à leur infériorité : elles peuvent être intellectuellement *complémentaires* mais l'indifférenciation sexuelle de la pensée – prônée au XVII^e siècle – mène à une réduction ordinaire du savoir car la « nature » des femmes, instable et inconstante le « dénature ». Le commerce des femmes ne mène qu'à une vulgarisation des connaissances et à l'énonciation de concepts « généraux » et « vagues ». On sait assez à quel point ces arguments furent repris et comme ils prévalurent pendant les siècles qui suivirent ». D. HAASE-DUBOSCH, « Intellectuelles, femmes d'esprit et femmes savantes au XVII^e siècle », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 13|2001, pp. 43-67.

précédée¹⁴³ ; et le compliment fait par Voltaire en 1731, dans *Le Temple du goût*, qui avec la devise « une lettre à la Sévigné » visait à la formation d'un genre littéraire, sera la pierre d'angle sur laquelle va s'édifier le modèle de lettre qui entrera en littérature : au XVIII^e siècle, en effet, la lettre cesse d'être soumise à la question de son statut¹⁴⁴.

Forte des avancées rhétoriques du Grand Siècle, soutenue par le système postal efficace organisé par Louvois, la lettre au XVIII^e siècle inscrit plus que jamais son devenir dans l'esprit de la définition d'Érasme : une « chose qui varie presque à l'infini ». Entre imitation et invention, entre vérité de soi et mise en scène, entre respect des bienséances et insolence, entre réalité et imaginaire, sans qu'aucune de ces lignes de partage ne prévale effectivement. Labile dans ses usages et dans sa présentation, la lettre est la forme littéraire la plus instrumentalisée¹⁴⁵.

La lettre donc au XVIII^e siècle est pleine d'attentes ; on assiste à un développement des formes sociales et des formes littéraires de la lettre qui s'élève à un imaginaire collectif, où les idées acquièrent une dimension tout à fait universelle, en renforçant l'identité de la communauté. Cette fonction constructive de la collectivité¹⁴⁶ n'est que l'interprétation de la vie réelle coextensive à sa réalité sociale au cœur de l'idéologie des Lumières. Toute une série d'œuvres littéraires à cette époque sera nourrie par le modèle épistolaire – qu'il s'agisse d'un texte de fiction ou de philosophie, d'un article de journal ou simplement d'une relation de voyage, des « lettres ouvertes » ou des correspondances, authentiques ou littéraires – lequel aura les deux fonctions complémentaires de moyen de communication sociale et de mode privilégié de la création littéraire :

¹⁴³Cf. C. MONFORD HOWWARD, « Les Fortunes de M^{me} de Sévigné au XVII^e siècle et au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1982.

¹⁴⁴Cf. A. CHAMAYOU, *L'esprit de la lettre XVIII^e siècle*, op.cit., p. 25.

¹⁴⁵G. HAROCHE-BOUZINAC, « Les Lumières une ère de liberté », in *Magazine Littéraire*, op. cit., p. 52.

¹⁴⁶ Voir à ce propos P. RICŒUR, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.

Le développement de la forme épistolaire prend place dans un tel paysage. Écrire à autrui nécessite en effet de croire qu'il peut être atteint – séduit, convaincu, instruit, ou touché. L'adresse sert à s'approcher de celui à qui l'on parle et en même temps à se le rendre proche : discours ouvert, orienté en direction d'un interlocuteur, écriture du prochain. La lettre semble ainsi avoir résulté de l'intention de valoriser la structure de l'échange, et de faire jouer à la littérature le jeu de la communication¹⁴⁷.

Jamais au XVIII^e siècle la lettre n'a été rendue purement utilitaire, on la dénigrait mais on la gardait, on la diffamait mais on la citait, on n'a jamais, en somme, publié autant de lettres ; on ne comptait plus les grands chantiers d'éditions qui se recoupaient et s'enrichissaient mutuellement. L'édition des correspondances est d'autre part, plus que tout autre type de publications, concernée par les mutations introduites par les nouvelles techniques.

Cette vogue des correspondances, si abondamment publiées, est liée notamment à l'idée que la lettre témoigne de toute la vigueur d'une écriture qui a su garder la parole vive, la spontanéité du premier jet, ce qu'on peut simplement nommer les pouvoirs du langage dans la situation d'interaction discursive. En exacerbant la dimension dialogique d'un texte, la lettre est sans doute le moyen le plus efficace de persuasion, et peu importe alors si elle renvoie pour l'accomplissement de son but à des stratégies telles que les embellissements, les apaisements ou des prolongements, ou encore pratique des déplacements, des réajustements, à la seule finalité de créer un échange plus harmonieux, parce qu'elle vise quand même toujours à animer la relation vécue, en présentant à la limite une version euphorisée d'elle-même. De cette nouvelle façon « d'être ensemble » de communiquer, de converser, on n'attendra pas qu'elle

¹⁴⁷ A. CHAMAYOU, *op. cit.*, p. 33.

soit vraie ou fausse¹⁴⁸ mais qu'elle soit réussie, c'est-à-dire que l'intention pragmatique qui l'anime, soit reconnue par autrui et accomplie dans la communication¹⁴⁹. Du reste, comme Roland Barthes l'indique dans ses *Fragments*, la correspondance, et dans le cas limite la lettre, est « une entreprise tactique destinée à défendre des positions, à assurer des conquêtes ». Voilà que, grâce à la lettre, à la révision des cadres traditionnels de la pensée, on offre un nouveau contrat au lecteur qui, dans la fragmentation du texte épistolaire, où les sauts argumentatifs, les écarts, les associations d'idée se multiplient, se sentira plus libre et en harmonie avec la conscience philosophique des Lumières.

Sa forme parfois ironique, ses contenus disparates, ses glissements, et encore l'absence de conventions sociales et rhétoriques, ont contribué évidemment à ce mouvement de libertinage qui allait marquer l'esprit de liberté de l'époque. « Ce n'est pas un hasard si le siècle qui a *inventé* la liberté, a aussi inventé la lettre »¹⁵⁰; l'esthétique qui depuis plus de cent ans présidait à la lettre mondaine était celle du naturel, de l'improvisation qui, par définition, refusait les modèles. La seule école où il convenait donc de se former était celle de la conversation, cet art qui, comme on l'a amplement remarqué dans le précédent chapitre de cette étude, incarne l'esprit des Lumières, poursuit l'idéal d'égalité, et cherche à réduire, plutôt qu'à renforcer, les distinctions sociales, en s'ouvrant à la multiplicité et à la prolifération des idées, et en s'adressant à une pluralité d'individus.

¹⁴⁸ « Un des problèmes les plus intéressants posés par la correspondance, par toute correspondance, c'est de savoir s'il faut la croire ou ne pas la croire. Quelquefois, ne pas croire ce qui y est dit, serait au moins aussi intéressant que d'y croire. [...] Tentons de généraliser. Que se passerait-il si l'on parlait du principe que tout ce qui nous est dit dans les lettres est mensonger, que toute correspondance est systématiquement mensongère, fabriquée, truquée, artificielle ? Rien, cela ne changerait rien : rien à notre lecture, ni à notre plaisir de lecteur, et rien non plus à la correspondance elle-même ni à son authenticité ». P. DUMAYET, « Un mode d'écriture irremplaçable », in *Magazine Littéraire*, op. cit., pp. 33-34.

¹⁴⁹J. GENINASCA, « Note sur la communication épistolaire », in *La Lettre, approches sémiotiques*, Actes du VI^e Colloque interdisciplinaire de Fribourg, 1988, Fribourg Éditions Universitaires, 1988, pp. 45-54. Cité par A. CHAMAYOU, op. cit., p. 33.

¹⁵⁰G. MAY, « La littérature épistolaire date-t-elle du XVIII^e siècle ? », in *Studies on Voltaire*, 1967, p. 839.

Il y a donc au XVIII^e siècle une véritable mode littéraire de la conversation, et si un homme a su parfaitement associer l'art épistolaire et l'art de la conversation, on pense immédiatement à Diderot¹⁵¹, à la fois pour sa correspondance qui est émaillée de récits de conversations, et parce qu'il a écrit concurremment *La Religieuse*, sorte de lettre-roman ou de roman-lettre, et *Le Neveu de Rameau*, qui est tout ce qu'on voudra, peut-être un roman, mais en tout cas, un roman-conversation. Dans une lettre écrite en 1773, Diderot décrit à sa destinataire (précisément à la princesse Dachkov) ce qu'était formellement la lettre pour lui rien ; il n'y voit rien d'autre qu'une conversation familière:

Je parle, vous le voyez, comme si j'étois réellement près de vous, juste comme j'avois l'habitude de le faire, tandis que vous vous teniez debout, le coude appuyé sur le chambranle de la cheminée, et examinant ma physionomie pour découvrir si j'étois sincère ou à quel point je l'étois (XIII, 38)¹⁵².

La lettre instrument de pouvoir, outil de connaissance, ou arme de séduction, devient le moyen de communication écrite le plus libertin, capable de déclencher les événements et d'en rendre compte ; dans un tel contexte, ne pouvait que s'affirmer le succès du roman épistolaire ; celui-ci mieux que toute autre forme littéraire, peut rendre compte des passions dans le temps même où elles sont vécues ; il unit lecteur et personnages :

Dans le roman par lettre – comme au théâtre – les personnages disent leur vie en même temps qu'ils la vivent ; le lecteur est rendu contemporain de l'action, il la vit dans le moment où elle est vécue et écrite par le personnage ; car celui-ci, à la différence cette fois du héros de théâtre, écrit ce qui est en

¹⁵¹ « Diderot ne cesse de répéter que la lettre a des rapports étroits avec l'entretien, le dialogue ou la conversation – bref : avec la parole. Plusieurs procédés sont mis à contribution par l'épistolier afin de souligner le rapport de ces pratiques ». B. MELANÇON, « Diderot : l'autre de la lettre. Conversation et correspondance », in *Art de la lettre et de la conversation à l'époque classique en France, op. cit.*, pp. 356-357.

¹⁵² Lettre citée par B. MELANÇON, *op. cit.*, p. 357.

train de vivre et vit ce qu'il écrit ; plus complètement qu'au théâtre, il se substitue à l'auteur et l'évince, puisqu'il est lui-même écrivain; personne ne parle ni ne pense à sa place, c'est lui qui tient la plume¹⁵³.

Ce modèle de fiction du XVIII^e siècle, qui se rapproche du journal et qui va parfois jusqu'à se confondre avec lui, réduit son lecteur à son ignorance réelle et semble s'inscrire dans ce que Sartre nommait le « réalisme brut de la subjectivité, sans médiation ni distance »¹⁵⁴. Entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e il existe, semble-t-il, une mutation du rapport du lecteur au texte: d'objet littéraire à admirer et à imiter, la lettre devient un mode d'accès au moi et à son aventure individuelle. À ce stade de la réflexion, il nous faut souligner que la lettre au XVIII^e siècle n'est pas seulement un artifice romanesque, une œuvre ouverte dont les significations prolifèrent en même temps que se multiplient les péripéties des personnages, elle permet également à une conscience individuelle de se dire en racontant comment sa vie même l'a façonnée¹⁵⁵.

Mais si le roman épistolaire, qui est un « fait de civilisation », naît dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, il serait mort au début du XIX^e siècle. La disparition des valeurs d'« honnêteté » et de « sociabilité », ces principes tellement chers aux XVII^e et XVIII^e siècles, et ensuite l'avènement de l'« individualisme romantique », ont évidemment contribué à son déclin¹⁵⁶. Au XIX^e siècle la lettre change de paradigme : de pratique sociale, elle devient intime et avoue l'homme. Ce genre littéraire, parfois critiqué¹⁵⁷ et parfois exalté¹⁵⁸, continue à avoir un grand succès éditorial.

¹⁵³ J. ROUSSET, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, p.66.

¹⁵⁴J.P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1985, p. 371.

¹⁵⁵Cf. S. HUBIER, « Le roman épistolaire », in *Littérature intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 95.

¹⁵⁶Cf. L. VERSINI, *Le Roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979. Cité par S. HUBIER, *op. cit.*

¹⁵⁷Pour Flaubert il s'agit d'un style exclusivement réservé aux femmes. Cf. *Dictionnaire des idées reçues*.

¹⁵⁸Sainte-Beuve, Barbey D'Aurevilly, ont souvent montré leur vocation envers les correspondances et les recueils.

Pour faire court, simplement pour les besoins de l'argumentation, au XIX^e siècle la lettre se fait donc livre et entre à plein titre dans la littérature. Barbey D'Aurevilly à ce propos fabrique le mot-valise « épistolature » pour baptiser cet essor :

Les correspondances ne sont pas que documents, elles sont textes. Bien plus que textes, âme et style à la fois. Loin de rester confinées dans l'antichambre, réduites à un rôle ancillaire, elles sont une littérature à part entière, d'autant plus excitante qu'elle garde trace de la pulsation du vécu. Un modèle sur lequel tous les autres genres sont presque requis de s'aligner : comme si toute littérature n'était après tout qu'une lettre, un peu guidée parfois, ne reconquérant son véritable naturel que lorsqu'elle attrape les « divines négligences » du style épistolaire. Le monde à l'envers...¹⁵⁹.

2.2 LA LETTRE COMPLÉMENT DE L'HISTOIRE

Un histoire, comme je la comprends, du XVIII^e siècle, dans une longue série de lettres autographes et de documents inédits, servant de prétexte à développer tous les côtés du siècle,
Journal, 16 mars, 1857.

Au cours des siècles qualités et fonctions des lettres changent, mais malgré son caractère multiple, l'infinité des sujets traités et sa complexité textuelle, celle-ci est, pour son inscription dans l'événementiel, souvent utilisée à des fins historiques ou biographiques. Qu'il s'agisse d'un genre tributaire de l'histoire, cela est bien net à travers les époques : la lettre, en effet, dès son entrée dans les usages, a toujours eu un rôle prédominant dans le fonctionnement des échanges. D'abord au Moyen Age, comme dans l'Antiquité, elle a eu notamment une fonction de représentation, ensuite, et surtout à partir du XVII^e siècle, elle va conditionner

¹⁵⁹C. DAUPHIN, « Les correspondances privées du XIX^e siècle », in *Magazine Littéraire*, op. cit., p. 58.

carrément la communication et elle devient trace, témoin, preuve, en bref véritable support symptomatique de la réalité historique. Mais la lettre a eu toujours une nature secrète et donc un intérêt documentaire tout particulier : il y a des liens entre correspondance et secret, et cette parenté est mise en évidence par Roger Chartier, qui analyse l'*étymon* du mot secrétaire¹⁶⁰. La lettre se fait « ambassadrice d'une situation qui bascule »¹⁶¹, contribue à éclaircir des faits obscurs, en fournissant à l'œuvre un complément qui peut lui être favorable, et parfois nécessaire aux études de genèse :

La correspondance joue, plus ou moins directement et explicitement, le rôle de réservoir. Elle devient la source qui alimente la création : des paragraphes entiers vont, à peine transposés, nourrir la fiction.

Cette alimentation s'effectue tantôt de manière indirecte, tantôt de manière directe¹⁶².

Au début du XIX^e siècle, le goût des autographes va connaître une grande vogue en France ; celui-ci s'explique par une médiatisation de l'écrivain mais aussi par une fétichisation du document ; la lettre devient l'élément d'un dossier, un matériau historique ; la « chasse aux documents »¹⁶³ qui s'impose sous la monarchie de Juillet et qui va devenir la tâche privilégiée de tous les historiens appartenant au contexte de l'historiographie érudite¹⁶⁴, dont l'instrument prioritaire va devenir l'inédit, toujours mentionné dans les ouvrages.

¹⁶⁰R. CHARTIER, (textes réunis et présentés) *La Correspondance, les usages de la lettre au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1991, p. 125. Cité par G. HAROCHE-BOUZINAC, *L'épistolaire*, Paris, Hachette, 1995, p. 51.

¹⁶¹G. HAROCHE-BOUZINAC, *op. cit.*, p. 63.

¹⁶²*Ibidem*, p. 114.

¹⁶³Cf., Ch. O. CARBONELL, *Histoire et historiens : une mutation idéologique des historiens français 1865-1885*, Toulouse, Privat, 1976.

¹⁶⁴Voir à ce propos l'essor de toute une série d'Institutions en France qui s'adressent à l'historiographie: « les historiographies de l'Institut – celle de l'Académie française, classique et philosophique, celle de l'Académie des Inscriptions, érudite et documentaire –, l'historiographie des sociétés savantes, oscillant entre la monographie et le discours, les historiographies universitaires – la chartiste déjà savante, la sorbonnarde encore rhétorique –, l'historiographie des gens de lettres, pittoresque et anecdotique, auxquelles s'ajoutent, destinées à faire la fortune de la Librairie, l'historiographie didactique et la vulgarisation historique » C.O. CARBONELL, *L'Historiographie*, Paris, PUF, 2003, p. 86. Cité par D. PETY,

Le « goût pour le document » se manifeste de façon voyante dès le titre des ouvrages d'histoire : l'auteur y signale souvent non seulement la présence de documents, mais aussi leur nature ou leur provenance¹⁶⁵.

L'idée d'une histoire documentariste se concrétise à la suite d'une exigence tout à fait caractéristique de l'époque contemporaine de « vérité historique » et de « temps historique », laquelle va à la recherche d'attestations et trouve dans le document écrit un irremplaçable témoignage. Les historiens collationnent, accumulent des autographes. Ainsi fabrique-t-on le document dans le sens donné par Foucault¹⁶⁶ et cette « fabrication » est à comprendre en lien avec la collection, ce que Dominique Pety a montré dans sa remarquable étude sur « les documents et les bibelots ».

Parmi ces écrivains, qui sont aussi des collectionneurs attentifs au respect du document comme trace du passé, parmi ces bibliophiles qui contribuent largement, souvent à titre privé, au genre du catalogue et de la catalographie, parmi ces amateurs qui vont garder une sorte de fascination pour le document brut et qui assimilent le savoir à une suite de trouvailles, les frères Goncourt « toujours soucieux de se distinguer du commun des littérateurs » sont sans doute au premier rang dans cette entreprise ; ils s'imposent comme un incontournable sujet d'étude dans le chapitre qui suit, où nous nous proposons d'explorer en particulier leurs ouvrages d'histoire, avant d'en venir à l'esthétique de leur roman réaliste-naturaliste, qui prétend, après tout, s'inspirer des méthodes de l'histoire documentaire.

Poétique de la collection au XIXe siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète, Presse Universitaire de Paris Ouest, 2010, p. 25.

¹⁶⁵D. PETY, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁶« Foucault a montré que le document n'est pas donné, préexistant et opportunément rencontré; c'est l'histoire qui le fabrique (« L'histoire, c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas », *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969 ». D. PETY, *op. cit.*, p. 27.

CHAPITRE III

LE MYTHE DE L'ÂGE D'OR PERDU DE LA CONVERSATION : IMAGE DU XVIII^e SIÈCLE DANS LES OUVRAGES HISTORIQUES DES GONCOURT

Au XVIII^e siècle, meubles, etc., toute l'industrie, étaient un art. Au XIX^e, pas un meuble, pas un bronze, pas une porcelaine ! Et jamais on n'a plus parlé de l'art dans l'industrie !
Journal, 28 août, 1855.

Introduction

Le XIX^e siècle, source de progrès multiples, n'avait pourtant plus su nourrir l'art de la « Conversation », sa fine fleur, la fleur à sa boutonnière dès le XVII^e siècle, et les Goncourt évoquèrent à de multiples reprises cette disparition d'un art qu'avait illustré pendant deux siècles la culture française :

Je vomis mes contemporains. C'est dans le monde actuel des lettres et dans le plus haut, un aplatissement de jugement, un écouillement d'opinions et de consciences. Les plus francs, les plus coléreux, les plus pléthoriques, dans la bassesse des événements du ciel et des fortunes de ce temps, au contact du monde, au frottement des relations, au ramollissement des accommodements, dans l'air ambiant des lâchetés, perdent le sens de la révolte et ont de la peine à ne pas trouver beau tout ce qui réussit¹⁶⁷.

Les deux historiens passionnés d'archives dirent leur hostilité au mythe du progrès ; en décalage envers tout ce que se passait à leur époque, « exilés » ou « étrangers », au milieu de leurs contemporains, comme eux-mêmes aimaient se définir dans leur *Journal* et dans leur correspondance, si d'un côté ils ignoraient Rome et son Antiquité, peut-être déjà trop étudiées pour pouvoir retenir leur attention¹⁶⁸, et si

¹⁶⁷ *Journal*, 16 mars, 1867.

¹⁶⁸ Sur le thème on renvoie au bel article de P-J. DUFIEF, où l'auteur passe de « L'Antiquité aux catacombes » c'est-à-dire au refus net des deux frères par rapport au mythe d'une Antiquité vue comme un âge d'or, à « L'Antiquité réappropriée », où Edmond et Jules, à travers une approche anticonformiste, portaient sur l'Antiquité un regard neuf et personnel, une vision micro manique et exotique, en

ils n'exaltaient pas le Moyen Âge, comme le fera Huysmans, ils ne célébraient pas le siècle de Louis XIV, comme le faisait le théocrate Bonald et ils étaient même indifférents à la Renaissance et au côté classique du XVII^e siècle français, les deux frères valorisaient en revanche le XVIII^e siècle, et avant tout ses mœurs ; ils idéalisèrent cette période qui marqua le triomphe des femmes, qui cultivèrent alors un esprit et une élégance tout à fait aristocratiques, qui s'opposaient à l'engourdissement et à la bassesse de l'époque moderne. En essayant d'arracher ce siècle passé à sa réputation légendaire d'époque frivole de babioles, ou bien à la mauvaise étiquette collée par la bourgeoisie louis-philipparde, en montrant une grande aversion pour l'inintelligence de la masse bourgeoise¹⁶⁹ et un fort dégoût envers « un régime dont ils ne cessent de dénoncer l'hypocrisie »¹⁷⁰, en se réfugiant donc dans un monde idéalisé, dans lequel ils auraient voulu couramment vivre, Edmond et Jules se sont effacés totalement dans une retraite épicurienne, dans une rêverie de belles conversations et de bon goût, au point d'être baptisés les « Anecdoteurs » de ce siècle. Pour les deux frères, le XVIII^e siècle fut l'âge d'or de la conversation ; « cette constante attention à l'art ou à la pratique de la parole traduit le besoin de codes sociaux dans une société en mutation mais elle est plus profondément chez les Goncourt, une quête vitale. La conversation est pour eux une nécessité existentielle, un remède au mal-être »¹⁷¹. Les salons du siècle passé devinrent alors leur lieu rêvé de prédilection, et l'ancienne sociabilité fut leur « mantra » quotidien.

Mais d'où venait cette passion pour le siècle passé ?

Tout être humain est le résultat d'un père et une mère, et tout être prend de coutume les habitudes, les manières et les manies de ses proches ; il faut donc explorer cette intimité pour mieux comprendre

échappant aux analyses stéréotypées. Voir, « Les Goncourt et l'Antiquité », *Revue des Sciences Humaines, Les frères Goncourt*, n° 259, 3/2000, pp. 153-169.

¹⁶⁹ Cf. P. SABATIER, *L'esthétique des Goncourt*, Paris, Hachette, 1920, p. 100.

¹⁷⁰ R. KOPP, « Chronologie », *Magazine Littéraire*, n° 269, 1989, p. 23.

¹⁷¹ P.J. DUFIEF, « Les Goncourt et le goût de la conversation », in *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*. Ed. P-J. DUFIEF, J-L. CABANÈS, R. KOPP, J-Y. MOLLIER, Villeneuve, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, pp. 240-41.

comment cette passion pour tout ce qu'évoquait le noble passé a animé les journées des deux frères « Bichons ».

1.3 DE BIBELOTEURS À HISTORIENS

Tout homme de lettres devrait prendre un pseudonyme pour déshériter sa famille de son nom.
Journal, 23 juin, 1856.

Edmond et Jules de Goncourt définissent la famille dans la *Révolution dans les mœurs* :

La famille c'est le faisceau des liens du sang dans la droite de la paternité. Là où la paternité, cette majesté du foyer, est armée de force et entourée de respect, la famille est une, indivisée, compacte. Là où la paternité n'est plus qu'un mot et une image, la famille est débandée, éparse, dissoute ; et la communauté des intérêts, des sentiments, des traditions de la maison génératrice a cessé d'exister ¹⁷².

Fouiller donc dans leur biographie pour y découvrir leurs instincts d'aristocrates, qui contrastaient avec l'embourgeoisement général de leur temps, c'est la piste que tout fureteur doit suivre. Mais sans se perdre ici dans les dédales familiaux¹⁷³, on peut se référer simplement aux souvenirs d'Edmond de Goncourt et aux images, parfois le fruit d'une « Rêverie au crépuscule », dans leur *Journal*, qui nous dit en détail de tout et de tous : des lettres de leur grand-père, gardées par leur père, qui n'osait pas les ouvrir pendant des jours, ou des recueils de papiers reliés en maroquin noir, et voici sorti – comme dans une boîte à malice – un diplôme maçonnique de leur père. Des images prophétiques – les lettres, les manuscrits, les documents écrits, qui constituaient pour eux une source inexhaustible de renseignements, et

¹⁷² E. et J. de GONCOURT, *La Révolution dans les mœurs*, Paris, Dentu, 1854, p.1.

¹⁷³ On renvoie à A. BILLY, *Vie des frères Goncourt, précédant le Journal d'Edmond et Jules de Goncourt*, tome I II III, Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1956.

qui seront aussi souvent leur marque énonciative¹⁷⁴ – se succèdent et abondent, jour par jour, heure par heure, des fois bien visibles et parfois même offusquées par la fatigue ou voilées par les rêves, et parmi ces milliers de signes écrits dans cet « Immense emmagasinement d’observations », Edmond et Jules revendiqueront pour toujours la fierté de leur nom de famille, un nom aristocratique, celui de leur grand-père, membre de l’Assemblée constituante de 1789 ; ils se souvenaient de la demeure familiale d’origine, un joli modèle d’hôtel bourgeois avec une grande façade blanche, du XVIII^e siècle. Les deux frères seront, du haut de leur noblesse toute récente, bien fiers aussi de leur goût pour les objets d’art, méprisant, en revanche, qui, sans en connaître le pouvoir fascinant, se déclarait amateur :

Ne croyez pas aux gens qui disent aimer l’art et qui, pendant toute la durée de leur chienne de vie, n’ont pas donné dix francs pour une esquisse, pour un dessin, pour n’importe quoi de peint ou de crayonné. À l’amoureux d’art, la vue des choses d’art ne suffit pas ; il sent le besoin d’être propriétaire d’un petit bout, d’un petit morceau de cet art, qu’il soit riche ou non¹⁷⁵.

Cette passion du bel objet, Edmond et Jules la tenaient, quand même, de leurs parents ; leur père, avec sa belle silhouette, est décrit adossé à la cheminée, dans l’immense salon du château de Magny-Saint Loup, près de Meaux, tandis que leur mère, avec sa douce figure et son petit pied, est évoquée dans le calme appartement de la rue Neuve-des-Capucines, elle est dans sa chambre à coucher, entourée de vieux meubles, où la grande pendule Empire faisait le fond de la

¹⁷⁴C’est la nouvelle extension de la notion de « document humain », que les Goncourt vont proposer quand ils cherchent à définir une histoire du présent. On peut donc considérer qu’il n’existe pas pour eux – comme pour un grand nombre de romanciers réalistes et naturalistes du XIX^e siècle – le « document sans collection ». Le document s’insère pourtant dans un ensemble, un fonds documentaire, une collection: bibliothèque, dépôt d’archives, et etc., et la notion même de document va se construire en relation avec la pratique de la collection. Ces idées s’inspirent de la communication de D. PETY, « La collection et l’invention du document » au séminaire Zola, Paris III, 28 octobre 2005.

¹⁷⁵ *Journal*, 11 mai 1876.

scène. Qu'il s'agit de réalisme ou de fiction peu importe, quand on vit dans le passé tout remonte à la mémoire, et les souvenirs, même les plus insignifiants, prennent corps : on est tous, du reste, toujours bouleversés par les petites « Madeleines », lesquelles nous plongent dans un nostalgique voyage à rebours.

Au fil des pages, donc, dans la *Maison d'un artiste*, nous avançons sur les chemins des souvenirs qui nous racontent une initiation à la vie artiste et au goût du beau ; ce sont certainement les dimanches passés avec la tante Nephtalie, boulevard Beaumarchais et au faubourg Saint-Antoine, chez les marchands de curiosités, à l'heure du dîner et jusqu'à la nuit tombée ; le jeune Edmond – à cette époque il avait plus ou moins à peine quatorze ans – en compagnie de sa mère et d'une belle-sœur de sa tante, allaient ensemble à la recherche de beaux objets, souvenirs, traces et vestiges d'un autre temps. Ce sont ces rituels séduisants, ceux de la longue quête de l'objet convoité ou du cheminement entre trésors et vieilles fripes, livres et brouilles inutilisées, promenades de badauds en quête de la bonne affaire. On se retrouvait souvent avec les mêmes gens, tous pris par les mêmes envies, tous possédés par les mêmes manies. C'était, en somme, dans ce petit groupe d'amateurs, dans cet endroit rêvé pour les collectionneurs et les chineurs, dans ce milieu où tous partageaient les mêmes goûts, que le jeune Edmond, se replongeant dans le passé – comme dans un état d'hypnose – découvrait lui-même cette addiction, cette « Maladie du passé »¹⁷⁶ ; ce sont ces immersions dans les marchés aux puces qui ont généré une durable passion du bibelot et firent d'Edmond un acharné bibeloteur.

Toute leur vie, les frères Goncourt, *bibeloteurs* insatiables, ont acheté des dessins, des estampes, des kakémonos, des porcelaines et de nombreux autres objets d'art. Les catalogues de vente après décès d'Edmond témoignent non seulement de l'importance des collections de dessins et d'objets d'art du

¹⁷⁶Cf. O. HONORÉ, *La vie privée d'autrefois*, Paris, Giraud, 1853, p. 223. Cité par C. THOMAS, *op. cit.*, p. 458.

XVIII^e siècle, et de l'art d'Extrême-Orient, dispersées en 1897 lors de douze vacations, mais aussi de leur qualité¹⁷⁷.

Ce moment est donc clairement annonciateur: les objets retrouvés et amassés portent la marque d'un temps, et à travers eux, c'était toute une époque – le XVIII^e siècle exactement – qui, d'un coup, avec sa charge vitale, était restitué. Cette passion de la collection, qui put aller parfois jusqu'à la rage ou à la frustration, fut certainement déterminante pour leur production historique.

Dans l'œuvre historique des Goncourt, l'extension de la notion de document se poursuit, en lien bien évidemment avec leur propre pratique de collectionneurs, non seulement parce qu'ils utilisent au profit de l'histoire les objets qu'ils ont d'abord valorisés – et acquis – pour leurs qualités esthétiques (on retrouve en partie la position de Taine), mais aussi parce que la nécessité même de cette extension semble dictée chez eux par le modèle de la collection.¹⁷⁸

La première originalité des Goncourt réside en effet toute ici, dans cette capacité de créer l'histoire avec les « détritits même de l'histoire », et avec ces « résidus dédaignés » on arrive même à opérer une résurrection, celle du XVIII^e siècle, « vivant et sincère, rajeuni par la typique anecdote, éclairé par le sourire des femmes, expliqué par le costume, par le billet, par l'estampe, par le cri de la rue, par l'épigramme, par le mot ».¹⁷⁹

¹⁷⁷N.D.L.R. « La lorgnette des Goncourt au Louvre », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n.7, 1999-2000, p. 144.

¹⁷⁸D. PETY, *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, pp. 79-80.

¹⁷⁹Cf. R. de GOURMONT, « Les Goncourt », *Le Second Livre des masques* (1898), repris dans *Le Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1963.

2.3 UN CULTE EN COMMUN

Mes embêtements, quand je ne me couche pas, me coûtent très cher, parce que je vais chercher une diversion à mes idées chez les marchands de bibelots et que je m'y ruine.

Journal, 3 mars, 1891.

Les hommes affectés par cette « Maladie du passé » ont à leur disposition plusieurs moyens qui – même si ils ne sont pas de véritables remèdes pour enrayer « l'affection » – sont des palliatifs nécessaires pour atténuer le sentiment de manque ou l'envie de possession. Les livres, les meubles, les ruines et aussi les objets d'art, peuvent combler un vide, mais aussi engendrer une dépendance physique ou psychologique. Ces effets collatéraux, Oscar Honoré les connaissait très bien, vu que lui-même était atteint par la « Maladie du passé »¹⁸⁰, cette épidémie du siècle – on peut ainsi la baptiser – attendu que les collectionneurs passionnés ou les amateurs occasionnels, étaient vraiment nombreux sous la monarchie de Juillet.

Mais parmi ces malades avides et obsessionnels qui pourraient rappeler la figure du Cousin Pons, un des portraits dessiné par Balzac dans sa « Comédie Humaine », Edmond était sans doute l'un des plus remarquables :

Edmond le gourmet, le bibeloteur, le dandy attentif à la nuance d'un pantalon, le protégé d'une princesse, le familier du XVIII^e siècle, le veuf de son frère, le décorateur de *la maison d'un artiste au XIX^e siècle* est-il un avatar de Pons le collectionneurs, le pique-assiette chez une présidente, l'ami, le possesseur jaloux d'un musée¹⁸¹?

¹⁸⁰ « Il existe pour les hommes affectés de la maladie du passé, bien connue de moi qui en suis atteint, plusieurs moyens » O. HONORÉ, *op. cit.*, p. 223.

¹⁸¹P. ADAMY, « La bric-à-bracomanie du Cousin Pons et la collection des Goncourt », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n°. 7, 1999-2000, p. 12.

Certainement, Edmond et Jules avaient lu et apprécié *Le Cousin Pons* ; ce désir d'accumuler les beaux objets – tellement semblable au ramassage des débris du XVII^e et du XVIII^e conduit par le protagoniste balzacien – semble moins poussé chez Jules, qui – en cherchant la particularité et la qualité – opérait une sélection plus stricte¹⁸²; tous les deux, quand même, étaient pris par une insatiable curiosité, tous les deux participaient à la quête, puis à la contemplation des bibelots, et tous les deux – comme Pons quand il venait d'acheter l'éventail de Watteau – ils tombaient dans un état de béatitude, semblablement à « un garçon content de lui-même au sortir d'un boudoir »¹⁸³ ; pour cet attrait morbide donc – « Battu(s) par tous les marchands de curiosité de Paris, des quais, des boulevards, du Temple, de partout et d'ailleurs encore »¹⁸⁴ – ils étaient tout le temps à la recherche d'un objet qui renvoyait au temps passé, à la recherche d'un temps qui, par plusieurs aspects, pouvait distraire et faire rêver :

Les objets d'art du passé, leur culte et leur recherche vous détournent peu à peu du présent ¹⁸⁵.

Et – comme nous l'avons remarqué dans le premier chapitre – ce sont notamment les aspects du dix-huitième siècle qui contrastaient avec le présent qui suscitaient les plus fortes émotions ; du siècle en question, nos écrivains exaltaient tout ce qui figurait l'élégance et la désinvolture, c'est-à-dire son caractère gai, léger, séduisant et parfois même extravagant, en antithèse à leur présent monotone et banal, à leur présent vide de goût et de compétence :

¹⁸²Cf. C. MONCEAU, « Étude graphologique des Goncourt », in *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n^o. 2, 1993, p. 150.

¹⁸³Cf. P. ADAMY, *op. cit.*, p. 133.

¹⁸⁴ *Journal, op. cit.*, t. II, p. 96.

¹⁸⁵ *Journal, op. cit.*, t. II, p. 97.

Bon Dieu ! que d'amateurs ayant des collections, véritables sérails dans lesquels ils sont eunuques, sans le sentiment de l'art, n'entrant dans le sens, ni dans le secret de tout ce qu'ils ont, entourés de choses qui prouvent qu'ils ne peuvent rien y comprendre : portrait de famille, vrais portraits de portiers, meubles odieux de ferme, etc. Leur collection véritablement n'est pas à eux : ce sont des gardiens de scellés¹⁸⁶.

Échapper ainsi de la vie réelle, parce que « c'est évidemment l'ennui, le vide de la vie, qui fait le collectionneur »¹⁸⁷, et encore une fois – des deux frères désireux de tout être et de tout avoir – ce sera le cadet Jules qui éprouvera la nécessité de partir aux limites qu'impose la réalité¹⁸⁸. Les bibelots du XVIII^e siècle étaient ainsi nécessaires aux Goncourt ; ils avaient une fonction « consolatrice et compensatrice »¹⁸⁹, jouant – même fugacement – un véritable rôle d'exutoire. À travers le culte et la recherche des témoignages les plus hétéroclites – lesquelles entendent toujours « créer un sentiment absolu de *présence* » dans toute leur œuvre¹⁹⁰ – les deux frères se détournaient donc d'un présent qui, à leurs yeux, apparaissait « noir » et où tout le monde avait appris automatiquement « à vivre en deuil » ; ils vont idéaliser et rêver un siècle où le monde, en revanche, « montait et descendait toute la gamme des couleurs » et où on s'habillait « de soleil [...] de printemps, [...] de fleurs », parce que la vie même, au dix-huitième siècle, était présentée davantage « dans la folie des couleurs »¹⁹¹. Pour échapper à la réalité de leur temps, pour se plonger dans un univers fictif, les Goncourt vont cultiver une relative solitude et un sentiment de « nostalgie des siècles délicats et malheureux »¹⁹².

¹⁸⁶ *Journal, op. cit.*, t. II, p. 194.

¹⁸⁷ *Journal, op. cit.*, t. IV, p. 86.

¹⁸⁸ Cf. C. MONCEAU, *op. cit.*, p. 150.

¹⁸⁹ Cf. C. THOMAS, *op. cit.*, p. 468.

¹⁹⁰ Cf. J-L. CABANÈS, « Présentation Les Frères Goncourt », *Revue des Sciences Humaines*, n° 259, mars 2000.

¹⁹¹ *Journal*, 22 avril, 1857.

¹⁹² *Journal*, 8 décembre, 1866.

3.3. SOUS LA PROTECTION DE L'AÎNÉ

Les objets d'art, aujourd'hui, ressemblent aux souliers et aux paquets de chandelles du Directoire. Ce n'est plus la chose de l'amateur, du pur collectionneur ; c'est un agiotage, une valeur qu'on se passe d'une main en main, une circulation de plus-value parmi des brocanteurs millionnaires
Journal, 24 février, 1868.

Si l'adolescence est l'époque des passions, le cours d'initiation à la beauté des vieux objets, offert au jeune Edmond par sa tante, lui apprend à vivre dans le domaine illusoire et profondément magique des souvenirs. Mais si sa tante avait été l'initiatrice d'un processus qui lui avait permis, à travers les objets retrouvés, de s'élever au rang d'historien de l'intime, le principal pédagogue en matière d'un goût – « qui n'est autre chose que l'avantage de découvrir avec finesse et avec promptitude la mesure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes [...] (envers) le beau, le bon, l'agréable, le naïf, le délicat, le tendre, le gracieux »¹⁹³ – sera certainement son père¹⁹⁴, avec son style, sa forme, ses manières :

Je crois qu'un curieux d'art ne naît pas comme un champignon et que le raffinement de son goût est produit par l'ascension de deux ou trois générations vers la distinction des choses usuelles. Mon père, un soldat, n'a jamais acheté un objet d'art ; mais aux choses qui servaient au ménage, il leur voulait une qualité, une perfection, un beau non ordinaire. Et je me rappelle, dans ce temps où l'on se servait pas de verre mousseline, il buvait son bordeaux dans un verre qu'aurait brisé, en le touchant, une main grossière.

¹⁹³ Cf. Ch. L. de Secondat MONTESQUIEU, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art, ou réflexions sur les causes du plaisir qu'excitent en nous les ouvrages d'esprit et les productions des beaux-arts* ; texte établi sur un exemplaire (BmLx : 45106) du tome premier des œuvres diverses de Montesquieu données par Le Bigre Frères à Paris en 1834.

¹⁹⁴ Leur père, officier de la Légion d'honneur, chef d'escadron, aide de camp de M. le lieutenant général, élève de l'École militaire à Fontainebleau, capitaine, qui a été pour ses fils un éveilleur fugace – et franchement imaginaire pour Jules –, toujours parti au service de l'Empereur, à Dresde, en Hollande, en Allemagne, en Italie, Dalmatie et Istrie ; Edmond le connut mieux lorsqu'il dut abandonner le service pour devenir un « demi solde » après la chute de Napoléon et, malgré son trépas prématuré, il exerça une réelle influence sur son fils aîné, tandis que pour Jules trop petit pour s'en souvenir, il sera purement une image idéalisée ; il lui restait alors sa mère, qui le rassure et l'instruit.

J'ai hérité de cette délicatesse de mon père ; et le meilleur vin et la plus excellente liqueur, je ne puis les apprécier dans un épais cristal ¹⁹⁵.

La formation juvénile d'Edmond déjà sensible à l'art rocaille et aux belles lettres¹⁹⁶, cette adoration presque religieuse pour sa tante, qui lui paraissait l'emblème des bienséances, incitèrent Edmond à faire partager à son cadet ses goûts et ses admirations :

Prendre le cadet sur sa protection en remplaçant le père satisfait le désir de possession et de prestige de l'aîné, qui surcompense ainsi la frustration de l'« abandon » en se mettant en valeur. Il comble aussi une ambition visant à s'élever lui-même en même temps qu'il grandit « l'objet » de son choix. Jules, de son côté, ressent le bienfait de cette prise en charge qui le sécurise et prouve qu'il est indispensable à Edmond¹⁹⁷.

En effet Jules, même si il put connaître des tentations artistiques différentes, suivra – ou pour faiblesse ou pour admiration – son frère aîné, sa « Maladie du passé »; cette fascination pour un XVIII^e siècle mythique sera ainsi exploité en commun. Malgré les différences de tempérament, de goûts, de caractère, mais à travers les mêmes idées, les mêmes sympathies et antipathies pour les gens, la même optique, les deux frères, qui étaient donc dans la vie privée souvent l'opposé l'un de l'autre, mais qui recevaient du contact du monde extérieur des impressions identiques, « deux cœurs d'hommes différents (mais) un même cœur d'artistes »¹⁹⁸, vont se lancer dans une (des)aventure romanesque ; du reste, dès la mort de leur père, l'influence du milieu Villedeuil et Courmont fut profonde sur les Goncourt, et le rattachement à la parenté de leur mère parisienne et à ses alliances vont réveiller en eux des prétentions nobiliaires qui, – même si

¹⁹⁵ *Journal*, 15 août, 1876.

¹⁹⁶ L'éducation d'Edmond de Goncourt est aussi le fait d'un bon professeur, et le jeune Edmond ne va jamais oublier le sien : M. Caboche, une personnalité qui l'a marqué et qui a compté dans sa formation, il lui a fait aimer sa discipline : « Le beau style de la belle langue française mouvementée et colorée ». Excentrique professeur de troisième, assez ironique et amer, il sera aussi le premier lecteur, de ses écrits déjà apparemment provocateurs et anticonformistes.

¹⁹⁷ C. MONCEAU, *op. cit.*, p. 151.

¹⁹⁸ Ch. LALO, *Les grandes évasions esthétiques*, Vrin, 1947, p. 26.

Edmond parfois les présentera narquoisement dans leur *Journal* comme « des nobles de deux sous » – les marqueront ; « une (leur) essence aristocratique »¹⁹⁹ et une collaboration heureusement féconde, où chaque frère complétait l'autre, et qui les associa constamment au cours de vingt-deux années de vie commune, dans lesquelles, les séparations n'ont jamais dépassé les vingt-quatre heures, expliquent leur repli sur le passé. Or, maladie du passé et ambition aristocratique sont les deux traits qui conditionnent la réalisation d'un projet en commun : arriver à être des mémorialistes d'une histoire, qui saura ressusciter l'âge d'or perdu. Le contact journalier avec les productions artistiques d'une période impliquait d'étudier en détail l'époque en question, et pourtant « le collectionneur, chez les Goncourt, a devancé l'historien »²⁰⁰, et cette activité frénétique à amonceler n'importe quoi d'un siècle passé, ce plaisir évident à révéler au public « une sagesse qui n'est plus, [...] le rêve de bonheur »²⁰¹ à travers une quantité de documents inédits, contribuera aussi à marquer l'ensemble de leur production littéraire²⁰².

¹⁹⁹ *Journal*, 27 juin, 1889.

²⁰⁰ Cf. E. LAUNAY, « Les Goncourt collectionneurs : des vertus de la curiosité ou de la dette du littéraire envers l'amateur », in *Les Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 1992, n° 1, p. 50.

²⁰¹ *Journal*, 27 novembre, 1961.

²⁰² *Ibidem*.

4.3 À LA RECHERCHE D'UNE HISTOIRE INÉDITE

Je regrette maintenant tout ce que je n'ai pas sauvé de lui par une note. Comme la mort vous fait voir que la vie est de l'histoire.
Journal, 25 novembre, 1866.

Dans les portraits peints, dessinés, gravés ou sculptés – plus ou moins deux cents portraits, caricatures comprises, représentés ensemble ou isolement – les deux frères « révélaient des personnalités attachantes, particulièrement des tempéraments d'esthètes et de créateurs »²⁰³. Ce sera à cause de la censure mais aussi pour répondre à leur vocation littéraire, qu'Edmond et Jules mirent fin à leur carrière de chroniqueurs au *Paris* dès 1853. Ce sont des années de tâtonnements, de vagabondage, les années de « L'invitation au voyage » avec ses nostalgies et ses angoisses, mais les deux frères aux dépaysements dans les espaces, préférèrent vite les exils virtuels dans le passé, qu'ils vont ressusciter à l'aide d'inédits :

Les Goncourt sont convaincus qu'un document aussi curieux ne peut que séduire le lecteur et faire connaître les deux érudits qui ont fait une telle trouvaille dans les bibliothèques. La fantaisie n'exclut pas le goût de l'inédit, de la lettre autographe, qui renouvelle la vision de l'histoire et change notre regard sur ses protagonistes²⁰⁴.

Pour reconstruire le XVIII^e siècle « si proche tout à la fois et si éloigné(e) » de tous leurs contemporains, les deux frères travaillaient fiévreusement²⁰⁵. Ils venaient de trier « Quinze mille documents » et de dépenser énergie et fortunes, à la recherche du moindre indice. À ce propos, voici leur méthode de recherche, d'après leurs préfaces: dans la Préface de mai 1864 à *l'Histoire de la société française*

²⁰³Ch. GALANTARIS, « Deux cent portraits des Goncourt », in *Cahier Edmond & Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n° 2, 1993, p. 101.

²⁰⁴P.-J. DUFIEF, « La lettre ce silence qui dit tout : la lettre et l'écriture de l'histoire chez les Goncourt », in *La lettre et l'œuvre perspectives épistolaires sur la création littéraire et picturale au XIX^e siècle*, CELIS, Presse Universitaires Blaise Pascal, Cahier n° 19, 2009, p.171.

²⁰⁵Cf. *Journal*, 1854.

pendant la Révolution et pendant le Directoire, Edmond et Jules de Goncourt présentent leurs recherches et soulignent l'importance de la documentation accumulée:

Pour cet essai de reconstruction d'une société si proche tout à la fois et si éloignée de nous, nous avons consulté environ quinze mille documents contemporains: journaux, livres, brochures, etc. C'est dire que derrière le plus petit fait avancé dans ces pages, derrière le moindre mot, il est un document que nous nous tenons prêts à fournir à la critique. C'est dire que cette histoire intime appartient, sinon à l'histoire grave, au moins à l'histoire sérieuse.

Ce travail de documentation de l'historien est noté aussi dans la préface aux *Maîtresses de Louis XV*: « Pour une pareille histoire, pour cette reconstitution entière d'une société, il faudra que la patience et le courage de l'historien demandent des lumières, des documents, des secours à tous les signes, à toutes les traces, à tous les restes de l'époque » ; et toujours dans cette préface les Goncourt prônent aussi une histoire nouvelle, une histoire « sociale », une histoire « privée », et ils en définissent ainsi les moyens: « Il faudra que sans lassitude il rassemble de toutes parts tous les éléments de son œuvre, divers comme son œuvre même ». Ensuite, dans la préface de *Sophie Arnould*, les deux frères vont souligner la place de leurs achats de collectionneurs: « Nous achetâmes, il y a deux ans, chez M. Charavay, une liasse de papiers, – ne sachant guère ce que nous achetions. Dans cette liasse se trouvaient pêle-mêle des documents, des notes, des extraits, des fragments, l'ébauche d'une étude sur Sophie, des mémoires inachevés de la chanteuse [...], enfin des copies de lettres de Sophie ». Dans sa préface à la biographie d'une actrice du XVIII^e siècle, *Madame Saint-Huberty* (1882), Edmond de Goncourt insiste encore sur la masse hétérogène des documents et la diversité de leur provenance :

Avec l'ambition de mettre dans mes biographies – un peu des Mémoires des gens qui n'en ont pas laissé, – j'achetais, il y a une quinzaine d'années, chez le bouquiniste bien connu de l'arcade Colbert, les papiers de la Saint-Huberty. Peu à peu, avec le temps, à ces papiers se joignaient les lettres de la chanteuse, que les hasards des ventes amenaient en ma possession. Enfin, quand le paquet de matériaux autographes et de documents émanant de la femme me paraissait suffisant, je complétais mon étude par la lecture de tous les cartons de l'ancienne Académie royale de musique, conservés aux Archives nationales, de ces correspondances de directeurs, que je m'étonne de voir si peu consultées, de ces rapports vous initiant à tous les détails secrets des coulisses.

Plus tard, quand Edmond de Goncourt réédite *Germinie Lacerteux* chez Quantin (1886), il donne en préface les notes du *Journal* sur la maladie et la mort de leur servante Rose, qui fut le modèle de l'héroïne. Il s'en justifie ainsi :

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 moderne.

Sur « le document vrai (qui) ne suffit donc pas, il faut aussi qu'il soit vivant » et « sur la nécessité de changer désormais de terrain d'observation » nous renvoyons à l'ouvrage de Dominique Pety, *Poétique de la collection au XIX^e siècle*, ouvrage qui analyse toute une série de préfaces, dans lesquelles les frères Goncourt vont confirmer leur préoccupation envers le « documents humain », leur fidélité envers « une étude appliquée, rigoureuse et non conventionnelle et non imaginative », leur intérêt envers les « souvenirs vivants ». Dominique Pety passe en revue dans cet ouvrage d'abord « la préface de 1876 à la deuxième édition d'*Une voiture de masques*, sous le titre *Quelques créatures de ce temps*. Théorisée ensuite comme support essentiel du roman réaliste-naturaliste en 1879, dans la préface des

Frères Zemganno, elle figurait déjà en 1875 dans le *Journal*, au moment où Edmond de Goncourt, après la mort de son frère, tente de renouer avec l'écriture romanesque, autour d'un projet élaboré en commun, une monographie de la prostitution qui deviendra *La Fille Élisa* (1877) » :

Aujourd'hui, je vais à la recherche du document humain aux alentours de l'École militaire. On ne saura jamais, avec notre timidité naturelle, notre malaise au milieu de la plèbe, notre horreur de la canaille, combien le vilain et laid document, avec lequel nous avons construit nos livres, nous a coûté. Ce métier d'agent de police consciencieux du roman populaire est bien le plus abominable métier que puisse faire un homme d'essence aristocratique. Mais l'attrait de ce monde neuf, qui a quelque chose de la séduction d'une terre non explorée pour un voyageur ; puis, assez vite, la tension des sens, la multiplicité des observations et des remarques, l'effort de la mémoire, le jeu des perceptions, le travail hâtif et courant d'un cerveau qui moucharde la vérité, grisent le sang-froid de l'observateur et lui font oublier dans une sorte de fièvre les duretés et les dégoûts de son observation. [22 août 1875] .

Ensuite, dans le texte en question, on analyse la préface des *Frères Zemganno*, datée du 23 mars 1879 :

Le Réalisme, pour user du mot bête, du mot drapeau, n'a pas en effet l'unique mission de décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue ; il est venu au monde aussi, lui, pour définir, dans de l'écriture artiste, ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches : mais cela, en une étude appliquée, rigoureuse et non conventionnelle et non imaginative de la beauté, une étude pareille à celle que la nouvelle école vient de faire, en ces dernières années, de la laideur .

Enfin, dans l'ouvrage de Dominique Pety on présente aussi la préface datée d'octobre 1881, de la première édition de *La Faustin* :

Aujourd'hui, lorsqu'un historien se prépare à écrire un livre sur une femme du passé, il fait appel à tous les détenteurs de l'intime de la vie de cette femme, à tous les possesseurs de petits morceaux de papier, où se trouve raconté un peu de l'histoire de l'âme de la morte. Pourquoi, à l'heure actuelle, un romancier (qui n'est au fond qu'un historien des gens qui n'ont pas d'histoire), pourquoi ne se servirait-il pas de cette méthode, en ne recourant plus à d'incomplets fragments de lettres et de journaux mais en s'adressant à des souvenirs vivants, peut-être tout prêts à venir à lui ²⁰⁶ ?

D'après cet excursus, on peut déclarer qu'Edmond et Jules de Goncourt – comme Edmond tout seul – ne se contentent pas alors « des documents fournis par les collections de la France » mais ils ont « l'ambition de faire surtout [...] (leur) œuvre avec tout ce que l'Europe possède dans ses archives secrètes »²⁰⁷. Les deux chercheurs besogneux de l'inédit, les deux « Limiers » de l'histoire²⁰⁸, se mettaient alors au travail, du matin très tôt au soir très tard, sans distractions ni trêves. Et les aboutissements ne tardaient pas à arriver : d'abord une brochure de trente-six pages paraît au début de 1854, sous le titre de *La Révolution dans les mœurs*, qui, d'après sa préface – comme on vient de voir toujours très ambitieuse et évocatrice²⁰⁹ – devenait une véritable apologie du XVIII^e siècle ; ensuite, une publication à leurs frais, chez Dentu, donnait au dévouement accompli, sa médaille : *L'Histoire de la société française pendant la*

²⁰⁶ Voir D. PETY, *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, op. cit., pp. 103-111. Les extraits des préfaces sont les mêmes cités dans l'ouvrage.

²⁰⁷ Cf. E. et J. de GONCOURT, *Portraits intimes du Dix-huitième siècle*, Paris, Charpentier, 1842, p. 463.

²⁰⁸ Voir C. MONSELET, « Les Limiers littéraires », in *Le Figaro*, 24 février, 1858.

²⁰⁹ Les « Préfaces » existent depuis l'Antiquité et ont pour fonction de promouvoir l'œuvre et son auteur. La préface doit piquer la curiosité du lecteur et exciter son intérêt. Dans la plupart des cas l'auteur noue un pacte de lecture avec son lecteur. Si pour M. PROUST il s'agit d'une « habitude prise dans le langage insincère », Cf. *À la recherche du temps perdu*, (*Le Temps Retrouvé*), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » 1988, t. IV ; et si J-P. SARTRE va les discréditer totalement : « Les bons livres n'ont pas besoin de préface », Cf. « Je-tu-il », *Situation IX*, Paris, Gallimard, 1972, p.277 ; pour les deux frères – et ensuite pour Edmond tout seul – les préfaces, en revanche, constituent un véritable manifeste, parfois un acte d'accusation ou d'implication, parfois celle-ci prend l'allure d'une mise en perspective *a posteriori*, et elles responsabilisent le lecteur, en lui faisant partager toutes les étapes de l'écriture, de la réflexion à la publication, sans omettre le brouillon, la révision, les corrections.

Révolution, venait, enfin, d'être imprimée en 1854, au mois d'avril. Et même si des reproches ne manquèrent pas comme d'habitude, les deux frères se complaisaient dans leurs illusions: les lettres de compliments de Sainte-Beuve, Rémusat, Hugo prisait la nouveauté. Edmond et Jules « prenaient leur courage à deux mains » et au fur et à mesure un filon historique se concrétisait : des plaquettes devenaient des brochures et les brochures se convertissaient en gros livres²¹⁰. Ces ouvrages, au-delà de leur valeur documentaire, ont servi de tremplin à leur formation de romanciers :

Notre chemin littéraire est assez bizarre. Nous avons passé par l'histoire pour arriver au roman. Cela n'est guère l'usage. Et pourtant, nous avons agi très logiquement. Sur quoi écrit-on l'histoire ? Sur les documents. Et les documents du roman, qu'est-ce, sinon la vie ²¹¹ ?

L'histoire et les romans ont en commun donc les mêmes sources²¹², où rien ne semble arriver de la « création pure » et l'invention littéraire « ne procède que de choses arrivées »²¹³ ; en définitive l'histoire pour les deux frères n'est que « Le roman du hasard »²¹⁴ comme pour Voltaire, ou bien :

²¹⁰De la publication de *L'Histoire de la société française pendant la Révolution* en 1855, apparaît *L'Histoire de la société française pendant la Révolution et pendant le Directoire*, ensuite, en 1857, *Sophie Arnould*, en 1858 *Portraits intimes du XVIII^e siècle* et *Histoire de Marie-Antoinette*, en 1860, *Les Maîtresses de Louis XV*, en 1862 *La Femme au XVIII^e siècle*. De la conjonction de leur talent d'historiens naît en 1867 *La Patrie en danger*, qui va confirmer leur remarquable connaissance de l'époque.

²¹¹*Journal*, mai, 1860.

²¹²Pour les Goncourt le roman est analyse, étude, mémoire, document, histoire, tous ces termes qui définissent l'objectivité réaliste ; on cite à titre d'exemple *Manette Salomon* qui est un grand roman historique du XIX^e siècle « il s'agit de l'histoire pratiquée par les Goncourt, l'histoire de la vie privée, des mœurs, des sentiments, des nerfs de l'art, [...] qui existe dans l'infinie fragmentation de l'anecdote : ici l'anecdotique, c'est l'être unique, le trait singulier, l'histoire pittoresque, et surtout la farce, le canular, l'épisode inouï ». Cf. M. CROUZET, « Préface à », in *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 45-46.

²¹³*Journal*, 31 octobre, 1866.

²¹⁴« De la négation, de la raison de l'histoire, de l'enchaînement des faits, de la démonstration de la perfectibilité humaine, l'Histoire n'étant que le roman du hasard », *Journal*, 16 août, 1857.

L'Histoire c'est un jeu d'échec entre le mal et le bien, entre le Diable et Dieu. Elle n'aboutit jamais et recommence toujours, parce que le Diable est mauvais joueur et fait sauter le jeu d'échec toutes les fois qu'il va perdre ²¹⁵.

Si, en effet, Taine allait accentuer la fonction historique dans le processus de rétablissement de l'homme, qui à travers ses traits « Saillants et spéciaux » montrait le passage des époques, en rapprochant la critique et l'histoire, les frères Goncourt, en valorisant cette méthode, raccordaient le roman contemporain et l'histoire²¹⁶. Une histoire pas métaphorisée comme celle présentée par Lamartine, ni pindarique comme celle offerte par un Michelet ou un Louis Blanc. Une histoire pas du tout « Gonflée d'éloquence, comme étaient gonflés d'air chaud les aérostats des frères Montgolfier autour desquels, même en pleine Terreur, les Parisiens dansaient la carmagnole »²¹⁷. Une histoire, en somme, qui n'avait pas l'esprit d'un plaidoyer, c'était ce que les Goncourt voulaient pratiquer et diffuser, même si leur audacieuse inspiration ne fut pas toujours favorablement jugée: les sources – et cela à leur avis avec seulement comme but de ne pas alourdir le(s) volume(s) – n'étaient pas régulièrement glosées.

Les Goncourt dénoncent alors une conception de l'Histoire trop orientée par l'idée de progrès, même si on s'étonne un peu qu'ils s'en prennent à Guizot plus qu'à Michelet par exemple; ils s'éloignaient de la conception classique de l'histoire, ainsi qu'ils l'affirmaient dans leur « Avertissement ». Il s'agissait d'un changement d'optique, où les événements étaient détournés à travers une narration aux traits clair obscurs. À la différence de Chateaubriand, les Goncourt, comme l'affirme Jean-Louis Cabanès, « ne posent pas devant l'histoire, mais devant la postérité littéraire »²¹⁸. Ils montraient, à travers des effets de

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ Cf. R. RICATTE, *La création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Armand Colin, 1953, p. 60.

²¹⁷ A. DELZANT, *Les Goncourt*, Paris, Charpentier, 1889, p. 49.

²¹⁸ J.-L. CABANÈS, « Le Journal des Goncourt: du document intime au document d'art », *Revue des Sciences Humaines, Les frères Goncourt*, n°. 259, 3/2000, p. 131.

collage et de montage, tout ce qui se disait ou tout ce qui se faisait autour d'eux et ce sont « Les menus détails de la vie quotidienne, qu'ils s'efforcent de reconstituer dans toute son animation et toute sa vérité »²¹⁹. Edmond et Jules de Goncourt ne veulent pas renoncer à « l'anecdote, au détail, au coin intime des hommes et des choses », et ils affirment aussi avoir été entraînés sur cette voie par « deux (maîtres) anecdotiers » ; ils vont montrer donc toujours la vérité brute, sans imiter « la chasteté de plume de Tacite », et ils ont toujours agi de bonne foi sans jamais tomber dans les « contresens au mépris des traditions de famille » ; ils sont, en somme, « plus heureux de se rendre à ce vœu du public, que le public appréciera plus nettement ainsi ce que coûte de recherches la petite histoire »²²⁰.

Dans leur *Journal*, à la date du 24 octobre 1864 – on est au moment où ils rédigent la préface de *Germinie Lacerteux* – les Goncourt réinterprètent le genre du romans sur le modèle de l'histoire, et cela par le truchement du document :

Le mouvement, les gestes, la vie du drame n'a commencé dans le roman qu'avec Diderot. Jusque-là, il y a eu des dialogues, mais pas de roman.

Le roman, depuis Balzac, n'a plus rien de commun avec ce que nos pères entendaient par roman. Le roman actuel se fait avec des *documents*, racontés ou relevés d'après nature, comme l'histoire se fait avec des documents écrits.

Les historiens sont des raconteurs du passé ; les romanciers, des raconteurs du présent.

Mais ce culte de l'inédit, dont les deux frères étaient vraiment fiers, s'affichait souvent ostensiblement dans leurs écrits :

²¹⁹J. LANDRIN, « Histoire de la société française pendant la Révolution », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°. 2, 1993, p. 13.

²²⁰Cf. Edmond et Jules de GONCOURT, (préface à) *Histoire de la société française pendant le directoire*, Paris, E. Dentu Librairie, 1955.

D'après des documents inédits, [...] d'après des documents authentiques [...] d'après des documents nouveaux [...] d'après des sources imprimées et manuscrites [...] d'après des documents originaux [...] d'après des documents dont un grand nombre inconnu à ce jour [...] d'après des recherches faites aux sources originales [...] d'après des documents contemporains ... on n'en finirait pas de relever les variations sur le thème , traité en leitmotiv, de la source pure ²²¹.

Pour leurs préoccupations, parfois obsessionnelles : « Plus qu'historiens, les deux frères sont des collectionneurs qui prennent un plaisir évident à révéler au public une somme de documents inédits »²²², et pourtant :

Les ouvrages historiques des Goncourt sont donc truffés de correspondances, offrant tantôt des extraits, tantôt une lettre isolée, tantôt une plus longue séquence épistolaire. Parfois la lettre est présentée sans note ni commentaire et le document brut affiche alors son autosuffisance. Mais les deux historiens évoluent et découvrent vite les vertus du montage et de la recontextualisation. Le discours d'accompagnement se développe, éclaire la lettre, la complète d'informations annexes, en souligne l'intérêt historique ou la qualité littéraire. Le récit lui-même se fait sertissage de ces précieuses épîtres, véritable joyaux qui font la valeur des ouvrages des historiens²²³.

Les deux frères furent donc à la fois historiens et romanciers, en faisant alterner des productions historiques (voire dans la période 1854-1859) et celles de création romanesque (1860-1869), où la genèse même des œuvres historiques croise bien souvent celle des romans. La révolution de l'écriture romanesque qu'ils prônent ne saurait peut-être au fond qu'un simple prolongement de leurs théories

²²¹Ch. O. CARBONELL, *Histoire et historiens. Une mutation idéologique des historiens français (1865-1885)*, Toulouse, Privat, 1976, p. 114. Cité par J-L. CABANÈS, « Les Goncourt amateurs d'histoire », in *Cahier Edmond et Jules de Goncourt*, n° 12, 2005, p. 25.

²²²R. TROUILLEUX, « Sur les traces des Goncourt, une nouvelle biographie de Sophie Arnould », in *Cahier Edmond et Jules de Goncourt*, n° 2, 1993, p.6.

²²³P-J. DUFIEF, « Les Goncourt éditeurs de correspondance », in *Épistolaire revue de l'A.I.R.E*, n°33, 2007, Paris, Honoré Champion, 41.

d'historiens²²⁴ ? Dans cette alternance d'intérêts artistiques, nos historiens de l'intime se sont attachés notamment aux :

siècles qui ont précédé notre siècle ne demandaient à l'historien que le personnage de l'homme, et le portrait de son génie. L'homme d'État, l'homme de guerre, le poète, le peintre, le grand homme de science ou de métier étaient montrés seulement en leur rôle, et comme en leur jour public, dans cette œuvre et cet effort dont hérite la postérité. Le XIX^e siècle demande l'homme qui était un homme d'État, cet homme de guerre, ce poète, ce peintre, ce grand homme de science ou de métier. L'âme qui était en cet acteur, le cœur qui a vécu derrière cet esprit, il les exige et les réclame ; et s'il ne peut recueillir tout cet être moral, toute la vie intérieure, il commande du moins qu'on lui en apporte une trace, un jour, un lambeau, une relique²²⁵.

L'authenticité même de la vie réelle, pour les deux frères, se démontre ainsi dans les détails, et les mœurs du XVIII^e siècle, de même que toute leur enquête romanesque, seront toujours évoqués non pas en avançant des généralités, mais en décrivant les petits faits concrets, les particularités ; pour mettre en pratique cette nouvelle conception de l'histoire, il a fallu découvrir :

les nouvelles sources du Vrai, demander des documents aux journaux, aux brochures, à tout ce monde de papier mort et méprisé jusqu'ici, aux autobiographies, aux dessins, aux tableaux, à tous les monuments intimes qu'une époque laisse derrière elle pour être sa confession et sa résurrection²²⁶.

« On ne peut donc comprendre l'unité profonde de l'œuvre des Goncourt, qui en dépit de son aspect multigénérique, est

²²⁴P.-J. DUFIEF, « Le roman à l'école de l'histoire ou l'histoire comme source d'un nouveau romanesque ? », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n^o. 12, 2005, p. 37.

²²⁵Préface à la première série des *Portraits intimes* (1857) citée par R. KOPP, « Les Goncourt historiens », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n^o. 12, 2005, pp. 15-16.

²²⁶Edmond et Jules de GONCOURT, (avertissement à la deuxième édition) *Histoire de la Société française pendant la Révolution*.

profondément une, si l'on néglige leur ambitions d'historiens collectionneurs, désireux de décrire les mœurs du XVIII^e siècle »²²⁷.

Chez les Goncourt, l'écriture de l'histoire est polyphonique ; elle fait entendre plusieurs voix, celles des épistoliers convoqués qui alternent avec celle des deux frères dans un équilibre toujours instable. [...] Les Goncourt jouent sur la présentation de documents bruts et sur les effets de montage et de recontextualisation. Parfois la lettre fait irruption dans le texte ; elle y pénètre par effraction, sans être présentée, sans être annoncée. Le lecteur subit alors le choc de la surprise, de l'inattendu, caractéristique de l'écriture d'historiens et de romanciers adeptes de la parataxe²²⁸.

Ce choc de la surprise parvient « à donner au lecteur l'impression que la vie mondaine de cette fin du XVIII^e siècle se dévoile à lui avec la même proximité que celle qui semble émaner des chroniques journalistiques contemporaines »²²⁹, et cette implication du lecteur devient ensuite plus importante sur le plan visuel et auditif : « Dans la rue, mille voix, mille cris, mille gueulées ; – tout un peuple enfiévré allant, venant et coudoyant ; – toute une ville murmurante, fourmillante, mouvante »²³⁰. Par le biais de cette transposition orale, le lecteur non seulement « devient lecteur de périodiques du temps, mais surtout il assiste à leur mise en circulation : la passivité distante du document historique s'abolit, l'écrit est rendu à sa vitalité première d'objet qui s'énonce en cercle »²³¹.

Or, à travers les anecdotes – qui sont considérés comme de véritables sources pour l'historien – le XVIII^e siècle des Goncourt apparaît, en tout point, construit comme le contraire du XIX^e ; l'art et la vie n'ont jamais été si unis que dans cette époque, où jamais « L'art

²²⁷J.-L. CABANÈS, « Les Goncourt amateurs d'histoire », op. cit., p. 19.

²²⁸P.-J. DUFIEF, « La lettre ce silence qui dit tout : la lettre et l'écriture de l'histoire chez les Goncourt », op. cit., p. 178.

²²⁹D. PETY, « Les Goncourt et l'Histoire de la société française pendant la Révolution. Montages documentaires, modèles énonciatifs et statut de l'historien », in *Europe*, novembre-décembre, 2015, pp. 39-40.

²³⁰*Histoire de la société française pendant la Révolution*, postface de L. DESCAGES, Flammarion-Fasquelle [1928], chap. I, p.23.

²³¹D. PETY, *ibidem*.

français [...] ait avoué la libidinerie humaine »²³² ; cette captivante fusion de la vraie vie et de la vie idéalisée va les enchanter, au point de leur faire abandonner leur temps, pour se retrouver « Des émigrés du XVIII^e siècle »²³³, attendu que le XVIII^e siècle fait fonction de paradis perdu ; dans cet état de réfugiés, ils trouvaient enfin abri dans leurs collections de tableaux, de dessins, de gravures, entourés par les meubles et par tous les bibelots qu'ils collectionnaient depuis leur adolescence ; les Goncourt « sont persuadés de vivre comme des fins-de-race dans une fin d'époque »²³⁴.

Dans *L'Histoire de la société française pendant la Révolution*, et dans son « Procès-verbal d'inventaire »²³⁵, l'art de la « Conversation » était évoqué dès le début, après un « Court avertissement », qui sert d'*incipit* au volume. C'étaient les salons littéraires, « illuminés » par l'*Encyclopédie*, qui faisaient la loi, c'était « Paris qui faisait penser Versailles ». La nostalgie des deux frères pour l'âge d'or des dialogues soutenus, pour la causerie renouvelée chaque jour, quand tout le monde parlait et pensait en français, quand la France possédait l'Europe par le verbe, se lit dans ces pages et contraste avec la déception de la fin du siècle. L'Hôtel de Rambouillet, « École de politesse et de langage », c'était désormais un souvenir fugitif: de l'esprit on était passé à l'opinion publique, du « Sel d'un paradoxe » à « La guerre d'un parti ». Vers la fin du XVIII^e siècle, la conversation fut souvent abandonnée par les femmes, les mêmes qui, auparavant, étaient des maîtresses indiscutables de la parole et de la mesure. Il ne faut pas s'émerveiller si donc le salon le plus fréquenté à Paris à cette époque, c'était celui de Mme Necker, la vanité remplaçait la grâce ; tous les convives, y compris son mari, étaient manœuvrés par elle. Dans ce salon, régnait l'autoritarisme et l'apparence régissait tout ; alors pour s'éloigner de ces vices, et pour retrouver les vertus égarées,

²³² *Journal*, 16 novembre, 1856.

²³³ *Journal*, 14 décembre, 1862.

²³⁴ R. KOPP, « Les Goncourt historiens », *op. cit.*, pp. 10-11.

²³⁵ *Ibidem*.

il fallait se réfugier chez Mme de Beauharnais, chez qui « L'égalité et la liberté » présidaient. Si Mme de Beauharnais avait la grâce d'écouter, et si elle avait la délicatesse d'accueillir, ces bonnes manières étaient tout à fait spontanées, parce qu'elle était âgée ; elle pouvait – par conséquence – bénéficier d'une formation désormais disparue. Figure emblématique des « Antimodernes », la vieille femme est le « Chef d'orchestre de la conversation française » :

Elle guide, elle modère, elle soutient l'harmonie du concert. Elle encourage les débutants qui rougissent sur leur pupitre. Elle donne l'accord à toute cette armée d'instruments ennemis. Elle apaise d'un dolce ! les trilles mutinés ; les flûtes qui se lamentent trop haut, les basses qui ronflent trop fort, les trompettes qui sonnent trop clair, elle les ramène au ton, elle les fait rallier le gros du chant. Par elle toutes les voix se donnent la main ; pas une note n'en faute, pas une dissonance ! De l'œil elle dit : allegro ! puis soudain : pianissimo ! et légèrement elle fait passer d'un air à un autre sans déchirer la cadence. À chacun en entrant elle dit sa partie et donne son cahier ; à propos elle éveille quelque petit fifre moqueur : et voit-elle deux cœurs enlacés, vite elle fait signe aux violons de noce. Même les timbales lui sont soumises ; elle a défendu aux cuivres d'assourdir. Elle marque la mesure en branlant la tête ; et elle marie tous les musiciens et toutes les musiques, les hautbois et les tambourins, les vieux airs et les chansons neuves dans une symphonie des esprits et des âmes, – menant presque un siècle ce carnaval de Venise, dont chacun emportait chez lui une note joyeuse ²³⁶.

Ce texte, scandé par une sorte de refrain, entonne un hymne à la grandeur de la conversation qui fut souveraine tout au long d'un siècle, et qui, vers sa fin, allait se briser. Les Goncourt impliquent le lecteur ; « Parfois, les Goncourt interpellent le lecteur et lui demandent de se souvenir du bel aspect qu'avait jadis tel salon, ou telle rue, ou telle cérémonie »²³⁷. Au fil des pages, l'*Histoire de la Société française pendant la Révolution* passe donc d'un salon à l'autre, d'une anecdote à une association d'idées, en reprenant l'idée

²³⁶ Cf. E. et J. de GONCOURT, « De la vieille femme au dix-neuvième siècle », dans *La Révolution dans les mœurs*, Paris, Dentu, 1854.

²³⁷ J. LANDRIN, *op. cit.*

que la conversation fut grande quand elle était conduite par les maîtresses de maison de l'ancienne génération, comme madame de Genlis dont la conversation avait encore « Le ton haut, et l'assurance dans le précepte », ou bien encore de madame Helvétius, dont, en toute sa ferveur révolutionnaire, la conversation continuait à garder « Sa verve impitoyable et prodigieuse ». Ailleurs, et surtout là où les femmes manquaient, « Les salons n'étaient que des conférences », et la Révolution, en gagnant et en convertissant de force, allait donner vie à un nouveau type de femme : de la femme de salon, caractérisée par sa politesse et les principes d'Ancien Régime – fondements si fortement nostalgiques pour les deux frères – où « Le testament de la conversation française » venait de s'abriter, on passera à la « Poissarde » : les femmes « Ingrates comme la popularité ». Et Paris, « Capitale du monde » devient « Capitale du jeu » et le jeu, qui n'avait – avant la Révolution – que « Quelques boudoirs », débordera sans limites vers la fin du siècle. La Révolution semble donc avoir passé « Sur le corps » de tous ; les Goncourt se sentent personnellement des victimes de la Révolution française.

Jean-Louis Cabanès à ce propos se demande : « Existe-t-il une pensée de la Révolution chez les Goncourt ? »²³⁸; en évoquant quelques citations de tonalité catastrophiste sur le thème, prises dans leur *Journal*, il arrive à la conclusion que :

1789 c'est donc, pour les Goncourt, le surgissement d'une nouvelle inégalité, bien pire que la précédente, puisqu'elle substitue une bourgeoisie d'argent, souvent non éclairée, à une aristocratie qui parfois avait des lettres²³⁹.

Si la Révolution pousse les deux frères à un sentiment de pessimisme historique, le XVIII^e siècle, avec ses rites et ses lieux scéniques, restait un parfait *locus et tempus amoenum* ; l'occasion de déclamer une nouvelle louange de cette aimable société si intelligemment disert

²³⁸J.-L. CABANÈS, « Les Goncourt amateurs d'histoire », op. cit., p. 20.

²³⁹*Ibidem*, p. 21.

survenait à n'importe quel heureux hasard. Un beau jour de 1855, chez le marchand d'autographes Charavay : des « Notes, extraits, fragments, [...] mémoires, [...] copies des lettres » donneront l'opportunité aux deux frères de publier un témoignage brut « Du ton dix-huitième qui les enchantait tant »²⁴⁰. Et même si une certaine critique peut s'exprimer parfois quand ils se demandent : « Sophie Arnould méritait-elle les honneurs d'une biographie (?) »²⁴¹ ; même si Sophie, la cantatrice qui vécut entre 1740 et 1802 était une fille qui écrivait mal et ne savait pas l'orthographe, son style – à l'avis des Goncourt – ne reflète point l'éclat de sa conversation, comme si, au XVIII^e siècle, il était dans l'air de l'époque de savoir bien dialoguer et converser brillamment, même quand on n'avait pas reçu une bonne éducation. Ce n'est pas la première fois que, dans l'œuvre des Goncourt, la personnalité d'une jeune fille échappe à son milieu, et c'est le cas de dire, comme le note Anne-Simone Dufief : « L'essentiel de leur personnalité doit moins à leur formation qu'à leur nature »²⁴². Ce portrait biographique d'une actrice de l'Opéra, ce travail minutieux sur les extraits de mémoires suscitaient chez les deux frères le désir de continuer à s'intéresser à la vie intime de figures féminines de la même époque ; juste un an après la première édition de *Sophie Arnould*, venaient d'être publiés les *Portraits intimes du XVIII^e siècle*. Edmond et Jules, d'après leur préface, s'en remettent à la lettre autographe pour révéler « La tête et le cœur de l'individu », car, pour eux, ces documents sont « Le greffe où est déposé l'âme humain »²⁴³. Cette préface était un véritable manifeste, où les deux frères formulaient leur conception de l'histoire. En somme, les Goncourt venaient de publier une longue série de

²⁴⁰R. TROUILLEUX, « Sur les traces des Goncourt. Une nouvelle biographie de Sophie Arnould », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 2, 1993, p. 6.

²⁴¹Cf. Bibliothèque Universelle de Genève, t. XXXV, Joël Cherbuliez, Paris, 1857, p. 121.

²⁴²A-S. DUFIEF, « Devenir femme ? L'éducation des filles dans l'œuvre des Goncourt », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 15, 2008, p. 141.

²⁴³Sur les Goncourt collectionneurs d'autographes voir notamment P-J. DUFIEF, « La Correspondance et le *Journal* des Goncourt : deux écritures de l'intime », in *Les Frères Goncourt: art et écriture*, J-L. CABANÈS (dir.), Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, p. 93-104.

biographies qui étaient presque exclusivement constituées de documents originaux.

Les Goncourt suivent donc les habitudes et les modes de leur temps quand ils soulignent dès le titre l'importance des autographes dans leur ouvrages historiques ; ils s'inscrivent dans une longue tradition de collecte de documents, initiée par Guizot, poursuivie par Fustel de Coulanges, par Armand Baschet, un de leurs proches, qui explore les archives vénitiennes, par Mathurin de Lescure, qui marchera sur les brisées des historiens de Marie-Antoinette. Collecteurs et collectionneurs, les Goncourt sont bien de leur époque²⁴⁴!

Dans leurs portraits, Edmond et Jules soulignent systématiquement les vertus de l'ancienne sociabilité et montrent comment son art de la conversation savait animer même les soirées les plus mornes. Une conversation « Qui bondissait et ricochait, courait et volait, sans jamais se poser, se lasser ni se mettre au pas »²⁴⁵, une conversation qui ne gênait pas, où tout le monde était à l'aise et tous parlaient selon ce qu'ils pensaient ou avaient envie de dire, en prenant les mots et les poses qui leur venaient; une conversation:

Qui touchait à tout et démontait les grands hommes et les grandes choses; de l'esprit à toute volée, à l'étourdie; des boutades partant comme des cris de cœur; des mots à poignée qui claquaient comme des coups de battes; des traits, des images, des portraits au vif, des facéties, un barbouillage effréné, du ridicule à draper le monde, des épithètes à tuer un homme, des comparaisons d'on ne sait d'où; des caricatures au ciseau; une ironie de naissance, une médisance neuve, un rire qui était tout seul de sa famille; — et le tout avec des gestes accommodés, la fièvre des yeux et du corps, l'éveil perpétuel du regard, de la tête et de la langue, une activité et un entraînement de paroles, un jeu et une comédie éternels ²⁴⁶.

²⁴⁴ P-J. DUFIEF, « La lettre ce silence qui dit tout : la lettre et l'écriture de l'histoire chez les Goncourt », op. cit., p. 172.

²⁴⁵ *Portraits Intimes du XVIII^e siècle*, Paris, Flammarion/Fasquelle, 1856, p. 229.

²⁴⁶ *Ibidem*.

À la suite de la publication du deuxième volume des *Portraits Intimes du XVIII^e siècle*, et précisément le 9 mai 1858, Saint-Victor fit dans la presse un compte rendu, où il célébrait la nouvelle méthode initiée par les deux frères, valorisant leur fine documentation et faisant des éloges de sa valeur authentique :

Le théâtre me laisse des loisirs, j'en profite pour feuilleter le livre curieux et charmant que MM. Edmond et Jules de Goncourt viennent de publier sous ce titre: *Portraits intimes du dix-huitième siècle*. C'est un livre fait avec des lettres autographes patiemment recherchées, délicatement encadrées ; un livre à tiroirs en quelque sorte, — quelque chose comme un de ces fins meubles rocaille, incrustés de médaillons sur émail, auxquels le Temps aurait mis des scellés et qui nous serait parvenu intact et rempli. On l'ouvre, la clé d'argent tourne dans la serrure ciselée, il s'en échappe un trésor ; amours, secrets, révélations, confidences, les lettres des sages, les billets des belles, la vérité toute nue, la passion toute frémissante, des traces de larmes, des empreintes de mains émues. Sous ces frêles papiers jaunis et froissés, les cœurs palpitent et se débattent comme des oiseaux dans les filets où ils se sont pris. Parcourons au hasard ces délicates reliques enchâssées avec un art si exquis ; il n'en est pas une qui n'ait son prix ou son charme, sa grâce morale ou sa valeur historique²⁴⁷.

Et le jour même, ainsi qu'ils le notent dans leur *Journal*, Edmond et Jules vont remercier leur ami pour avoir rendu, à leur projet historique, un grand service :

Saint-Victor nous dit qu'il a parlé ce soir dans *la Presse* de nos *Portrait Intimes*. Nous sommes fort étonnés. C'est un de nos amis, nous l'aimons même [...] nous sommes heureux d'être ses obligés, fiers qu'à tous ces liens d'hier, à cette sympathie de nos goûts, à cette amitié de nos esprits, à cette conspiration de nos consciences, il ait ajouté un lien qui met notre cœur de la partie²⁴⁸.

²⁴⁷ Cité par A. DELZANT, *Les Goncourt*, Paris, Charpentier, 1889, p. 55.

²⁴⁸ *Journal*, 9 mai, 1858.

Mais si la conversation du XVIII^e siècle était un parfait accord entre les mots et les gestes, et si jamais comme à cette époque-là le verbe et la proxémique n'avaient connu une telle assonance, au XIX^e siècle, en revanche, elle va immédiatement se briser et devenir : « Banale, courante, odieuse, toute faite, monotone, à la portée de chaque imbécile »²⁴⁹. Cette pauvreté spirituelle du style dénoncée par plusieurs lettrés nostalgiques, elle est même illustrée par les deux frères dans les *Portraits intimes*, et ce n'est pas un hasard si, en effet, Mme d'Albany (en 1802) préférait la « Conversation muette des livres à la conversation bavarde des hommes », et si à ce propos elle écrivait :

C'est un grand plaisir que de passer son temps à parcourir les différentes idées et opinions de ceux qui ont pris la peine de les mettre sur le papier. C'est le seul plaisir d'une personne raisonnable à un certain âge. Car les conversations sont médiocres et bien faibles, et toujours très-ignorantes. Il y a quelquefois des étrangers qui passent et qui sortent du commun, mais c'est encore bien rare, et je puis vous assurer que les soirées que je passe seule avec le poète me paraissent bien plus courtes. Nous repassons ce que nous avons lu, et le temps s'écoule sans y penser [...] Je passe ma journée, au moins une grande partie, au milieu de mes livres, qui augmentent tous les jours... je ne trouve pas de meilleure et plus sûre compagnie : au moins on peut penser avec eux²⁵⁰.

À part l'article enthousiaste de Paul de Saint-Victor, qui compare les *Portraits* en question aux « Fins meubles de rocailles, incrustés de médaillons sur émail »²⁵¹, ce recueil de figures passa presque inaperçu, et même si Barrière, leur fidèle ami, les invitait à changer d'horizon et les grondait « De dépenser leur talent sur de trop petits sujets »²⁵², les deux « Archivistes » étaient tellement plongés dans leur tâche d'historiens, qu'ils ne pouvaient s'empêcher de poursuivre ce filon : d'abord *l'Histoire de Marie Antoinette* venait d'être publiée

²⁴⁹ Voir G. de MAUPASSANT, *Chroniques*, Paris, édition de Hubert, t. I, UGE « 10/18 », 1980, pp. 387-388.

²⁵⁰ *Portraits Intimes du XVIII^e siècle*, Paris, Dentu, 1858, p. 193.

²⁵¹ Cité par A. DELZANT, *op. cit.*, p. 55.

²⁵² Cité par A. BILLY, *Les frères Goncourt*, Paris, Flammarion, 1954, p. 76.

dans la même année, ensuite *Les Maîtresses de Louis XV* trouvaient leur éditeur en 1860. Edmond et Jules « Les misogynes obstinés » étaient donc drôlement attirés par les portraits de femme, et pour ces figures que l'histoire avait discréditées dans l'opinion comme la reine Marie-Antoinette, ils étaient même prêts à réinventer des papiers inédits pour les remettre en scène, en les éclairant de nouvelles nuances et de nouveaux jugements. Les deux frères fouillaient dans les archives pour restituer à ces figures leur esprit de femmes. Dans ces deux textes historiques, les renvois à la conversation, à sa pratique, son éloge sont faibles, mais ils ne manquent pas ; ainsi peut-on lire dans *l'Histoire de Marie Antoinette* que la « Causerie de dix à douze amis » charmait le temps et distraignait la Reine, ou que la « Causerie soutenue de lectures » de Mme Adélaïde avait un moment gouverné Versailles. On peut lire aussi que la conversation de Mme de Lamballe – qui faisait à son image les choses et le monde – était une « Causerie (qui) gardait et berçait la Reine comme dans la paix et la douceur d'un beau climat ». On peut de même relever, dans *Les Maîtresses de Louis XV*, que parmi les grands secrets de la faveur de Mme de Pompadour, il y avait une « Causerie animée et voltigeante » et que ce don faisait d'elle la plus admirable et la plus excellente berceuse de l'ennui d'un Louis XV, ou encore que, à cette époque-là, « La conversation allait, dans l'ivresse des idées, à ses violences ». En somme, la conversation était donc pour toutes ces femmes une arme de séduction, et ce n'est pas un cas non plus si, de l'avis des deux frères, « C'est le bavardage de toutes ces femmes qui grossit et noircit la futilité de la Reine », et que la révolution même avait commencé par-là, c'est à dire « Dans la parole et dans les esprits ».

Au XVIII^e siècle, la décadence du prestige royal, l'influence croissante des femmes, le besoin d'information concouraient à donner un rôle essentiel aux salons, et les maîtresses de ces cénacles du verbe, à travers les cérémonies des conversations, avec leurs rites et leurs règles, eurent à cœur de faire reconnaître leur intelligence et leur maîtrise, en soutenant leur appétit. Toute cette ambition féminine est

racontée magistralement par les Goncourt dans *La Femme au XVIII^e siècle*, vaste enquête sur l'éternel féminin, l'œuvre historique la plus lue et la plus aimée des deux frères gardiens d'un passé si proche, mais si fortement gommé, chartriers du moindre indice révélateur, qui puisse faire revivre la vie intime d'un siècle oublié. Dès leur préface, Edmond et Jules affichent courageusement leur regret de voir ignorée, sinon méprisée, une époque qu'ils présentent au plus haut point :

Un siècle est tout près de nous. Ce siècle a engendré le nôtre. Il l'a porté et l'a formé. Ses traditions circulent, ses idées vivent, ses aspirations s'agitent, son génie lutte dans le monde contemporain. Toutes nos origines et tous nos caractères sont à lui : l'âge moderne est sorti de lui et datera de lui. Il est une ère humaine, il est le siècle français par excellence.

Ce siècle, chose étrange ! a été jusqu'ici dédaigné par l'histoire. Les historiens s'en sont écartés comme d'une étude compromettante pour la considération et la dignité de leur œuvre historique. Ils semblent qu'ils aient craint d'être notés de légèreté en s'approchant de ce siècle dont la légèreté n'est que la surface et le masque.

Négligé par l'histoire, le dix-huitième siècle est devenu la proie du roman et du théâtre qui l'ont peint avec des couleurs de vaudeville, et ont fini par en faire comme le siècle légendaire de l'Opéra-Comique.

C'est contre ce mépris de l'historien que nous entreprenons l'œuvre dont ce volume est le commencement²⁵³.

Le projet d'une histoire qui évoquerait non plus les batailles ou les conflits diplomatiques mais la vie quotidienne des gens ordinaires, les mœurs, était déjà dans l'air depuis longtemps : Voltaire avait entrevu ce que devait être l'histoire future quand il avait pris comme titre *Essai sur les mœurs* et Michelet savait fortement qu'il fallait étudier les masses, le peuple, pour mieux comprendre les mouvements révolutionnaires. Mais, les deux frères, en faisant la chasse aux petites choses, voulaient ouvrir la voie à une innombrable postérité dans l'histoire anecdotique. Une voie, quand même, pleine d'obstacles que les Goncourt durent affronter, en joutant contre les injustices :

²⁵³E. et J. de GONCOURT, (Préface à) *La Femme au dix-huitième siècle*, Paris, Charpentier, 1862.

Je fouillette le rapport officiel sur les progrès de l'histoire depuis 48 par MM. Geffroy, Zeller et Thiénot, trois professeurs dans un bonnet. Il n'y a, au compte du nommé ou plutôt de l'innommé Thiénot que trois nouveaux historiens du XVIII^e siècle et de la Révolution, Louis Blanc, Michelet et ... Geffroy, l'un des trois rapporteurs, bien entendu ! Des autres et de nous, rien naturellement, rien sur tout ce mouvement, venu par nous, de l'inédit, du document animé par l'esprit, – de l'histoire sociale retrouvée sous l'histoire. D'un critique, ce ne serait rien qu'ignorance et qu'envie ; mais d'un gouvernement et d'un ministère de l'Instruction, c'est bête²⁵⁴.

Dans cette étude sur la femme où ils veulent « retrouver et dire la vérité », aller bien au-delà de la surface jusqu'à « ses secrets », dans ce mémoire où ils désirent étudier « les raisons et les causes » de ce monde disparu, pouvait-il manquer de faire un éloge de la conversation, en considérant que « L'art de la conversation est le génie propre des femmes de ce temps (?) ». Dans ces échanges oraux, la femme s'engage soi-même complètement, son esprit et ses charmes, son désir de plaire, ses jugements prompts et délicats, à travers un langage parfois ironique et parfois savant, mais elle ne tombe jamais dans la pédanterie, ce qui donne à sa conversation un ton de perfection inimitable, ainsi évoquée par Edmond et Jules dans cet extrait :

La conversation glisse, monte, descend, court et revient; la rapidité lui donne le trait, la précision la mène à l'élégance. Et quelle aisance de la femme, quelle facilité de parole, quelle abondance d'aperçus, quel feu, quelle verve pour faire passer cette causerie coulante et rapide sur toutes choses, la ramener de Versailles à Paris, de la plaisanterie du jour à l'événement du moment, du ridicule d'un ministre au succès d'une pièce, d'une nouvelle de mariage à l'annonce d'un livre, d'une silhouette de courtisan au portrait d'un homme célèbre, de la société au gouvernement! Car tout est du ressort et de la compétence de cette conversation de la femme; qu'un propos grave, qu'une question sérieuse se fasse jour, l'étourderie délicate fait place, chez elle, à la profondeur du sens; elle étonne par ce qu'elle montre soudainement de connaissances et de réflexions imprévues, et elle arrache à un philosophe cet

²⁵⁴ *Journal*, 10 février, 1868.

aveu : «Un point de morale ne serait pas mieux discuté dans une société de philosophes que dans celle d'une jolie femme de Paris »²⁵⁵.

Si les femmes du XVIII^e siècle exprimaient leur véritable nature notamment quand elles se livraient dans la conversation, Edmond et Jules n'auraient pu que les représenter par ce don, qu'elles possédaient d'héritage. Toute une série de femmes ont donc été portraiturées à travers leur parole, leur conversation, le ton de leur causerie. Mme de Mirepoix par la gaieté et la légèreté de sa causerie attirait beaucoup de monde chez elle, ou Mme Marchais contait mille anecdotes avec un art de dire si merveilleux qu'il passait pour le plus parfait de Paris et Mme Beauvau, avec son visage plaisant, charmait tout le monde par son talent dans la conversation : « Cet art de causer [...] fut sa gloire et son enchantement ». Mme de la Reynière désolée de n'être pas mariée à un homme de qualité, « Rompait aussitôt la conversation » quand elle lui rappelait le monde « Où son or ne pouvait atteindre » et encore dans le salon Trudaine on trouvait « La conversation la plus solide aussi bien que la causerie la plus piquante », tandis que Mme Geoffrin, d'un caractère assez timide, empêchait « La conversation d'aller à beaucoup de sujets, de s'enhardir, d'éclater ». Toutes ces nuances, et bien d'autres, sont dites au fil de ces pages, parfois les Goncourt adoptent aussi le ton de la confidence, de cette causerie chère à Sainte-Beuve, quand ils désirent introduire le lecteur dans le secret des âmes, dans le confessionnal des lettres, pour soutenir l'idée que la conversation jamais comme au XVIII^e siècle n'a vécu un pareil âge de lustre, et qu' en revanche, déjà à partir de 1788-89, elle « Prend des attitudes de dissertation ».

Même si nous n'allons pas jusqu'à ce point, nous soulignons que ces études sur le XVIII^e siècle, à travers une pléiade d'anecdotes, produisent un sentiment de familiarité, et recolorent figures et lieux empoussiérés par le temps ; ce cancan d'historiettes, entre coquetteries et citations textuelles, qui émaillent les ouvrages historiques,

²⁵⁵E. et J. de GONCOURT, *La Femme au dix-huitième siècle*, op. cit., p. 341.

préparaient le terrain à la prose romanesque, une écriture vigoureuse, qui se structure sur d' étonnantes conversations et de bruyants dialogues, ce qui sera le concept-clé du travail à suivre.

Nous nous intéresserons à la prégnance de la conversations et du dialogue dans les romans des Goncourt, aux cacophonies, à l'étude stylistique de ces situations d'échange. Nous étudierons les continuités et les ruptures du dialogue, les sujets et la place des conversations, le dosage entre récit, description et oralité, dans la deuxième partie de ce travail ; ces remarques nous conduiront à une troisième et dernière partie, dans laquelle nous analyserons les sténographies de conversations du *Journal* et en guise de conclusion de cette analyse, nous parlerons du rapport entre les pièces de théâtre et la langue littéraire parlée.

DEUXIÈME PARTIE

LA DIMENSION DIALOGIQUE DU LANGAGE DANS LES
ROMANS DES FRÈRES GONCOURT

DEUXIÈME PARTIE

LA DIMENSION DIALOGIQUE DU LANGAGE DANS LES ROMANS DES FRÈRES GONCOURT

Présentation

Dans cette deuxième partie de notre analyse nous tenterons d'esquisser une poétique du dialogue. Celui-ci s'associe au système diégétique dans un rapport de complémentarité et, du reste, nous découvrirons dans cette partie comment le dialogue participe activement à la construction, au fonctionnement et à la cohérence du récit. Mais cette deuxième partie vise aussi à montrer comment le XIX^e siècle – qui est le siècle où la pratique du roman arrive à son apogée – prend conscience de ses diverses formes d'expression et notamment du dialogue. Par la suite, dans le premier chapitre de cette partie, nous tenterons de tracer un court historique concernant le développement du dialogue et sa place dans la pratique des divers écrivains à partir du XVIII^e siècle pour arriver au XIX^e, où le langage se trouve pendant tout le siècle au centre des préoccupations des écrivains aussi bien que des critiques, et pour arriver enfin à la place que les Goncourt occupent dans cette période. Nous mettrons l'accent donc sur certaines notions clefs, qui apparaissent pour la première fois à cette époque et qui permettent de souligner l'originalité des deux frères et leur place importante au tournant de l'actualité. Ce premier chapitre va s'ouvrir, pour éviter une certaine confusion pragmatique, avec une clarification très importante à faire, qui concerne les rapports entre dialogue et conversation et leurs délimitations. Il devient donc évident que le XIX^e siècle n'a pas seulement marqué l'essor du roman, mais qu'il a également apporté diverses innovations en matière de langage en ce qui concerne le dialogue notamment, qui est peu à peu émancipé de son contexte mais aussi du point de vue de sa structure.

Même si l'objectif de cette thèse est d'étudier la parole représentée et plus exactement le dialogue et les conversations dans l'œuvre des Goncourt, vu que le commencement a une valeur déterminante dans l'écriture et la lecture d'un texte, et vu que l'*incipit* est le lieu romanesque sur lequel s'édifie tout le texte du roman, nous avons pensé consacrer, dans cette deuxième partie, un chapitre entier à l'*incipit* ; nous examinerons tout d'abord, à travers l'évolution et la subversion des commencements dans l'œuvre romanesque des deux frères, le rôle et la place qu'occupent le dialogue et la conversation dès le commencement de l'œuvre ; cette importance donnée à la communication orale implique les deux figures de la communication littéraire – narrateur et narrataire – et amène le lecteur à participer à l'acte de l'écriture, à l'impliquer en somme dans le texte dès son début. Le dialogue et l'*incipit*, dans cette perspective, semblent donc interagir : d'un côté le choix du dialogue dans un commencement va développer certains potentialités de l'*incipit*, et vice-versa l'*incipit* va permettre d'accorder au dialogue le grand privilège de l'entrée en texte d'un roman, genre qui, contrairement à d'autres, n'est pas axé sur le simple dialogue.

La présence massive du dialogue, dès le départ, ne peut en aucun cas se résumer à un souci d'effet-de-réel dans l'œuvre des frères Goncourt ; pourtant l'un des objectifs de notre investigation revient à questionner le rôle joué par le dialogue romanesque goncourtien dans la représentation littéraire dans l'ensemble de leur œuvre romanesque. Dans le chapitre trois de cette partie, nous analyserons leur style qui multiplie les marques de l'oralité et qui engage une sorte de communication permanente entre narrateur(s) et lecteurs ; on constatera alors que, dans la fiction romanesque d'Edmond et Jules de Goncourt, le discours direct est un discours créé au même titre que le reste de la narration, et on verra que l'attention des Goncourt au jeu des sons joue un rôle beaucoup plus important que les sources livresques. Dans *Les Actrices*, les deux frères donnent l'impression de

maintenir une continuité, à travers les formes narratives les plus disparates, passant de la première personne au dialogue, à la lettre, pour arriver au rêve. L'étude de quelques conversations dans *Sœur Philomène* montrera ensuite comment celles-ci paraissent garantir la dimension mimétique du récit, *Renée Mauperin* est, comme *Manette Salomon* et *Charles Demailly*, un roman bavard qui cède complètement à la séduction du discours direct ; *Germinie Lacerteux* témoigne de la tentative des deux frères Goncourt d'aborder l'argot sans restrictions, avec les voix et les mots du peuple, qui affectent la totalité des éléments du discours, du vocabulaire aux constructions grammaticales, aux tonalités. Nous souhaitons aussi donner une place au silence dans l'œuvre romanesque des Goncourt, un silence qui imprègne l'écriture romanesque de toutes parts et dilate l'espace textuel, en passant d'un bavardage délirant à un murmure onirique, allant jusqu'à l'impossibilité même de toute parole dans une véritable obsession de l'aphasie.

CHAPITRE I

LA RÉVOLUTION DE L'ÉCRITURE ROMANESQUE: LE DOSAGE ENTRE RECIT, DESCRIPTION ET ORALITÉ

1.1 UNE CONFUSION PRAGMATIQUE : DIALOGUE- CONVERSATION

Il faudrait surtout distinguer, dans le roman, le dialogue de la conversation. Ce sont deux temporalités différentes de l'échange. Le dialogue fait événement, il découpe un moment décisif, choisi en fonction d'une structure d'ensemble [...]. La conversation est inclusive, elle englobe, totalise, elle dit le tout d'un monde [...] y compris son quotidien»²⁵⁶.

Du point de vue de sa définition le dialogue, dans un sens plus large, désignerait un discours adressé et qui attend une réponse. De nos jours le terme est arrivé en effet à signifier un échange de mots entre locuteurs et suppose une alternance dans la prise de parole²⁵⁷. Mais tout discours, à dire vrai, s'adresse et présuppose un destinataire, et à tout discours est ainsi présupposé un fond dialogique. Or le dialogue en général, et d'autant plus le dialogue romanesque, est une notion polyvalente et même parfois ambiguë d'un point de vue terminologique. Une définition plus globale du dialogue demande alors une délimitation plus précise par rapport aux autres types d'échange avec lesquels il se trouve souvent confondu. Le dialogue doit être distingué des notions proches ; d'abord, d'un point de vue sémantique, le dialogue s'oppose à la conversation, comme l'écrit à l'oral. D'autre part, la deuxième confusion qu'il s'agit d'éclaircir est

²⁵⁶J. P. MARTIN, « Dialogues romanesques à fleur de peau », in *Revue des Sciences Humaines*, n°. 273, janvier-mars, 2004, p. 61. Sur les rapports entre dialogue et conversation voir aussi : A. DUCHENSE et Th. LEGUAY, « De la parlotte à l'écriture », in *La Conversation*, Collection Mutation, Autrement, n°. 182, janvier, 1999, pp. 122-135. H. P. GRICE, « Logique et conversation », in *Communication*, n°. 30, « La conversation », Seuil, 1979, pp. 57-72.

²⁵⁷ Cf. C. KERBAT-ORECCHIONI, *Les Interactions verbales*, Paris, Colin, tome I, 1990, p.15.

de nature pragmatique et porte sur l'homologie entre le dialogue et l'oralité.

Nous avons consacré une place d'honneur à la conversation tout au long de la première partie de notre étude. La délimitation de la notion de conversation nous porte à présent à l'examiner par rapport à un autre type d'échange avec lequel elle est très souvent confondue : le dialogue.

Dans toutes les définitions des dictionnaires du XIX^e siècle, les termes dialogue et conversation sont interchangeable et employés indifféremment. Mais le terme dialogue a des caractéristiques propres bien distinctes de celles de conversation ; le dialogue se différencie tout d'abord de la conversation du point de vue de sa structure. À la structure plus ouverte et ramifiée de la conversation, où sont permis des inachèvements, des répliques soudaines, des chevauchements, s'oppose celle plus linéaire et close du dialogue²⁵⁸. Mais même du point de vue de la finalité, les deux termes supposent des échanges bien distincts. La conversation présente un aspect plus ludique, puisque l'échange des points de vues a comme fonction de plaire, d'impressionner, autant que de faire passer des informations ou d'agir sur l'allocutaire, et elle est caractérisée plutôt par la fonction phatique et expressive²⁵⁹, tandis que le dialogue est plus finalisé et téléologique ; il est donc orienté vers un but. La conversation donc, contrairement au dialogue, est caractérisée par l'absence de but apparent, puisque la seule fonction du langage est de plaire par son érudition et son élégance ; la conversation est par ailleurs indissociable d'un espace précis où elle a lieu, c'est-à-dire le salon, et pourtant elle obéit à des principes plus contraignants du point de vue

²⁵⁸Nous nous appuyons fortement dans ce paragraphe sur un large éventail d'idées présentées par C. TREMOU dans son étude *Le Dialogue Romanesque dans les Rougon-Macquart d'E. Zola*, thèse de doctorat, sous la direction de Ph. HAMON, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1996, 627 p.

²⁵⁹« La conversation divague de sa nature : elle n'a jamais de but antérieur, elle dépend des circonstances, elle admet un nombre illimité d'interlocuteurs ». J. de MAISTRE, *Soirée de Saint-Petersbourg ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence*, Édition de la Société Catholique pour le Royaume des Pays Bas, 1831, p. 1821.

des lois du discours, qui doivent être respectées et du point de vue du thème ou du référent choisi, qui renvoie à des topoï privilégiés par tous les interlocuteurs ; le dialogue obéit à une structure et à des règles plus strictes que la conversation.

Il est bien évident donc que les deux types d'interaction sont bien dissemblables : le dialogue romanesque est différent de la conversation du point de vue de sa structure, de son référent et des règles pragmatiques auxquelles il obéit. Les lieux, les circonstances de son énonciation et le rapport particulier qui est développé par les interlocuteurs sont les principaux traits distinctifs qui opposent le dialogue et la conversation.

2.1 LE CÔTÉ SOMBRE DU TEXTE ORALISÉ

Toute tentative de conceptualisation du texte oralisé soulève le problème de la représentation de l'oral par l'écrit. On pourrait se demander d'emblée jusqu'à quel point les dialogues et les conversations transcrits sont calqués sur la langue parlée commune. Le transcodage de la matière parlée en une matière écrite en fait n'arriverait jamais à s'effectuer de façon automatique et intégrale, mais ce passage oblige un travail de transformation réalisé dans et par l'écriture ; le narrateur, s'emparant d'une réalité langagière pour la manipuler à sa guise, doit examiner d'abord, pour des raisons de lisibilité, d'économie discursive ou de cohérence textuelle, la composante dialogale romanesque en fonction de son référent extratextuel.

Le travail littéraire est : « La science des jouissances du langage, son Kâma-Sûtra »²⁶⁰, et pourtant les mots, même les plus ordinaires et les discours oraux, apparemment les plus banals, acquièrent dans un texte littéraire une plus-value, car dans le quotidien on ne fait pas

²⁶⁰ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 12.

attention à la profondeur des mots. Dans le langage parlé, l'oreille, en effet, est attentive au sens que les mots transmettent; dans l'écriture, en revanche, le langage prend tout son lustre, quand les signifiés se multiplient, puisque le choix des mots et leur distribution établissent de façon irrévocable le sens du texte. L'écrivain choisit et sélectionne pour ne pas nourrir des incompréhensions²⁶¹. La dévotion de l'écrivain pour sa page de signes témoigne de l'importance qu'il donne au choix et à la place des mots :

Le langage parlé par l'écrivain [...] n'est réglé par les normes d'aucune conformité extérieure. De ligne en ligne, il avance à sa fantaisie, en toute indépendance : c'est cette indépendance nécessaire qui caractérise et distingue l'usage qu'il fait du langage. Cependant cette liberté, même si elle est marquée par les apparences de l'improvisation et de la fantaisie, n'est pas une liberté d'indifférence. L'œuvre littéraire, dans la mesure où elle déplace avec elle le principe de sa véracité, institue un certain type de nécessité : cette nécessité se manifeste d'abord dans le fait qu'au texte on ne peut changer un mot [...]. Il y a donc une vérité du texte, que le texte est d'ailleurs seul à pouvoir dire²⁶².

Cette « vérité du texte », privée de conformité extérieure, provoquera une transformation radicale du rapport du sujet aux énoncés ; elle impliquera d'abord une sorte d'autonomie du texte par rapport à la parole parlée²⁶³, et elle donnera, ensuite, à la communication un statut particulier, d'autant plus que certaines marques fondamentales du discours oral se perdent généralement dans les transcriptions. De toute façon, même si il y a de fait une différence entre le texte oral et écrit – des différences uniquement formelles selon

²⁶¹À titre d'exemple on pense à Flaubert, à sa recherche incessante du style pur, « À sa douleur absolue, à sa douleur infinie, à sa douleur inutile ». On pense à ses délires dans sa correspondance, à ces moments, parfois interminables destinés au choix d'une simple virgule, une faible pause qui allait conditionner même la plus banale action. Travailler une semaine entière et n'écrire que moins de quatre pages. Quatre pages dans une semaine ça voulait dire une semaine propice, parce qu'il y avait des jours encore pires : « Deux jours pour la recherche de deux lignes ».

²⁶²P. MÂCHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966, pp. 58-59.

²⁶³Cf. P. RICŒUR, *La sémantique de l'action*, CNRS, Paris, 1977.

Gadamer²⁶⁴ – la dimension dialogique du langage écrit reste cependant l'une des formes d'écriture les plus anciennes et, sans doute, les plus adoptées dans l'histoire de la production humaine. La prégnance de dialogues dans un texte écrit aboutirait à deux fonctions très importantes dans le rapport lecteur-locuteur : l'une de nature expressément pédagogique, grâce à laquelle le lecteur est mis dans la condition de pouvoir suivre les multiples intentions du locuteur, et l'autre qu'on pourrait définir comme un « approvisionnement référentiel » : le récepteur ne cesse d'apprendre, en lisant les diverses opinions et conceptions partagées par les personnages dans leurs échanges verbaux. Même si le « Dialogue littéraire » ne saurait être considéré comme une véridique transposition du discours réel – ni son écriture être envisagée comme l'exacte copie de la langue parlée – et même si, parmi les écrivains contemporains, Flaubert a été éventuellement le premier à s'interroger sur cette forme d'écriture avec circonspection et les réserves d'usage²⁶⁵. Héritiers de Balzac, les Goncourt devaient à leur tour donner au dialogue une place de premier plan dans leurs romans. Le dialogue est considéré par les deux frères comme composante essentielle du roman, au même titre que la narration et la description.

²⁶⁴Cf. H.G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, 1960. Cité par E. ARCAINI, « Herméneutique et linguistique », in *Atti del Convegno internazionale dell' Univ. Roma III- DORIF : Du dialogue au polylogue* (a cura di F. CABASINO), Roma, éd. CISU, p. 9.

²⁶⁵Flaubert avait bien affirmé dans sa *Correspondance* le caractère construit et complexe du dialogue romanesque : « Un dialogue, dans un livre, ne représente pas plus la vérité vraie (absolue) que tout le reste ; il faut choisir et y mettre des plans successifs, des gradations et des demi-teintes, comme dans une description ». Cité par E. ROULET, *La description de l'organisation du discours*, Paris, Didier, 1999, p. 184.

3.1 L'ÉCRITURE SENSORIELLE DES DEUX FRÈRES

(...) j'avais comme le sentiment de m'être endormi dans l'escalier, de m'être assoupi dans un endroit public et de faire un rêve, ou la galopade de deux gamins en gros souliers, descendant les marches à cloche-pied, où la bruyance simiesque d'une jeune négresse en joie, où la dissertation, pleine de consonnes, d'archéologues tudesques, où le regard, par-dessus mon épaule, d'un Égyptien d'aujourd'hui, coiffé du fez classique, où l'*opoponax* odorant d'une cocotte, me frôlant de l'envolée du voile de son chapeau, où enfin les bruits, les parfums, le contact des gens, toutes les émanations modernes de la vie vivante, traversaient légèrement mon rêve dans le passé sans interrompre mon ensommeillement.
Journal, 12 août, 1891.

Les cinq sens sont en éveil dans l'écriture des Goncourt. Leurs romans donnent à voir et à ressentir, par une richesse de détails, par une peinture choisie, par une abondance d'images qui abreuvent et nourrissent les lecteurs. Leur expérience esthétique complète pouvait-elle se dispenser des plus reptiliens des sens, c'est-à-dire de l'odorat et du goût ? Leurs récits tentent de restituer des sensations, parfois par une simple phrase, une bonne ou mauvaise odeur, une sensation auditive agréable ou déplaisante. Tous ces grains de « la petite histoire », ces menues sensations ressuscitent chez le lecteur toute la richesse et la diversité sensorielle de la société de leur temps. À leur recherche de réalisme se superpose leur ambition de toucher le lecteur et de rendre palpable et sensible la réalité de leur époque, par tous les moyens possibles de l'écriture ; licence poétique et correspondances permettent donc, en filigrane, de proposer une lecture plus dense, plus ancrée, prenant en compte les différents aspects de la vie réelle plutôt que de ne traiter que d'une dimension.

Soucieux de la technique du métier, travaillant sur de menus détails, ils ont utilisé tous les lexiques existants et ont fabriqué quantité de néologismes ; ils ont employé tous les procédés de style, tournant et retournant les manières de parler traditionnelles pour en créer de nouvelles ; ils ont démolé et désarticulé la phrase, celle de Chateaubriand aussi bien que celle de Flaubert.

[...] ils se sont ingénies à brouiller un peu notre grammaire et à tracasser notre langue à coups d'imprévus²⁶⁶.

Edmond et Jules de Goncourt, quels que soient les genres où ils exercent leurs talents, pratiquent un récit oralisé, où se brouillent les différences entre description et narration, où les limites du décrit et du narré sont indéfinissables. Ils ont révolutionné l'écriture romanesque tout en étant constamment animés du souci de la vérité et de la postérité ; le réel qu'ils imposent dans leurs romans est chargé de réserves mimétiques, capturées dans leur entourage ; celles-ci sont l'objet d'un processus d'allégorisation et de typisation. Il s'agit, donc, d'une écriture flottante, d'une écriture possédée parfois par les documents – qui sont l'apanage du tangible, du concret et sont le résultat d'observations, d'enquêtes – et parfois, par contre, se voit mystifiée par des anecdotes, qui trompent la vigilance de l'observateur. Tout se passe comme si les Goncourt avaient besoin d'exagérer pour ensorceler et séduire leur lecteur. Quelle stratégie devaient-ils adopter pour manifester la modernité de leur écriture, en affirmant la supériorité d'un style qui se libérait du carcan des règles et qui faisait fi des critiques ?²⁶⁷ Quelle méthode fallait-il choisir pour mettre en scène « les gens que les hasards de la vie ont jetés sur le chemin » de leur vie ? Toute une galerie d'hommes et de femmes sont ainsi « portraiturés » par les deux frères, dont l'ambition a été de représenter « l'ondoyante humanité dans sa vérité momentanée » sans jamais cacher au lecteur qu'ils ont été parfois « des créatures passionnées, nerveuses, maladivement impressionnables, et par là quelquefois injustes ». Quel procédé littéraire, enfin, fallait-il privilégier dans cette aventure romanesque qui voulait avant tout

²⁶⁶C. BRUNEAU, « L'époque réaliste », in *Histoire de la Langue Française*, tome XIII, A. Colin, 1972, p. 65.

²⁶⁷ « Nous qui avons un idéal, qui cherchons, qui pesons une virgule, qui tentons d'écrire, qui aimons nos frases, nous qui sommes et voulons être nous, – nous laisser un niais, un bêta, un idiot toucher et tripoter dans ce que nous avons pondu, et recouvrir nos enfants et rhabiller nos idées avec les ciseaux de Prudhomme ? Non pas ! » Cf. *Journal*, tome II, p. 217.

« faire vivant » si non celui de faire renaître le style par « la sténographie ardente d'une conversation, (ou) par la surprise psychologique d'un geste »²⁶⁸ ?

4.1 QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LE TEMPS

Quelques mises au point historique permettront d'éclairer le débat et peut-être de relativiser les innovations des Goncourt. Avant d'aller plus loin donc, il convient, d'abord, de faire un pas en arrière et de préciser que pour séduire le lecteur, déjà à partir de la fin du XVII^e siècle, on invente de nouvelles formes de narration, pour présenter de façon plus abordable l'hermétique philosophie.

En dépit de toutes les affirmations traditionnelles, le passage entre langue parlée librement par le peuple et langue écrite surveillée est plus libre, plus direct au XVII^e siècle qu'il ne le sera au milieu du XX^e²⁶⁹.

Le dialogue écrit écarte la lourdeur propre au traité ; en s'inspirant de l'Antiquité et en introduisant différents modèles de polyphonies – où chaque personnage a sa voix propre – il ensorçèle le lecteur qui s'identifie – selon sa personnalité – avec celle qui est la plus proche de lui. Pour des raisons littéraires, sociologiques et idéologiques, les textes dialogués connaissent au XVIII^e siècle un véritable succès de publication: le dialogue devient souverain. Mais si d'un côté le dialogue écrit devient un « passe-partout », cette forme d'écriture conserve quelques ambiguïtés : le dialogue libère le langage et permet tous les imprévus :

²⁶⁸ Cf. *Journal*, (préface de Edmond de Goncourt à l'édition de 1887), tome I, p. 30.

²⁶⁹ G. ANTOINE, « Où va notre langue littéraire ? », in *Les Annales de L'Université de Paris*, n°4, 1956, p. 472. Cité par G. LANE-MERCIER, *La parole romanesque*, Édition Klincksieck, Paris, p.14.

Machine à produire l'inconnu, le dialogue ouvre – par surprise rythmique –, divise la matière du langage, procède à l'envers, avance par sursauts, surgit ailleurs, creuse : il s'insoumet à la pensée aplanie, à l'assujettissement : il déjoue la monodie²⁷⁰.

Ainsi Diderot – toujours très attentif aux problèmes d'interaction – va-t-il montrer la confusion des voix, la contradiction entre la composition naturelle du texte littéraire et le désordre des conversations et des causeries. Le dialogue, à son avis, : « Demande du génie », il sollicite un esprit entraîné aux problèmes dialectiques, qui ne masquerait pas la diversité des voix des interlocuteurs au profit du seul discours de l'auteur. Le dialogue pose aussi la question des didascalies, des façons d'introduire les personnages :

Dans le dialogue pressé, il a un inconvénient auquel il seroit aussi avantageux que facile de remédier; c'est la répétition fatigante de ces façons de parler, *lui dis-je, reprit-il, me répondit-elle*; interruptions qui ralentissent la vivacité du dialogue, et rendent le style languissant où il devoit être le plus animé. Quelques anciens, comme Horace, se sont contentés dans la narration, de ponctuer le dialogue; mais ce n'étoit point assez pour éviter la confusion. Quelques modernes, comme la Fontaine, ont distingué les répliques par les noms des interlocuteurs; mais cet usage ne s'est introduit que dans les récits en vers. Le moyen le plus court et le plus sûr d'éviter en même temps les longueurs et l'équivoque, seroit de convenir d'un caractère qui marqueroit le changement d'interlocuteurs, et qui ne seroit jamais employé qu'à cet usage²⁷¹.

L'auteur doit veiller à la qualité du contenu et à son organisation pour éviter le désordre, il « Doit renfermer une idée singulière et intéressante », et pour garder sa vivacité, il doit « Faire en sorte que les acteurs n'y soient jamais d'accord; qu'ils plaident presque toujours contradictoirement, sauf à eux de convenir à la fin du dialogue, et

²⁷⁰ V. NOVARINA, « L'acte du dialogue », *Revue des Sciences Humaines*, n°273, 2004, p. 31.

²⁷¹ D. DIDEROT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, Paris, Pellet, 1777, vol. XI, p. 30.

d'établir pour fruit de leur dispute, une proposition singulière, mais vraie du moins par le côté qu'on la donne à considérer »²⁷². Enfin, selon les critiques, pour ce qui concerne le style, le dialogue ne doit être ni trop soutenu ni trop familier, ni trop court ni trop long²⁷³. Trop de règles et pas beaucoup de réglementation : c'est ce que la Porte dénonce à son époque. Si la plupart des dialogues romanesques classiques nous semblent, de nos jours, « livresques » et non réalistes, dès le XIX^e siècle, en revanche, le dialogue s'autonomise et se sépare formellement du récit qui l'enclave, comme le déclare Jacques Chaurand: « La disparité s'accroît entre passages narratifs ou descriptifs [...] et (entre) les dialogues et les monologues »²⁷⁴. A l'époque de Mme de La Fayette on ne note guère de différences formelles entre la langue du narrateur et celle des personnages ; dès le XIX^e siècle, le discours du narrateur s'oralise ; les écrivains sont fascinés par la variété de la langue parlée et sont particulièrement charmés par les dialectes qui existaient encore nombreux à cette époque, et qui coexistaient et concurrençaient la langue nationale²⁷⁵. Ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle qu'on a tendance à situer le réel dialogal dans l'insuffisance et le manque discursif, qu'on enregistre les ratés de la communication, qu'on fait porter l'attention sur ses imperfections, sur la représentation jusque-là honnie de la langue quotidienne populaire, qu'on trouve un abaissement de l'éthos des personnages qui ne parlent plus comme des livres.

²⁷² Voir J. de LA PORTE, *École de littérature, tirée de nos meilleurs écrivains*, Paris, vol. I, 1764, p. 161.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Cf. J. CHAURAND, *Histoire de la langue française*, 1987 (éd. corrigée) « Que sais-je ? », p. 91.

²⁷⁵ Sur la réalité protéiforme de la langue française jusqu'à la Révolution voir M. de CERTEAU, D. JULIA et J. REVEL, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois*, Paris, Gallimard, 1974.

En même temps, l'apparition de paliers narratifs linguistiquement distincts – le narrateur des Goncourt ou de Zola, qui possède un savoir-dire supérieur à celui de ses personnages senti comme « illégitime » et par rapport auquel il garde ses distances – introduit au sein du littéraire la notion de registres de langue, lestés de connotations socioculturelles et idéologiques qui reflètent les stratifications sociales réelles de l'époque et contribuent à forger des individualités actuelles, définies désormais autant par leur parler que par leur habillement, leur apparence physique, leurs actions ²⁷⁶.

Le XIX^e siècle apparaît en somme comme le siècle du roman parlant et par extension de la parole directe. Face à cette curiosité à l'égard de la diversité de la langue, il faut souligner une tendance à uniformiser le discours. Les principales critiques faites aux romanciers portent alors sur l'uniformisation du langage populaire et argotique, la manière identique de s'exprimer des personnages, sans que soit faite aucune différenciation de caractère ou de personnalité. Le langage n'est plus alors un facteur de différenciation entre les hommes, mais plutôt une façon d'harmoniser les personnages, de réduire les écarts. Cette uniformisation du langage est opérée au moyen du discours indirect libre qui gomme les écarts entre le personnage et le narrateur, rendant insensible le passage d'un niveau à l'autre. Par ailleurs, l'individualisation croissante du langage correspond au souci de caractériser par le dialogue, à la volonté que chaque personnage parle son propre langage. C'est dans le cadre de cette individualisation des voix et de ce désir de vraisemblabilisation du dialogue qu'on pourrait placer l'emploi de l'argot en tant que langage caractéristique d'une certaine classe sociale, d'une idéologie particulière. L'insertion de ce langage dans le dialogue est donc porteuse de signification ; elle correspond à la curiosité sociologique des auteurs de cette époque et à leur souci de classification des diverses couches de la société et de leur représentation dans le roman. Cette pratique que l'on rencontre chez les auteurs réalistes et naturalistes correspond également à la conception d'une fonction

²⁷⁶ G. LANE-MERCIER, *op. cit.*, pp. 18-19.

didactique de la littérature qui devrait déployer tous les niveaux du langage et surtout du langage des bas-fonds de la société depuis trop longtemps exclus de la littérature.

Balzac s'intéresse à la langue bretonne ou au dialecte angevin, George Sand se spécialise dans le dialecte berrichon, Barbey d'Aurevilly, Flaubert et Maupassant recourent volontiers au parler normand, tandis que Daudet goûte au provençal et les Goncourt s'essayent au lorrain.²⁷⁷ Évidemment tous ces écrivains n'expriment pas toujours l'authenticité de l'argot, ni celle des dialectes ou des patois même s'il faut bien noter que les dialectes, à cette époque, sont l'un des objets majeurs de l'insertion de la langue parlée dans la littérature²⁷⁸. L'argot et ses jargons commencent vraiment à pénétrer le texte littéraire à partir de 1830²⁷⁹; ce type de parler est emprunté manifestement au théâtre²⁸⁰, qui sera l'objet d'une analyse plus approfondie dans la troisième partie de ce travail de thèse. Or, même si Flaubert marque dans sa correspondance ses réserves à l'égard du dialogue qui affaiblit le style²⁸¹, même s'il va jusqu'à dire sa haine du dialogue de roman²⁸², il le pratique volontiers, allant jusqu'à écrire avec *Bouvard et Pécuchet* tout un roman sous une forme très largement dialoguée. Si les romans dialogués étaient au XVIII^e siècle une forme encore peu répandue en comparaison des romans épistolaires et des romans-mémoires, au XIX^e siècle, en revanche,

²⁷⁷Voir S. DURRER, *op. cit.*, p. 16.

²⁷⁸*Ibidem.*

²⁷⁹« Les écrivains ignoraient généralement qu'il existait plusieurs façons [...] de parler le français. Vers 1830 [...] on commença d'insérer dans le langage littéraire [...] Ces jargons pittoresques décoraient la littérature sans menacer sa structure ». Cf. R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 58.

²⁸⁰Plusieurs facteurs contribuent au rapprochement entre théâtre et roman, comme le prestige commercial du théâtre, la polyvalence des auteurs, à la fois dramaturges et romanciers. Des romans à succès sont exploités au théâtre et adaptés pour la scène, ou en revanche on transforme des pièces en romans. En somme : « Dans un cas, on mettait le roman en dialogue, dans l'autre, on mettait la pièce en récit ». P. BARBERIS, *Le Père Goriot de Balzac*, Paris, Larousse, Coll. « Thèmes et textes », 1972, p.51. Cité par J. VISWANATHAN-DELORD, *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Presses Université Laval, 2000, p. 91.

²⁸¹Lettre à E. Feydeau, du 28 décembre 1858, citée par S. DURRER, *op. cit.*, p. 106.

²⁸²Lettre à L. Bouilhet, du 8-9 avril 1867.

l'adhésion au modèle dramatique se généralise²⁸³ et se manifeste dans l'analyse et la pratique de divers procédés de composition et de modes de présentation. C'est évidemment, comme l'affirme Sartre, une façon de transformer le lecteur en un véridique spectateur, qui cherche à échapper au mythe de la subjectivité première²⁸⁴. Enfin, si dans certains romans du XVIII^e siècle il est souvent impossible de déterminer pourquoi l'auteur a choisi, pour certains passages, le dialogue dramatique, son emploi est, au contraire, manifestement délibéré dans les textes du XIX^e siècle. Au fur et à mesure les dialogues se multiplient dans les romans du XIX^e siècle, et pour mieux préserver la communication orale dans la construction littéraire, les écrivains inventent alors des stratagèmes narratifs, de véritables *artefacts* qui – à travers la sélection de sons ou par le choix de traits qui connotent l'oralité²⁸⁵ – comme la structure de la réplique – garantissent le plus possible le style oralisé. Ainsi, parfois, on évoque une « Orthographe phonétisée », Hugo l'utilise fréquemment dans les *Misérables*, ou, et plus simplement, on se limite à abrégé les pronoms : Zola les altère couramment. D'autres écrivains, pour noter des accents, des prononciations particulières, emploient des

²⁸³Dans ce modèle dramatique, on entrevoit une originalité formelle, une uniformité de contenu, une brièveté dans la narration à la portée de tous. Cf. G. PELISSIER, « La littérature dialoguée en France », *Revue des revues*, t. XXIV, 1898, pp. 23-33.

²⁸⁴Cf. J-P. SARTRE, *Situation II*, Paris, Gallimard, 1993/1948, p. 199.

²⁸⁵Au XIX^e siècle, on n'écrit pas de dialogues à l'ancienne : la nouveauté est dans la transcription du discours direct, elle vient de l'association du blanc et du tiret. Si la typographie du blanc refuse le guillemet et les incises, c'est parce qu'elle refuse les nuances, les grâces désuètes de l'Ancien Régime. Ensuite, le retour aux guillemets est lié, vers la fin du siècle, à la progressive diminution des blancs sur la page. On peut distinguer trois tendances : retour de la présentation dramatique; moindre fréquence de la disposition renforcement-tiret et accroissement corrélatif du nombre de tirets dans le paragraphe; ce retour du guillemet est lié au retour de la narration à la première personne, et à la restriction du vocabulaire de l'incise. Ce double système – où le tiret est subordonné au guillemet – trouvera toute sa complexité chez Proust. Les fragments de dialogue sont entre guillemets dans le paragraphe ; ils prennent ensuite leur indépendance, une indépendance complète avec le renforcement-tiret, une demi-indépendance avec la reprise du guillemet après le tiret. Entre le premier tiret ouvrant et le tiret fermant qui clôt définitivement un dialogue peuvent être inscrites une ou plusieurs répliques entre guillemets. Parfois, le guillemetage ouvert reste suspendu s'il y a passage insensible à la narration. Cf. E. TONANI, «Blancs et marques du discours rapporté dans le roman français et italien», *Romantisme*, 4/2009, (n° 146), pp. 71-86.

modifications orthographiques²⁸⁶, et recourent aux artifices prosodiques²⁸⁷. On tape des points de suspension pour articuler des pauses courtes, ou on fabrique des tirets pour signaler les trêves longues. Certes, il n'existe pas un attirail assez complet à disposition des écrivains, pour leur permettre de bien marquer l'étonnement ou l'hésitation, ou bien encore le silence. Les points de ponctuation sont en effet défectueux pour satisfaire toutes ces nuances.

5.1 L'ÉTAT DE CONFUSION DU LANGAGE

(...) mon opinion est que le roman mondain n'a pas trois ans de vie et qu'avant même ce temps, il aura assommé le lecteur !
Journal, 9 juin, 1890.

Toutes ces pyrotechnies langagières – le choix du mot juste et sa façon de le représenter – ont un seul dénominateur commun : c'est sans doute ce souci de vraisemblance, de peindre le réel, de renvoyer une image aussi fidèle que possible de cette société en pleine mutation – caractérisée par le triomphe du libéralisme et par l'« enrichissez-vous »²⁸⁸ – qui donne à l'œuvre romanesque – dès la deuxième moitié du XIX^e siècle – un aspect polyphonique. Mais c'est notamment la confusion qui règne à cette époque, un désordre inspiré éventuellement par cet « enrichissez-vous » qui standardise les systèmes de valeur économique et politique, où la bourgeoisie se généralise partout, à tel point qu'on parlera de « France

²⁸⁶ « Dans le *Cousin Pons*, Balzac déforme les mots de quatre façons différentes pour particulariser la voix de quatre personnages ». M. BUTOR, *Répertoire III*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, p. 394.

²⁸⁷ Nous nous appuyons ici sur les analyses de S. DURRER, *op. cit.* Pour les traits d'intonation, accentuation, pour les pauses et les différentes valeurs de la ponctuation, on renvoie aussi à l'étude de J. POPIN, *La Ponctuation*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1998.

²⁸⁸ Cf. L. GOLDMANN, « Introduction aux premiers écrits de Lukacs », in *La théorie du roman*, p 165.

bourgeoise »²⁸⁹, vu que la bourgeoisie-même englobe beaucoup de gens de couches inférieures dans l'échelle sociale. Il s'agit, bien-sûr, non pas d'un embourgeoisement physique, économiquement parlant, mais d'un embourgeoisement tout-à-fait psychologique, et dans cet état mental, dans ce désordre idéologique, vont se dérouler des conflits sociaux qui restent quand même latents grâce à la puissance de la langue, qui établit une sorte de communauté de langage où tous les hommes – de l'aristocrate au paysan, en passant par le petit-bourgeois – se rejoignent. La réduction monologique du dialogue, l'homogénéité du langage, arrivent à créer une même idéologie de la propriété²⁹⁰. C'est vraiment le cas de dire que « le domaine de l'idéologie coïncide avec celui des signes »²⁹¹, et par cette universalité du langage, par son biais, la bourgeoisie imposait ses normes et valeurs au reste de la société.

Les langages s'accrochent les uns des autres, les uns aux autres : ils parlent du même lieu. Leurs oppositions sont toujours de surface : 1848 passe, et tous les sociolectes se remettent au diapason. Les foules unanimement se reconnaissent dans les valeurs du langage qui survit et qui est celui d'on ne sait trop qui : les conservateurs parlent comme les socialistes qui eux-mêmes leur emboîtent le pas. Le sociolecte s'est désocialisé, et c'est sa force : le discours régnant parvient dans les romans flaubertiens à subsumer les différences sociales²⁹².

À cette confusion des langues la littérature aussi se soumet. Les écrivains réalistes et naturalistes, vu que le langage bourgeois avait tout standardisé, se tournent alors vers le réel, la vérité et l'exactitude, en empruntant des chemins différents et parfois des directions opposées. Ces écrivains sont tous, quand même, à la recherche d'un langage pas ordinaire, une sorte de langue neutre, laquelle arrive

²⁸⁹ Cf. Th. ZELDIN, *Histoire des passions françaises, ambition et amour*, tome I, Payot, 2002, p. 27.

²⁹⁰ Cf. Ph. DUFOUR, *Flaubert et le Pignouf*, PUV, 1993, p. 105.

²⁹¹ M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Coll. Tel, Gallimard, 1999, p.12.

²⁹² Ph. DUFOUR, *op. cit.* p. 104.

parfois à éliminer tout le superflu, à épurer tout artifice stylistique et parfois, au contraire, cultive « un vocabulaire bizarre, compliqué, [...] et chinois »²⁹³.

Mais si « les antimodernes sont avant tout des écrivains pris dans le courant moderne et répugnant à ce courant »²⁹⁴, il importe alors de dissocier une modernité qui serait de l'ordre du langage, du choix des sujets, d'une idéologie qui en prendrait le contrepoint. Pour illustrer cette idée, on pourrait partir de la manière dont Antoine Compagnon conçoit le discours ; tous ces écrivains sont « des modernes encore et toujours des modernes ou des modernes malgré eux » parce qu'ils sont tous conscients du changement radical qui a lieu dans leur société et se sentent obligés, en tant que chroniqueurs, de le représenter dans leurs récits, sans rien omettre ; ils sont, d'autre part, des modernes « à contrecœur », parce qu'ils se trouvent notamment dans l'impossibilité de représenter le vraisemblance, à cause des aliénations du langage, de sa confusion ; ils recourent volontiers au dialogue dans leurs récits, faisant parler leurs personnages conformément au milieu auquel ils appartiennent, sachant bien qu'est donnée au dialogue la tâche de révéler le fonctionnement de la parole et de dévoiler ses aliénations.

Le langage littéraire cesse donc d'être monologique, pour évoquer l'interaction, le rapprochement, l'affrontement, entre des voix conçues dans leur simultanéité, réunies dans un moment unique. Ce « dialogisme »²⁹⁵ est inhérent aux rumeurs sociales, au discours pluriel, aux répétitions qui se trouvent au centre de la problématique du roman de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ces phénomènes occupent une place importante dans l'œuvre des Goncourt, qui font entendre les voix du peuple. Pour Edmond et Jules de Goncourt le discours du peuple est divers et ils en soulignent la variété. Edmond et Jules, à travers les mots de leurs personnages, laissent deviner les

²⁹³On se réfère à l'écriture artiste des Goncourt. Voir G. de MAUPASSANT, (préface à) *Pierre et Jean*.

²⁹⁴A. COMPAGNON, *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, 2005, p. 18.

²⁹⁵Voir la notion de « dialogisme », celle de Bakhtine qui a été la première approche du langage qui cesse d'être monologique.

intonations les plus variées ; toute une série de mots, d'attitudes, d'idéologies, d'intonations pénètrent dans les récits à travers les discours directs de ses personnages. Cette présence, tout à fait nouvelle, crée une polyphonie, qui fait toute sa richesse par opposition au théâtre. Cette nouvelle diégèse, qui passe notamment par les figures des locuteurs, sert de toile de fond au dialogue et détermine la résonance particulière du nouveau discours romanesque. Il ne s'agit pas de montrer un dialecte individuel, mais les personnages deviennent les porte-parole d'un langage social. Il y a donc, à cette époque, un déplacement d'intérêt : du particulier – de l'individu – qui n'est qu'un véhicule, on passe au social, qui va devenir, dans le roman, le nouvel objet de l'enquête. Les Goncourt dans leurs « Préfaces » revendiquent la nécessité de réformer la langue écrite, afin de diminuer l'écart qui la sépare de la langue orale, dans la tentative aussi de créer un nouveau langage bien équipé pour mieux gérer la langue populaire avec toutes ses défaillances syntaxiques, sa simultanéité mimo-gestuelle, tous ses accidents de prononciation et de parole, ses conversations parfois sans but précis. On remarque donc dans leur œuvre, et notamment dans leurs romans, comment Edmond et Jules ménagent des silences, mettent en abondance des points de suspension; ajoutent dans leurs récits des indications de gestes pour se rapprocher le plus possible de la vie d'une conversation, d'un dialogue. Les bafouillages, les gestes, les ratés, les grognements sont autant de moyens pour mieux représenter la présence de l'oralité qui passe difficilement à l'écrit.

6.1 LES MODERNES « DÉCHIRÉS »

Les deux frères participent de cet esprit des « antimodernes » qui « avancent en regardant dans le rétroviseur »²⁹⁶. Edmond et Jules de Goncourt, qui vont revendiquer la singularité stylistique de leur prose, qui vont aspirer à « une langue personnelle » loin du « langage *omnibus* des faits divers »²⁹⁷, qui vont rejeter la « lourde, massive, bêtasse, syntaxe des corrects grammairiens »²⁹⁸ vont accéder, par leur découverte et leur pratique de l'écriture artiste, à une renommée contestée.

Ils créèrent des personnages marqués par les pathologies sociales, ils illustrèrent les grands types de la société moderne (la jeune fille moderne, notamment) par des créations qui naissent dans le dialogue et existent d'abord par leur langage, par leur discours. Les frères Goncourt ont compris, en effet, comment on pouvait réussir à réduire les personnages à peu de choses sans les dénaturer. Parfois, l'emploi d'un seul mot – écrit et souligné en italique – permet de marquer un protagoniste ou un figurant, par son trait et son tour. La verve narrative laisse souvent et volontiers la place à une prose dialogique, laquelle avait pour rôle soit de remplacer les descriptions²⁹⁹ – et cette mutation mutuelle aboutit, comme dans le cas de l'œuvre des frères Goncourt, magiquement, à une époque où les descriptions mêmes abondent, et risquent d'empêcher la création de personnages représentatifs et puissants, en remettant en cause l'action, fondement du récit et du roman³⁰⁰ – soit de s'insérer dans la narration en la dotant de la charge émotionnelle et de l'apport réaliste de la conversation entre les personnages. En ajoutant une nouvelle dimension au récit, et en transposant dans le texte narratif les procédés empruntés au

²⁹⁶Cf. A. COMPAGNON, *op. cit.*

²⁹⁷Cf. Ed. de GONCOURT, (préface à) *Chérie*.

²⁹⁸Cf. *Journal*, 22 mars 1882.

²⁹⁹Cf. R. RICATTE, *La Création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870*, Paris, Armand Colin, 1953.

³⁰⁰Cf. M-T. BIASON, « Les croquis parisiens, atelier d'écriture », Actes du Colloque International *J-K Huysmans : la modernité d'un anti-moderne*, Napoli, L'Orientale Editrice, 2003, p. 212.

théâtre³⁰¹ – notations de pauses, d’hésitations plus ou moins longues etc., comme on va l’observer dans la troisième partie de ce travail de thèse – les dialogues dans les fictions raccourciraient la distance entre diégèse et discours rapporté. Du reste, les deux frères, toujours très attentifs à tous les scintillements de la parole ainsi qu’aux silences, ne pouvaient qu’être favorables à cette forme discursive, notamment quand elle était enchâssée dans une macrostructure telle que le discours narratif. Leurs dialogues sont ponctués d’inventions verbales que l’on serait tenté de qualifier de compensatrices, car elles sont fondées souvent sur le fonctionnement à rebours des présupposés conversationnels, pour créer un monde dialogal possible. Le souci des Goncourt d’arriver à représenter un dialogue « linguistiquement vrai » les porte à déceler les tics linguistiques des personnages, à verser dans le scriptural la langue émotive et usuelle de l’oral. Ces opérations linguistiques, qui vont au de-là de la simple tentative de capturer le pittoresque, contribuent, pour Roland Barthes, à réduire l’écart écrit-oral, en tant que « l’écriture prend pour lieu de ses réflexes la parole réelle des hommes »³⁰².

Or la place d’honneur souvent donnée au dialogue dans une œuvre littéraire, montre sa portée dans le texte: il joue un rôle important, et pas uniquement parce qu’il plaît et séduit le public, mais aussi et notamment pour son aspect heuristique. Souvent, un dialogue, exprime les effets d’un acte de parole sur l’auditoire – les dialogues comme les conversations servent à figurer des mentalités – il contribue à décrypter, à résoudre les problèmes d’impérite, à réduire l’écart entre narrateur et narrataire, à faire avancer l’action, à favoriser la diffusion d’idées. Les discours directs ou indirects, indirects libres

³⁰¹Sur le dialogue au théâtre nous apportons des éclaircissements supplémentaires, concernant certains aspects simplement introduits ici, dans la troisième partie de ce travail de thèse, lesquels vont offrir une image plus exacte de notre vision quant au problème discuté. Pour l’instant, on renvoie à P. LARTHOMAS, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1990 ; voir aussi les études de C. KERBRAT-ORECCHIONI, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n°. 41, pp. 42-62, et d’A. PETITJEAN, « La conversation au théâtre », *Pratiques*, n°. 41, pp. 63-88.

³⁰²R. BARTHES, *Le degré zéro de l’écriture*, Paris, Seuil, 1953, pp. 59-60.

ou narrativisés se croisent dans un subtil travail de mise en plan discursif³⁰³. A la différence de ce qui se passe au théâtre, le romancier peut sans doute jouer des rapprochements plus subtils entre dit et non-dit, et pourtant la théâtralisation du dialogue romanesque peut créer de merveilleux effets, tout en préservant le principe de l'autonomie apparente du personnage par rapport à son créateur³⁰⁴.

Flaubert serait le premier – selon Hemingway – qui fait naître le roman de la théâtralité ; c'est Stendhal qui a le mieux exploité la théâtralité de la diégèse, faisant que les meilleurs acteurs et les meilleures scènes se passent à l'extérieur des théâtres³⁰⁵; ou bien encore c'est Balzac, qui imite la présentation du texte de théâtre³⁰⁶, pour mieux rendre la diction du comédien, en sténographiant le discours dans son oralité, et en s'aventurant ainsi en dehors des conditions littéraires traditionnelles. Mais parmi tous les écrivains du XIX^e siècle, les Goncourt ont – plus que les autres – été attentifs aux aspects prosodiques de la parole orale, et semblent alors déstabiliser le canon réaliste. Jean-Louis Cabanès, à ce propos, parle d' « évolution » dans l'art du dialogue chez les Goncourt, et il note que la présence de dialogues est proportionnée à la préoccupation à satisfaire les exigences de la fiction romanesque³⁰⁷. Les Goncourt sont, à leur époque, les premiers à nous faire entrer dans le roman par le dialogue sous sa forme la plus radicale³⁰⁸, ils nous donnent à entendre les voix

³⁰³Cf. S. DURRER : « Rares sont les scènes dialoguées qui ne recourent qu'à un seul type de discours. Le plus souvent, on observe un subtil entrelacs de discours direct, indirect, indirect libre et narrativisé, qui affecte aussi bien les interventions que les échanges ou les épisodes ». *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Édition Claire Hennaut, 1999, p. 105.

³⁰⁴Cf. J. VISWANATHAN-DELORD, *Spectacles de l'esprit. Du roman dramatique au roman-théâtre*, op. cit.

³⁰⁵Voir F. COULORET-HENDERSON, « Stendhal metteur en scène : remarques sur la théâtralité dans/de son texte », *Nineteenth-Century French Studies*, 17, 1-2, 1988-89, pp. 131-39.

³⁰⁶On trouve la théâtralité du langage dans beaucoup d'œuvres balzaciennes dans les métaphores, les comparaisons, ou dans le métalangage de la narration. Cf. J. VISWANATHAN-DELORD, op. cit.

³⁰⁷Cf. J-L. CABANÈS « La parole des personnages dans l'œuvre romanesque des frères Goncourt », dans *Les frères Goncourt art et écriture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

³⁰⁸S. DISEGNI, « Les dialogues dans les incipits des Goncourt », in *Du dialogue au polylogue. Approches linguistiques, socio-pragmatiques, littéraires*, Roma, 1998.

des personnages, qui, pourtant, sont placés en situation d'énonciation ; Edmond et Jules sont soucieux de cerner le point de rencontre du réel et du fictif, du code oral et du code scriptural, et dans ce passage-choc, ils produisent, expressément dans la tentative de représenter au mieux l'oral par l'écrit, un agrégat stable de caractéristiques fait d'un côté d'effets de mimésis soigneusement aménagés, de méta-discours visant l'exhaustivité, et de l'autre côté d'effets de discours-limites, « artistiques », qui font néanmoins connaître, en creux, l'aspect créateur de la parole réelle.

Mais ce n'est pas tout. L'écriture à la première personne implique aussi, comme le constate Colette Becker, une « déshéroïsation » des personnages qui, une fois « déshéroïsés », n'ont pas d'espace propre, et sollicitent la subjectivité du narrataire³⁰⁹. Donc, grâce à la première personne, le narrataire découvre son autonomie dans la lecture³¹⁰, il participe activement à la construction du sens :

il est demandé à un lecteur plus moderne de chercher les informations habituelles dans les implicites et les sous-entendus du dialogue, en somme de mettre en œuvre ses compétences pratiques en matière d'interaction verbale, comme il le ferait dans la rue ou dans l'omnibus au moment où il capte une conversation en cours³¹¹.

³⁰⁹ « Le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus *a priori* avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur », G. GENETTE, « Voix », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 265.

³¹⁰ Peut-on vraiment parler de libéralisation de l'activité de lecture ? À ce propos, R. BARTHES déclarait : « De doctrine sur la lecture, je n'en ai pas [...] je ne sais même pas s'il faut avoir une *doctrine* sur la lecture, je ne sais pas si la lecture n'est pas, constitutivement, un champ pluriel de pratiques dispersées, d'effets irréductibles, et si, par conséquent, la lecture de la lecture, la Méta-lecture, n'est pas elle-même rien d'autre qu'un éclat d'idées, de craintes, de désirs, de jouissances, d'oppressions, dont il convient de parler au coup par coup, à l'image du pluriel d'ateliers qui constitue ce congrès [...] Dans le champ de la lecture [...] il n'y a pas la possibilité de décrire des *niveaux* de lecture, parce qu'il n'y a pas la possibilité de clore la liste de ces niveaux ». « Sur la lecture », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 37-39. Sur le thème de la lecture, Edmond de GONCOURT, en revanche, affirmait : « Au fond j'ai beaucoup lu, avant d'être homme de lettre, et très peu, depuis que je le suis, ne lisant guère que les livres de documentaires, qui peuvent me servir pour mes travaux, et je me demande, si mon originalité ne vient pas un peu de cela, qui ne me fait pas du tout un *réminiscent*. – Je suis bien plus un *méditant* qu'un liseur ». *Journal*, 18 février, 1893.

³¹¹ S. DISEGNI, op. cit., p. 201.

Edmond et Jules de Goncourt utilisent aussi de façon intensive les points de suspension – Balzac se moquait déjà de cet abus – introduisant par ce biais une certaine temporalité dans les discours des personnages. À travers ce procédé, ils arrivent à produire un effet de naturel : le discours parvient au moment même où il s'énonce, dans une sorte de spontanéité. Des points suspensifs brefs et longs – à leur époque en effet les points n'étaient pas toujours trois, mais pouvaient être bien quatre ou même cinq – étaient parfois précédés par un point d'exclamation ou d'interrogation, et dans ce cas-là, le silence était marqué mais aussi qualifié ³¹².

À titre d'exemple, dans le dialogue qui suit, le mot « Fichu », un terme familier, ici, est décomposé en phonèmes par le bafouillage du personnage secondaire ; il ne s'agit pas seulement d'un élément de pittoresque ; cette hésitation de la parole exprime une robuste fascination pour tous les phénomènes de l'oralité qui exerce un véritable magnétisme et va amener les deux frères à s'intéresser aux anomalies du langage.

– F, i, fi, c, h, u, chu, fichu le drame ! le drame plus ça ! Ah les vieux b... cuirassés qui ne s'embêtaient pas³¹³ !

³¹²Voir P. ADAMY, « Le silence dans les romans des Goncourt, le silence dans leur vie », *EL-LF*, n° 17, 2006-07, p. 14. La recherche d'une normalisation (typo) graphique du roman moderne au XIX^e siècle passe notamment par une mise en page du dialogue – et de toutes les formes de discours rapporté – qui use de façon complémentaire des blancs, des alinéas et de quelques marques d'énonciation. C'est-à-dire tous ces indicateurs graphiques – guillemet, parenthèse, crochet, tiret – qui introduisent un discours autre. Dans l'article « Guillemets et marques du discours direct », *La Ponctuation. Recherches historiques et actuelles*, textes rassemblés par N. CATACH, C. TOURNIER, vol. II, Paris-Besançon, 1979, pp. 235-251, R. LAUFER définit les indicateurs graphiques d'énonciation comme un sous-ensemble qui est formé de l'intersection entre l'ensemble des signes de ponctuation et celui des dispositifs graphiques : de cette « appartenance à deux ensembles » provient « leur ambiguïté, mais aussi leur intérêt théorique ». Dans l'article « Du ponctuel au scriptural (signes d'énoncé et marques d'énonciation) », *Langue française*, 45, février, 1980. Laufer opère une distinction entre ponctuation et *scripturation*, qui correspond à celle entre signes d'énoncé et marques d'énonciation, dont le statut ambigu provient de la fonction de « prolonger [dans l'écrit] l'aspect pragmatique du langage naturel oral ». Cité par E. TONANI, op. cit.

³¹³E. et J. de GONCOURT, *Les Actrices*, Paris, Dentu Libraire-Éditeur, 1856, p. 32.

Mais, au-delà des marques phoniques, prosodiques, syntaxiques et lexicales, les marques pragmatiques, la forme et la longueur des répliques – ce qu'on va analyser dans le chapitre qui suit, en lisant l'œuvre romanesque des deux frères Goncourt – sont l'objet des transformations les plus incontestables, qui ont fait évoluer le dialogue romanesque au XIX^e siècle. Si, jadis, en effet, les répliques étaient normalisées, c'est-à-dire formulées toujours avec un sujet, son prédicat et son complément, au XIX^e siècle cette structure figée se brise, et va comprimer le dialogue. Les répliques deviennent plus courtes, et même là où elles restent plus ou moins étendues, des éléments phatiques prouvent, alors, qu'il s'agit bien d'un dialogue et pas d'un monologue³¹⁴. Grâce au recours à l'ellipse, les répliques acquièrent une interdépendance, et cet appel, même limité, à des formules elliptiques, imprime au discours un certain laisser-aller. Au XIX^e siècle, en effet, les ellipses sont considérés comme des figures, elles sont conçues comme une facilité, et dès lors la marque d'un travail d'écriture³¹⁵.

Edmond et Jules de Goncourt ont bien réussi à représenter le rapport entre le discours indirect et la langue parlée. Ils arrivent aussi à intégrer dans leurs romans un certain discours direct qui participe au romanesque non seulement par son contenu, mais aussi et notamment par sa forme et sa substance linguistique. Dans plusieurs passages que nous allons analyser dans les chapitres qui suivent, les deux frères emploient un langage familier et argotique, très loin du langage écrit, pour souligner qu'il s'agit d'un discours prononcé expressément par un personnage plutôt que par le(s) narrateur(s). Ce discours familier a pour fonction de mettre en évidence certains traits du personnage ; en effet à travers le vocabulaire, on arrive à dire et à deviner la personnalité et le caractère. Par ailleurs, nous remarquons, dans ces discours directs, qui abondent tout au long des récits, toute une série d'éléments et de tournures syntaxiques de la langue parlée, comme par

³¹⁴Cf. S. DURRER, *op. cit.*, pp. 35-36.

³¹⁵Cf. S. DURRER, « Paroles et portraits. Du style des personnages », *Poétique*, Paris, Seuil, novembre, 1992, p. 455.

exemple la présence et la répétition des déictiques et des démonstratifs, qui vont mettre l'accent sur l'oralité. Dans *Germinie Lacerteux*, où la première préoccupation de nos auteurs, dès leur préface, est la représentation réaliste d'un discours populaire, discours du reste tenu par ses figures qui vivent dans les bas-fonds les plus sordides. Le narratif même est transformé ici en discours parlé, et les Goncourt vont plus loin que leurs contemporains. Le discours direct pour eux, qui se développe dans les nombreuses répliques des personnages, va compléter l'information qui est laissée inachevée par le(s) narrateur(s). Le dialogue acquiert ainsi, dans certains passages narratifs des frères Goncourt, une valeur tout à fait référentielle et constitue un discours dénotatif, en présentant des éléments qui servent à remplir les incomplétudes. C'est notamment de ce point de vue qu'il faut analyser le dialogue dans l'œuvre romanesque des Goncourt, sur un plan d'extension et de raccourcissement du narratif, comme moyen d'une « multifocalisation ».

Mais Edmond et Jules de Goncourt sont aussi des modernes déchirés, et non pas (et seulement) parce qu'ils sont « des émigrés du XVIII^e siècle » ou « des contemporains déclassés » de cette société disparue³¹⁶, mais aussi parce qu'ils sont des annonciateurs, qui vont dire tout leur dégoût envers le modernisme dévastateur. Ils vont ainsi rentrer dans le cercle des « antimodernes » d'Antoine Compagnon – même si ils sont invisibles dans le texte en question, peut-être parce que trop familiers pour l'auteur ; parce qu'ils sont des « modernes en liberté », ils séduisent, ils sont de plus en plus présents et contemporains de nos préoccupations personnelles ou sociales, et ils paraissent même prophétiques avec leurs avertissements, beaucoup plus modernes, en somme, que les modernes et beaucoup plus que les avant-gardes. « Ultramodernes » en quelque sorte quand ils rêvaient de la politique sociale, quand ils songeaient à un ministère de la Souffrance publique, quand ils souhaitaient une uniformisation des marchandises, ou quand ils détestaient les horribles parcours des

³¹⁶Cf. *Journal*, 14 décembre, 1862.

boulevards nouveaux et recherchaient la qualité des produits agro-alimentaires d'autrefois, quand ils faisaient l'éloge de la valeur artistique de la France, laquelle séduira, en marquant son empreinte, tous les artistes à venir.³¹⁷ Plus que modernes, donc. Leur œuvre est moderne par son « pointillisme »³¹⁸, par « L'atomisation et la dispersion des unités de sens, la multiplication des formes du récit, des ruptures (de genre, de style, de thème, de ton) et des surprises (lexicales, syntaxiques, sémantiques, typographiques) »³¹⁹, toutes caractéristiques qui seront l'objet de nos investigations dans les chapitres suivants.

³¹⁷Cf. A. BARBIER SAINTE-MARIE, « Modernité des Goncourt », in *Cahier Edmond et Jules de Goncourt*, n° 7, 1999-2000, pp. 3-10.

³¹⁸ Cf. J-P. RICHARD, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.

³¹⁹S. ROLDAN, « Demailly démaillé : le héros des *Hommes de lettres* à l'épreuve de l'écriture goncourtienne », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n° 20, 2013, p. 135.

CHAPITRE II DIALOGUES ET INCIPIT

Introduction

On commence toujours en cassant quelque chose, et dans le cas d'un récit on va rompre le silence. Voilà la démystifiante interprétation d'*incipit* de Francis Ponge³²⁰. Rompre le silence n'est pas une affaire simple, c'est un acte chargé de responsabilité, et pour cela il y a chez beaucoup (réfléchissait Michel Foucault) « un pareil désir de n'avoir pas à commencer, un pareil désir de se retrouver, d'entrée de jeu, de l'autre côté du discours »³²¹. Mais il faut, d'ailleurs, un commencement pour qu'on aboutisse à une fin et vu que le commencement a une valeur déterminante dans l'écriture et la lecture d'un texte, vu que c'est le lieu romanesque sur lequel s'édifie tout le texte du roman, il faut se lancer alors dans cette aventure où la voix narrative commence à émerger dans l'univers de la fiction, dans le sens que l'*incipit* est un seuil entre le hors-texte (le monde réel) et le texte (le monde fictif)³²².

Ce n'est pas un hasard donc si la question du début a suscité un grand intérêt pour ses aspects problématiques dans l'écriture qui tend parfois à cacher et à dissimuler l'arbitraire et d'autres fois, au contraire, à l'indiquer et à l'exposer clairement, ce que nous apercevons à travers un travelling des commencements dans l'œuvre

³²⁰« Puisque, pour commencer, il faut toujours rompre quelque chose, ne serait-ce que le silence, rompons donc, froissons et jetons au panier toute note ou brouillon de papier empreint du faux goût ordinaire aux enveloppes de l'objet... Saisissons-le tout nu ». F. Ponge, *Le Savon*. Cité par A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, Paris, Édition du Seuil, 2003, p.11 ; ouvrage auquel je ferai dans ce chapitre souvent référence.

³²¹« Dans le discours qu'aujourd'hui je dois tenir, et dans ceux qu'il me faudra tenir ici, pendant des années peut-être, j'aurais voulu pouvoir me glisser subrepticement. Plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppé par elle, et porté bien au-delà de tout commencement possible ». M. FOUCAULT, *L'ordre du discours*, leçon inaugurale, 1971.

³²²C. DUCHET, « Pour une sociocritique ou variation sur un incipit » in *Littérature* n°1, 1971, pp. 5-14 ; voir aussi à ce propos : « Idéologie de la mise en texte », in *La Pensée*, n°215, 1980, pp. 95-108.

romanesque d'Edmond et Jules de Goncourt, que ce soit dans les récits à quatre mains ou dans ceux écrits dans le souvenir du cadet. Ce n'est pas un hasard non plus si l'*incipit* implique du courage pour l'indéfinissable séduction qui lui est propre et qui relève du pouvoir stupéfiant de la parole romanesque ; il met en jeu les attentes d'un lecteur, dans son but intime de le capturer et de le conduire par l'écriture dans un autre temps et dans un autre espace, loin du monde réel ; pour tout cela donc, et pour autant de raisons, tout commencement romanesque :

est une prise de position ; un moment décisif – et souvent difficile, pour l'écrivain – dont les enjeux sont multiples, car il doit légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire : bref, *diriger* la lecture. Autant dire que, pour le lecteur, le commencement est un piège : seuil énigmatique de la fiction, passage dans un territoire inconnu, entrée dans un espace linguistique nouveau, l'*incipit* demande inéluctablement l'adhésion du lecteur à la parole du texte, ainsi qu'une implication émotive dans l'univers romanesque³²³.

Un autre aspect à définir dans ce prologue, avant les débuts goncourtiens, est la frontière de l'*incipit*, son code de délimitation. L'obligation de tracer une limite a été objet de discussion dans la critique littéraire. En omettant ici, pour les besoins de l'argumentation, l'ancienne rhétorique, qui imposait une série de règles strictes au début du discours – l'*exordium* – on peut résumer en disant que le roman, en marge de la théorie des genres et en tant que genre plus moderne, semble échapper à l'ensemble des règles imposées par les catégories classiques ; de la première moitié du XIX^e siècle jusqu'à sa seconde moitié, la période de cette étude, on vise à naturaliser les frontières, en indiquant et en thématissant le caractère arbitraire de la coupure. C'est ce que nous ferons en présentant les *incipit* des romans

³²³A. DEL LUNGO, *op. cit.*, p. 14.

des deux frères, parfois en nous limitant à la première scène et parfois à la première phase, et puisque ces deux mots ne sont pas opératoires pour un découpage – il fallait en effet d’abord indiquer comment délimiter une scène ou comment délimiter une phase – car leur contenu est assez vague pour délimiter concrètement la première unité sémantico-structurale d'un texte littéraire³²⁴.

Dans la revue de ces commencements, on a choisi de partager en deux blocs les récits romanesques des deux frères, en proposant un ordre chronologique conjectural – en tant que les deux listes de romans les mettent les uns à la suite des autres sans distinctions, où la collaboration s’entremêle – et précisément les romans écrits à quatre mains : *Les hommes de lettres* (1860), *Sœur Philomène* (1861), *Renée Mauperin* (1864), *Germinie Lacerteux* (1865), *Manette Salomon* (1867), *Madame Gervaisais* (1869), et ceux-là achevé(s) ou écrit(s) entièrement par Edmond, désormais amputé de son cadet : *La Fille Élisabeth* (1877), *Les Frères Zemganno* (1879), *La Faustin* (1882) et *Chérie* (1884).

À travers cet inventaire des *incipit* on remarque un progressif déphasage dans la tension propre au commencement. La diversité des procédés des romanciers est remarquable et il est difficile de dessiner des tendances globales. Le modèle d’*incipit* statique du réalisme – bien que les modèles d’*incipit* soient moins figés qu’on ne le croit – généralement attribué à Balzac, c’est-à-dire cette « forme d’ouverture à la puissante intensité informative »³²⁵ qui contribue à créer un univers plein et mimétique par rapport à celui de la réalité, est souvent conçu sur le mode du pêle-mêle dans l’univers romanesque goncourtien, comme c’est le cas, par exemple, avec l’*incipit* des

³²⁴On s’inspire pour la délimitation des *incipit* des romans d’Edmond et Jules de Goncourt et de ceux d’Edmond tout seul, du code proairétique de R. BARTHES, S/Z, Paris, Seuil/Points, 1970, p. 26 ; on tient compte ici de l’entrée en matière essentiellement liée au code des actions investies dans le début d’un texte, sans une rigueur à la délimitation, car le découpage séquentiel peut se pratiquer à n’importe quel endroit du texte. Pour cette question de délimitation voir aussi le point de vue de A. DEL LUNGO basé sur « la recherche d’un effet de clôture ou d’une fracture dans le texte, soit formelle soit thématique, isolant la première unité », « Pour une poétique de l’incipit », in *Poétique* n° 94, avril, 1993, pp. 135-136.

³²⁵A. DEL LUNGO, *L’incipit romanesque, op. cit.*, p. 179.

Frères Zemganno ; parfois, ce procédé réaliste du début absolu est bouleversé, notamment par l'indétermination totale du début, qui ouvre une isotopie du vague et de l'indistinct (voire par exemple *Sœur Philomène*) ; parfois, c'est un véritable tournant dans la transformation des formes du début, qui aboutit au large emploi de l'ouverture par un dialogue (voire *Les Hommes de lettres* ou *Renée Mauperin*) et parfois les Goncourt pratiquent le refus du commencement ou simplement sa suspension. Il est évident, comme l'affirme Andrea Del Lungo, que ce type de début marque un véritable refus du modèle balzacien³²⁶, en tant que modèle « réaliste » fournissant un trésor d'informations initiale ; ce nouveau modèle « révolutionnaire » pour ainsi dire, au lieu d'énoncer, par la subversion de toute catégorie logique de l'œuvre littéraire, se tait et pose lui-même des questions, en laissant l'allocataire interdit devant cette interrogation métalinguistique infinie. Ce rejet de toute relation de référentialité qui met aussi en question l'existence du récit, on le verra – telle est du moins mon hypothèse – dans la phrase-seuil de *La Fille Élisa*.

Cet excursus théorique sur les *incipit* romanesques nous permet de mieux voir comment les Goncourt renouvellent l'art de l'ouverture. Dans tout commencement on relève la fatigue et son prix³²⁷ : dans *Les Hommes de lettres*, le premier roman véritable, il y a le poids d'un titre ambitieux et d'un tome volumineux, pourtant le commencement ne peut qu'être « transgressif » comme était d'ailleurs transgressive l'idée de mettre en scène un pamphlet contre un secteur pourri de la presse ; dans *Sœur Philomène* il y a le poids de l'incertitude et de la frénésie et cet... « entre chien et loup » est annoncé dès son « silencieux » début. Dans *Renée Mauperin*, dans cette intrigue si longue à trouver comme d'ailleurs le titre de l'œuvre – *La Bourgeoise, La Jeune Bourgeoise, Mademoiselle Mauperin* et enfin

³²⁶Cf. A. DEL LUNGO, *op. cit.*, p. 195.

³²⁷« Combien coûte le premier pas? Une théorie annonciative de l'*incipit* », in *L'Incipit*, Publication de la Licorne (hors-série-colloque III), U.F.R. des Langues et Littératures de l'Université de Poitiers, Poitiers, 1997. Cité par K. ZEKRI, *Étude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Minouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Thèse de Doctorat, Université Paris XIII, 1998.

Renée Mauperin – seulement une entrée en matière « scandaleuse » pouvait accrocher la curiosité du lecteur qui a du mal ici à trouver son fil d'Ariane. Dans *Germinie Lacerteux*, roman plein d'attentes dès sa préface, le discours rapporté mixte à formes d'échanges dialogiques, plonge l'allocataire aussitôt dans l'histoire. Dans *Manette Salomon* où l'art est le véritable protagoniste du roman, on ne pouvait que commencer par un tableau prestigieux, on dirait « parnassien », brodé avec des fils de lumière impressionniste et dans *Madame Gervaisais*, le roman de la haute bourgeoisie, fiction née de leurs souvenirs familiaux et de leurs lectures, au dialogue, encore une fois, est donnée la tâche de séduire, de captiver. Commencer par un univers fictionnel déjà peuplé attire l'attention du lecteur et éveille sa curiosité. Les Goncourt ont pleine confiance dans le dialogue qui permet le contact entre les deux figures de la communication littéraire – narrateur et narrataire – et qui appelle le lecteur à participer à l'acte de l'écriture, à l'impliquer en somme dans le texte dans la mesure où la narration lui est directement adressée.

Ensuite, sans son double, Edmond semble brisé – il suffit pour s'en persuader de consulter le *Journal* – mais paradoxalement ce dernier semble se charger de nouvelles énergies ; tout en lui est révolte et il va se démarquer progressivement du naturalisme pour anticiper et accompagner les œuvres plus généralement reconnues comme décadentes. Cette évolution, qui entend participer de la « modernité » et annoncer le roman « moderne », se voit à la fois dans le changement des titres des textes, dans les préfaces dont la plupart, écrites après la mort de Jules, « revendiquent l'art pour l'art plutôt que la fonction sociale de la littérature, et même dans le recours au document qui met de plus en plus l'accent sur l'intimité et sur l'actualité aux dépens d'une soi-disant réalité objective et invariable »³²⁸. Puisque le document humain se fond dans la fiction, on dirait se « fictionnalise » et puisque le document et la fiction

³²⁸Nous nous appuyons largement sur les idées de K. ASHLEY, *Edmond de Goncourt and the Novel: Naturalism and Decadence*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2005, p. 80.

alternent, la fiction devient alors une sorte de collage, marqué par une « esthétique de l'inachèvement et de l'aléatoire qui rejoindrait celle de l'écriture artiste et, en même temps, celle de la décadence »³²⁹. Ainsi, *La Fille Élisa* commence-t-elle sur un « excellent moment de suspense »³³⁰ qui marque le détachement de l'*incipit* statique du réalisme, où tout vise à donner la représentation la plus complète possible, pour passer à l'*incipit* dynamique ou – et pardonnez-moi pour l'hypothèse hasardée – à l'*incipit* suspensif, ce qu'Andrea Del Lungo décrit comme un *incipit* « Typiquement moderne » – ou, disons, datant de la fin de la modernité – (qui est [...] la suspension absolue du début et de la narration même: [...] son point extrême »³³¹. Mais – et maintenant on hasarde un autre rapprochement – de l'*incipit* beckettien ; de *La Fille Élisa* à l'*incipit* des *Frères Zemganno*, on semble assister à un retour en arrière, à un demi-siècle auparavant, où la description topographique, ici routière, montre tout le statisme du commencement selon un *leitmotiv* balzacien qui révèle la présence omnisciente du narrateur qui, tel quel un metteur en scène, porte son jugement sur ce qu'il expose. Dans *La Faustin*, au contraire, qui est « simplement une étude psychologique et physiologique » l'*incipit* convoque de nouveau l'indétermination totale du début, tandis que « dans le grand spectacle noir du ciel et de la mer » un personnage surgit du silence par « une voix qui était comme un ressouvenir passionné qui parlerait tout haut dans un rêve ». Ce caractère illusoire du commencement qui présente ces cinq créatures sans traits, trois hommes et deux femmes et où même « la conversation entre ces hommes et ces femmes était morte », donne un exemple d'exorde typique de la modernité, où le temps et l'espace sont décontextualisés par un déplacement de la relation de référentialité du texte. Enfin, dans

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ G. DELAISEMENT, (préface à), Edmond et [Jules] de Goncourt, *La Fille Élisa*, Paris, La Boîte à documents, 1990, p.169. À ce propos R. RICATTE précise que ce moment de suspense « non seulement met en valeur la suspension d'audience, épisode qui l'avait par deux fois si violemment frappé, à Bar et dans l'affaire Firon ; mais encore il se rapproche du procédé saisissant utilisé par Victor Hugo ». Voir, *La genèse de « La Fille Élisa »*, Paris, P.U.F, 1960.

³³¹ A. DEL LUNGO, *op. cit.*, p. 194.

Chérie, le roman qu'Edmond annonçait dans l'introduction de *La Faustine* et de sa langue préface, on ne retrouve rien d'autre qu'un *incipit* statique qui assure linéarité et lisibilité, et expose d'emblée les points de départ spatio-temporel de l'histoire ainsi que la protagoniste de l'action. Les Goncourt pratiquent donc les formes les plus disparates d'ouvertures, qui témoignent de leur curiosité pour les pratiques d'écriture de leurs contemporains. Les Goncourt ne s'inscrivaient pas dans le sillage du roman historique, – en invoquant le modèle de Walter Scott, comme faisait Balzac d'ailleurs librement et de façon aussi très ironique³³² – mais ils s'appuyaient sur des documents – des documents d'un type nouveau, non plus écrits, mais « racontés ou relevés d'après nature » pour faire du roman la transcription fidèle du réel. Walter Scott était, cependant, un point de référence pour les deux frères. Lecteurs du romancier écossais, Edmond et Jules de Goncourt appréciaient « les conversations et les descriptions » de Scott, les « diffuses causeries magnifiques », ainsi que Balzac les nommait dans ses *Illusions perdues* ; le souvenir de son œuvre, même si il est cité rarement dans leur *Journal* – il y a juste quatre mentions du romancier anglais (27 janvier, 1860 ; 18 septembre 1867 ; 2 mai, 1876 ; 23 juillet, 1894) – cette présence laissait entendre, quand même, que son influence fut importante. La vogue de Scott d'ailleurs inspirait et modelait les personnages fictifs ; Scott, qui avait renouvelé tous les genres, ne pouvait passer évidemment inaperçu. Si Zola dans *Les Romanciers naturalistes* lui reproche de ne pas rechercher la vérité, Stendhal au contraire appréciait sa peinture des

³³² « Si vous voulez ne pas être le singe de Walter Scott, il faut vous créer une manière différente, et vous l'avez imité. Vous commencez, comme lui, par de longues conversations pour poser vos personnages ; quand ils ont causé, vous faites arriver la description et l'action. Cet antagonisme nécessaire à toute œuvre dramatique vient en dernier. Renversez-moi les termes du problème. Remplacez ces diffuses causeries, magnifiques chez Scott, mais sans couleur chez vous, par des descriptions auxquelles se prête si bien notre langue. Que chez vous le dialogue soit la conséquence attendue qui couronne vos préparatifs. Entrez tout d'abord dans l'action. Prenez-moi votre sujet tantôt en travers, tantôt par la queue ; enfin variez vos plans, pour n'être jamais le même. Vous serez neuf tout en adaptant à l'histoire de France la forme du drame dialogué de l'Écossais. Walter Scott est sans passion, il l'ignore, ou peut-être lui était-elle interdite par les mœurs hypocrites de son pays ». H. de BALZAC, *Illusions perdues*.

passions et de l'âme, Balzac aimait la profondeur de ses traits, tandis qu'Hugo évoquait son modèle de roman dramatique. Mais, c'est justement par l'insertion du discours direct, qui a un rôle explicatif extrêmement marqué dans la diégèse chez Scott, lequel rappelle, par sa forme, les expositions théâtrales, que les Goncourt ont été le plus influencés. Dans le discours romanesque des deux frères comme dans l'œuvre scottienne :

la progression des informations, ainsi que la délégation d'autorité se manifeste par la multiplication des formules proverbiales dans les dialogues. Le personnage est investi du rôle de commentateur et de moraliste qui appartient au narrateur principal, mais en même temps, le caractère parfois approximatif et donc fragile de l'analogie est également pris en charge par le locuteur³³³.

L'influence scottienne chez les Goncourt ne se limite pas à l'intrusion pléthorique du discours à la première personne dans le récit romanesque, mais elle s'étend aussi à la pratique d'un art total qui joue sur les sens de l'ouïe et de la vue, ce qu'Hugo appelait le « pouvoir magique » de Scott³³⁴, et aussi à l'admiration pour l'anecdote qui, par son caractère ponctuel, entre elle aussi dans une poétique de l'aperçu et dépasse, par ce biais, les oppositions entre le réel et l'idéal. Et puis, ce désir de Scott de vouloir échapper au fragrant délit de mensonge³³⁵ ne rappellerait-il le souci persévérant de nos auteurs ?

Dans leurs chapitres inauguraux, les romans des Goncourt reprennent les schémas scottiens. Le même mélange d'action et de description se retrouve dans les deux œuvres. Les Goncourt comme Scott défendent la description parce que les romanciers n'ont pas à leur disposition, comme les dramaturges, des peintres pour brosser la

³³³ F. MCINTOSH, *La vraisemblance narrative en question*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 234-235.

³³⁴ F. MCINTOSH, *op. cit.*, p. 71.

³³⁵ CF. W. SCOTT, *The Fair Maid of Perth*, Édimbourg, 1828. Cité par F. MCINTOSH, *op. cit.*, p. 82.

toile de fond³³⁶; cette description qui montre un goût marqué pour les détails, chez les Goncourt et chez Scott est souvent cassée par le dialogue ou simplement par quelques paroles qui marquent le retour à l'action³³⁷.

Sur une dizaine de romans, cinq commencent par la parole d'un personnage et nos auteurs reconnaissent à la parole interactive le privilège de devenir objet romanesque. Le dialogue et l'*incipit*, dans cette perspective, semblent donc interagir : d'un côté le choix du dialogue dans un commencement va développer certaines potentialités de l'*incipit*, et vice-versa l'*incipit* va permettre d'accorder au dialogue le grand privilège de l'entrée en texte d'un roman, genre qui, contrairement à d'autres, n'est pas axé sur le simple dialogue³³⁸.

1.2 LE DIALOGUE AVANT TOUT : L'INCIPIT TRANSGRESSIF DE CHARLES DEMAILLY

La morale des *Hommes de lettres*, la voulez-vous en deux mots ? Le livre est un honnête homme, le journal est une fille.
Journal, 29 novembre, 1860.

La présence de dialogues au début d'un texte romanesque n'est pas à considérer comme une pratique révolutionnaire, notamment à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle³³⁹. Nombreux sont en effet les auteurs du cercle du roman naturaliste qui ont élevé le dialogue au statut de modèle d'ouverture dans leurs œuvres. Mais l'expression « Avant tout », qu'on a décidé de retenir, n'a pas une valeur exclusivement physique, elle ne signifie pas simplement début, mais

³³⁶Pour l'analogie adoptée on renvoie à E. ARNOULD, *Essais de théorie et d'histoire littéraire*, Paris, Librairie Durand, 1858, p. 207.

³³⁷ Pour une poétique des *incipit* de Walter Scott on renvoie à F. MCINTOSH, *op. cit.*, expressément aux pp. 289-323.

³³⁸Cf. S. DISEGNI, *op. cit.* p.207.

³³⁹Cf. S. DURRER, *Le dialogue romanesque, style et structure*, Genève, Droz, 1994.

dans son acception la plus intime, cette locution adverbiale vise à préciser dans le texte son rôle principal, et dans notre cas à spécifier un « espace liminaire mais déjà textuel »³⁴⁰, ce qu'on a baptisé communément *incipit*.

Or, si nous chargeons *l'incipit* de ses fonctions principales – informer le lecteur et le faire entrer dans le récit – et si envisageons aussi son rôle d'intermédiaire entre lecteur et narrateur – susciter la curiosité et nouer le contrat de lecture, parfois de façon même explicite avec lui – on imagine combien de soins un auteur – dès sa phrase seuil – donne à son nouveau texte. Si *l'incipit*, qu'il soit « statique » et très informatif, ou bien « progressif » ou « dynamique », ou à la limite in « *medias res* », n'aboutit qu'à une fin, dans le sens que la pensée tourne sur elle-même ; si la fin du texte n'est pas autre chose que le retour au début, alors, il se charge encore plus d'implications, il possède une valeur encore plus déterminante dans l'écriture et la lecture d'un texte, car, en somme, tout le texte du roman s'édifie sur ce passage romanesque.

Mais si la tendance la plus ordinaire consistait à placer des dialogues dans les premiers chapitres ou dans les débuts in *medias res*, arrangement stylistique bien illustré par le roman naturaliste, une autre tendance, tout à fait nouvelle et à certains égards beaucoup plus hardie, les placera dès les *incipits* et, encore, il ne s'agira plus de dialogues où le narrateur intervient, ou dont l'auteur distribue les rôles, comme il arrivait fréquemment dans les *incipits* antérieurs aux Goncourt, mais à la manière spécifique des deux frères, de façon purement théâtrale, ce sont des dialogues rapportés, où le style direct n'est jamais interrompu par aucune forme de raccourcissement – ni

³⁴⁰Cf. P.M. DE BIASI, « Les points stratégiques du texte », in *Le grand Atlas des Littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 27. Les questions de délimitation et la définition même de *l'incipit* posent des problèmes. Une acception restreinte de cette notion vise à la limiter à la première phrase du texte. Ce découpage arbitraire implique une définition également arbitraire. En effet, la phrase-seuil, en particulier dans le roman ne peut pas rendre compte des stratégies textuelles mises en place dans le début d'un roman. Pour une poétique de *l'incipit* Cf. aussi B. BOIE et D. FERRER, « Les commencements du commencement », in *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, Collection Textes et Manuscrits publiée par L. HAY, Paris, Ed. CNRS, 1993.

par un commentaire ni par une description – mais évolue de répliques en répliques. Les Goncourt sont, à leur époque, « les premiers à nous faire entrer dans le roman (directement) par le dialogue (ou par une conversation) sous sa forme la plus radicale, avec une intention manifestement transgressive voire polémique par rapport au code romanesque du temps, le code réaliste »³⁴¹ ; cette forme d'intrusion dialogique dès l'*incipit* permettra de montrer comment ce choix a été accompli par les deux frères pour développer certaines potentialités dès les débuts : à travers le dialogue ou à travers une conversation le texte romanesque prend naissance pour mieux instaurer sa lisibilité ; plus le texte littéraire est dialogique plus il s'ouvre à une pensée de l'altérité, et cette stratégie de séduction comble le vide initial du roman et facilite pour le lecteur l'introduction dans l'univers de la fiction.

Les Goncourt ont donc été entraînés à confier au dialogue un rôle excessif, tentation constante chez eux et à laquelle ils cèdent ici d'autant plus facilement qu'ils travaillent sur une pièce préexistante. Les deux tiers des chapitres renferment des conversations rapportées au style direct ; de plus, sur ces soixante chapitres dialogués, vingt-sept, presque le tiers de l'œuvre, excluent la narration. Le passage d'un chapitre à l'autre se fait la plupart du temps en sautant d'une conversation à l'autre³⁴².

De nombreux romans mettaient en scène les milieux du journalisme pour exorciser le danger que la littérature devait à l'époque conjurer : celui du langage beaucoup plus direct et concret des chroniques mondaines. Et quelle meilleure méthode pouvait être adoptée comme contrepoint, sinon celle « d'entrée en écriture » à travers un dialogue qui, même si on ne connaît jamais les locuteurs, avait d'un côté tout l'air d'une discussion didactique, mais pour objet la langue dans sa fonction communicative ?

³⁴¹S. DISEGNI, op. cit. p. 200.

³⁴²R. RICATTE, *La création romanesque chez les Goncourt*, Armand Colin, Paris, 1953, p. 109.

Un article ?... Tu me demandes s'il y a un article dans mon histoire ?
Mais, malheureux, un enfant de six ans en ferait une comédie en vers, les yeux bandés !

Scène première : le foyer de la Comédie-Française... tu comprends... la maison de Molière... Talma... les souvenirs... la tirade... : c'est là où César cause avec Scapin, où Melpomène prend l'éventail de Thalie, où..., où..., où... il n'y a pas de raison pour que ça finisse ! [...]

Edmond et Jules dès leur *incipit* jetaient les lecteurs dans une « ardente et terrible conversation de chaque jour »³⁴³, et grâce à leur habileté à médiatiser le langage, « ils transformaient la réalité en littérature et vice-versa, en hystérisant le lexique et en convulsant la syntaxe »³⁴⁴. Le tout est soigneusement fabriqué par les deux frères comme on s'apprête à terminer soigneusement un casse-tête ou à coudre les pièces de la féerie mise d'arlequin³⁴⁵, en brochant des phrases et des expressions prises un peu partout au détour des situations les plus disparates, et en rassemblant des conversations et des causeries auparavant sténographiées dans leur *Journal*, pour mieux en garder toute la vivacité. La consultation des manuscrits, ainsi que celle des ébauches, les notes, les plans successifs ou plutôt le travail sur certains dossiers préparatoires nous permettent de mieux connaître la forme du dialogue dans son état primitif avant sa construction dans le texte définitif. Cette écriture apparemment dérégulée collait à la peau d'une époque défaite, et les Goncourt hantés par l'effet d'authenticité, prêts à aller jusqu' au « scandale pour avoir du talent »³⁴⁶, n'auraient pas pu faire autre chose qu' « Un livre qui ne fait si bas le bas des lettres que pour en faire le haut plus haut et plus

³⁴¹J. JANIN, « Conversation », in W. DUCKETT (sous la direction de), *Dictionnaire de la Conversation*, t. IV, Paris, Firmin Didot, 1861, p. 457.

³⁴⁴Cf. F. GAILLARD, « Les célibataires de l'art », dans, *Les Frères Goncourt : Art et écriture*, J-L. CABANÈS (dir.), Talence, Presse Universitaire de Bordeaux, 1997, p. 327.

³⁴⁵On remarque la figure imagée proposée par J-D. WAGNER, « Goncourt et Bohème : mythologies bohèmes dans *Charles Demailly* et dans *Manette Salomon* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°. 14, 2007, p. 46.

³⁴⁶*Journal*, 03 janvier, 1860.

digne de respect ! »³⁴⁷. Pour montrer d'emblée leur disposition à l'interaction et pour se donner immédiatement au lecteur, Edmond et Jules de Goncourt mettaient en scène l'éclosion de multiples formes d'interlocutions, puis une ardente polyphonie qui produisait des effets de familiarité et de connivence ; ils souhaitaient piquer la curiosité en créant cette conversation sans interruption de journalistes à l'intérieur de la salle de rédaction du petit journal *Le Scandale*. Ici, toute une partie de la presse – intentionnellement cachée – s'entretient dans :

un joyeux tohu-bohu ouvert sur le boulevard, dans un passage incessant et dans la circulation de joyeux drilles qui font circuler bons mots et rumeurs [...] Sinistre trio qui vit défiler sur le Boulevard tout ce que la vulgarité européenne pouvait vomir, tout ce que les barbares pouvaient dégager d'odieux et de médiocre. Comment résister à ce flot envahisseur qui apportait son costume, sa langue, ses mœurs et ses préjugés ? Le Boulevard n'a pas su résister, il s'est soumis à la dure loi du vainqueur...³⁴⁸.

Il faut quand même rappeler l'idée de ce récit, destiné au théâtre et conçu sous la forme d'une pièce de cinq actes en prose, avec pour titre *Les Hommes de lettres*³⁴⁹. Cette pièce, jamais représentée, et dont les

³⁴⁷ *Journal*, 30 janvier, 1860.

³⁴⁸J. BERTAUT, *Le Boulevard*, Paris, Taillandier, 1957. Cité par M-È. THÉRENTY, «Les « boutiques d'esprit » : sociabilités journalistiques et production littéraire (1830-1870) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 3/2010, (Vol. 110), pp. 589-604.

³⁴⁹*Les hommes de lettres* était apparemment un mauvais titre, et la critique a reproché aux Goncourt d'évoquer dans ce roman à thème des journalistes ou des bohèmes et nul homme de lettres, sauf Charles Demailly qui aspirait à ce statut dans la société. Du reste, souvent l'œuvre des Goncourt s'est modifiée dans le temps : « Les phrases comme les projets [...] traversent les années et se transforment, d'abord écrites ou rêvés à deux, puis par Edmond, qui paraît bien, conformément à ses déclarations, non seulement avoir tissé son œuvre de l'œuvre commune, mais aussi l'avoir nourrie, de façon plus ou moins volontaire, du souvenir de son frère mort ». M. DOTTIN-ORSINI, « Les Frères Goncourt et le roman des *Actrices* », dans « Les frères Goncourt », *Revue des Sciences Humaines*, n° 259, 3/2000, p.57. À partir de ces considérations, nous citons bien des exemples : *en 18...* (1851) dans sa deuxième édition (1884) porte au-dessus du titre : *Un premier livre*, et Edmond de Goncourt a ajouté une préface, précédemment parue dans l'*Indépendance* belge, n° du 4 octobre 1884 ; *La Lorette* (1852-1853) a paru dans le *Paris* et dans l'*Éclair* sous le titre : *Les Lèpres modernes ; Histoire de la Société française pendant la Révolution* (1854), dans sa troisième édition (1864) présente une nouvelle préface ; *Une Voiture de masques*. (1856), – constitué d'articles publiés dans l'*Éclair*, le *Paris* et l'*Artiste*, contient une nouvelle épistolaire intitulée « Une Première amoureuse », cette nouvelle parue dans le *Paris* sous le titre *Six lettres d'une*

frères Goncourt ont brûlé le manuscrit, était imprimée dans leur mémoire et cela pourrait même expliquer pourquoi les locuteurs tout au long de cette première conversation ne sont jamais présentés ni par leur nom, ni par leur rôle, ni par leur initiale, comme si on avait la possibilité de les voir en personne sur les planches échanger leurs répliques ou comme si ils débattaient en se tenant dans les coulisses, et qu'on pourrait les entrevoir sans les distinguer physiquement

première amoureuse – change de titre dans sa deuxième édition : *Quelques créatures de ce temps* (1876), et on ajoute une nouvelle préface d'Edmond de Goncourt ; pour *Sophie Arnould* (1857), dans sa quatrième édition (1885), Edmond de Goncourt ajoute l'indication de documents nouveaux et une iconographie ; *Portraits intimes du dix-huitième siècle* (1857), dans sa deuxième édition (1878), les deux volumes ont été fondus en un seul et remaniés ; la deuxième édition (1858) de l'*Histoire de Marie-Antoinette* (1858) est revue et augmentée de documents inédits, dans la cinquième édition (1878), des documents nouveaux et des lettres inédites sont ajoutés ; *Le dix-huitième siècle* (1859), paru dans différentes revues d'art, de 1859 à 1875, ajoute de nouvelles trouvailles et apporte plusieurs corrections, à partir de la seconde livraison change de titre et devient : *L'Art du dix-huitième siècle*, dans sa deuxième édition (1873-74), le texte est revu et augmenté, et de nouveau revu et augmenté dans sa quatrième édition (1881-82) ; *Les Maîtresse de Louis XV* (1860), l'ouvrage à partir de la seconde édition est divisé en trois volumes sous les titres individuels : *La Duchesse de Châteauroux et ses sœurs, M^{me} de Pompadour, La du Barry*. Dans sa deuxième édition, *La Duchesse de Châteauroux et ses sœurs* (1879), est revue et augmentée de lettres et documents inédits, Edmond de Goncourt augmente la préface de la première édition. *M^{me} de Pompadour*, dans sa deuxième édition (1879), est revue et augmentée de documents inédits. *La du Barry*, dans sa deuxième édition (1878) est revue et augmentée de nouveaux documents. Les trois textes en question, dans leurs troisièmes éditions (1881), sont encore revus ; *L'Amour au dix-huitième siècle* (1862), change de titre dans sa deuxième édition (1877) : *La Femme au dix-huitième siècle* ; *Renée Mauperin* (1864), est annoncée auparavant sous le titre : *La Jeune Bourgeoisie* (1863), paru dans *L'Opinion nationale* ; *Germinie Lacerteux* (1865), dans sa deuxième édition (américaine-en français, 1868) contient la préface, dans sa troisième édition (1876), contient *La Fosse commune au cimetière Montmartre*, frontispice gravé à l'eau forte par Chauvel, d'après une aquarelle de Jules de Goncourt offerte au Théâtre de l'Odéon, dans sa cinquième édition (1876), on ajoute une préface inédite, tirée du *Journal* ; *Henriette Maréchal* (1866), dans sa deuxième édition, et dans sa troisième (s. date), le drame en trois actes en prose, est revu et augmenté ; *Manette Salomon* (1865) est annoncé primitivement sous le titre : *L'Atelier Langibout* ; un extrait de *Gavarni, l'homme et l'œuvre* (1873) est paru sous le titre *Vireloque*, dans *le Diable* (1870) ; *La Patrie en danger* (1873), le drame en cinq actes en prose, est lu au comité du Théâtre Français sous le titre de *Mademoiselle de la Rochedragon*, l'édition originale contient une préface de Edmond de Goncourt ; un fragment de *La Fille Elisa* (1878), sous le titre : *Alexandrine phénomène*, est paru dans la *République des Lettres* (18 mars 1877) ; des fragments *La Maison d'un Artiste* (1881) sont parus sans titre dans le *Voltaire* (1879), et sous le titre de *les Marchands d'Estampe* (1880), dans le *Moniteur du Bibliophile* ; pour *La Saint-Huberty* (1882), dans sa deuxième édition (1885), le titre change : *Madame Saint-Huberty*, et on ajoute une préface ; pour *Chérie* (1884), nombreux changements ont été apportés au texte primitif pendant la correction des épreuves, le roman est annoncé sous le titre de *Mademoiselle Tony Fréneuse*. Nous nous appuyons ici sur la « Bibliographie et Iconographie des Goncourt », écrite par A. DELZANT, dans *Les Goncourt*, Paris, Charpentier, 1889, pp. 329-375.

comme des ombres chinoises. La rétention du discours des narrateurs semble tirer le roman du côté du théâtre. Même si le théâtre n'est pas fait pour être lu et le roman n'est pas fait pour être joué, cependant ce roman a parfois la tentation de rivaliser avec la scène. Dans *Charles Demailly*, où les dialogues romanesques traditionnels sont déjà nombreux, cette rivalité des deux grands genres entraîne souvent l'immixtion impromptue du dialogue théâtral dans la narration. Ces deux sortes de dialogues sont d'ailleurs voisines, et du reste « les pièces de théâtre en tant qu'ouvrages imprimés peuvent comporter des éléments techniques qui semblent provenir des romans ; les romanciers peuvent également emprunter des techniques qu'on s'accorde généralement à dire dramatiques »³⁵⁰. Ainsi, les différentes représentations de la conversation provenant de deux arts différents peuvent non seulement se concurrencer, mais aussi se compléter. Cette rencontre peut viser à atteindre un but littéraire et à diversifier le paysage romanesque pour le rendre attrayant dans sa forme ainsi que pour créer des effets de surprise. Ici, s'agit-il simplement d'un manque par distraction ou d'un choix fait exprès pour séduire ? Qu'il s'agisse d'un dialogue – ou bien d'une conversation, en considérant comment « elle englobe, totalise, elle dit le tout d'un monde » – on le perçoit du reste typographiquement, grâce aux soins de l'éditeur qui tient à montrer que chaque répartie est amorcée par un tiret long (—), de préférence cadratin, suivi d'une espace insécable. En éliminant les guillemets d'ouverture et de fermeture dans cet *incipit* dialogué, et en considérant que le décrochage du tiret (—) suffisait amplement à faire comprendre au lecteur que quelqu'un prenait ou reprenait la parole, les Goncourt pratiquaient une présentation qu'on trouvait par exemple dans les collections plus populaires, dans lesquelles on privilégiait un mélange intensif du texte narratif et du texte dialogué. Du reste, le dialogue fait partie du niveau intradiégétique, qui est un niveau interne à la narration. Son apparition est donc associée à certains procédés qui

³⁵⁰ V. MYLNE, *Le Dialogue dans le roman de Sorel à Sarraute*, Paris, Universitas, 1994, p. 85.

indiquent le changement et le passage d'un niveau à l'autre et sa présence est rendue évidente par une différenciation spatiale. Le dialogue dans n'importe quel type de récit se met toujours en marge de tout le reste du texte, ce qui permet d'emblée de l'en distinguer et de l'en séparer. D'autre part le passage à la ligne, qui est associé à l'introduction de chaque réplique, modifie la forme extérieure du texte et le rend plus serré, facilitant aussi la lecture. Le dialogue aère ainsi le texte ; les deux frères choisissent, dans ce cas précis, simplement les tirets et non pas les guillemets, pour éviter que la distance entre la parole représentée et la narration, déjà inévitable par sa différenciation spatiale, soit encore plus nette ; les guillemets sont un moyen de séparation, ils contribuent à une sorte d'introduction de l'unité distincte, tandis que les tirets sont utilisés à l'intérieur du développement du dialogue. Il est donc évident que chaque moyen graphique utilisé a sa propre fonctionnalité dans le dialogue chez les Goncourt.

Dans cette première « conversation à dessein »³⁵¹ les Goncourt opposaient des répliques très longues et discursives à des répliques très courtes et très vivantes :

[...]

Hein ! la société ?...

Tu ne la connais pas ? C'est pourtant une société secrète... Devine ce qu'il y a dans le foyer de la Comédie ?... Il y a des poulpes ! C'est terrible ! Une fois accroché, c'est fini ! ils vous entraînent au fond de leur conversation... [...]

³⁵¹Dans les manuels spécialisés, la typologie des dialogues est présentée de façon très variée, pour ce qui concerne leur structure et les objectifs poursuivis par l'auteur. On renvoie ici au terme « conversation à dessein » utilisé par E. RADTKE, laquelle se réfère à une typologie discursive finalisée vers un but pratique précis, où à travers leurs échanges, les interlocuteurs se proposent d'obtenir un résultat concret, dicté par la nécessité du moment. Cette « conversation à dessein » s'oppose au « discours narratif », lequel, en revanche, se réfère à un ailleurs de la situation de communication qui est relaté au cours de l'entretien. Voir « Le français parlé au XVII^e siècle et l'analyse de la conversation », in *Sociolinguistique des langues romanes. Actes du XVII^e Congrès International de linguistique et philologie romanes*, vol. 5, Université de Provence, 1984, pp. 135.147.

Ils mimaient une situation de communication réelle, dans le but de reproduire la conversation courante et d'offrir au lecteur l'illusion d'un échange authentique et spontané. Edmond et Jules poursuivaient un objectif linguistique et communicatif bien précis, ils manifestaient un véritable souci d'authenticité, qui devait résulter notamment de l'interaction entre les locuteurs, du contexte et du contenu des échanges, simulant parfois des échanges verbaux oraux jusqu'au bout du possible, précisément jusqu'à représenter par écrit l'état d'hésitation, communément produit dans le parler. Grâce à la répétition de quelques mots pleins – comme par exemple, dans ce cas, de la répétition de la préposition et/ou de l'adverbe *après* – on allait former un « bloc », dans lequel le répétable « après » était répété jusqu'à trois fois consécutives :

[...]

Après ?

Après, après ? tu poses ta femme : une comédienne célèbre...

Dans ce cas spécifique le « répété multiples » était présenté par les deux frères à travers deux voix différentes (celles de ses locuteurs cachés) et à travers divers degrés d'intonations : un premier répété, qui venait exprimer par une première voix à la tonalité interrogative, et un deuxième et un troisième annoncés par une deuxième voix, laquelle était fixée par une brève pause silencieuse et par un point interrogatif. La structure du dialogue qui se rapproche de l'oral est chargée d'imperfections, d'accidents de langage et de déformations qui sont des éléments propres du langage parlé, et la répétition, dans ce cas, est sans doute un premier facteur d'imperfection au sein du dialogue, qui produit un effet mécanique dans l'enchaînement de sa construction. Telle répétition peut être due à des facteurs psychologiques, par exemple un choc émotif des personnages, et pourtant elle est de nature paralinguistique ou situationnelle. Ce procédé de répétition contribue au réalisme lexico-syntaxique; cependant dans un dialogue la

répétition ne marque pas seulement l'oralité, mais elle suggère aussi la pauvreté de la parole. Ce réalisme linguistique, dans ce passage, en outre, est marqué non pas par un seul accident, mais bien par deux accidents de langage, parmi lesquels les plus significatifs, sont la répétition et l'interruption. Il est clair que ces accidents sous-tendent aussi bien la langue parlée quotidienne, que les répliques actérielles romanesque et ils sont également des facteurs de perturbation de la communication. Sans être donc allongé de manière significative ou suivi d'un *euh* ou par d'autres marques, ces répétés étaient séparés entre eux, par un silence si bref qu'il ne permettait pratiquement pas à l'auditeur de réagir. Conçues et organisées comme des scènes de théâtre, ces séries de répliques amples et courtes avaient, en somme, l'avantage de faire avancer le récit à un rythme soutenu ; même si dans la narration on passait trop souvent du coq à l'âne, on ne risquait pas d'accabler le lecteur dès son début. Du point de vue de l'enchaînement des répliques, nos narrateurs associent en effet le bon enchaînement à la valeur esthétique du dialogue, ce qui n'était pas toujours le cas dans les dialogues romanesques de leur époque. Nous retrouvons ici les mêmes principes que ceux employés par les auteurs des pièces de théâtre, comme la nécessité pour le dialogue d'énoncer des répliques à propos et en situation, de partager le référent discuté et de marquer son intérêt à la réplique précédente. Ce principe de cohésion était pour Edmond et Jules de Goncourt un principe essentiel pour le bon enchaînement des répliques. Toujours dans le cadre de l'enchaînement, les deux frères enfin dégagent divers éléments de leurs répliques que nous pourrions définir comme étant d'ordre phatique – c'est-à-dire pour établir le contact entre narrateur(s) et narrataire – comme les appuis de discours et les éléments de présentation qui facilitent la communication.

Dans cet *incipit* dialogué Edmond et Jules de Goncourt ne donnait donc aucune indication extradialogale, et comme l'affirme justement Silvia Disegni, cette entrée en écriture pour ses énigmes est comparable à l'un des *incipits* les plus transgressifs et célèbres qui

soit, celui de *Jacques Le Fataliste*. Par rapport aux mystères introductifs de Diderot, les Goncourt néanmoins osaient encore plus, en gardant l'anonymat de leurs personnages tout au long du dialogue, en les plaçant uniquement en situation d'énonciation :

Il est demandé à un lecteur plus moderne de chercher les informations habituelles dans les implicites et les sous-entendus du dialogue, en somme de mettre en œuvre ses compétences pratiques en matière d'interaction verbale, comme il le ferait dans la rue ou dans l'omnibus au moment où il capte une conversation en cours. Il est comme installé au côté de l'auteur, vivant une situation d'écoute qu'on lui présente comme analogue à celle de celui-ci ³⁵².

Pourtant, la fonction codifiante de l'*incipit* devrait permettre d'élaborer le code du texte et d'orienter sa réception car le lecteur « a intérêt à recevoir l'idée la plus complète possible du genre, du style du texte, des codes artistiques types qu'il doit dynamiser dans sa conscience pour percevoir le texte. Ces renseignements, il les puise pour l'essentiel dans le début »³⁵³. En effet, même si Edmond et Jules de Goncourt annonçaient le thème du roman en recourant à l'expédient de la cause pour effet, du contenant pour le contenu, cette manière métonymique parfois d'avancer dans l'histoire ne compromettait point la vitesse générale d'entrée dans le roman : il s'agit quand même ici d'un *incipit* dynamique où l'on pénètre immédiatement dans l'histoire³⁵⁴ avec une information qui porte sur le référent ; le lecteur a un rôle actif, puisqu'il est appelé à combler un manque d'information qui augmente l'importance de l'énigme romanesque; la fonction séductrice se manifeste dans l'*incipit* à travers la production d'intérêts qui prend différentes formes et qui entraîne de manière directe le lecteur dans l'action et le pousse ainsi à découvrir les tenants et les aboutissants de l'histoire narrée.

³⁵² S. DISEGNI, op. cit. p. 201.

³⁵³ I.M. LOTMAN, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard (NRF), 1973, p. 309.

³⁵⁴ On emprunte la terminologie de A. DEL LUNGO, « Pour une poétique de l'incipit », op. cit.

Immédiatement, le lecteur se trouve quand même en face d'une entreprise traditionnelle au XIX^e siècle, celle de la montée sociale, « la Société du rachat des captifs... », le rachat de qui désire démêler les secrets et de qui lutte en vain pour se libérer de ses « tentacules ». Il ne s'agit pas cependant d'un tableau critique de la société de l'époque ; les Goncourt ne sont pas en effet des romanciers « par la construction solide des masses », prônée par Émile Zola dans ses notes préparatoires à sa série de *Les Rougon-Macquart*, mais plutôt des amateurs de figures isolées, les types délégués d'un milieu ; dans le cas spécifique de *Charles Demailly*, un mandataire de la société littéraire. « Malade comme tous les gens de lettre », Charles, incarne la condition de l'écrivain qui, sans moyen de s'en tirer, est destiné à tomber dans le vide :

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'écriture³⁵⁵.

2.2 L'INCIPIT « SILENCIEUX » DE *SŒUR PHILOMÈNE*

Les Hommes de lettres et *Sœur Philomène* – ces deux livres faits en toute sincérité, sans aucune pose, sans aucune recherche de ce qui n'est pas en nous, en toute bonne foi de nos impressions, sans jamais aucune recherche d'étonner ou de scandaliser le public –
Journal, 16 mars, 1861.

Certains considèrent l'*incipit* comme le moment de « passage du silence à la parole »³⁵⁶ et les frères Goncourt, dans ce petit récit, écrit très vite à quatre mains, semblent adopter pleinement cette position, et

³⁵⁵ J. CHEMINAUD, « La vie morte de Charles Demailly », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n.° 20, 2013, p. 150.

³⁵⁶ « L'importance de la phrase-seuil vient d'abord tout simplement de ce qu'elle réalise dans un livre le *passage* du silence à la parole » J. RAYMOND, *Pratique de la littérature*, Paris, Seuil, 1978, p. 13.

donnent aux lecteurs à voir – mais à entendre aussi – un tableau en clair-obscur apparemment très silencieux, où nous, les lecteurs, sommes souvent ici plus dépayés que situés dans l'espace. Si Edmond et Jules, dans ce prologue énigmatique, désiraient laisser les lecteurs dans le mystère, alors ils ont réussi dès le début superbement à maintenir une énigme bien programmée³⁵⁷.

Dans ce coin isolé où « Tout se tait. Rien ne bruit, rien ne remue », dans le moment précis où « La nuit dort » et « Le silence plane », un dialogue impersonnel, taciturne et tactile, quand même se déroule : ce sont les images, en effet, qui parlent et semblent nourrir un véritable entretien fait d'ombres et de lumières, d'odeurs et de goûts, dialogue aussi de poêles et de veilleuses, et de tout ce qui entoure cet espace « sans finir » ; les rideaux, les murs, les lits, la vierge de plâtre, tout ici en somme, semble être sollicité « à répondre » aux interrogations des narrateurs, qui, aussitôt, engagent toutes les ressources de leur art, de leur « talent d'observation et de style » qui, à part l'enthousiasme de quelques flatteurs³⁵⁸, semblait insuffisant pour arriver à « plaire à un grand nombre de lecteurs »³⁵⁹ ou à satisfaire une certaine critique³⁶⁰.

³⁵⁷ Tout est transfiguré, masqué et voilé dans ce petit roman. Voir à ce propos Ed. et J. de GONCOURT, *Sœur Philomène*, édition préfacée et annotée par P.-J. DUFIEF, Tusson, Éditions du Lérot, 1996.

³⁵⁸ « Votre volume reçu ce matin à onze heures, était dévoré avant cinq heures du soir. J'ai commencé par vous chercher quelques chicanes, dans les premières pages, à cause de deux ou trois répétitions de mots, comme celle du mot lit par exemple ; puis ça m'a empoigné, enlevé. J'ai tout lu, d'une haleine et en mouillant quelquefois, comme un simple bourgeois. Je vous trouve en progrès sur les Gens de lettres, comme narration, déduction des faits, enchaînement général. Vous n'avez ni une digression ni une répétition. Chose rare et excellente. [...] À vous mon bichon : Gustave Flaubert ». Lettre juillet 1861. Citée par A. DELZANT, *Les Goncourt*, Paris, Charpentier, 1889, p. 89.

³⁵⁹ Voir à ce propos les justifications écrites par M. LÉVY, refusant la publication du manuscrit (Lettre datée du 17 mars 1861) citée par C. BECKER, « À propos de la genèse de *Sœur Philomène* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°. 18, 2011, p. 15.

³⁶⁰ « À vrai dire, les quelques pages qui, dans le *Journal* sont consacrées à la Charité valent les 240 pages de *Sœur Philomène*. En dépit d'un dispositif ingénieux et de fines analyses, où la part faite aux sensations l'emporte trop sur une spiritualité authentique, ce roman souffre des mêmes défauts que les *Hommes de lettres* ». A. BILLY, *Les frères Goncourt*, Paris, Flammarion, 1954, p. 103.

Mais si cet *incipit* est à considérer comme étant le fil conducteur de tout le roman, c'est-à-dire c'est lui qui en règle le fonctionnement³⁶¹, et si comme le dit Pierre-Jean Dufief dans la préface de son édition « *Sœur Philomène* inaugure les débuts timides des Goncourt », on peut alors synthétiser en disant que ce prologue par rapport l'*incipit* « transgressif » de *Charles Demailly*, est assez « timide » et reflète pleinement une narration à bout de nerfs, faite parfois par de renoncements et parfois de scrupules, souvent à travers des idées de seconde main, et trop souvent – même si les procédés qu'ils emploient sont remarquables – l'action reste assez bloquée ; en somme *Sœur Philomène* semble ne pas être ce que les Goncourt pensaient vraiment³⁶².

Il faudra attendre les confessions de la sœur et de l'interne, dans une deuxième partie du roman, où une longue série de chapitres dialogués et de conversations rapportées – ce qu'on va analyser dans le chapitre qui suit de cette étude – pour retrouver finalement une certaine unité dans la narration. Ce « monopole du dialogue » selon la formule de Robert Ricatte, composé par quatorze chapitres, renforcera le discours.

Or, ce silence introductif est soutenu aussi par des paragraphes très brefs, qui arrivent à être jusqu'à huit dans trois courtes pages seulement: – 1) La salle est haute et vaste [...] 2) Il fait nuit [...] 3) L'aire est tiède, d'une tiédeur moite [...] 4) Tout se tait [...] 5) Là-bas, où une lampe à bec est posée [...] 6) Le feu, arrivé, rayonne plus rouge [...] 7) De veilleuse en veilleuse [...] 8) Au plus épais de l'ombre – ; en somme huit « roulements-linguistiques » ou simplement huit séquences fortement descriptives et référentielles –

³⁶¹ Voir à ce propos L. ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit*, Genève, Skira, 1969.

³⁶² « On ne fait pas les livres qu'on veut. Le hasard vous donne l'idée première. Puis, à votre insu, votre caractère, votre tempérament, vos humeurs, ce qu'il y a en vous de plus indépendant de vous-même couvent cette idée, l'enfantement, la réalisent. Une fatalité, une force inconnue, une volonté supérieure à la vôtre vous commandent l'œuvre, vous mènent la main. Quelquefois, comme pour ce roman de *Sœur Philomène*, le livre qui vous sort des mains ne vous semble pas sorti de vous-même ». E. et J. de Goncourt, *Journal*. Cité par R. RICATTE, *op. cit.*, p. 154.

desquelles apparemment l'une est d'un degré optique et auditif plus élevé que la précédente ou vice-versa, mais toutes ensemble n'aboutissent qu'au murmure d'une demie-voix :

« Ah ! la ronde de la mère... »

Le silence en effet ne vient d'être éraflé que légèrement, car la malade qui exprime ce chuchotement n'est pas seulement « à moitié endormie », mais elle n'arrive à prononcer ces mots qu'au moment où elle « se retourne de l'autre côté ». Une autre série de brefs paragraphes suivent et le silence est renforcé cette fois par des actions conduites « lentement et doucement », par « une douceur calme », par des figures « qui dorment » par des regards silencieux à travers le « salut de la tête, un bonsoir des yeux, [...] le sourire [...] la caresse », et voilà alors « le silence est d'une part une sensation physique qu'il s'agit de traduire en mots, donc de faire *entendre* au lecteur, et d'autre part une abstraction qui exprime du négatif : l'oubli, l'absence, le vide »³⁶³.

Ici, il s'agit quand même d'un silence très vigilant, sur le point de se briser d'un moment à l'autre ; dans ce lieu voilé, la parole est attendue ; le prélude est annoncé d'abord par l'enfoncement des ombres, par le jet d'une lueur, par la tombée d'une traînée de feu, par le fumivore qui balance, par l'écoulement de la lumière, et encore – et cette fois-là à un degré plus haut – les ombres se lèvent, se joignent, les loueurs tressaillent et les lumières marchent, grandissent, s'approchent. Donc, c'est à une « audition voilée » que les Goncourt nous invitent ici dans cet *incipit* ; les deux frères, si fiers d'avoir l'« œil du peintre », possèdent aussi – mais sans fierté –³⁶⁴ l'ouïe d'un technicien. Edmond et Jules savent bien, du reste, que la nature n'est jamais silencieuse et que la prise de parole s'exerce sous

³⁶³P. ADAMY, « Le silence dans les romans des Goncourt, le silence dans leur vie », EL-LF, n°17, 2006-07, p. 21.

³⁶⁴Les Goncourt ne s'embarrasse pas de scrupules d'affirmer de ne pas avoir le tempérament envers la musique. Cf. *Journal*, 27 novembre, 1861.

différentes formes sur un fond sonore ; ils écoutent les bruits les plus hétéroclites, les silences, et nous invitent à entendre les sons émis dans les actes « d'enfoncer , de jeter, de tomber, de trainer, de balancer, de projeter, d'agiter, de remuer, d'écouler, de lever, de joindre, de tressaillir, de marcher, de grandir et d'approcher », c'est-à-dire à prêter l'oreille à tout moment, à toutes ces actions où le mouvement est de manière implicite, et où, tacitement, on implique donc un bruit.

Il est toutefois important de souligner que, dans cet *incipit*, l'énigme peut aussi dériver du non-visible, ou plutôt de ce que le lecteur devrait potentiellement voir, mais qui reste caché par des obstacles visuels. Le mystère de cette salle dans la pénombre nous conduit donc à tirer une autre conclusion : l'énigme du roman peut naître non seulement d'une tension entre le dit et le non-dit, mais aussi d'un contraste entre le visible et le non visible.

Une attention à l'écoute est authentifiée cependant dans cet *incipit* par le(s) narrateur(s) qui anthropomorphise des objets – même ceux les moins propices à l'imagination – comme par exemple ce « lumignon » qui semble émettre un « souffle », quand il « se lève et s'abaisse » ou encore quand les Goncourt nous invitent à tendre l'oreille pour entendre ce « fripement de draps », qui arrive à casser « la paix sourde ».

Ces traits caractéristiques comme le traitement prosodique de la phrase, les « reprises de souffle, [...] ces correspondances sonores, ces parallélisme syntaxiques, ces dispositions en chiasme sont des dispositifs isométriques quasi indispensables à l'écriture artiste »³⁶⁵. Les Goncourt tiennent alors à ne rien passer sous silence et cette hyper-concentration à l'écoute incite à s'intéresser au silence, un silence longtemps dédaigné par les écrivains ; on considère plus important, en effet, de créer et de faire des chose que « de remplir le

³⁶⁵ J.P. LEDUC-ADINE, « Paysagisme et impressions. Effets de picturalité dans *Manette Salomon* », dans *Les frères Goncourt : art et écriture, op. cit.*, p. 413.

silence », parce qu'il a toujours, à toute époque, mis mal à l'aise. Ici, les Goncourt semblent conseiller juste le contraire, et notamment dans un temps où les hommes ont toujours la tentation de faire quelque chose, de s'agiter, « de remplir le silence » de bruit, et l'espace de formes, dans ce moment historique précis où tout et tous se bouge(nt) follement trop et où règnent la distraction, l'égoïsme et le désamour humain, Edmond et Jules semblent nous inviter à nous arrêter, à réfléchir, à être spectateurs attentifs de ce drame de la douleur et de la misère et saisir, dans ce drame-là, tous les aspects, même les plus cachés, jusqu'au moindre indice, du déploiement des draps au « bâillement étouffé » à la « plainte éteinte » au « soupir ».

Pourquoi tant d'attention portée à des bruits ou au silence ?

La réponse tient en une sorte de compensation opérée par les Goncourt : toujours gênés lorsqu'il leur faut exprimer une durée temporelle, ils remplacent la succession des instants par une autre succession de bruits ³⁶⁶.

À ce point de la discussion on peut affirmer que ces bruits sur fond de silence ne sont que le trait distinctif d'une suite d'instant qui s'interpénètrent les uns les autres et qui sont censés rendre les événements fictifs plus réels en les faisant mieux entendre ; grâce à leur résonance voilée – souvent de manière implicite – ces objets, ces moments narratifs, sont en effet plus familiers et, pourtant, ils retiennent mieux l'attention du narrataire. Ce réalisme brut était du reste la principale préoccupation des Goncourt dans ce récit qui devait d'abord avoir une valeur documentaire. Le réalisme est illustré par toutes ces notations de bruits de fond, de bribes de conversations, par un présent de la narration qui met les choses à plat, sans souci d'esthétiser. Il est vrai que les intentions des deux frères dérivent au fil du récit ; *Sœur Philomène* est alors bien autre chose que leur dessein – bien autre chose que leur *incipit* – et ce petit récit de « documentaire

³⁶⁶ P. ADAMY, *op. cit.*, p. 16.

brut », fait d'après la documentation sur place, change les règles du jeu et multiplie librement les péripéties romanesques qui vont dynamiser les descriptions.

Pour conclure, cet *incipit*, apparemment immobile, est en fait et de façon surprenante bien rythmé par une cadence continue et feutrée qui conduit sans pauses à un tic-tac pulsionnel, nourri de toutes sortes de gémissements. La saccade ainsi est marquée quelquefois par des mouvements itératifs et parfois par l'immobilité et dans ce cas spécifique cet « incipit emblématise ce jeu entre instantané et répétitif que le roman ne cesse d'actualiser »³⁶⁷.

3.2 LE DIALOGUE SCANDALEUX DANS LE PROLOGUE DE RENÉE MAUPERIN

On crie beaucoup dans ce moment-ci contre le langage de notre *Renée Mauperin* – surtout les hommes du monde des brasseries.
Journal, 13 avril, 1864.

Tout semblerait dans *Renée Mauperin* renvoyer au texte matriciel qu'est le *Journal*³⁶⁸, mais tout obéirait aussi à un projet ambitieux, qui avait commencé justement avec *Charles Demailly*³⁶⁹. Le roman s'ouvre encore une fois sur un *incipit* dialogué ; à cette longue conversation aux répliques bien équilibrées – sept pour chacun des deux personnages – est donnée la tâche de donner toutes ces

³⁶⁷B. LAVILLE, « Variations sur le temps dans *Sœur Philomène* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 18, 2011, p. 45.

³⁶⁸On renvoie à S. CHAMPEAU, « Quelques réflexions sur les relations entre *Renée Mauperin* et le *Journal des Goncourt* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 20, 2013, pp. 13-26.

³⁶⁹« On sait que *Renée Mauperin* provient d'un projet plus vaste, un roman-somme sur la Bourgeoisie que les Goncourt méditaient tout en écrivant *Charles Demailly* qui en constitue le journal de bord, relatant sa conception, son écriture et son échec critique ». Ch. PIERRE, « *Renée Mauperin* ou le « frêle vaisseau » de la Bourgeoisie », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 20, 2013, p. 27.

informations qui normalement sont transmises de façon bien plus évidentes dans un *incipit* classique. Contrairement à la tradition romanesque, le lecteur ici acquiert, en effet, les informations de fond pour la caractérisation d'un personnage – son sexe, sa position sociale, son lieu de vie, etc. – grâce aux appellatifs et au traitement des déictiques « dont le sens implique obligatoirement un renvoi à la situation d'énonciation pour trouver le référent visé »³⁷⁰. Le pronom personnel *je*, à la différence des noms communs définissables par des traits sémantiques généraux, ne peut se définir qu'en impliquant l'usage énonciatif qui en est fait. « Je » désigne en somme la personne qui énonce « je » (Jakobson), et les déterminants et les pronoms possessifs à la première personne, *ma langue, mon frère, mes contemporaines* etc., ont également ici une valeur déictique, dans la mesure où leur sens intègre une mise en rapport avec le locuteur ou l'allocutaire. En outre, la localisation spatio-temporelle si riche dans cet *incipit* avec ses adverbes spatiaux et ses prépositions, *toute l'année, si près de, ces jours ci, l'autre soir, il n'y a que deux ans, ici*, etc., contribue, enfin, à embrayer les informations de différentes manières. Nous remarquons aussi que la forte déictisation des répliques est combinée avec une réduction de la fonction communicative, puisque les répliques ne peuvent signifier que par référence au contexte auquel elles renvoient et dont elles dépendent. Les répliques ne peuvent être comprises qu'en fonction d'un entourage discursivo-situationnel omniprésent³⁷¹ dans lequel elles s'intègrent et cette déictisation des répliques contribue aussi à l'uniformisation avec le contexte.

Ce dialogue direct est donc léger et fluide grâce à la précision de ses déictiques, et il informe le lecteur de façon détendue. Les paroles elles-mêmes sont en général suffisamment éloquentes, et grâce, entre autres, à l'insertion dans les répliques des appellatifs *mademoiselle* et

³⁷⁰ Cf. G. KLEIBER, « Déictiques, embrayeurs, etc., comment les définir ? », in *L'information grammaticale*, Armand Colin, Paris 1986.

³⁷¹ Cf. G. LANE-MERCIER, *La parole Romanesque*, Klincksieck, 1990, p. 224.

vous, présents dans chaque réplique, l'allocutaire non seulement remarque la prise de distance entre les deux personnages, mais il voit avec évidence aussi, que tous deux en sont probablement à leur première rencontre. Le lecteur ne se perd point dans cet *incipit*, qui cachait dans l'anonymat ses protagonistes mais il se trouve, au contraire, malgré l'absence d'indications extradialogales, d'emblée dans un milieu apparemment familier, où il peut cheminer sans que le(s) narrateur(s) le tienne par la main.

Vous n'aimez pas le monde, mademoiselle ?

Vous ne le direz pas ? J'y avale ma langue...

Voilà l'effet que me fait le monde, à moi. Peut-être ça tient à ce que je n'ai pas eu de chance. Je suis tombée sur des jeunes gens sérieux, des amis à mon frères, des jeunes gens à *citation*, comme je les appelle. Les jeunes personnes, on ne peut leur parler que du dernier sermon qu'elles ont entendu, du dernier morceau de piano qu'elles ont étudié, ou de la dernière robe qu'elles ont mise : c'est borné, l'entretien avec mes contemporaines.

Vous restez, je crois, toute l'année à la campagne, mademoiselle ?

Oui... Oh ! nous sommes si près de Paris... Est-ce joli ce qu'on a joué à l'Opéra-Comique ces jour-ci ?

Avez-vous vu ?

Oui, mademoiselle, charmant... une musique d'une *maestria*... Il y avait tout Paris à la première représentation. Je vous dirai que je ne vais qu'aux premières.

Figurez-vous que c'est le seul spectacle où on me mène, l'Opéra-Comique ... avec les Français... et encore aux Français, quand on y joue des chefs-d'œuvre

[...]

Impossible, mademoiselle ? ... Mon Dieu...

Voyons, si vous étiez marié, est-ce que vous y mèneriez votre femme... une fois... pour voir ?

[...]

Mais soudain il y a une belle surprise !

En tout cas, même si Edmond et Jules de Goncourt plongent leurs lecteurs dès le début directement dans une conversation en cours, les deux frères ressentent la nécessité, juste après la fin du dialogue, d'un

retour à la narration, à la mise en situation de la conversation, qui se trouve localisée dans un endroit surprenant, inattendu, en rupture avec la nature des propos échangés :

[...]

Ceci était dit dans un bras de la Seine, entre la Briche et l'île Saint-Denis.

La jeune fille et le jeune homme qui causaient ainsi étaient dans l'eau. Las de nager, entraînés par le courant, ils étaient accrochés à une corde amarrant un des gros bateaux qui bordaient la rive de l'île. La force de l'eau les balançait tous deux doucement, au bout de la corde tendue et tremblante.

Cette didascalie retardée provoque le choc de la surprise chez le lecteur ainsi empoigné par *l'incipit*. Il est vrai que le lecteur n'avait aucun moyen pour résoudre l'énigme du lieu de l'énonciation ; les indications de lieu sont complètement absentes dans ce dialogue, et il est vrai aussi qu'au fur et à mesure que cette conversation mondaine voltigeait, le lecteur l'imaginait ailleurs, dans un salon par exemple, ou à la limite dans un jardin, à la manière d'un tableau de Watteau. Enfin, le seul fait que les deux jeunes protagonistes conversent l'un à côté de l'autre à peu de distance, en se balançant dans l'eau, en haletant après un effort physique, exige davantage une parole essoufflée, que venait quand même déjà authentifier l'usage intensif de points de suspension, lesquels permettaient de reproduire sur la page les silences, ou d'entrecouper les paroles prononcées, tandis que l'eau, la corde ou les bateaux ondulaient, ou que les corps se rapprochaient ou s'éloignaient avec le rythme du courant. Les Goncourt, encore une fois, dans leurs romans, cherchent à restituer par écrit un monde dans sa pleine véracité ; toujours soucieux de rechercher aussi bien l'inédit du vécu que celui du discours, ils donnent à voir – en rendant vivants et présents les lieux où la parole est énoncée – mais aussi à entendre, à écouter une parole avec ses timbres de la voix, ses intonations, ses accents.

Ainsi, ce dialogue – tout comme celui très long du début de *Charles Demailly*, qui suit en effet les mêmes règles – juste après sa

conclusion, il est accompagné par un *Ceci était dit*, qui permet une sorte de pause dans la réflexion ou une façon d'insister, qui n'apporte pas à dire vrai grand-chose à la démonstration – puisqu'il semblerait que le pronom démonstratif *ceci* annonce ce qui va être dit, rendant incongru et anachronique le tout – il est à considérer ici simplement comme un tic verbal, un de ces rituels linguistiques qui abondent dans l'œuvre des Goncourt. Ce tic verbal, suivi promptement par la préposition *dans* – une formule figée remarquable dans les deux cas énoncés – lance tout de suite l'allocutaire à l'intérieur d'un espace, où s'est juste avant déroulée une situation de communication. La description minutieuse nous fait voir le lieu précis où s'est tenu le dialogue – « dans un bras de la Seine, entre la Briche et l'île Saint-Denis » pour l'entretien de *Renée Mauperin*, et « dans une grande pièce tendue d'un papier bleuâtre jauni par la fumée des cigares » pour ce qui concerne *Charles Demailly*. Or, comme le témoin d'un entretien, entamé dans n'importe quel lieu, porte toujours son regard là où l'on discerne la voix, ainsi le lecteur, dans ces pages, même si il se trouve dans une situation de décalage entre l'ouïe et la vue, arrive quand même à évoquer le tout. Et précisément, l'écart entre la première séquence, où toute la concentration du lecteur se concentrait sur les voix, et la deuxième, où son intérêt était exclusivement visuel, activera l'imagination, qui sera continuellement sollicitée, grâce à la fascination du mystère. En opposant en somme deux temporalités d'un même discours, l'une (implantée sur la résonance) expressément présentée au style direct et l'autre (sur la peinture) sous forme de pause descriptive – en se conformant à un schéma très cher aux deux frères, celui balzacien d'une avant-scène à la fois descriptive et dialoguée – on active un processus de sélection et d'incitation des compétences – compréhension, interprétation, mémorisation, etc. – où le lecteur, en s'entraînant d'abord sur l'une et ensuite sur l'autre, accroîtra – en tant que voyeur mis dans la condition de tout entendre – son plaisir de lire au fil des pages.

C'est un nouveau type de lecteur que les frères Goncourt convoquent, ce sont d'autres compétences auxquelles ils font appel.

En restant toujours dans ce rapport auteur(s)-lecteur, c'est le cas de dire qu'on est en présence d'un prélude tout à fait original, et cela, en effet, par le caractère insolite du lieu, soit par la nature surprenante du propos. Cette conversation est quand même fabriquée pour que chacun des deux personnages incarne un type et donne l'image stéréotypée de soi : le jeune homme joue les rituels de la causerie mondaine, tandis que la jeune fille converse librement, parfois à cœur ouvert, parfois en l'air, parfois hors de propos et parfois en connaissance de cause.

Deux manières de parler, l'une centrée sur l'écart et qui se manifeste par une revendication de l'idiolecte, l'originalité, l'affirmation d'une liberté, l'autre sur l'application d'un code, la reproduction d'un sociolecte et de stéréotypes, soit le respect des normes. En cela l'incipit annonce le thème du roman : une jeune fille qui ne peut trouver de mari pour son infraction aux conventions culturelles, qui vont ici de pair avec celles de la conversation. Il annonce aussi un autre : celui du mauvais fonctionnement du dialogue voire son absence. La jeune fille s'enfermera dans le silence jusqu'à mourir après avoir écrit une lettre qui provoquera la mort de son frère (les mots tuent chez les Goncourt) , autrement dit après avoir interrompu leur dialogue.³⁷²

Le seul fait qu'elle se tient debout malgré les oscillations provoquées par l'eau « un peu plus haut que le jeune homme », exprime physiquement son refus de la reddition, de la soumission, de la confiance. Malgré l'effet calmant du mouvement de l'eau, *mademoiselle* ne se laisse jamais hypnotiser, elle est toujours vigilante, elle teste et dirige l'entretien. Elle masque bien sa vulnérabilité, qui ne risque pas d'être compromise ici, tout au long de ses phases. Si son allure était comparable à « ces divinités de la mer enroulées par les sculpteurs aux flanc des galères », sa conversation est au contraire très charnelle, brusque, impulsive ; chez elle va se

³⁷² S. DISEGNI, op. cit., pp. 204-205.

confondre le masculin et le féminin³⁷³, parfois elle montrera son caractère capricieux, instable, insouciant, de celle qui restera toujours une enfant, et parfois en revanche elle dévoilera à travers ces dialogues tout son désir de liberté, une marque évidemment de sa masculinité³⁷⁴. En définitive, *Renée Mauperin*, roman de mœurs, dès son entrée garde les allures du théâtre : le langage non verbal – mimiques, gestes, regard, posture – et le langage paraverbal – le volume, la hauteur de la voix, l'élocution, les intonations, le débit, la respiration, les phatèmes – ainsi que la kinésique – l'étude de la communication par les mouvements et positions du corps – et de la proxémique – l'étude de la gestation par l'individu de son espace et des distances entre personnes dans le processus de communication – tout, vraiment tout, dans cet *incipit* dialogué est parfaitement respecté. Le suprasegmental, c'est-à-dire tous les phénomènes paralinguistiques, est véhiculé par les Goncourt avec une précision maniaque. Ce domaine est, quand même, porteur de signification, et pourtant pour les deux frères le suprasegmental vient s'ajouter de manière complémentaire à la signification première du domaine linguistique. Tout d'abord c'est aux signes graphiques de ponctuation qu'il incombe de véhiculer le premier type de signes paraverbaux, qui arrivent aussi à garantir une « stabilisation illocutoire d'une énonciation romanesque intratextuelle »³⁷⁵. À travers l'utilisation parfois exagérée des éléments graphiques, les Goncourt manifestent donc leur effort pour créer une unité indivisible du segmental et du suprasegmental. Les signes typographiques de l'exclamation et de l'interrogation abondent pour mieux exprimer des formes

³⁷³Ce charme singulier de Renée, cette paresse et cadence des gestes et des mouvements très masculines, ces gamineries, ces mines, ces haussements d'épaules, ce sont autant d'éléments qui rappellent les filles de Gautier, évoquées dans le *Journal* (27 mars 1862) mais aussi ce genre de femmes, libérées des mièvreries, des affectations et mensonges de leur sexe, méprisant les convenances, qui renverrait à la camaraderie d'une Diana Vernon, héroïne de *Rob Roy* de Walter Scott (*Journal*, 20 janvier 1858).

³⁷⁴ À propos de ce personnage qui s'apparente à une trace éphémère, on renvoie à l'article de B. LAVILLE, « Renée l'inaccomplie », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n.° 20, 2013, p. 33-41.

³⁷⁵Cf. G. LANE-MERCIER, *La parole Romanesque*, op. cit., 1990, p. 147.

d'expression qui vont du simple soupir aux éléments verbaux, lesquels sont apparemment au seuil du discours. Les interjections aussi, comme le *ah*, le *oh*, le *voilà*, qui n'ont aucune signification dans la réplique, peuvent servir d'appui au discours.

Pour montrer l'importance donnée par les romanciers à la proxémie dans le dialogue, citons une très belle image où, « Un instinct de pudeur faisait fuir à tout moment son corps devant le corps du jeune homme, chassé contre elle par le courant », laquelle montre nettement comment les deux locuteurs à intermittence rentrent et sortent dans l'espace de la « distance personnelle » et dans celui « intime ». Ce dandinement parfois impose la présence de l'autre à seulement quelques centimètres – et conséquemment une relation d'encagement avec un autre corps, qui implique aussi la distorsion du système visuel et l'étouffement de la voix – et d'autres fois, on retrouve une distance qui permet de discuter de sujets personnels, d'une voix qui retrouve son ton normal. Tout est respecté donc comme si on était sur les planches et, comme ici dans ce passage initial, le théâtre pénètre tout. L'analyse de cet espace précis où sont échangées les paroles – où des pensées sont représentées – permet de relever un certain nombre de problèmes relatifs à l'interprétation et à la signification au sein du discours narratif. La présence massive du dialogue, dès le départ, ne peut en aucun cas se résumer à un souci d'effet-de-réel dans l'œuvre des frères Goncourt, et pourtant l'un des objectifs de notre investigation revient à questionner le rôle joué par le dialogue romanesque goncourtien dans la représentation littéraire dans l'ensemble de leur œuvre ; dans chacun des récits qu'on va étudier, nous allons voir s'il y a des constantes et des changements et, par-là, une spécificité de cette forme d'écriture. Il est nécessaire de noter que la présence, le statut et le fonctionnement du dialogue varient d'un texte à un autre, en associant plusieurs formes, et ce, sur le plan typographique, formel et sémantique ; le dialogue possède chaque fois des fonctions précises et multiples, et il va devenir tellement important

que nous nous interrogerons, sur sa capacité à remplacer l'action et à devenir lui-même récit.

4.2 LE DISCOURS RAPPORTÉ DANS L'INCIPIT DE *GERMINIE LACERTEUX*

Notre *Germinie Lacerteux*, a paru hier. Nous sommes honteux d'un certain état nerveux d'émotions. Se sentir, comme nous nous sentons, avec une si grande audace morale, et être trahis par des nerfs, par une faiblesse malade, une lâcheté du creux de l'estomac, une *chifférie* du corps. Ah ! c'est bien malheureux de n'avoir point une force physique adéquate à sa force morale !

Journal, 17 janvier, 1865.

Sauvée ! vous voilà donc sauvée, mademoiselle ! fit avec un cri de joie la bonne qui venait de fermer la porte sur le médecin, et, se précipitant vers le lit où était couchée sa maîtresse, elle se mit avec une frénésie de bonheur et une furie de caresses à embrasser, par-dessus les couvertures, le pauvre corps tout maigre de la vieille femme, tout petit dans le lit trop grand comme un corps d'enfant.

La vieille femme lui prit silencieusement la tête dans ses deux mains, la serra contre son cœur poussa un soupir, et laissa échapper : – Allons ! il faut donc vivre encore !

C'est par une réplique heureuse et chorale que s'ouvre et par une exclamation d'abandon que se clôt cet *incipit* doublement novateur, par le moyen du dialogue qui dramatise et par le rôle principal donné à une figure du peuple, à la servante en l'occurrence. Cet *incipit* qui trouve des symétries dans ses oppositions – la joie et la résignation – est constitué d'un dialogue narrativisé in *medias res*, accompagné d'éléments commentatifs et déclaratifs. Dans ce discours « raconté ou narré » les Goncourt utilisent des verbes au mode infinitif « fermer [...] embrasser [...] échapper » et au participe présent « se précipitant » parce que les deux frères – toujours très attentifs aux

artifices du langage – savent bien que ces temps-là résument en peu de mots une discussion complète, sans tomber dans la répétition et sans s'attarder sur un contenu, en donnant même l'impression du mouvement de la conversation. Et même si le « discours narrativisé » a évidemment une portée mimétique inférieure à celle des autres discours, il a, quand même, comme avantage, celui de satisfaire aux conventions de la conversation quotidienne sans insister sur des aspects fondamentaux d'une discussion, tels que la loi voulant qu'une communication entre des individus comprenne un échange phatique. La réplique isolée à « potentiel dialogal » renforce le réalisme d'une scène romanesque ; ici dans ce cas spécifique le(s) narrateur(s) cède(nt) brusquement, au cours d'un passage par ailleurs diégétique, la parole à deux acteurs identifiés (la bonne et sa maîtresse) en provoquant une « disjonction narratoire » et en traduisant la situation d'une façon synthétique. Cette exclamation renforcée enfin : « Allons ! il faut donc vivre encore ! » rompt la narration, comme si cette dernière ne pouvait la contenir, mais permet de créer une ambiance spécifique pour le narrataire, d'alimenter l'illusion que nous (les lecteurs) nous trouvons dans un endroit animé où saisir une parole au vol est toujours possible. Le dialogue semble dès lors se produire indépendamment de la narration : pendant que le(s) narrateur(s) raconte(nt) l'histoire, les échanges, en effet, ont lieu.

Ces échanges dialogiques incluent donc de manière directe le(s) narrateur(s) et le narrataire dans la mesure où il se met en scène ; dès le début du récit, le(s) narrateur(s) va/vont établir une simultanéité entre temps de la narration et temps du récit pour que le lecteur puisse s'inclure. Nous sommes tous invités à participer à la joie de ce « danger évité » introductif, ce qui implique davantage notre participation émotive à tout ce que s'était éventuellement passé auparavant. Dans ce simulacre de simultanéité temporelle et référentielle, les Goncourt mettent le lecteur dans la même position que celle occupée par eux, et cela implique une complicité – qui a tout l'air aussi d'une responsabilité – où se rencontrent le(s) narrateur(s)

intradigétique(s), les personnages dont ils relatent l'histoire et (nous) les lecteurs.

Contrairement à un La Bruyère qui déclare avoir voulu « avertir et non mordre ; être utile et non blesser ; servir la moralité et non lui faire obstacle », les auteurs cherchent plutôt dans leur emploi du discours analytique à établir une communication directe avec le lecteur ³⁷⁶.

Ce souci de plonger le lecteur aussitôt dans l'histoire, on peut le déduire de la brusque apparition du personnage : *Germinie Lacertueux* « semble surgir assez brusquement [...]. D'ordinaire les romans des Goncourt s'annoncent de plus loin »³⁷⁷. Pourquoi toute cette frénésie ? Est-ce la volonté de faire un « roman vrai », une œuvre qui « vient de la rue », pour « contrarier » les habitudes littéraires ?

Une fois que nous, les lecteurs, avons pénétré au cœur de cette intimité que révèle la conversation, les Goncourt nous introduisent dans « une petite chambre » ; le(s) narrateur(s) décrit(nt) minutieusement le décor, comme on rédigerait une didascalie théâtrale. C'est encore ce pronom démonstratif « Ceci », vrai tic verbal contradictoire, qui introduit l'allocutaire à l'intérieur de l'espace où tout s'est passé :

Ceci se passait dans une petite chambre dont la fenêtre montrait un étroit morceau de ciel coupé de trois noirs tuyaux de tôle, des lignes de toits, et au loin, entre deux maisons qui se touchaient presque, la branche sans feuilles d'un arbre qu'on ne voyait pas.

D'abord on est invité à regarder par la fenêtre, et le regard indiqué est celui d'une caméra dont l'ouverture maximale de l'objectif arrive à ses extrêmes de longueur focale : ce sont les moindres détails qui sont scrutés, insignifiants pour certains aspects mais qui vont annoncer quelles sont les intentions du narrateur, son désir de ne rien omettre

³⁷⁶É. REVERZY, « L'Écriture de la généralité *Sœur Philomène, Renée Mauperin, Germinie Lacertueux* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°15, 2008, p. 72.

³⁷⁷R. RICATTE, *op. cit.*, p. 249.

dès le début ; ensuite, en effet, la caméra recule et avec un mouvement brusque tourne et recadre l'intérieur à partir de la cheminée : d'ici tout est documenté, on observe lentement son pourtour dans les moindres détails ; les objets énumérés – leur forme géométrique, leur matière, leur dimension, leur couleur, leur décor, leur époque, leur style – sont décrits par des collectionneurs, comme le ferait un commissaire-priseur qui va dresser son inventaire.

Dans la chambre, sur la cheminée, posait dans une boîte d'acajou carrée une pendule au large cadran, aux gros chiffres, aux heures lourdes. À côté deux flambeaux, faits de trois cygnes argentés tendant leur col autour d'un carquois doré, étaient sous verre. Près de la cheminée, un fauteuil à la Voltaire, recouvert d'une de ces tapisseries à dessin de damier...

Le cérémonial romanesque dans cet *incipit* se réduit donc à une méticuleuse description d'un cadre qui parfois, juste à cause de ses images hypertrophiées, peut tomber dans certaines contradictions ; quand on est invité d'abord à regarder par la fenêtre une « branche sans feuilles » et puis que l'on découvre, un peu plus loin dans la narration, que « Le jour qui éclairait la chambre était un de ces jours que le printemps fait [...] le soir vers les cinq heures » ; cette « branche sans feuilles » bien localisée « entre deux maisons qui se touchaient presque » semble mal ou difficilement s'insérer pour nous – l'allocutaire – dans « cette lumière d'une nouvelle vie ». On se demande s'il s'agit d'une distraction des auteurs ou d'une minauderie de vraisemblance ? S'agirait-il d'une floraison plus lente ? Du reste, le narrateur tient à préciser que c'est « un arbre qu'on ne voyait pas » ; on ne sait pas de quel arbre il s'agit et si il met ses feuilles ou non au printemps ! Ou encore, aurait-on affaire à un printemps franchement froid, avec toutes ses complications et ses retards?³⁷⁸ En tout cas, dans

³⁷⁸ À dire vrai, ce manque de concentration dans la narration, on peut l'attribuer à la répugnance que les deux frères expriment maintes fois dans le *Journal* à propos de la campagne, de la nature, et notamment des arbres : « Les arbres poussent de tout ce qui est cadavre, de tout ce qui meurt. [...] Non, tout cela ne vit pas ». *Journal*, 8 juin, 1862.

« l'iconographie printanière » nous – les lecteurs – avons été habitués depuis toujours dans la littérature, dans la musique, dans la peinture, à l'image artistique des arbres qui fleurissent et portent leurs feuilles à l'arrivée du printemps.

Certes, nous avons été aussi habitués (nous les liseurs) à des contradictions et à des erreurs présentes dans les récits dès la Bible, et nos deux frères ne semblent pas toujours avoir échappé à l'erreur. Certains considèrent leur œuvre historique « semée d'erreurs »³⁷⁹, même si Edmond et Jules ont toujours déclaré d'agir de bonne foi³⁸⁰ et qu'ils revendiquent *a posteriori* l'absolue sincérité des témoignages du *Journal* « sans pour autant affirmer l'objectivité des diaristes ; les deux frères sont très complaisants à admettre « quelques petites erreurs de détail provenant du récit »³⁸¹ et ils ont d'ailleurs pleinement conscience de leurs contradictions : « À mesure qu'on avance dans la vie, l'amour de la société croit en vous avec le mépris des hommes »³⁸², jusqu'à déclarer qu'une erreur arrive aussi, quelquefois, à être « amusante »³⁸³. En conclusion, nous pouvons dire que cette scène d'ouverture par ses descriptions hyper-abondantes semble distraire le lecteur et le détacher du récit. De nouvelles constructions narratives sont du reste adoptées dès le début, tandis que l'action dramatique est répartie tout au long de l'intrigue ; même la présence de dialogues dans ce roman – mais pour cet aspect on renvoie encore une fois au chapitre qui suit dans cette étude – marque un temps d'arrêt dans un récit où tout, vraiment tout, semble fortement inédit.

³⁷⁹ Considérations à propos de la comtesse du Barry. Cf. Duc de BRISSAC, *Les Brissac et l'histoire*, Paris, Bernard Grasset, 1973.

³⁸⁰ « Tel est l'acte de naissance de madame du Barry, la vérité sur son origine, vérité jusqu'ici ignorée ou méconnue par l'histoire. Au milieu de la contradiction des récits, devant l'hostilité évidente des anecdotes et des mémoires [...] en face des biographies qui cherchent l'intérêt romanesque et ne semblent viser qu'au public des romans, il est assez difficile de retrouver, de discerner et d'établir la vérité vraie sur l'enfance et la première jeunesse de madame du Barry ». E. et J. de GONCOURT, *Les Maitresses de Louis XV*, Paris, 1860, tome I p. 134.

³⁸¹ *Journal*, 8 novembre 1860, note I.

³⁸² *Journal*, 13 octobre, 1863. Cité par J. BONNIN-PONNIER, *Les Goncourt à table*, Paris, Le Harmattan, 2010, p. 190.

³⁸³ *Journal*, 25 février, 1860.

5.2 L'INCIPIT PARNASSIEN DE MANETTE SALOMON

Voilà ce roman de *Manette Salomon* paraissant dans *Le Temps*. Eh bien, nous avons toutes les peines à nous faire payer du prix convenu ; et encore nous fait-on des comptes qui, sous prétexte de bouts de lignes, nous rognent le cinquième des lignes parues.
Journal, 3 février, 1867.

En se cachant tantôt derrière le pronom indéfini « On » tantôt derrière les constructions impersonnelles : « Du monde allait [...] de toutes les sortes de gens », Edmond et Jules de Goncourt semblent vouloir garder une certaine objectivité dans la description de cet *incipit*, détachement confirmé par l'absence de toute trace énonciative, où le regard reste le seul et véritable objet d'intérêt. L'emploi répété des déictiques impersonnels fait qu'il y a concentration sur l'énoncé comme fait de parole plutôt que sur l'énonciation comme acte individuel du locuteur. La véritable mimesis n'est plus une représentation de la chose mais le renvoi du langage à lui-même. L'impersonnel on est un élément de la langue parlée et contribue également à la disparition de la personne au profit de sa propre parole au sein d'une collectivité qui supplée à la personne.

Qu'il s'agisse des touches légères d'un Watteau, d'un Boucher, d'un Fragonard, ou bien des tonalités d'un Decamps ou d'un Rembrandt, ou encore des dessins de Gravelot, la lumière ici règne, elle est une sorte d'absolu visible et évoque immédiatement les carnations des impressionnistes. *Manette Salomon* est un roman sur l'art et c'est par l'art qu'il fallait donc l'ouvrir.

Les Goncourt commencent leur roman par une situation faite à la peinture vers 1840. Ils ont lu les critiques d'art du temps et accommodé leur vision à la leur : rien dans ce prélude didactique qui ne se ramène à une vulgate des goûts éclairés, qu'on peut assez aisément reconstituer en retrouvant les points communs de Planche, de Thoré, de Mantz et de Baudelaire. Quant aux Goncourt, leur seule velléité d'indépendance joue en faveur de Couture, dont la virtuosité technique les abuse. Pour tout le reste, un jeu d'éliminations successives, de constats de carence, déjà dressés par les critiques, les amène

au classique affrontement d'Ingres et de Delacroix, seuls maîtres de la « grande peinture » : on se borne d'ailleurs ici à noter l'attrance qu'ils exercent en 1840 sur deux clientèles d'élèves bien distinctes³⁸⁴.

On ne peut certes omettre de dire comment les deux frères, dans ce récit, où c'est tout l'art qui est en jeu, ont mené une campagne contre le goût académique et contre la critique de l'époque, mais leur vision tout à fait personnelle sur un sujet qui les a toujours passionnés et qui à maintes reprises est mis en discussion par la voix de leur protagoniste, ne rentre pas – par leur voix – dans cet *incipit*, qui reste une base neutre et permet au narrataire de se lancer dans une vision indépendante. La première impression, liée à cette immersion dans la lumière, est justement celle d'une beauté, qui est neutre ; le « blanc » le « voilé » le « pâle », ces nuances neutres, ne conditionnent point et laissent libre cours à notre imagination, sollicitée par ces effets si étranges de transmutation de la lumière:

On était au commencement de novembre. La dernière sérénité de l'automne, le rayonnement blanc et diffus d'un soleil voilé de vapeurs de pluie et de neige, flottait, en pâle éclaircie, dans un jour d'hiver.

On va hasarder dans le chapitre qui suit l'hypothèse d'une « démocratisation littéraire », d'un état de « rêverie active » entre narrateur(s) et narrataire en forçant peut-être trop le point de vue d'Edmond et Jules de Goncourt. Cet *incipit*, qui a tout l'air d'un poème en prose, peut apparaître comme une tentative de démocratisation de l'art ; les Goncourt ont tout l'air ici de se montrer des « médiateurs culturels » qui ont pour objectif de réduire l'écart entre l'œuvre et le public ; ils connaissent sa signification et mettent en place alors un dispositif – le roman précisément – qui permettra à tout un chacun de la comprendre³⁸⁵. Le roman, dans ce sens, devient un moyen de communication et de diffusion artistique, à travers une

³⁸⁴ R. RICATTE, *op. cit.*, pp. 354-355.

³⁸⁵ On pense à ce propos comment les Goncourt ont été parmi les premiers à parler des estampes japonaises, et les premiers à en parler dans un roman.

intrigue qui raconte une aventure de l'esprit et de l'art ; les Goncourt avancent ce projet révolutionnaire, qui était depuis longtemps en germe, depuis la parution de *Charles Demailly* ; ce projet devait d'abord être intitulé *L'Atelier Langibout* avant de prendre pour titre, comme à la plupart de leurs romans, le nom même de son héroïne. Cet *incipit* illustre « l'art pour l'art », un art qui n'a pas d'autre vocation que la beauté, sans contagion, sans menace, sans distraction, dans sa nature intemporelle et irréelle ; ce début est un peu un manifeste en faveur de l'art, où la lumière joue un rôle prédominant ; c'est un tableau comme du reste sont des tableaux toutes les descriptions qui suivent dans le récit et cette contamination de la littérature par la peinture, cette véritable révolution³⁸⁶ affecte aussi les limites du réel et de l'imaginaire³⁸⁷, où parfois le réel même se réinterprète, en se doublant³⁸⁸ dans cette œuvre qu'Edmond de Goncourt lui-même va considérer comme « l'un des premiers collages en littérature »³⁸⁹.

En dehors de ces considérations, ces traits caractéristiques de zones d'indétermination marqués dans cet *incipit* par le « vapoureux », par certains « vertiges optiques », vont solliciter l'imagination et l'activité du lecteur-herméneute ; les deux frères privilégient une esthétique de l'esquisse, du non fini, qui valorise l'indétermination, constamment présente dans leur œuvre sous les formes atmosphériques du nuageux, du vapoureux, du brumeux et sous la forme plus globale du voilé, constamment associées, comme le souligne Jean-Louis Cabanès, au fantastique, à la fantaisie mais surtout à un merveilleux qui :

³⁸⁶ « Cette révolution de la peinture, bornée presque à ses débuts à un franchissement de palette, s'était laissé entraîner, enfiévrer par une intime mêlée avec les lettres, par la société avec le livre ou le faiseur de livres, par une espèce de saturation littéraire, un abreuvement trop large à la poésie, l'enivrement d'une atmosphère de lyrisme » E. et J. de GONCOURT, *Manette Salomon*, Gallimard, Paris, 1996, p. 92.

³⁸⁷ Voir à ce propos R. RICATTE, *op. cit.*, pp. 371-373.

³⁸⁸ « Dans *Manette Salomon*, les allusions au voyage en Italie envahissent en fait tout le roman, contribuant ainsi à esthétiser ce qui est censé être chose vue et entendue par les personnages ou par les narrateurs, autant dire le référentiel de la fiction. Il faut donc poursuivre le repérage des sources ». É. LAUNAY, « L'Expérience italienne. Des notes sur l'Italie (1855-1856) à *Madame Gervaisais* (1869). Éléments pour une étude génétique », in *Les frères Goncourt : art et écriture*, *op. cit.*, p. 360.

³⁸⁹ Voir le *Journal*, 1885.

porte les marques d'une surnaturalité paradoxale en cela qu'elle récuse toute idée de transcendance pour mieux instaurer la beauté transitoire et évanescence – c'est-à-dire une apparence – en absolu. Parallèlement tout se passe comme si le merveilleux, refoulé, repoussé, hors de l'intrigue romanesque, dispensait ses charmes ornementaux dans la description des paysages³⁹⁰.

6.2 LE DIALOGUE D'AFFAIRE DANS MADAME GERVAISAIS

Hier matin, j'avais lu des chapitres de *Madame Gervaisais* à Gautier. Gautier, dont la franche amitié aime en toute occasion à nous faire valoir, en avait fait l'éloge à la Princesse.
Journal, 22 juillet, 1868.

C'est par un dialogue mixte, qui se fonde tout naturellement dans le récit et lui apporte véracité et vivacité que s'ouvre ce dernier roman des deux frères :

Quarante *scudi* ?

Oui, signora.

Cela fait, n'est-ce pas, en monnaie de France, deux cents francs ?

Deux cents francs ? ... fit la Romaine qui montrait l'appartement à l'étrangère : elle parut chercher, compter dans sa tête. – Oui, oui, ... deux cents francs.

Mais la signora n'a pas bien vu...

Et, jetant son châle brusquement sur un lit défait, elle se mit à marcher de chambre à chambre, avec de vives ondulations de taille, en parlant avec la volubilité d'une *padrona* de chambres meublées : « Voyez-vous, ils sont partis ce matin ... Une famille anglaise ... des

³⁹⁰J-L. CABANÈS, « Brouillage et effacement des limites dans l'œuvre des Goncourt », in *Les frères Goncourt : art et écriture, op. cit.*, p. 450.

gens malpropres, qui jetaient de l'eau partout ... Tout est en désordre ... On n'a pas eu le temps de rien ranger ... »

Mais l'étrangère n'écoutait pas : elle s'était arrêtée
Devant une fenêtre, avec l'enfant qu'elle avait à la Main et qui se tenait dans sa robe, et elle lui montrait
Ce qu'on voyait de là, la place d'Espagne et l'escalier
De la Trinité-du-mont. Puis elle lui demanda :
« Pierre-Charles, veux-tu rester ici ? »
L'enfant ne répondit pas, mais il leva vers sa mère
Des yeux tout grands de bonheur.
« *Che bellezza !* » fit la loueuse, avec le cri de
L'admiration romaine devant tout ce qui est beau.

Ainsi, nous (les lecteurs) pouvons entendre dans la lecture toute l'oralité de ce texte écrit, en raison de notre compréhension des signes typographiques et notamment des indications textuelles intradiégétiques.

Un sentiment d'intimité alors devient possible grâce à la proximité entre le texte et le lecteur : le lecteur a ici l'impression d'entendre la négociation et ses spécificités intonatives, et grâce aussi aux indications des narrateurs (le parler en montrant, le parler en réfléchissant, le parler en hésitant, le parler en ondulant, le parler « avec la volubilité d'une *padrona* ») le dialogue est bien visible, et l'énoncé n'est pas très différent de ce qu'il aurait pu être dans la réalité. L'effet de réel a pour tâche de rendre presque palpables les décors qui entourent les personnages et le théâtre de leurs échanges. Le lecteur lit et s'imagine vivre les conversations des personnages, elles lui paraissent alors très réelles et suscitent un tel contact entre le texte et le lecteur, donnant à celui-ci l'impression d'entendre les dialogues comme s'il y assistait.

En outre, l'utilisation de « l'imparfait narratif » qui réalise de « saisissants effets de syllepse entre récit et discours »³⁹¹, crée un

³⁹¹ É. BORDAS, « Les imparfaits des Goncourt, ou les silences du romanesque », in *Revue des Sciences Humaines* « Les frères Goncourt », op. cit., p. 197.

séduisant style indirect libre qui permet de faire entendre les silences monodiques des énonciations romanesques, ou bien de « faire taire le romanesque du narratif – figé – pour laisser entendre la palpitation infinie du discursif – nié ³⁹². Cette utilisation de l'imparfait, selon Paul Bourget, a comme but même celui de donner l'impression de la durée : les deux frères se proposent de peindre des états et pour l'expression d'un raccourci de cette durée utilisent l'imparfait qui « procure le mieux l'idée de l'événement indéfini »³⁹³.

Nous avons déjà évoqué comment l'emploi du dialogue est parfois contredit, puisqu'il vise à reproduire des entretiens réels évidemment inimitables à l'écrit, mais il faut quand même accorder que le dialogue s'adapte de façon très brute aux situations de l'intrigue et ce dès son *incipit* :

ses propriétés structurantes, ses modes d'apparition, ses possibles combinatoires, et ses clôtures multiples lui octroient une place différentielle vis-à-vis des composantes narrative et descriptive, tandis que ses traits distinctifs internes en font le lieu d'insertion de maints effets de réel ³⁹⁴.

Ici, cette discussion matérielle rend au dialogue sa dimension de négociation commerciale, introduisant en ouverture du roman de la femme intellectuelle puis mystique les préoccupations qui lui sont les plus étrangères. Loin d'introduire un prélude qui donnerait de premières notes ensuite reprises et développées au long de l'œuvre, les Goncourt créent une tension entre les deux protagonistes du dialogue, significative de la tension entre ce prélude matériel et le récit d'une vie vouée aux plus hautes exigences de l'intelligence, puis de la religion.

³⁹² É. BORDAS, *op. cit.*, p.198.

³⁹³ Cf. P. BOURGET, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Lemerre, 1886, p. 166.

³⁹⁴ G. LANE-MERCIER, *op. cit.*, p. 341. Cité par S. RAYMOND, *La création d'un effet d'intimité grâce au dialogue romanesque dans Monsieur Malaussène de Daniel Pennac*, thèse, sous la direction de R. Bouvet, Université du Québec, 2012, p. 65.

7.2 L'INCIPIIT SUSPENSIF DE LA FILLE ÉLISA

Pourra-t-on penser un jour que *La Fille Élisa* a révolté jusqu'à la pudeur du
Tintamarre ?
Journal, 1^{er} avril, 1877.

« La femme allait-elle être condamnée à mort ? »

Peut-on négliger cette première phrase ?

Elle implique tant de choses, elle fait commencer le récit au cœur de l'intrigue, et cette superbe formule *in medias res* permet là encore de faire entrer le lecteur dans l'histoire d'une façon vivante sans aucune scène d'exposition. L'histoire vient donc de commencer avant que le lecteur se plonge dans sa lecture, qu'il rentre dans le texte, et dès le commencement il est dépaycé, il ignore qui est cette femme, qui la poursuivait et pourquoi on l'a condamnée. C'est donc un véritable excellent moment de suspense, fortement évoqué par Robert Ricatte³⁹⁵, un début qui implique le lecteur brutalement dans quelque chose à quoi il ne s'attendait pas. Cet élément inconnu qui entre en jeu, cette incertitude qui amène de l'intensité, c'est la meilleure façon de susciter la curiosité.

Le narrateur, en effet, en jouant sur les peurs et les angoisses de son personnage, met le narrataire face aux mêmes craintes. Cette pression le mènera forcément à se demander ce qu'il adviendra et à prolonger sa lecture. La curiosité éveillée devra susciter un intérêt qui doit aller au-delà même du roman car, comme le rappelle Edmond dans sa préface, l'auteur souhaite sensibiliser ses lecteurs aux questions pénitentiaires³⁹⁶.

³⁹⁵R. RICATTE, *La genèse de la Fille Élisa*, Paris, PUF, 1960, p. 98 ; voir aussi : « Autour de *La Fille Élisa* », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janv. mars, 1948 ; et « Edmond de Goncourt et *La Fille Élisa* », in *Mercure de France*, 1^{er} mars, 1948.

³⁹⁶Par exemple à lire les rapports des docteurs Lélut et Baillager dans la *Revue pénitentiaire*, t. II, 1845. – Exemples de folie pénitentiaire aux États-Unis, cités par le *Dictionnaire de la politique*, de M. BLOCK.

En rejetant toute relation de référentialité, le narrateur hypnotise le narrataire par une « interrogation », qui implique d'emblée une adhésion personnelle – dans la mesure où l'on est tous interrogés – question qui déstabilise le lecteur et insinue d'emblée l'incertitude. Nous sommes tous donc dans un état émotif, renforcé aussi à travers l'utilisation de toute une série de contraintes de temps. Comme dans un « thriller » Edmond recourt à ce genre d'effet, avant l'annonce du verdict, le discours joue de cette tension liée au temps. Les secondes qui précèdent la délibération du jury semblent alors interminables : « La délibération du jury était longue, longue, bien longue » et les « caméras », par le jeu des focalisations, zooment d'un côté de la salle à l'autre en relançant la pression avec la même interrogation : « La femme allait-elle être condamnée à mort ? » ; puis les caméras reviennent sur le jury et tout se passe dans un lieu fortement mystérieux, un endroit sombre et muet, où règne le noir avec toutes ses nuances et où le silence règne de façon inquiétante. En somme, dans ce prélude, le narrateur garde le lecteur en haleine aussi longtemps que possible avant la révélation finale : « Oui, sur toutes les questions à la majorité ».

Ce refus de *l'incipit statique* du réalisme, très informatif, va donner dès le début une dimension dramatique au discours ; l'auteur donne peu d'informations et cherche à dérouter le lecteur ; on peut hasarder qu'il s'agit d'un *incipit suspensif*, très rare à l'époque, où le lecteur est complètement perdu en lisant le début du récit. Mais cette « modernité » du discours ne s'arrête pas à l'organisation du prélude ; elle se retrouve dans l'emploi de néologismes, comme *angoisseuse* au lieu d'*angoissante* quand le narrateur décrit l'écoulement des heures, pour mieux en apprécier le son, ou quand, pour rendre la langue plus directe, plus efficace et à contre-courant d'une syntaxe classique, il utilise un style nouveau pour décrire un chapeau qui *pendait attaché* ; un peu plus loin dans la narration, il utilise des expressions concrètes, comme *le retardement de mauvais augure*. Il s'agit donc de toute une série d'expressions qui, contre toute attente, donnent à la langue une

nouvelle couleur, une nouvelle vitalité, et pourtant « Tout au long de l'ouvrage on pourra s'étonner d'une technique d'émiettement, un tronçonnage systématique de la phrase, de l'alinéa, du chapitre : froideur et constant détachement l'emportent »³⁹⁷.

Mais la modernité de cet *incipit* réside surtout dans le fait que la phrase initiale est une « question » et qu'elle fait attendre une réponse, un dialogue, que le texte introductif gomme, montrant ainsi de façon explicite l'arbitraire de la coupure que le début opère sur un discours préexistant, suscitant par là même une série de questions qui concernent principalement la voix, son origine et son sens. Tout se passe presque comme si la rupture initiale du récit indiquait que ce discours avait déjà été commencé ailleurs et prenait le relais d'un texte antérieur plutôt que celui d'une réalité référentielle préexistante à l'œuvre. Ce n'est pas donc une narration qui commence mais une « question écrite » qui va prolonger un texte silencieux. Commencer, en posant une question, provoque une sorte d'atténuation de la hiérarchie du début, puisque cela renvoie d'implicite à un tête-à-tête entre le narrateur et le narrataire: les deux sont en même temps extradiégétiques et intradiégétiques et leur place dans le récit est commutable. L'abondance de locutions adverbiales « *tout à coup, de temps en temps, peu à peu, aussitôt* » et « *autour de, au fond, dans un coin* » qui situent ponctuellement le récit dans l'instant et dans l'espace du présent donne l'illusion d'une narration instantanée, qui semble ne pas progresser sur l'axe temporel, soit parce que se répète de façon chorale la question initiale : « Chacun, en sa pensée trouble, sondait le drame obscur de ce soldat de ligne tué par cette femme, et chacun se répétait: La femme-allait-elle condamnée à mort ? », soit parce que l'auteur écrase, aplatit la temporalité de la narration par le recours aux participes présents « par le jour tombant, par les ténèbres [...] entrant, tripotant le pantalon, dénouant la chemise, ... » qui expriment la simultanéité.

³⁹⁷G. DELAISEMENT, (préface à), Edmond et [Jules] de Goncourt, *op. cit.*, pp. 169-170.

8.2 L'INCIPIT STATIQUE DANS LES FRÈRES ZEMGANNO

Barbey d'Aurevilly, Pontmartin, etc., ont déclaré *Les Frères Zemganno* un livre détestable, et dans lequel il n'y a rien.
Journal, 18 mai, 1879.

Pour ce roman qui s'affiche comme « un livre-limite et un livre-bilan », lequel devra dire adieu à ses lecteurs³⁹⁸, pour ce livre qui montre des signes de lassitude³⁹⁹ et qui se veut à la fois mémorial d'une relation fraternelle exceptionnelle et « enquête minutieuse à la manière naturaliste sur un milieu déterminé »⁴⁰⁰; pour ce livre en somme qui s'achève juste au moment où le réalisme est trop prégnant chez les bourgeois, Edmond de Goncourt choisit un *incipit* sans risque, un début à la manière de Balzac, pour débiter de façon neutre, et se justifier d'avoir continué à écrire.

Plusieurs motifs typiques de l'*incipit* balzacien sont en effet réunis dans ce paragraphe initial :

En pleine campagne, au pied d'un poteau d'octroi dressé dans un carrefour, se croisaient quatre routes. La première, qui passait devant un château Louis XIII moderne où sonnait le premier coup du dîner, s'élevait par de longs circuits au haut d'une montagne abrupte. La seconde bordée de noyers, et qui devenait au bout de vingt pas un mauvais chemin vicinal, se perdait entre des collines aux flancs plantés de vignes, aux sommets en friche. La quatrième côtoyait des carrières de *balast* encombrées de claies de fer à trier le sablon et de tombereaux aux roues cassées. Cette route, à laquelle aboutissaient les trois autres, menait par un pont, sonore sous les voitures, à une petite ville bâtie en amphithéâtre sur des rochers, et isolée par une grande rivière dont un détour, coulant à travers des *plantages*, baignait l'extrémité d'un pré touchant au carrefour .

³⁹⁸ Cf. *Journal*, 27, décembre, 1876.

³⁹⁹ « Je n'aime plus du tout la recherche du *Document humain* dans les sphères inférieures ». Lettres d'Edmond à Flaubert, datée du 31 janvier 1879, *Gustave Flaubert-les Goncourt, correspondances*, texte établi, préfacé et annoté par P-J DUFIEF, Flammarion, 1998, p. 265. Cité par J. NOIRAY, « Tristesse de l'acrobate . Création artistique et fraternité dans *Les Frères Zemganno* », *Revue Des Sciences Humaines*, « Les Frères Goncourt », n°. 259, mars, 2000, p. 95.

⁴⁰⁰ P.J. DUFIEF, « Préface » à l'édition Slatkine, coll. « Fleuron », 1996, p. 20.

Les indications extrêmement précises, voire redondantes par la référence routière, mais aussi la description architecturale « une petite ville bâtie en amphithéâtre sur des rochers » qui prend comme d'habitude une fonction de témoignage d'un passé disparu, ce sont des formes d'*incipit* descriptifs, focalisées d'ordinaire sur l'espace, lesquelles introduisent une perspective de mouvement, un regard mobile dans la description, qui peut métaphoriser d'ailleurs le regard externe du lecteur.

La description occupe du reste une place considérable dans l'œuvre des Goncourt. Le poids de la description est lié à l'importance de la documentation, du décor et du milieu pour la construction d'un espace romanesque. Elle permet en outre l'expression d'une relation métonymique entre le décor et le personnage, et souligne l'importance du rapport entre le personnage et son espace. Chez les Goncourt donc la description souvent prend la place même de la narration et contribue à la construction d'un personnage.

La comparaison avec l'écriture du commencement balzacien n'est donc pas risquée, non seulement en raison de l'intérêt que Balzac portait à la contemplation du paysage romanesque qui suscitait la « rêverie » de l'observateur, mais aussi en raison de l'intérêt qu'il accordait aux regards particuliers, en suivant parfois un signe dans sa sinuosité, afin de pouvoir entrer dans l'univers imaginaire du roman⁴⁰¹. Cet *incipit* témoigne du souci du détail ; il laisse aussi percer un certain découragement d'Edmond – si l'on compare cette ouverture plus classique avec les *incipit* originaux et parfois hors-norme des romans précédents, on a l'impression que le romancier

⁴⁰¹ Je me limite seulement à mentionner quelques *incipit* de Balzac dans *La Comédie humaine* : « La rue du Tourniquet-Saint-Jean, naguère une des rues les plus tortueuses et les plus obscures du vieux quartier qui entoure l'Hôtel de Ville, serpentait le long des petits jardins de la Préfecture de Paris et venait aboutir dans la rue du Martroi, précisément à l'angle d'un vieux mur maintenant abattu ». *Une double famille*. « Le côté gauche de cette rue est rempli par une seule maison dont les murs sont traversés par les arcs-boutants de Saint-Gatien qui sont implantés dans son petit jardin étroit, de manière à laisser en doute si la cathédrale fut bâtie avant ou après cet antique logis » *Le Curé de Tours*. « Bientôt l'avenue se transforme en une allée d'acacias qui mène à une grille du temps où la serrurerie faisait de ces filigranes aériens qui ne rassemblent pas mal aux traits enroulés dans l'exemple d'un maître d'écriture ». H. de BALZAC, *Les Paysans*.

revient à des voies plus conventionnelles. Certes, l'admiration des Goncourt pour l'œuvre de Balzac, dont le *Journal* fournit tant de témoignages, est bien connue, mais on sait aussi que les deux frères ont voulu subvertir le modèle balzacien dès leur début dans le roman⁴⁰². L'énergie subversive semble s'être tarie avec la mort de Jules, qui marquerait une vraie rupture dans l'œuvre commune et l'abandon du grand projet de renouvellement du genre romanesque :

Ce projet de roman qui devait se passer dans le grand monde [...] je l'abandonnais après la mort de mon frère, convaincu de l'impossibilité de le réussir tout seul ... puis je le reprenais ... et ce sera le premier roman que je veux publier. Mais le ferai-je maintenant à mon âge ? C'est peu probable...⁴⁰³.

Le fait que *Les Frères Zemganno* expriment dès 1879 la mutation d'un style à un autre est largement documenté, parfois de manière presque obsessionnelle, dans les pages du *Journal*. Edmond de Goncourt, à vrai dire, doit faire, à ce moment précis de sa carrière, pas un seul, mais bien deux deuils : la mort de son frère Jules et sa position minorée face à l'influence et au succès de Zola qui, à partir de *L'Assommoir* en 1877, s'accroissent. Ces deux tourments dans sa vie vont le jeter d'emblée dans un « complexe identitaire » qui le « dénaturalisera » :

il est condamné essentiellement à vivre le conflit entre son désir d'être original et son désir de ne pas rompre avec le modèle incarné par un autre, Zola, mais à l'intérieur de cette situation, il est tourmenté par un deuxième conflit, sa fidélité à *Germinie Lacerteux*, qu'il continue à considérer comme

⁴⁰²Pour ne citer qu'un exemple, je renvoie à J. NOIRAY, « La subversion du modèle balzacien dans *Charles Demailly* », in *Les frères Goncourt : art et écriture, op. cit.*, pp. 167-180.

⁴⁰³E. de GONCOURT, « Préface » à *Les frères Zemganno*,

le modèle de l'école naturaliste actuelle et son désir par rapport à cette œuvre d'afficher une nouvelle manière d'écrire⁴⁰⁴.

En se libérant de la tutelle de son frère, beaucoup plus provocateur, avec sa personnalité de rêves, mais aussi d'élans, de trouvailles insolites, d'éclairs d'imagination et fantaisies, Edmond devient lui-même, un être qui manque de souplesse, psychorigidité qui va de pair avec une constante angoisse. Le choix d'un *exorde* statique – dans le goût de la première moitié du XIX^e siècle – pour son véritable début littéraire, épuré de tout jaillissements d'idées, de soubresauts poétiques, de coups de théâtre, peut-on, donc, l'attribuer à un manque de brio ? Dans ce moment très délicat, Edmond de Goncourt vit une profonde crise « identitaire » ; dans l'attente de nouvelles trouvailles stylistiques qui recréent une tension dramatique, il propose un *incipit* « statique » qui vise à donner une représentation aussi complète que possible des lieux ; cette volonté de mimétisme, de réalisme cartographique peut sembler paradoxale car « la vérité trop vraie » n'est pas le but de ce récit qui rêve, au contraire, de substituer la « réalité poétique » en lieu et place d'une « réalité brutale ».

Cet *incipit* « sans sel » n'a pas du tout cet air de subversion, de bouleversement annoncé dans sa préface ; le romancier subit, peut-être, la sujétion qui demeure forte du modèle naturaliste de Zola tout en ayant un désir aussi fort de l'altérer par un naturalisme de l'élégance, aristocratique ; il reste prudent, et à la tentative d'« un pas en avant au réalisme »⁴⁰⁵ il revient – pour ce qui concerne ce commencement – au fondateur du réalisme moderne – Balzac –, et à cette image du « pas en avant » on préfère l'image du « pas sur le côté » employée pour définir la manière déviée du maniériste

⁴⁰⁴G. PEYLET, « L'art maniériste d'Edmond de Goncourt dans *La Faustin* ou la déviation du modèle naturaliste », in *Les frères Goncourt : art et écriture, op. cit.*, p. 263.

⁴⁰⁵*Journal* 8 février, 1882.

« lorsque cette impuissance initiale le fait se mettre derrière, pour en définitive se mettre en avant, mais en passant par le côté »⁴⁰⁶.

9.2 LE FAUX DÉPART DANS LA FAUSTIN

Aujourd'hui a paru *La Faustin*. Je sens dans l'air une mauvaise disposition.
Journal, 17 janvier, 1882.

Dès son commencement, *La Faustin* relève d'une esthétique toute en rupture. Les personnages, dès le début, se multiplient, et ces cinq créatures sans traits et sans voix du premier exorde, trois hommes et deux femmes, sont chargées de compenser la perte de vraisemblance de la fiction. Dans cet *incipit* le temps et l'espace sont aussi décontextualisés par un déplacement de la relation de référentialité du texte. Edmond de Goncourt semble bloquer la temporalité, et dans ce passage il cherche aussi des solutions pour faire place à une durée plus sensible. Le mouvement romanesque est paralysé dès le prélude par son écriture artiste, pliée aux constructions les plus baroques; les descriptions contribuent donc largement à l'esthétique éclatée de *La Faustin* et prennent le pas sur la fiction romanesque.

La particularité de ce début est que chaque regard se replie sur lui-même, sans aboutir à aucune sorte de contact entre les cinq personnages. Le lecteur pourtant ne peut trouver de références visuelles qu'en suivant un regard de médiation qui oriente la parole narrative, à travers le point de vue du narrateur. La référence à une perception sensorielle devient alors le lieu commun de cet *incipit* romanesque, en ouvrant des parcours aussi bien sémantique que perceptif, par un mécanisme particulier de clôture et de réouverture. À chaque reprise, en effet, des sensations différentes sont évoquées.

⁴⁰⁶ C.G. DUBOIS, *Le Maniérisme*, Paris, PUF, 1979, p. 158. Cité par G. PEYLET, « L'art maniériste d'Edmond de Goncourt dans *La Faustin* ou la déviation du modèle naturaliste », op. cit., p. 264.

Même si ce commencement est un hymne au romantisme, où tout est bon et beau à l'état de la nature « dans le grand spectacle noir du ciel et de la mer, et dans le rythme de la vague paresseuse, et dans la tiédeur de l'heure, et dans la langueur des âmes », c'est-à-dire dans un lieu de contemplation privilégié qui permet au regard d'embrasser l'ensemble du paysage romanesque, suscitant même la « rêverie » de l'observateur, Edmond de Goncourt, de ce ténébreux scénario d'ouverture, « cherche à brider le lyrisme qu'il porte en lui. Le romantisme devient objet de parodie et contre-modèle »⁴⁰⁷.

La narration, les dialogues, les descriptions tendent constamment à constituer un espace extra-romanesque dans ce roman qu'on a du mal à définir : essai ou pastiche, où d'ailleurs le narrateur cède parfois la place à l'homme de théâtre. D'autant que diversité et multiplicité des styles contribuent à la confusion de ce récit qui a, en somme, tout l'air d'être « un alibi romanesque pour un essai sur le théâtre »⁴⁰⁸, très difficile à concilier avec « l'école du *document humain* » proclamée dans la Préface. L'œuvre s'ouvre sur un silence bientôt rompu : « la conversation entre ces hommes et ces femmes était morte » Sur ce fond nocturne, s'élève tout à coup une passionnante déclaration d'amour d'une des deux femmes qui, à haute voix, et sans aucune interruption pendant plus d'un quart d'heure – comme dans un monologue lyrique sur les planches– lance « un ressouvenir passionné », en tant que réplique au nom d'un homme apparemment prononcé, qu'on n'a pas le droit – nous les lecteurs – de connaître encore en cette ouverture du récit :

« – Non, entre nous, il n'y avait eu encore
qu'un baiser... un baiser, je me le rappelle,
donné dans ma loge, sur la pointe du pied, pardessus
le paravent derrière lequel je m'habillais...
Il partait dans la soirée pour sa légation...
Ces Anglais, quand ils sont mal, ils le sont tout' à fait...

⁴⁰⁷S. JOUANNY, *L'actrices et ses doubles : figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Librairie Droz, 2002, p. 207.

⁴⁰⁸S. JOUANNY, *op. cit.*, p. 208.

mais lorsqu'ils sont bien... puis il avait
sa mère, qui était Française... Ce n'est que
trois mois après que j'allais à Bruxelles, dans
une tournée théâtrale... Il m'avait fait retenir
une chambre dans un hôtel, l'hôtel de Flandres.
... Oui, c'est bien celui-là... Cette nuit, ah ! cette
nuit est inoubliable... L'amour, bien sûr, n'est
pas fait de l'amoureux tout seul... N'aimons-
nous pas quelquefois un homme pour les circonstances
dans lesquelles nous l'avons aimé?...
Allez, c'était bien étrange, cet hôtel... il sortait
des murs une musique d'un doux, d'un doux
ineffable... et ses baisers me couraient sur la
peau avec des ondes-sonores m'y faisant presque
des chatouillements... des ondes sonores-qui
sortaient de dessous l'oreiller... et il y avait des
ouragans lointains d'harmonie qui semblaient
m'emporter dans ses bras au ciel... et je sentais
je ne sais quoi de divin, mêlé à ses caresses...
J'ai toujours gardé de cette première nuit, c'est bête,
ce que je vais dire, le souvenir d'amours
comme on se figure que peuvent être les amours des anges...
Oui, cet hôtel de Flandres, est contigu à l'église Saint-Jacques,
et l'orgue, je l'ai su le lendemain, est encastré dans le mur contre
lequel était notre lit. Enfin je ne sais pas comment
cela s'est fait, mais ce qu'il y a de certain,
c'est qu'il est le seul homme que j'aie aimé d'amour... lui » .

Il s'agit donc dans *La Faustin* d'un renvoi d'un commencement à l'autre, une sorte de double *incipit*, l'un silencieux et ténébreux, où le narrateur nous invite expressément à l'écoute des voix de la nature sans aucune distraction, et l'autre où il nous plonge dans un dialogue qui commence par une très longue réplique solitaire. Les deux passages narratifs sont rapides et introduits par « Soudainement », un adverbe qui caractérise une action qui se déroule d'une manière brusque et inattendue. Cet *incipit* parfaitement structuré se révèle donc

être un leurre, puisqu'en dépit de son apparente complétude informative il expose en réalité une série de mystères : d'une part, la description apparemment liminaire constitue un résumé des motifs de l'œuvre entière, et, d'autre part, cette ouverture justifie un développement narratif, en préparant le début de l'histoire et en formulant de nombreuses énigmes.

S'agit-il vraiment d'échecs ? Ce double *incipit* a tout l'air d'un faux départ et joue un rôle essentiel dans la création, car elle relance l'écriture à la recherche d'une stabilisation de la parole narrative. Edmond de Goncourt plaçait de grandes espérances dans ce roman, songeant à « une école autour de *La Faustin* »⁴⁰⁹ ; la recherche du « bon commencement » obéirait donc à une progression lente, qui correspondrait d'ailleurs à une très ancienne genèse, dès 1856, date à laquelle les deux frères publièrent chez Dentu une nouvelle intitulée *Les Actrices*. Sa préface, étonnamment, ne dit rien, et ce sont notamment les pages des années 1859-1862, c'est-à-dire celles du début du *Journal*, qui nous laissent entrevoir quelques indices sur le futur roman. Ce procédé du contraste présent dès le début, entre les « deux *incipit* », entre deux moments si différents d'un même commencement, divisé en deux temps, celui de la représentation et celui de la conversation – qui montrent d'emblée cette écriture maniériste⁴¹⁰ caractéristique de ce réalisme particulier des demi-teintes qu'Edmond de Goncourt veut atteindre aux limites fugitives du clair et de l'obscur, du charnel et du spirituel – ce contraste on le retrouve en somme tout au long du roman: dans la réalité poétique et élégante, dans le réalisme et le naturalisme, dans les oppositions brutales, sans transition aucune, dans l'anti-réalisme de la forme et le réalisme du contenu⁴¹¹ ; et encore dans la construction fragmentée, dans ces scènes qui évoquent tantôt un monde raffiné et tantôt un monde vulgaire, et dans la vie même du théâtre, le monde de la scène, de l'art qui

⁴⁰⁹ Voir *Journal*, 8 février, 1882.

⁴¹⁰ On renvoie à C.G. DUBOIS, *Le maniérisme*, P.U.F., coll. Littérature moderne, 1979.

⁴¹¹ Voir *La Faustin*, lecture de J-P. BERTRAND, Actes Sud (Babel), 1995.

contraste avec celui des coulisses, des loges, des repas après les spectacles. Le morcellement et l'antithèse produisent donc un très grand effet de discontinuité et « Ces impressions multiples et éparpillées, qui tournent le dos à un art constructif, correspondent à cette esthétique qui se plaît dans le détail ou le bibelot. Le romancier et l'esthète ne font plus qu'un »⁴¹².

UN INCIPIT SANS PIÈGE : *CHÉRIE*

La femme n'a pas ce charme vainqueur de la petite fille, lorsqu'elle est pareillement adorable. Âge d'ange de la femme, que cet âge de demi-enfance, où le sourire est une fleur, le sang, une rose, l'œil, une étoile du matin !
Journal, 6 février, 1862.

Il y a, ce soir-là, dîner au Ministère de la Guerre. Des fleurs sur la table, les domestiques en mollets, le service de Sèvres à l'*N* couronné en or, indiquent un grand dîner, le dîner que le Maréchal, ministre de la guerre, permet à sa petite-fille Chérie de donner tous les mardi.

Aux deux bouts de la table – on est en hiver – se dressent un cerisier et un abricotier nains couverts de leurs fruits.

La maîtresse de maison, qui vient d'avoir neuf ans et qui a déjà des yeux de femme dans sa frimousse d'enfant, désigne, par des gestes sentant le grand monde, leurs places à huit petites amies à peu près de son âge, des places où se retrouvait la hiérarchie des parents dans l'ordre administratif [...] ⁴¹³.

On s'arrête là, vu que tout le premier chapitre de ce roman est consacré à un goûter de petites filles, qui ne sont que « des miniatures de femmes »⁴¹⁴. Les repères nécessaires recherchés par le lecteur à sa propre exploration sont d'ailleurs donnés dès le début. C'est un roman

⁴¹²G. PEYLET, « L'art maniériste d'Edmond de Goncourt dans *La Faustin* ou la déviation du modèle naturaliste », in *Les frères Goncourt : art et écriture, op. cit.*, p. 268.

⁴¹³*Chérie*, édition de J-L. CABANÈS et Ph. HAMON, La Chasse au Snark, Jaignes, 2002, p. 55.

⁴¹⁴*Ibidem*, p.56.

exclusivement consacré au féminin et conjointement aux choses infimes qu'Edmond de Goncourt, dès la préface de *La Faustine*, annonçait. Du point de vue de la réception cet *incipit*, si banal ou stéréotypé qu'il soit, est cependant impeccable. La prise de contact entre les deux pôles de la communication, le destinataire et le destinataire, s'accomplit d'emblée. Le texte prend sa forme dès le début, ou mieux dès sa première phrase : « Il y a, ce soir-là, dîner au Ministère de la Guerre ».

Tout est donné, rien n'est laissé au hasard. Les catégories du temps « ce soir-là », de l'espace « au Ministère de la guerre », et de l'action « dîner », comme dans tout roman réaliste du XIX^e siècle sont sollicitées par Edmond de Goncourt comme balises de la situation initiale. Après ces notations, viendra la présentation de la protagoniste. On est bien loin donc de l'*incipit* ludique de Diderot qui joue avec les attentes légitimes du lecteur⁴¹⁵, comme on est à l'abri de l'indétermination des « réponses » que le début du texte est généralement censé fournir⁴¹⁶.

Avec cette œuvre « centrée sur un monde qui n'existe plus : celui de la haute société impériale »⁴¹⁷, avec ce roman vu comme un « testament littéraire » qui signe les adieux au genre romanesque, au profit du *Journal* auquel Edmond va désormais consacrer ses dernières années, Goncourt compose un ensemble textuel assez complexe – qui reste essentiellement fait d'une multitude de documents, qui a deux préfaces et mêle divers emprunts⁴¹⁸ – un livre qui défait toutes les formes de liant romanesque ; à ce texte atypique,

⁴¹⁵ « Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas tait écrit là-haut. D. DIDEROT, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, 1973, p. 37. Cité par A. DEL LUNGO, *op. cit.*, p. 71.

⁴¹⁶ Nous faisons référence à l'*incipit* de *La Fille Élisabeth*.

⁴¹⁷ Préface de J-L. CABANÈS et Ph. HAMON à *Chérie*, *op. cit.*, p.8.

⁴¹⁸ Sur la nature hybride de *Chérie*, on renvoie à : Ch. PIERRE, « Perversion de l'épopée, perversion du conte de fées : le masculin et le féminin dans *Chérie* » ; voir aussi : M. DOTTIN-ORSINI, « *Chérie*, femme ou jeune fille » ; in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 20, 2013.

Edmond de Goncourt semblerait en somme donner par prudence un *incipit* statique, sans risques donc, qui devient le point d'ancrage à une réalité référentielle et produit un effet de réalisme.

Le texte en question, enfin, ouvre un champ visuel extrêmement limité, simplement autour d'une table, qui va se resserrer encore plus sur les moindres détails. Dans une stratégie de révélation globale qui vise à fournir au lecteur le maximum de repères visuels et d'information, Edmond de Goncourt va jusqu'à retourner les pièces de fine porcelaine afin de montrer au lecteur sa marque de cuisson. Ce vrai détail « Sèvres à l'N couronné en or » transporte alors le lecteur, lui faisant revivre une époque entière.

CHAPITRE III

LE RÔLE JOUÉ PAR LE DIALOGUE DANS LA REPRÉSENTATION ROMANESQUE GONCOURTIENNE

Introduction

Le jeu des différentes temporalités de l'échange et le dosage des règles distinctes entre dialogues et conversations, leurs bruits, leurs surprises, leurs séances énigmatiques, vont solliciter Edmond et Jules de Goncourt et exaspérer leur écriture romanesque, déjà irritée par une tension entre un désir de liberté absolue dans l'innovation et la peur de la censure. Leur style bruisse de mots et d'expressions multiples de l'oralité et engage une forme de communication permanente entre narrateur(s) et lecteurs.

Cela serait donc le rêve littéraire des deux frères, celui de croire qu'entre le lecteur et le(s) narrateur(s) existerait une relation dialectique et que le message littéraire pourrait être déchiffré selon un code esthétique, moral, social, idéologique, supporté fortement par une dimension dialogique du langage. En considérant cette piste – sans tenir compte de tous les obstacles présentés par Ricœur, lequel affirme qu'« il n'y a pas d'échange de cette sorte entre l'écrivain et le lecteur; l'écrivain ne répond pas au lecteur ; le livre sépare plutôt en deux versants l'acte d'écrire et l'acte de lire qui ne communiquent pas »⁴¹⁹ – pourrait-on avancer l'hypothèse que les deux frères idéaliserait un champ magnétique, où le narrataire et le(s) narrateur(s) seraient pris par des élans de théâtralisme ? La première personne, semblerait, en effet, dégager le narrateur et responsabiliser le narrataire, qui devient – grâce à son autonomie – le véritable garant du texte. Donc, dans sa fonction de première personne, le narrataire se sent plus à l'aise et indépendant dans son activité de lecture, parce

⁴¹⁹ P. RICŒUR, *op. cit.*, p.155.

que, comme on l'a précédemment dit, la constance de verbes à la première personne dans un texte narratif peut renvoyer à des situations très différentes. Mais pour reconstituer les actes de ce discours hypothétique, il faut montrer, en partant d'une constatation très concrète, qu'on parle beaucoup dans l'œuvre romanesque des deux frères ; pourtant leur désir était de libérer de tout contrat – à travers la première personne – le lecteur, et de le placer dans un état d'illusion hardie – une sorte de condition de totale autorité dans l'activité de lecture et d'interprétation – apte à percevoir le travail de l'imaginaire à l'œuvre dans le texte. Pourrait-on, dans cette perspective, hasarder même l'hypothèse d'une « démocratisation littéraire », où les lecteurs seraient plongés par un jeu de concaténation dans un état de « rêverie active »? Allons-nous trop loin à propos d'Edmond et Jules de Goncourt qui, dès leurs débuts artistiques, ont été si durement critiqués ? Les deux frères indiscrets, les deux frères insupportables, les deux misogynes, les deux antisémites, si souvent accusés par la critique, si volontiers fustigés, calomniés, « ou, plus cruellement encore, ignorés »⁴²⁰, pouvaient-ils – en somme – avoir un amour si exclusif pour leurs lecteurs et la postérité ? Si l'écrivain, en favorisant l'écriture à la première personne s'abandonne sans voiles, les Goncourt, alors, dans toute leur œuvre romanesque se donnent doublement et complètement.

De quelle manière peut-on appliquer ces critères à un discours qui, par définition, n'est ni vrai ni faux, puisqu'il est imaginaire ?

Cette « démocratisation littéraire » on va la supposer d'abord dans le principe que le narrateur dans le roman trouve par le dialogue plus de liberté ; il peut à son gré se détacher des contraintes de l'écrit et non seulement changer de voix, mais aussi changer de langue.

⁴²⁰ Nous nous appuyons ici sur les réflexions de R. KEMPF, *L'indiscrétion des frères Goncourt*, Paris, Grasset, 2004.

Ainsi, le romancier qui écrit des dialogues n'a d'ordre ou de conseil à recevoir de personne, car le choix de la langue des personnages dépend non d'une réalité qu'il s'agirait de reproduire, mais de sa conception du personnage, de sa conception du roman et, pour finir, de sa conception de la langue ⁴²¹.

À dire vrai on parle beaucoup dans l'œuvre romanesque des Goncourt et les préoccupations, que les deux frères ont de la description dans leurs récits romanesques, reviennent à propos du dialogue. La structure interne du dialogue est du reste conçue de façon indépendante, en tant que le dialogue a sa structure propre et qu'il a une nature particulière qui le distingue des autres systèmes d'expression dans le roman. L'attention des Goncourt à l'observation auditive est à certains égards beaucoup plus forte que leur intérêt pour les sources livresques. Dans leurs dialogues romanesques la documentation joue un rôle considérable, et très souvent les dialogues chez eux renvoient à des bribes de conversation, à des mots attrapés, à des répliques notés dans leur *Journal* : le tout pour préserver toujours au mieux ce qui a été pris sur le vif. Les dialogues dans les romans des Goncourt ont l'allure lâche d'une conversation, leur trait principal est l'oralité ; l'aspect mimétique, qui est très souligné, rapproche le dialogue romanesque goncourtien de celui de la réalité. Edmond et Jules dans leurs récits respectent le mouvement et le ton de la conversation, le tour d'esprit particulier de chaque causeur, le rapport qui existe entre l'énoncé au discours direct et le personnage qui l'énonce. Dans leur œuvre donc le dialogue devient l'instrument pour exprimer la quotidienneté ; il est évident que leur esthétique n'a pas manqué de provoquer des réactions différentes et parfois même des admirations, en tant que : « Personne encore n'a surpris autant qu'eux l'allure de la langue parlée » ⁴²².

⁴²¹ F. RULLIER-THEURET, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette, 2001, p.167.

⁴²²É. ZOLA, *Du Roman : sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt*, préface H. MITTERAND, Paris, Éditions Complexe, 1989, p. 270.

À travers le discours direct Edmond et Jules de Goncourt alimentent l'illusion du réalisme, mais dans la fiction romanesque le discours direct est un discours créé au même titre que le reste de la narration et parfois son rôle se limite uniquement à représenter la réalité de la langue du peuple. Or, de cette liberté du romancier, on passe à celle du lecteur qui trouve sa liberté dans l'émancipation du patronage narratif qui lui permet de donner l'illusion d'un contact direct avec les personnages, d'où il tire l'impression que son jugement est libre. Le lecteur reste libre donc de considérer que les raisons données ne suffisent pas : plus la situation d'énonciation imite le réel, plus ce dernier est en droit de contester l'ordre et le degré de précision de la narration, comme le ferais un juge. Sur ces deux libertés réciproques se fonde – voilà notre hypothèse – ce principe de « démocratisation littéraire », que ce chapitre de notre étude voudrait mettre en lumière d'abord par le processus de libération du lecteur dans *Les Actrices*, où à travers les formes narratives à la première personne les plus disparates – du dialogue à la lettre pour arriver au rêve – les deux frères nous ouvrent complètement les portes de la diégèse, en donnant l'impression au lecteur de conduire l'activité de lecture sans coupure. Mais, même si il est, en effet, toujours abusif de parler de « liberté du lecteur », parce que cette liberté est relativement faible, quelle que soit l'attitude du narrateur en la matière⁴²³, et malgré le mutisme bien connu du lecteur, puisque il est en effet le grand aphasique du texte⁴²⁴, on aime croire, quand même, à quelques exceptions près où le narrateur fait parler son lecteur, à l'idée que cette fiction de dialogues et de conversations cherche avant tout à faire participer le lecteur ; celui-ci, comme l'a montré Umberto Eco, trouve sa place dans les vides du texte, dans les omissions courantes, syntaxiques ou stylistiques d'un ou plusieurs éléments dans un énoncé, dans ces ellipses du verbe assez ordinaires dans la langue

⁴²³ Cf. M. PAMENTIER, *Stendhal stratège : pour une poétique de la lecture*, Paris, Droz, 2007, p. 49.

⁴²⁴ J. ROUSSET, « La question du narrataire », p. 30. Cité par M. PAMENTIER, *op. cit.*

française ; ces omissions, sont très courantes dans les discours romanesques des Goncourt qui, dès leurs débuts, laissent libre cours à l'interprétation ; le lecteur, face au hiatus, aux ellipses , est mis aussi en situation d'écouter les silences, de les interpréter et de combler les vides.

1.3 L'INTRUSION PLÉTHORIQUE DE RÉCITS À LA PREMIÈRE PERSONNE DANS *LES ACTRICES* COMME PROCESSUS DE LIBÉRATION DU LECTEUR

Il faudrait tendre l'oreille et on devrait le faire avec le soin d'un musicien, pour attraper toutes les sonorités synchroniques qui inondent le texte à partir de son passage d'ouverture. Les frères Goncourt ont de l'oreille et un coup d'œil vif. Ils ont un œil du peintre, un œil qui écoute. Dans *Les Actrices*, l'*incipit* est, en effet, une euphonie de tintamarres, qui prennent du volume « un grand bruit de ferraille » et ce grand fracas s'épanouit sur un arrière-plan de silence « Bêtes et gens, tout est couché », qui domine, selon nature, dans « La nuit ». Ensuite, la portière d'une diligence s'ouvre comme un lever de rideaux, et comme sur les planches, l'interprète principale intervient. Le décor est assez sobre pour permettre au protagoniste d'occuper le devant de la scène. Pourraient-ils manquer des projecteurs? Pas du tout, et « Une lanterne » d'un côté, et « Une petite fenêtre luit » sur l'autre flanc, qui donneront l'illumination – indispensable – à l'action.

Ce petit roman galant, rédigé par les deux « Bichons » en 1856 et pratiquement oublié par la critique – mentionné avec indifférence par

un maître indiscutable⁴²⁵ – avait-il le théâtre pour pivot ? Assurément, cette œuvrette témoignait d'un tel rapport : les chroniques théâtrales données à *L'Éclair* et au *Paris*, les matériaux accumulés dans les *Mystères des Théâtres*, leurs « Notes anciennes » ou les desseins traités auparavant, confirmaient cet intérêt pour la scène. Les Goncourt ont eu, en effet, une grande passion pour le théâtre, ferveur qui animait à cette époque la société dans toutes ses couches, et les actrices – en particulier – ne hantaient pas seulement l'imaginaire des spectateurs, mais aussi et plus que jamais la littérature et les arts⁴²⁶. À cette époque, plusieurs œuvres eurent pour fil conducteur des actrices. Évoquons ici, et rapidement, pour les besoins de l'argumentation, *Les Actrices de Paris*⁴²⁷, où dès sa préface, Henry de Pène déclarait que « Le public aimera toujours singulièrement qu'on lui déshabille les artistes »; et signalons aussi *Les jolies Actrices*⁴²⁸, pour arriver – vers la fin-de-siècle – à *Les vieilles actrices*, de Jules Barbey d'Aurevilly. À ces maîtresses de théâtre une place d'honneur était donc assignée, et ce n'est pas un hasard non plus, si Michel Butor, parmi les variétés féminines qui émerveillaient Balzac en son temps, classait les actrices, comme les créatures les plus sympathiques et les plus nécessaires⁴²⁹.

Les frères Goncourt, qui vont s'intéresser au théâtre, ne se limitent pas à la rédaction de pièces, ils participent au débat, concernant le renouvellement de la production théâtrale vers la moitié du XIX^e siècle. Les deux frères nous ont laissé des préfaces qui, écrites le plus souvent pour répondre aux accusations des critiques, contiennent des affirmations intéressantes sur la question générale du théâtre à l'époque, une relation complexe, encore jusqu'à présent – comme

⁴²⁵ « Le petit volume des *Actrices*, assez insignifiant ». R. RICATTE, *La création romanesque chez les Goncourt*, op. cit., p. 93.

⁴²⁶Cf. S. JOUANNY, *L'actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Droz, 2002, p.197.

⁴²⁷F. SAVARD, *Les Actrices de Paris*, Paris, Librairie Centrale, 1867.

⁴²⁸P. MAHALIN, *Les jolies Actrices*, Paris, Librairie Française et Anglaise, 1868.

⁴²⁹Cf. M. BUTOR, *Improvisation sur Balzac: Scènes de la vie féminine*, Paris, Édition de la Différence, 1998.

l'affirme Anne-Simone Dufief – fortement négligée⁴³⁰. « Pour être connu en littérature, pour être universellement connu, on ne sait pas combien il importe d'être homme de théâtre, car le théâtre, pensez-y bien, c'est toute la littérature de nombre de gens, et de gens supérieurs »⁴³¹. Edmond voudra faire redécouvrir le petit volume oublié, que les deux frères avaient consacré aux actrices, en le republiant sous le titre d'*Armande* en 1892. Pas de remaniements significatifs, quelques virgules perdaient leur place – une manie de Flaubert – et quelques-autres étaient ajoutées; la disparition de la mention des « Débuts », qui était le sous-titre, quelques affirmations étaient modifiées, sans perdre quand même leur sens initial. En somme, « Le changement le plus visible concerne les chapitres. *Les Actrices* n'en a qu'onze, *Armande* en a douze »⁴³². Il ne s'agit pas d'un prolongement du texte, mais simplement d'une coupure de sa dernière partie.

L'artiste-protagoniste est une créature timide, rêveuse, effarouchée, et très encline à donner « De l'œil à la troupe », mais à part sa beauté, qui arrive à déstabiliser tous les hommes qu'elle rencontre sur son chemin, Armande est aussi une artiste très douée : elle joue « Pitoyablement », possède une forte mémoire, a une grande passion : dessiner des perroquets. Elle est capable de jouer bien treize rôles sans se plaindre. Présentée par les deux frères comme une créature extraordinaire, dévote du théâtre, elle est acclamée par son public, qui lui associe des images surnaturelles et mythologiques :

Armande eut brouhaha, cris, bravos, rappels et bouquets ; et la toile tombée, tous les Langonnais portant chapeau firent escorte à Armande avec tant de lanternes, que les chiens crurent un moment à l'incendie de la lune, et aboyèrent : Au feu ! pour sauver leur mère Hécate.

⁴³⁰Cf. A-S. DUFIEF, «Les Goncourt et le théâtre. », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 13, 2006.

⁴³¹*Journal*, 30 janvier, 1892.

⁴³²M. DOTTIN-ORSINI, *op. cit.*, p. 61.

Mais ni son charme ni sa professionnalité ne contribuent à lui assurer une vie calme. L'innocente Armande est transformée en rouée par la dure vie des comédiens nomades.

Ce thème de la comédienne néfaste à ses amants, si usé qu'il soit, apparaît avec *Une voiture de masques* pour la première, mais non pour la dernière fois dans l'œuvre des Goncourt ⁴³³.

Mathilde – dans *Une première amoureuse*, dans ce jeu de l'amour – a plusieurs cordes à son arc, et, de *cible*, elle passe à *flèche*. Dans « Bénédicte » – autre nouvelle du recueil – un jeune ingénu se ruine pour une actrice, il la suit partout, mais il sera trompé et abandonné par elle. Le même sort est destiné au naïf amant d'Armande : il va la sauver de sa misérable vie, mais il sera dupé: « Le jeune homme ne put trouver d'huissier qui voulut instrumenter sur le billet d'Armande ».

Tout cela fait partie de la narration, ce qui n'est pas la véritable affaire de cette étude. Ce court roman nous frappe – et voilà la véridique tâche – par la présence massive du discours direct – ou discours rapporté, selon la terminologie de Gérard Genette –. Certains chapitres sont, en effet, entièrement parlés, et les dialogues surabondants, les discours des figurants, ceux-là comiquement argotiques du « Directeur », la correspondance apparemment superflue et les tirades cadencées de « Queues de mots », renforcent les effets phonétiques. Alors que Flaubert était en train de rechercher le style pur, sans assonance ni répétition, les Goncourt, en revanche, étaient bien heureux quand ils pouvaient coller dans un texte un mot pris dans la rue ⁴³⁴. Les deux frères sont fortement sensibles aux voix, au timbre de la voix, à ses inflexions, à ses modulations, et pour eux : « Trouver

⁴³³ R. RICATTE, *op. cit.*, p. 93.

⁴³⁴ Cf. G. FLAUBERT, *Correspondance*, Paris, Club du Meilleur Livre, t. IV, p. 431, déc. 1875.

une langue est le grand art de l'auteur dramatique », et (Edmond) en continuant dans ce sens, déclarait: « Le dramaturge doit privilégier la langue parlée, c'est-à-dire une langue qui reflète, par le rythme, la cadence, mais aussi la syntaxe et le lexique la conversation quotidienne [...] doit se servir de la parole coupée, cassée, brisée, pour ainsi dire mimée de la conversation »⁴³⁵. La langue parlée semble être donc, pour les deux frères, non seulement « La chose la plus rare au théâtre »⁴³⁶, mais aussi un moyen obligé pour les récits, pour mieux les caractériser: le dialogue est introduit par Jules et Edmond au milieu d'une narration, parce qu'il y met de la variété, pique l'attention, et rend plus saisissante la peinture d'un caractère ou l'exposition d'un fait. Si Flaubert ne considérait pas le dialogue dans un texte comme symptôme de vérité absolue⁴³⁷, il avait, au contraire, les faveurs des Goncourt, soucieux de l'authenticité d'un récit. Les deux frères affirmaient que « Le vrai, c'est le fond de tout art, c'est sa base et sa conscience », et ils se demandaient : « Qu'est-ce qu'il y a de vrai ? Le vrai est-il ? »⁴³⁸, et ils cherchaient, avant tout, à tuer l'aventure, dans le roman⁴³⁹. Pour travailler sur la langue parlée, il faut pouvoir se la représenter et conserver en mémoire des séquences de phrases, des intonations.

La *mémoire à court terme* ne permet pas d'en observer de longs fragments de façon friable. Lorsque l'énoncé parlé est transféré dans la *mémoire épisodique*, nous en conservons le contenu plus que la forme⁴⁴⁰.

Négligé par la critique et sans *Préface*, le petit volume en question ne possède pas de brouillons non plus⁴⁴¹, et le *Journal*, considéré

⁴³⁵E. de GONCOURT, Préface à *La Faustin*.

⁴³⁶*Journal*, 3 mai, 1873.

⁴³⁷Cf. G. FLAUBERT, *Correspondance, op. cit.*, t. II, p. 651.

⁴³⁸*Journal*, 10 décembre 1960.

⁴³⁹*Journal*, 7 septembre, 1895.

⁴⁴⁰C-B. BENVENISTE, « Comment représenter le parlé », dans *Le grand livre de la langue française*, Paris, Édition du Seuil, 2003, p. 321.

⁴⁴¹C'est ce qu'a montré R. RICATTE dans sa préface à *La création romanesque chez les Goncourt, op. cit.*; il déclare que « Les brouillons des Goncourt antérieurs à

comme un texte matriciel pour l'ensemble des romans écrits par les deux frères, la source, en somme, depuis toujours la plus étudiée par les chercheurs ne donne que des traces assez équivoques de ce travail d'apprentissage⁴⁴². Deux lettres, écrites par Jules dans les années 1855-56, signalaient le projet et donnaient quelques informations hyperonymes⁴⁴³. La genèse de l'abondant discours des *Actrices* reste assez obscure mais celui-ci mérite pourtant d'être étudié. Les scènes dialoguées, qui occupent plus de la moitié du livre, à l'instar des dialogues théâtraux, et les trois lettres insérées par désir de mémoire ou comme signe du culte de la lettre autographe⁴⁴⁴, sont autant de documents humains,.

Dans une suite de 64 petites pages⁴⁴⁵, trois exemplaires sur papier rose et un quatrième recouvert en peau de serpent, « Le comble de la reliure symbolique »⁴⁴⁶ – un hommage à l'Exposition des Sciences appliquées à l'Industrie (1879) – une grande quantité de dialogues et trois lettres, supportent sa diégèse. Dès le premier chapitre on trouve un dialogue, et c'est un second dialogue qui ouvre le deuxième chapitre. Ces deux premiers dialogues sont transcrits intégralement, tels qu'ils sont imaginés avoir été échangés :

Monsieur — hasarde-t-elle au bout de quelques instants.

Qui est là ? — et le bonnet de coton se penche dans l'ombre et cherche à voir.

Monsieur, je suis actrice.

Ah!

Pourriez-vous m'indiquer où est mon directeur?

Mais..... je ne connais pas de théâtre ici.

1870 ont été brûlés par Edmond, à l'exception du manuscrit d'impression de *Madame Gervaisais* ».

⁴⁴² On fait allusion à un volume d'*Actrices* dans le *Journal*, le 24 octobre 1955. Voir aussi le 19 décembre 1859, le 29 juillet 1860, le 13-27 avril et le 3 juin 1862, le 1^{er} juillet 1863. Après la mort de Jules, voir le 14 mai 1871, le 25 avril 1877, le 9 octobre 1877, le 27 août 1880.

⁴⁴³ Cf. M. DOTTIN-ORSINI, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁴⁴ Cf. P-J. DUFIEF, « La Correspondance et le *Journal* des Goncourt : deux écritures de l'intime » ; in *Les frères Goncourt : art et écriture*, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁴⁵ Ces pages sont sans pagination et dans le précieux format de 11,5 centimètre de haut.

⁴⁴⁶ Cf. A. DELZANT, *op. cit.*, 1889, p. 333.

Comment? il n'y a pas des acteurs qui sont arrivés?
Ah ! oui, pour la foire.... qui viennent jouer pendant quinze jours.... ah ! oui.
Est-ce que vous allez bientôt travailler?
La dame sentit son cœur se serrer. Elle regarda insolemment le bonnet de
coton , et d'une voix brève:
Monsieur, pourriez-vous m'indiquer un hôtel ici?
Il n'y a pas d'hôtel ici.
Ah!
C'est-à-dire, si. Mais tout le monde est couché à huit heures. On n'ouvre
plus. Si vous voulez, on va vous donner une chambre ici.
La dame accepta. On lui mit un...

II

Eh bien, et mon directeur?— fit Armande, en nouant son chapeau.
Votre directeur, je ne sais pas où il est, mais on va vous mener au théâtre
et l'homme au bonnet de coton, qui était le maître de poste de Langon, siffla.

Ce qui frappe immédiatement dans le premier entretien est, d'une part la fréquence des appuis du discours comme *Ah*, et d'autre part les nombreux faux départs et reformulations qui sont assez inhabituels dans les dialogues romanesques et qui, en revanche, sont plus caractéristiques des discours dramatiques. On remarque l'utilisation de régulateurs verbaux comme *oui*, qui prolongent un tour de parole, et qui sont des contributions de l'allocutaire. Même si ces signaux d'écoute sont extrêmement rares dans les dialogues de romans, les deux frères savaient bien qu'ils n'étaient pas du tout superflus, mais, au contraire, indispensables à la communication et à son déroulement. Le langage de *Monsieur* se démarque souvent par ses constructions segmentées : *Il n' y a pas d'hôtel ici [...] C'est-à-dire, si. [...] tout le monde est couché à huit heures. On n'ouvre plus* ; tandis qu'Armande – le personnage le plus nettement individualisé par son discours, dont le style se marque avant tout dans l'usage de la syntaxe – parle par phrases brèves, juxtaposées, et très pauvres en épithètes. Ses discours montrent clairement son inquiétude et sa timidité. Dans le deuxième entretien, où la parole du locuteur principal n'est pas interrompue mais incitée à se poursuivre, il faut noter la présence d'un régulateur

de nature non verbale : le hochement – d’abord postulé – de la tête d’Armande, vient se confirmer avec l’acte physique de nouer son chapeau. C’est un signe d’écoute sans recours à la parole, mais bien digne d’une scénographie perspicace, adaptée pour les planches. De même que le langage paralinguistique, le non-verbal est chargé en fait de véhiculer diverses informations qui viennent renforcer celles du langage verbal ; ces signes corporels sont des éléments essentiels de la communication et ils s’ajoutent au langage pour donner une dimension globale au dialogue. La mimique, dans ce cas un hochement de tête, s’ajoute donc à la réplique et elle la complète, en la chargeant d’une valeur émotive plus profonde. Le hochement de la tête remplace un acte de parole, une réplique linguistique. Il signifie l’approbation, le consensus du locuteur à une réplique précédente, et ce seul geste est chargé de signification. Edmond et Jules soulignent à travers ce signe les lois du bon fonctionnement du dialogue : ce geste silencieux a une force plus directe que la réplique linguistique, car il a une fonction d’accompagnement et il est capable aussi de véhiculer une émotion.

Au troisième chapitre, un autre entretien authentique se déroule, assez long et chargé de malentendus. Sa transcription est là aussi intégrale.

Monsieur, je suis mademoiselle Armande.

Ah ! bien ! je vous attendais, ma fille. — Il releva ses bésicles, et la regardant : —Ce n'est pas tout près, oui, Bordeaux?

Non, Monsieur.

Voulez-vous déjeuner?

Merci. J'ai déjeuné.

Eh! bien, asseyez-vous à côté de moi; vous me tiendrez compagnie, et nous causerons de nos affaires, oui. Mais, mon enfant, ces jours-ci il ne faudra pas vous faire si belle que ça, oui, vous comprenez pour l'ouvrage et le fumier...

Quand le cochon a vu qu'Armande l'enjambait, il s'est éveillé; quand il a vu qu'elle entrait, il est entré; entendant causer il grogne, en se frottant contre un vieux billard en noyer.

...C'est que vous allez avoir beaucoup d'ouvrage, — reprend l'homme
sans se laisser interrompre.

Mais, Monsieur, quand jouet-on?

Quoi?

Eh! bien, la comédie. Vous n'êtes donc pas le directeur ?

Le directeur de quoi ?

Du théâtre?

Non. Vous ne venez pas pour être bonne ici?

Mais non, je suis actrice!

Ah! je vais vous expliquer ! j'avais demandé à Bordeaux une fille pour
servir pendant la foire, et je croyais que c'était vous. C'est bien ici le théâtre,
oui, en haut, dans le grenier. Mais le directeur est là qui mange, là-bas en
face.

Encore une fois, les régulateurs verbaux : *bien, mais, oui*, abondent dans les répliques, et un signal d'écoute non verbal soutient la parole. Il s'agit ici d'un regard, une approche à vue, annoncée dans l'action de se débarrasser des bécicles. En effet, la coprésence des interlocuteurs dans un dialogue comporte même des soubassements physiologiques, gestuels et comportementaux, et parmi ces postures, les regards semblent être encore plus déterminants dans le choix des destinataires ; c'est, en effet, la direction du regard du locuteur qui définit prioritairement son allocutaire ; l'effet de spontanéité est marqué par des coupures de paroles, des interruptions qui sont signalées implicitement par la brièveté des répliques échangées ; elles produisent un effet de suspense, source d'intérêt que va compléter l'amusant quiproquo : c'est, en effet, à partir du premier chapitre qu'Armande – et l'allocutaire – tente(nt) de connaître le Directeur. Cette tendance à différer une présentation, une information, est très fréquente dans les romans des deux frères et le dialogue joue un rôle important dans ces effets de retard. Finalement, au quatrième chapitre – on est arrivé à la page 28, environ 50% du texte – le *Directeur* – dans ce quatrième entretien, transcrit là partiellement – se matérialise et devient un protagoniste de l'échange :

Mademoiselle Armande...

C'est à monsieur le directeur que j'ai l'honneur de parler?

Lui-même dans la personne du fils de sa maman. Mais ne prenons pas racine. Les indigènes nous contemplent. Donnez-vous donc, belle dame, la peine d'entrer. Nous étions en train de sustenter un rien nos pauvres cadavres...— Eh! Madeleine Lamour! une assiette et un verre à Mademoiselle, à côté de moi, et plus locomotive que cela!

[...]

Au bout de deux bouchées :

Mademoiselle a un appartement en ville ? — dit le directeur.

Mon Dieu non, Monsieur.

Ma grand'mère et le père Bernard! Savez-vous, colombe de mon cœur que ce ne sera pas un petit travail de vous caserner dans cette préfectance de bourgeois vétilleux?

Vétilleux! —reprirent d'une même voix les neuf hommes il y en a deux d'acteurs qui ont volé ici! — Et neuf morceaux de *confit* fermèrent les neuf bouches du chœur.

Après cela, ne prenez pas le trac, timide créature! Reposez- vous le torse; on en écrira à la Providence !— Ah! mais vous n'avez pas de pension; vous viendrez béquiller avec nous.

Mais les dames? —interrogea Armande, très-fort effarouchée.

Les dames! les dames! Est ce qu'on a peur de son vieux papa ! Elles sont en train de venir, ces dames. Qui fait diligence n'y va pas. Nonobstant, elles sont dans celle de Nantes. C'est-à-dire, la Momignard ne vient pas. Madame est poitrinaire. Elle se vide. Elle n'en a pas pour six mois. Et d'une. La St-Firmin, elle, sûr, elle arrive demain. Après cela, que la Momignard frappe au monument, ça m'est totalement inférieur. Une femme en *mi* mineur, qui couche avec de l'huile de morue, et poussive comme un fiacre pour un pauvre rôle de trois cents !... et des bras que son économiste de père lui avait faits par charité, des bras d'un court... tu sais, Bouscaille? elle ne pouvait pas seulement les lever au-dessus de sa tête le jour d'une première! et fière comme un pou en calèche! Encore une qui ne voulait se balader que dans la nouveauté! et toutes ses giries pour jouer dans le *Fantôme vivant* et le *Chien de Montargis*! Crée nom ! C'est pas des pièces *toc*, qu'elle disait. C'est pas des pièces *toc* les pièces à M. Pixérécourt! excusez ! des oranges à Madame! avec ça que les vieux n'étaient pas d'autres charpentiers que vos lapins de maintenant. De la resucée quoi! Le bon temps des bonnes pièces, mes agneaux, c'est fichu comme les coucous ! —Mais la belle ange, vous boudez le comestible? Il ne faut pas non plus vous fourrer dans le toupet qu'on a

l'habitude de nous servir ici dans la semaine des gibelottes de diamants, et des
faisans avec le grand
cordon de la Légion d'honneur en sautoir!

Dans cet entretien choral, interminable, personnages principaux et figurants sont tous en scène. Aux voix d'Armande et du Directeur, s'ajoutent celles de plusieurs individus, qui écoutent attentivement, et tiennent des discours. Dans cet extrait, il s'agit simultanément d'un même discours, fait du seul mot *Vétilleux*, mais ensuite prend pied un *travelling* de répliques assez longues entre le premier voisin de gauche et le premier de droite, et le deuxième voisin de gauche et le deuxième de droite ; un cancan de six pages qui arrivent à déstabiliser le lecteur, par des passages, parfois à la limite du compréhensible. L'argot du théâtre se mêle à la langue populaire. Les Goncourt prêtent à leurs comédiens des « Queues de mots »⁴⁴⁷. Les répliques du Directeur sont les plus longues, et ces discours prolixes précisent son tempérament de fanfaron ; il parle beaucoup et souvent sans connaissance de cause ; son discours est parcouru de formules hypocoristiques *Colombe de mon cœur – Ne prenez pas le trac*, et par l'usage enthymématique de lieux communs ou de proverbes qu'il réadapte à sa manière : *Fièvre comme un pou en calèche* –. Les deux narrateurs, coupant parfois la parole aux personnages, créent des silences, qu'ils combrent immédiatement ; il s'agit, en effet, d'interruptions emphatiques – *Dit le directeur – Reprisent d'une même voix – Interrogea [...] très-fort effarouchée* – qui peuvent couper une réplique en plein milieu d'une phrase sans en faire perdre le ton, ou même mieux en le soutenant. Comme Huysmans plus tard, dans *En ménage*, les Goncourt s'amuse des « cuirs », des erreurs de langue, des fautes lexicales du peuple : « Il y a en bas une ouvrière extraordinaire dans ce genre, et qui disait tout à l'heure *concupivence* pour *connivence* »⁴⁴⁸. À la très longue réplique du Directeur, à sa diatribe pittoresque contre le théâtre moderne, incapable à son avis de séduire le public, Armande ne

⁴⁴⁷ R. RICATTE, *op. cit.*, (note 80), p. 93.

⁴⁴⁸ *Journal*, 6 avril, 1892.

répond point, mais un des figurants, l'aubergiste, « Qui était boucher, ainsi que beaucoup d'aubergistes de petites villes du Midi » prend la parole.

F, i, fi, c, h, u, chu, fichu le drame ! le drame plus ça ! Ah les vieux b.....
cuirassés qui ne s'embêtaient pas !

Au cinquième chapitre, correspond un cinquième dialogue. Il s'agit d'une leçon d'histoire, déclamée à haute voix par un vieux professeur expert en stratégies militaires romaines, et adressée, en particulier, au seul garçon de la compagnie, qui savait la place précise des *vélites* à la bataille de Tunis entre Xantippe et Attilius Régulus. Ce jeune élève, écoute distraitement le sermon, sans faire participer ses yeux – indispensables – à cette conférence-mouvante. Le jeune-homme n'a d'yeux que pour Armande.

V

Monsieur, remerciez ces gens de rien ! C'est du Vegèce qui marche! Tenez! regardez bien : l'ordre oblique, la disposition d'Epaminondas, décrite par Xénophon! — Maintenant savez-vous ce que c'est ceci? Pharsale! l'infanterie des deux armées en échiquier; la casquette brune à droite, ce sont les mille cavaliers de César, et la verte à gauche, les sept mille de Pompée !

Ah! ah! oui, parfaitement, la *quarto, depugnatio* ! Marathon! le centre faible et les ailes fortes !—Ils font la *tortue* à présent ; —et remarquez: ils sont dix ; dix, juste autant que la légion avait de cohortes! — Et voyez, mais voyez donc! l'ordre romain, les trois lignes, les *hastats* où est la grosse fumée de pipe, les *princes* où on se mouche, et les *triaires* où il y a deux redingotes! —Bon ! à présent la vraie phalange macédonienne de Philippe, l'Invincible des anciens, celle que Polybe... .

Le locuteur pose des questions et répond aux énigmes. Le discours-mouvant, à travers le glissement des images par chevauchement, révèle toute l'habileté des deux frères à maîtriser le langage optique. Pour ne pas provoquer d'interruptions dans la parole du locuteur, il n'y a pas, dans ce discours, d'incursion des narrateurs, et l'encouragement à prolonger une séquence de parole est soutenu par

l'utilisation disproportionnée de régulateurs de nature vocale et verbale *Ah! ah! oui*. Pour attirer l'attention, les Goncourt utilisent des impératifs, qui sont souvent même doublés – *Tenez! regardez – Et voyez, mais voyez* –. Dans ce jeu de « Chambre d'échos » les sons s'additionnent et se répètent, en donnant à l'allocutaire l'impression de vivre personnellement cette expérience. Même les contrastes lexicographiques *Brune – verte ; à droite – à gauche ; faible – fortes* marquent l'expressivité communicative, qui contribue à solliciter la concentration.

Dans le sixième chapitre un sixième et un septième dialogue. Il s'agit d'abord d'un entretien songé, réalisé par un déguisement et des malentendus. Un texte à surprise, selon un modèle de récit très cher aux deux frères et une technique narrative très utilisée dans les romans feuilletons. Armande rêve des images fortes qui vont l'agiter. Au réveil « Dans un nuage de fumée blanche, au centre d'un cercle de petits pots étranges », suit un dialogue authentique, coupé par une chansonnette.

VI

(A) Eh! bien, oui, ma biche! on est à sa cuisine; on a eu son printemps, comme les autres; maintenant on s'utilise.... Je n'en vendrai jamais tant que ma gueuse de peau en a mangé de ce *cold-cream!*

[...]

Ah ! dis donc, tu sais l'ordre et la marche? Le vieux t'a-t-il dit? Non?

[...]

Pourvu qu'ils aient des selles de femmes dans ce port de mer !

(B) Comment? des selles de femmes?

Eh! bien, oui, pour la cavalcade...appelle-moi ta petite mère, hein?... il faut se tambouriner dans un pays...toute la troupe à cheval..

[...]

T'as ma taille; tu me prêteras ta robe, tu sais?

(B) Une cavalcade?... comme des saltimbanques?

Que t'es jeune! C'est reçu dans
le monde, une cavalcade! tous les grands artistes ont commencé comme ça!

Deux seules courtes répliques (qualifiées doublement par les points d'interrogation) du personnage B, c'est-à-dire Armande; le reste du dialogue est conduit par le personnage A, « Une vieille petite créature », qui a peu de ressources linguistiques pour organiser son discours, et c'est pourquoi on note fréquemment dans son pétillant entretien des ratés conversationnels. Ses hésitations *Eh! bien, oui, Hein?*; ses reformulations *Dis donc, tu sais, Non?*; son inachèvement, ou plus précisément son auto-interruption *On s'utilise....* ; ne font pas progresser le discours qui est même abandonné et repris de façon explicite : de temps à temps, la vieille femme entonne « D'une voix cassée » les vers d'une chansonnette populaire. Les Goncourt sont toujours très attentifs à la parole en train de s'énoncer, ils évoquent, alors, ces spécificités, ces mouvements intérieurs qui suscitent le dialogue, sans se préoccuper, parfois, des problèmes d'esthétisme et de lisibilité.

Pas de dialogues aux chapitres sept, huit et neuf. Le septième chapitre, « Ne contient qu'une énumération sur le verbe tenir, au sens de contenir »⁴⁴⁹, le huitième se caractérise par « Un carillon de couleurs », de rythmes, qui donneront vie à une description surréaliste de la vedette⁴⁵⁰, tandis que le neuvième a l'air d'un véritable catalogue: tous les personnages de la troupe théâtrale sont passés en revue par petits portraits. Dans ces trois chapitres – les seuls sans énoncé à la première personne – les Goncourt montrent leur maestria descriptive. Leur projet souffrait d'une ambiguïté fondamentale ; ils

⁴⁴⁹ M. DOTTIN-ORSINI, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁵⁰ Un extrait, à titre d'exemple : « Et la tête de cette vierge, quel peintre la détacherait, comme ces vingt-quatre quinquets, sur ces masques et ces faces, sur toutes ces bouches torsées et sur tous ces yeux louches, sur tous ces fronts ridés, sur tous ces nez vineux, sur ce monde de grimaces et ce peuple de cabotins! cortège immonde des laideurs morales, plâtrées de plâtre, fardées de brique, qui s'empressent, et se démènent, et fourmillent tout autour de cette apparition de première communiant ».

désiraient peindre une réalité brute, et la décrire dans une écriture précieuse et très sophistiquée, susceptible de déstabiliser le canon réaliste⁴⁵¹.

Enfin, la « Première personne » revient dans le chapitre dix, où trois lettres relaient le récit ; dans son dernier chapitre, où le style rapporté est prend la forme d'un dialogue-rédigé à la manière du dix-huitième siècle: les deux amoureux dialoguent côte à côte par écrit. Cette intrusion pléthorique de la première personne dans *Les Actrices* a donc une très large gamme de formes, du monologue-mouvant au dialogue et au polylogue – d'un seul à deux et à plusieurs locuteurs – de la lettre à l'entretien écrit, de la conversation imaginée dans les rêves à celle authentique, l'allocutaire a tendance marquée à se mettre en avant. Il s'identifie dans la « Première personne » et devient lui-aussi un personnage, parce qu'il peut, à tout instant, intervenir comme tel dans le récit.

2.3 LES CONVERSATIONS STÉNOGRAPHIÉES DANS *SŒUR PHILOMÈNE*

D'une anecdote semble surgir *Sœur Philomène*⁴⁵², roman à la longue genèse, comme très bien le montre Colette Becker⁴⁵³, mais écrit assez rapidement, et qui porte à la fois la marque de Balzac, mais aussi celle de Flaubert, en exprimant donc toutes les tensions et les contradictions d'une écriture et d'une esthétique doubles. Dans ce court roman, fortement bloqué dans l'action et où se manifeste une ostentatoire austérité, les frères Goncourt – réduisant au minimum les

⁴⁵¹ Voir la Préface aux *Frères Zemganno*.

⁴⁵² C'est à partir d'une « tendre histoire » racontée par Bouilhet, à un déjeuner chez Flaubert le dimanche 5 février 1860, que les deux frères, comme ils notent dans leur *Journal*, décident d'écrire un roman et d'aller se documenter sur place.

⁴⁵³ Voir C. BECKER, « À propos de la genèse de *Sœur Philomène* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°18, 2011, pp. 11-23.

scènes et les intrigues et récusant aussi les excès, jusqu'à accélérer le tempo romanesque – donnent, encore une fois, au dialogue la mission d'unifier le récit et d'en renforcer la continuité de l'analyse. Peu importe, à cet égard, le statut réel et/ou fictif des répliques actuelles romanesques de leurs personnages : qu'il s'agisse en fait de paroles inventées par nos romanciers ou de paroles effectivement proférées et après retranscrites par nos frères, le code de référence ici demeure, dans tous les cas, la langue commune, avec ses structures, ses conventions, ses règles et ses fonctions, que le double travail du scriptural et de la fiction n'arrive pas à altérer. Perçues par le lecteur, grâce à son expérience propre de la conversation quotidienne, ces conversations sont supposées communes à la réalité des lieux ; ces spécificités d'un univers particulier se manifestent, dans certains indices disséminés à l'intérieur du discours des sœurs. En fait, même si tout se passe en sourdine et même si l'indiscrétion règne tout au long du récit, c'est notamment à travers les conversations qu'on pénètre dans l'histoire, qu'on individualise mieux les personnages, que s'ouvre une autre forme de romanesque, que s'ouvre aussi au lecteur un monde délibérément clos. Toute cette deuxième partie du roman est faite presque exclusivement de chapitres dialogués, de conversations intégralement ou partiellement rapportées, qui vont aussi permettre de mieux approcher le personnage principal et de pénétrer dans son intimité. « Ces bavardages auxquels elle prenait plaisir, ces causeries que mille occasions, mille prétextes renouvelaient, ne tardèrent pas à se prolonger et à prendre le ton d'une intimité confidentielle. Ils furent bientôt pour la sœur une grande distraction. C'était la récréation de ses journées, l'imprévu de sa vie, un peu d'air du dehors qu'elle respirait »⁴⁵⁴.

Et si ces conversations sont « un peu d'air du dehors » et deviennent par certains aspects même vitales pour la protagoniste, elles sont pour le lecteur significatives, car le dialogue nourrit l'action

⁴⁵⁴ E. et J. de GONCOURT, *Sœur Philomène*, Flammarion, Paris, 1922, p. 141.

et il devient, par certains aspects, une sorte d' « écran à l'indicible »⁴⁵⁵, où encore une fois ce qui ne peut être dit est paradoxalement couvert par le discours direct. Or, notre intérêt pour le discours rapporté, c'est-à-dire pour l'interprétation première de l'oral dans l'écrit nous incite, dans cette étude, à rechercher les divers procédés que les deux frères utilisent pour donner à l'oralisation du discours une dimension littéraire. Si le discours romanesque est une sorte de compromis entre le dit et l'écrit, ou bien entre le dit et le lu, puisque les narrateurs font une utilisation particulière de la langue parlée qu'ils représentent sous la forme écrite, il faudra alors réaliser une liaison entre le dit et l'écrit/lu, en retenant ce qui caractérise la langue parlée. À travers les expédients de la prononciation, du lexique, de la syntaxe, de l'organisation du discours, Edmond et Jules de Goncourt emploient un style oralisé afin de mieux reproduire le jaillissement même de la parole. Ces paroles, prises sans fin dans le processus d'intégration du roman, sont l'expression, selon Maurice Blanchot, de la paresse et de la routine, gages d'authenticité: « les personnages parlent pour mettre des blancs dans une page, et par imitation de la vie où il n'y a pas de récit, mais des conversations ; il faut donc du temps en temps dans les livres donner la parole aux gens ; le contact direct est une économie et un repos (pour l'auteur plus encore que pour le lecteur) »⁴⁵⁶.

Ah ! c'est joli ?

Vous n'y avez jamais été ?

Non, je ne connais que Saint-Cloud ... Est-ce que c'est plus beau ?

Plus beau ? c'est plus gai ... il y a une vue ... Connaissez-vous Saint-

Germain ?

Non.

⁴⁵⁵ Voir M.T. MATHET, « La parole des personnages dans l'œuvre romanesque des frères Goncourt », in *Les frères Goncourt : art et écriture, op. cit.*, p. 241.

⁴⁵⁶ M. BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 225.

Ah ! c'est là qu'il y a une vue, par exemple ... De la terrasse on voit je ne sais à combien de lieues, comme sur une carte ... Comment, vous n'avez été qu'à Saint-Cloud ?

Oui.

Il y a des endroits si jolis ! ... Chatou, tenez ... et de tous les côtés ... On n'a qu'à sortir de Paris et aller tout droit ... Bougival, c'est encore délicieux ... Je vous en dirais comme ça jusqu'à demain, des endroits que je me rappelle, tout verts, pleins d'arbres, avec de l'eau, ... des endroits qui ont l'air heureux, ma parole d'honneur ! et où le mauvais vin nous paraît bon ...

Je ne verrai jamais tout ça, dit la sœur⁴⁵⁷.

On remarque dans ce dialogue – comme dans de nombreux autres qui occupent une place centrale dans cette deuxième partie du récit – la fréquence des appuis du discours comme *Ah*, ou de régulateurs verbaux comme *oui* ou *non* et de nombreux faux départs et reformulations qui sont assez inhabituels dans les dialogues romanesques, mais qui, en revanche, sont fréquents chez les Goncourt. Les deux frères, pour imiter la langue parlée parsèment le discours de termes à peu près dépourvus de sens objectif, en créant des temps de repos pour le sujet parlant et en faisant appel à l'attention sans cesse défaillante de l'interlocuteur⁴⁵⁸. Dans d'autres conversations, en revanche, qu'on peut appeler « conversations noyaux »⁴⁵⁹, et qui ne peuvent en aucun cas être supprimées sans compromettre à la fois le sens et la cohérence du roman, l'oralisation du discours est tout à fait différente. C'est le cas, par exemple, de la conversation suivante, qui constitue un moment de risque de l'histoire ; ce dialogue, conduit par deux malades qui commentent un comportement inhabituel chez la protagoniste, est destiné à suggérer la vérité trop crue du personnage, c'est-à-dire la jalousie de Sœur Philomène à l'égard de l'interne Barnier. Dans cette conversation, les deux frères, par une véritable stratégie de représentation du processus d'énonciation, montrent la

⁴⁵⁷ E. et J. de GONCOURT, *Sœur Philomène*, *op. cit.*, p. 149.

⁴⁵⁸ Cf. P. LARTHOMAS, *Le langage dramatique*, PUF, 1972, pp. 282-283.

⁴⁵⁹ Voir M. SILLAM, « La variation dans les dialogues de *Bel-Ami* », in *Langue française*, n° 89, 1991. pp. 35-51.

présence formelle du locuteur et de l'allocutaire dans le discours, par l'emploi des pronoms *je* et *vous*.

Dites donc, la brodeuse, est-ce qu'il ne va pas bientôt être quatre heures ?

Mais si ... il les est ... Rien qu'au jour ça se voit ...

Ça se voit ... vous êtes bonne, quand on y voit ...

Pourquoi donc qu'on n'entend pas aujourd'hui la sœur Philomène ? Elle est si *recta* pour l'heure, ordinairement ...

Peut-être qu'elle a quelque chose ... Elle n'avait pas l'air en train, ce matin ... Vous n'avez pas vu, vous : elle n'a pas appelé la petite du 5 pour lui donner quelque chose, comme elle fait toujours ... Ah ! mais la v'là ...

Elle est auprès du 29 ... elle la travaille ... elle lui dit de se décider ... est-ce que vous entendez, vous qui êtes plus près que moi ?

Certainement que je l'entends ... C'est drôle, elle n'a pas sa bonne voix, vous avez sa voix, que quand elle vous parle avec, elle vous ferait faire tout ce qu'elle aurait envie⁴⁶⁰.

Les localisations temporelles *bientôt*, *aujourd'hui*, *ce matin*, les tournures interrogatives directes, l'élision à dimension familière *mais la v'là*, participent à l'oralisation populaire du discours, ainsi que l'emploi de *ça* ou d'une construction clivée *ça se voit*, répétée deux fois dans les répliques. Le procédé utilisé ici par les deux frères est emprunté au théâtre. Cet écho des deux personnages bavards, qui causent de leurs lits et qui observent et interprètent un état d'âme et un comportement dans un discours fortement connoté socialement, permet de ne pas dissocier l'analyse psychologique du récit et de ne pas distinguer l'histoire et la naissance d'un sentiment : le lecteur, grâce à ce procédé, n'est pas rejeté à l'écart, mais il participe aux indices révélateurs; il est mis dans la situation de tout entendre, de tout savoir.

Dans ces conversations sténographiées l'utilisation de la verve populaire reste, cependant, encore timide. La question du langage du peuple, qui se posera dans cette étude, dans son ensemble, à propos de

⁴⁶⁰ E. et J. de GONCOURT, *Sœur Philomène*, *op. cit.*, pp. 178-179.

Germinie Lacerteux, est ici encore secondaire chez les Goncourt qui sont avant tout désireux d'évoquer un milieu et un décor professionnel⁴⁶¹. Comme l'a noté Robert Ricatte, les deux frères ont su éviter « le heurt désagréable qui risque de se produire entre la correction trop littéraire du langage bourgeois et la verve populaire »⁴⁶², sans oublier, quand même, que sœur Philomène sort du peuple ; ils lui prêtent une langue simple, qui arrive à s'élever selon la personne à qui l'on s'adresse et à la situation dans laquelle on se trouve. Cette simplicité n'est-elle pas au fond d'ailleurs une expression plus véridique du langage populaire que l'argot recherché de *Germinie Lacerteux* ou de *l'Assommoir* ? Les Goncourt ont réglé de façons diverses la question de la langue du peuple.

C'est un jeune homme de vingt-sept ans ... Il n'a pas approché des sacrements, ni d'une église, ni prié le bon Dieu depuis sa première communion ... Il ne voudra entendre parler de rien ... Il ne sait plus ses prières, monsieur le curé ... Il n'écouterait ni un prêtre ... ni personne ... Et je vous dit, c'est fini, il va mourir ...

Dans ce dialogue les points de suspension, semblent, en tout état de cause, servir autant à noter qu'un contenu sémantique un état psychologique. Très riche de nuances et d'interprétations, le large usage de ce signe de ponctuation marque l'indécision, l'hésitation, le respect des convenances et la réticence de la protagoniste. Ces points de suspension introduisent les silences et servent avant tout à restituer les arrêts brutaux de langage, en laissant la tâche au lecteur, de rétablir

⁴⁶¹Les deux frères ne désirent pas entasser les personnages et ils craignent de tomber dans l'erreur de *Charles Demailly*. Ils cherchent ici « l'unité, la concentration de l'intérêt sur le couple, et surtout sur la sœur ». Voir lettre à Flaubert, citée par R. RICATTE, *La création romanesque chez les Goncourt, op. cit.*, p. 179.

⁴⁶²R. RICATTE, *op. cit.*, p. 179.

ton et syntaxe, de rétablir du sens là où il semble ne pas y avoir, de pallier en quelque sorte les « insuffisances » de la création.

Les points de suspensions indiquent que l'expression de la pensée reste incomplète pour quelque raison d'ordre affectif ou autre (réticence, convenance, émotion, brusque repartie de l'interlocuteur, etc.) ; parfois, ils marquent une pause destinée à mettre en valeur le caractère de ce qu'on ajoute. [...] Parfois les points de suspension indiquent simplement une sorte de prolongement inexprimé de la pensée⁴⁶³.

Or, le fait que les points de suspension jouissent d'une fréquence extraordinairement élevée chez les Goncourt nous amène à y voir non pas tant un ensemble d'effets mimétiques, phonostylistiques et rythmiques bien net, mais plutôt un agrégat instable, indifférencié d'éléments prosodiques. Certes, il y a du plaisir dans cette apparente précarité de la communication, où chacun – voire le narrataire – à tout instant peut agir et se mettre à l'épreuve ; il y a du plaisir dans cette restitution des dialogues, des glissements de mots, de découvrir un système lexicologique et syntaxique libre et non figé, qui compte plusieurs, sinon d'infinies dimensions. Il y a du plaisir de réintroduire dans la langue écrite la vie intense de la langue orale et ses fixations – proverbes, chansons, berceuses –. Toutes les possibilités qu'offre la langue parlée avec ses savoirs et ses blagues⁴⁶⁴ linguistiques doivent être exploitées, voilà ce que semblent nous dire Edmond et Jules de Goncourt. Les conversations de *Sœur Philomène*, notées et

⁴⁶³ M. GREVISSE, *Le bon usage*, Paris-Grenbloux, Duculot, 1980, par. 2764.

⁴⁶⁴ Dans toute l'œuvre des Goncourt s'impose une véritable et parfois obsessionnelle fascination de la blague. Cet attrait des deux frères, envers ce mot aux multiples valeurs, foncièrement irrespectueuses et fortement représentatives de l'esprit parisien, dérive d'un brio et d'une maîtrise qu'Edmond et Jules ont du langage qui tourne à vide et à la recherche d'une parole vue comme suprême valeur mais aussi comme menace. Dans le *Journal* comme dans leurs romans nombreuses sont en effet les citations de cette parole plaisante, mais son analyse décidément la plus complète on la trouve au chapitre VII de *Madame Salomon*. Sur cette notion on renvoie à M. A. VOISIN-FOUGÈRE, « La blague chez les Goncourt », in *Les frères Goncourt art et écriture, op. cit.*, pp. 71-90.

sténographiées dans les pages de leur *Journal* juste avant d'être reprises dans le roman, sont tantôt enrichies de quelques néologismes et tantôt réduites. Ne peut-on dire que ces paroles, qu'elles soient notées sur le vif ou imaginées, ont aussi une fonction cathartique dans ce roman de la souffrance et de l'hôpital ? Elles permettent à tous ces gens qui gémissent ou qui hurlent de se libérer, et leur indignation envers la religion (dialogue A) ou envers la médecine (dialogue B) trouve dans le bavardage même le terrain de leur révolte :

(A) Le prêtre ! ... le prêtre ... là ... secouez les rideaux ! cria Romaine. Tiens ! leur messe ... ils chantent ... Ah ! que c'est bête, cette église ... Ils ont laissé la porte ouverte ... Barnier ! ... ils montent ... ils viennent ! ... Ah ! le médecin de la mort ... Va-t'en, calotin !⁴⁶⁵.

(B) On n'est pas encore si malheureux ici qu'à l'hôpital d'où je viens ... Voilà deux ans qu'on y perd tous les opérés ... C'est embêtant à la fin. Un moment, dans le pavillon des hommes, il y avait au troisième étage l'infection purulente, au second le tétanos, et au premier la pourriture d'hôpital⁴⁶⁶.

Toutes ces conversations ont le mérite aussi d'intégrer de façon impeccable le motif dramatique au tableau pittoresque ; au chapitre trente-neuf, au banquet des internes le soir, des lazzi et des chansons précèdent l'épisode central du baiser.

Il faut noter dans ce paragraphe combien ces conversations sont souples et colorées, sans aucun excès. Dans ce petit roman, ils font taire ce brio auquel ils donnent libre cours quand font discourir des journalistes et des artistes. Ce qui manque dans ces dialogues ce sont, en effet, les vocables techniques. Edmond et Jules de Goncourt, même si ils ont été obligés de sortir de chez eux pour la première fois pour faire une enquête sur place, ne s'aventurent guère sur le terrain de la médecine ; ils dosent pourtant sa matière et ses mots. Pour la première fois ils enregistrent, cependant, un langage qui n'est pas celui du petit monde des gens de lettres, et pour la première fois ils reproduisent ce

⁴⁶⁵ E. et J. de GONCOURT, *Sœur Philomène*, *op. cit.*, p. 195.

⁴⁶⁶ E. et J. de GONCOURT, *Sœur Philomène*, *op. cit.*, p. 94.

langage, tout à fait nouveau à leurs oreilles, ils transcrivent ce qui sort notamment de la bouches des gens du peuple, qui sont hospitalisés.

3.3 LES CONVERSATIONS FAMILIÈRES DANS *RENÉE* *MAUPERIN*

Chez les Anglais pas de classe, ni de race moyenne, pas de ventre ; ces deux extrêmes, le lévrier et le bouledogue. En France, tout est ventru, tout est bourgeois : ni aristocrates ni peuples.
Journal, 15 avril, 1867.

On a souvent reproché à Edmond et Jules de Goncourt leur goût pour la précision maniaque dans la description, qui enlise véritablement la narration sous une accumulation de détails, surtout à propos de ce qui est leur première préoccupation : les événements et les objets apparemment banals de la vie quotidienne, élevés au rang de symboles, qui donnent du sens à l'univers analysé. Mais dans ce roman, la description n'est pas leur idée fixe, il faut « peindre avec le moins d'imagination possible »⁴⁶⁷, en réduisant au minimum les effets extérieurs ; tout l'appareil matériel est donc supprimé, la peinture de la société y est en grande partie confiée aux anecdotes et elle-même est souvent remplacée par le dialogue, qui pénètre tout le récit.

Les deux frères se meuvent dans le monde qui existe évidemment, et auquel ils empruntent un langage courant qui sert à la communication quotidienne, ou mieux ils exhortent à une langue écrite aux fortes connotations orales et populaires, où se mêlent périphrases et idiotismes de la langue mondaine. Mais ils estiment aussi, justement, que l'écriture se distingue radicalement du langage journalier et ils réagissent donc violemment contre cet état d'esprit qui

⁴⁶⁷ On renvoie à la Préface de *Renée Mauperin*, in *Préfaces et manifestes littéraires*, (1888), présentation par H. JUIN, Genève, Slatkine (Ressources), 1980, p.24.

investit les choses d'une profondeur psychologique⁴⁶⁸, en plaçant dans la bouche de leurs personnages une « langue littéraire parlée »⁴⁶⁹.

Le rôle que la description dans ce roman ne joue pas, le dialogue va le prendre ; la bourgeoisie devient alors vivante par ses menus propos, par les bavardages de ses personnages, par ses anecdotes authentiques, qui sont des traits de mœurs et qui amusent et instruisent, en évoquant une classe sociale par petites touches demi-teintes. Les deux frères, en définitive, reconstituent la vie sociale à travers le langage. Pour les Goncourt, tout personnage participe à la création d'un micro-univers, recrée une nouvelle réalité, et pour eux les histoires racontées valent beaucoup plus que la réalité quotidienne.

Dans ce roman, où la réalité est combinée avec l'imagination⁴⁷⁰, on dirait qu'il s'agit de mettre en scène des êtres dont la principale préoccupation est d'être pris dans le langage; certains de ces personnages n'ont d'autre vie que celle que leur prêtent quelques pages de dialogue. C'est le discours direct qui fréquemment va au secours de nos auteurs. Souvent l'intrigue ne semble mise en place que pour servir le dialogue, l'action ne mettant aux prises les personnages que pour le bonheur de les faire parler, et cette grande maîtrise des Goncourt, celle d'en faire preuve à l'égard des mots des autres, est remarquable dans ce roman dialogué, *Renée Mauperin*, « œuvre romanesque qui pose des personnages avant tout pour l'agrément de les faire entendre »⁴⁷¹. Edmond et Jules de Goncourt, comme l'affirme Robert Ricatte, cèdent dans ce roman à la séduction du dialogue, en hommes perpétuellement tentés par le théâtre. Les deux frères, vrais « amoureux de mots » pour reprendre l'expression

⁴⁶⁸ « Je crains bien que l'imagination ne soit une mémoire inconsciente. La création pure est une illusion de l'esprit et l'invention ne procède que de choses arrivées. Elle est uniquement dans ce qu'on vous raconte, dans les correspondances qui vous tombent sous la main, enfin dans les procès imprimés, dans toute la vie vivante du vrai ». *Journal*, 31 octobre, 1960.

⁴⁶⁹ Voir E. de GONCOURT, *Préface à Henriette Maréchal*, 1885.

⁴⁷⁰ Une lecture concomitante du *Journal* et de *Renée Mauperin* fait apparaître des liens serrés entre les deux textes, ce qui a permis à H. Céard de parler de ce roman comme d'une œuvre très « renseignante ». H. CÉARD, Postface à *Renée Mauperin*, Paris, Flammarion et Fasquelle, 1922, p. 313.

⁴⁷¹ M.T. MATHET, « La parole des personnages dans l'œuvre romanesque des frères Goncourt », in *Les frères Goncourt art et écriture, op. cit.*, p. 241.

de Pommageot dans *Les Hommes de lettres*, ont toujours été très sensibles au langage parlé ; du reste, les deux « Bichons » avaient l'idée, déjà il y a longtemps, d'écrire un article sur « l'argot dans les bouches des jeunes personnes »⁴⁷² et comme l'affirme Jean-Louis Cabanès en raison de leur phonocentrisme ils « entendent partout des paroles qu'ils s'efforcent de révéler ou de conserver en créant des portraits de voix »⁴⁷³.

Les dialogues dans *Renée Mauperin* ont ainsi un naturel et un allant qui emportent tout. Au fond, le roman a été écrit comme une pièce de théâtre ; des rencontres verbales se succèdent un peu partout dans le récit et elles sont entrecoupées, de temps à temps et de manière stratégique, de passages narratifs brefs et longs, qui laissent le lecteur en suspens ou à son interprétation, à sa rêverie active :

Ta sœur serait malheureuse comme les pierres ; elle en mourrait ... C'est qu'elle n'est pas faite comme les autres, ta sœur, il faut bien dire ça. C'est une nature élevée, libre, très blagueuse et très tendre ... Au fond, c'est une *mélancolique tintamarresque* ...

Une mélancolique tintamarresque ? Qu'est-ce que c'est que cela ?

Je vais te le dire. C'est ...

Henri, dépêche-toi ! Cria Davarande de l'embarcadère. On monte en wagon ... J'ai ton billet.

Ici, dans ce dialogue – on se trouve à la fin du chapitre quatrième – au lecteur est donné la tâche de chercher lui-même la réponse. Cet épisode est assez significatif parce qu'il intéresse la présentation du personnage-principal, le seul qui échappe vraiment au monde bourgeois, et le suspense est marqué par l'incognito « elle n'est pas faite comme les autres », renforcé par les silences, à travers les points suspensifs qui sont placés à la fin de chaque assertion ; ce sentiment d'attente, cette incertitude sont accentués par une expression apparemment énigmatique « mélancolique

⁴⁷² Voir *Journal*, 4 novembre, 1856.

⁴⁷³ J-L. CABANÈS, « Les Goncourt Phonographes », in *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*, op. cit., p. 40.

tintamarresque ». « C'est ... », reste suspendu par l'arrivée d'un train. Ce non-dit et le laisser deviner ce qui ne peut être dit est paradoxalement recouvert par le discours direct, ce qui arrive souvent dans ce roman, et parfois de façon singulière, comme dans le chapitre XXIII, où encore une fois c'est le discours le plus direct qui va venir au secours de nos auteurs, tandis que l'indicible est tenu à distance :

Il y a un secret ! Il y a un secret ! sais-tu le secret ?
[...]
Bête! Fit Renée en l'embrassant. Moi, je devine ...
J'ai attrapé des mots ... Maman est si pot cassé ! ... Il s'agit de M. mon frère, là ...
[...]
Quoi ? dis ! réponds-moi, parle-moi ! ... Noémi ...
Voyons, ma petite Noémi ?
Oh ! tu ne sais pas ... [...]
Je ne veux pas ... Laisse-moi ... Si tu savais ! ... Sauve-moi !
[...]
Voyons, Noémi, je n'y comprends rien ... Est-ce ce mariage? Est-ce mon frère ? Je veux que tu me répondes, entends-tu ?
Ah ! c'est vrai, tu es sa sœur ... Tiens ! je n'y pensais plus ... Tu ne sais pas ? Je voudrais mourir ...
Mourir ! ... Pourquoi ? ...
Eh bien ! parce que ton frère est ...
Elle s'arrêta devant l'horreur de dire tout haut ce qu'elle allait dire, finit sa phrase par un murmure à l'oreille de Renée, et, tombant la tête dans la poitrine de son amie, y cacha la honte de son âme et la rougeur de sa joue.
Mon frère ? ... Tu dis ? ... Tu mens ! Et la repoussant, Renée se dressa d'un bond en face d'elle.

Le mystère dans ce dialogue est maintenu jusqu'au bout. Partout, dans les répliques, on spéculé aussi sur la surprise. La répétition du mot « secret », les tentatives de résoudre l'énigme à travers des hypothèses « Je devine », et les hésitations « Eh bien ! parce que ton

frère est ... », les questions « Tu ne sais pas ? », les silences, ce sont autant de procédés habiles pour retarder l'action. Comme d'habitude les deux personnages n'apportent rien que leur voix, rien d'autre que le ton qui est de situation. Le dialogue ne parvient pas à sortir de l'espace scénique pour lequel il semble fait.

Mais, même si ces dialogues n'apportent apparemment rien au discours, ces conversations familières dans *Renée Mauperin* illustrent dans tout le roman le brouillage des niveaux de langue, le mélange des registres et des vocabulaires, sans exclure la montée de l'argot « cette santé du peuple, cette bonne humeur du peuple, cette langue du peuple, tout le fort, tout le vivace, tout le cordial, tout l'exubérant, tout le contentement dru et tapeur »⁴⁷⁴. Les deux frères sentent bien toute la fécondité de ce principe d'hybridation linguistique. Le dictionnaire argotique de Lorédan Larchey, *Les Excentricités du langage français*, n'allait pas passer inaperçu⁴⁷⁵ et sa préface notamment, où les idées évoquées par le lexicographe français ont influencé fortement leur manière de voir l'argot, non pas comme un patois réservé aux classes dangereuses, mais comme une parole qui règne sur un domaine beaucoup plus vaste et qui a, sous des formes multiples, cours dans toute les classes de la société, sans excepter les plus hautes.

... chaque âge, chaque sexe, chaque profession, ont toujours eu leurs dialectes différents, ont toujours employé exclusivement certains mots, certaines épithètes, certains termes proverbiaux. [...] Homme, femme, enfant,

⁴⁷⁴ Cf. *Journal*, 27 mai, 1858.

⁴⁷⁵ Dans leur *Journal*, quelques années plus tard, à propos des allusions des critiques qui avaient accueilli le langage de l'héroïne dans *Renée Mauperin* et celui du Monsieur en habit noir, à l'acte du Bal de l'Opéra, dans *Henriette Maréchal*, ils vont écrire : « Jamais en aucun temps, la langue crapuleuse, ignoble et hébété des pièces de putains et de gandins, n'a autant d'éteint sur la société et dans la famille. On veut le nier ; il y a un consentement de l'hypocrisie générale pour crier haro sur le livre et la pièce qui essayent d'en donner la note, même adoucie. Mais le fait est flagrant, ici comme partout : le monde honnête a volé les expressions et l'esprit de l'autre, et je me demande si ce monde, où ne résonne plus jamais le souvenir d'une haute lecture, d'un beau vers, d'un trait d'esprit fin, n'est pas mené tout doucement et tous les jours, par cette contagion de sentiments bas, d'ironie malsaine, cocasse et ahurie, à un abaissement intellectuel et moral que n'a connu jusqu'ici aucune société » *Journal*, 4 novembre, 1866.

matelot, prolétaire, fashionable, épicier, artiste, industriel, partisan politique, tous parlent leur petite langue conventionnelle »⁴⁷⁶.

Il y a donc une longue liste de termes populaires qui n'est pas à dédaigner ; Voltaire, lui-même se plaignit de la pauvreté de la langue française et les Goncourt savent qu'il faut bien créer ou adopter des mots nouveaux quand on n'en trouve pas dans la langue. Les deux frères opèrent, depuis quelque temps, une révolution sensible de langage et savent que, même si ces altérations feront pester l'Académie, elles feront, quand même, sourire les gens de goût. De même que Balzac déclarait que l'argot va toujours suivre la civilisation, ainsi les Goncourt utilisent un langage particulier, emprunté aux causeries de l'atelier, au jargon des coulisses et aux discussions des bureaux de rédaction. Tous les éclectismes de style se donneront rendez-vous dans ce roman et dans l'œuvre à venir.

Renée Mauperin, œuvre délibérément bâtarde, mi- roman mi- théâtre, pousse hardiment. Et, sans l'ombre d'un doute, les Goncourt prennent en toute lucidité le risque de mériter, avec *Renée Mauperin*, les moqueries que les journalistes adressaient dans *Les hommes de lettres* à « La Bourgeoisie » de Demailly : « – Il y a de tout ... un roman politico-satirico-romantico-historico ... est-ce que je sais ? [...] – Des épithètes peintes en bleu, en rouge, en vert, comme les chiens de chasse de Nouvelle Calédonie ! » (XXII) L'intention péjorative en moins, voilà une excellente définition du roman⁴⁷⁷.

Le dialogue ainsi fait office de prisme à travers lequel les romanciers observent le temps présent⁴⁷⁸ pour le lire⁴⁷⁹ comme une

⁴⁷⁶ Voir L. LARCHEY, *Les Excentricités du langage français*, (deuxième édition), Paris, Aux Bureaux de *La Revue Anecdotique*, 1861.

⁴⁷⁷N. SATIAT, (introduction à) Edmond et Jules de Goncourt, *Renée Mauperin*, Paris, Flammarion, 1990, p. 43. Toutes les références au roman seront faites dans cette édition.

⁴⁷⁸Dans ce temps présent qui deviendra un jour de l'histoire, on discernera « ni progrès ni principes ; mais des phrases des mots, des blagues ». *Journal*, 28 janvier, 1863.

⁴⁷⁹ « La petite demoiselle enfantine, timide, honteuse, balbutiante, dressée à tout ignorer, ne sachant ni se tenir sur ses jambes ni s'asseoir sur une chaise, c'est passé, c'est vieux, c'est usé : c'était la demoiselle à marier de l'ancien Gymnase... Aujourd'hui, ce n'est plus ça. Le procédé de culture est changé ; c'était un espalier, ça pousse maintenant en plein vent, les jeunes personnes ! On demande à une jeune

totalité, contradictoire souvent, mais proposant en même temps la cohésion et l'unité d'une histoire. À travers les multiples dialogues de Renée et des autres personnages secondaires et typiques, toute une galerie de portraits va se constituer, avec des protagonistes qui ne reculent pas devant le stéréotype⁴⁸⁰, toujours rassembleur. Le portrait de M^{me} Davarande, sœur de Renée, donne le type de la bourgeoise mondaine, « la femme du monde » ; dans Henri Mauperin vont se cristalliser toutes les critiques qu'Edmond et Jules font du monde bourgeois⁴⁸¹, tandis que dans le portrait de Renée la bourgeoisie va se briser complètement. Éloge et mépris de la bourgeoisie dans un roman qui est un véritable procès ; *René Mauperin* est le seul roman des Goncourt à traiter vraiment de cette classe, de ce sujet, annoncé simplement dans *Les Hommes de lettres*.

Dans ses conversations familières et dans ses postures Renée est le jour et la nuit ; les incohérences de son caractère, parfois elle est très idéaliste et parfois bien matérielle, « Je manque de poésie à l'heure des repas ... »⁴⁸² vont apparaître, même si c'est de façon discrète et fugitive, dans le récit⁴⁸³. Renée, elle n'a pas souvent le maintien qui constitue la clef de la grâce et de l'élégance et elle n'hésite pas à

filles des impressions, des expressions personnelles et naturelles. Elle peut parler, et elle doit parler de tout. C'est passé dans les mœurs. Elle n'est plus tenue de jouer l'ingénuité, mais l'intelligence originale » *Renée Mauperin, op. cit.*, pp. 78-79.

⁴⁸⁰ « Denoïsel était un Parisien, ou plutôt c'était le Parisien ». *Ibidem*, p. 181.

⁴⁸¹ « Henri Mauperin avait, comme beaucoup de jeunes gens du temps présent, non l'âge de sa vie, mais l'âge de son temps. Le froideur de la jeunesse, ce grand signe de la seconde moitié du XIX^e siècle, marquait toute sa personne, il paraissait sérieux et on le sentait glacé [...] Il avait été de cette génération d'enfants que rien n'étonne, que rien n'amuse, qui vont sans fièvre au spectacle où on les mène, et en reviennent sans éblouissement », *Renée Mauperin, op. cit.* p. 54.

⁴⁸² *Ibidem*, p. 54.

⁴⁸³ Dans l'ensemble, le portrait de *Renée Mauperin* est très fidèle à celui de Blanche Passy, sœur de Louis Passy, ami d'enfance de Jules, décrite dans de nombreux passages du *Journal* : « Singulière fille, faite de contrastes et dont on ne peut voir le fond ! pleine de mélancolies et de plaisanteries, intelligente et l'esprit petit comme un parti, coquette et sans coquetterie ; raffinée sur ses souliers et s'affublant la tête d'un mouchoir à carreaux ; ayant les plus délicates recherches des petites religions de la femme, du souvenir, des amitiés tendres, des jolies superstitions ; puis fort matérielle sur la nourriture et semblant chercher des satisfactions matérielles à me toucher, à se frotter à moi, à s'asseoir auprès de moi, à me passer le bras par-dessus la tête, à rencontrer du bout de ses doigts le bout des mains ... », *Journal*, du 6 au 24 septembre, 1859.

grogner devant le monde⁴⁸⁴. Elle est très caline avec son père, lui jetant souvent les bras autour du cou, l'embrassant à la pincette, lui prenant les joues, lui tenant la tête au bout de ses bras, le regardant les yeux dans les yeux, raccourcissant aussi les distances, sans respecter les bonnes manières à table⁴⁸⁵. Renée est franche et semble dire tout ce qu'elle pense à tout propos, avec ses intonations comiques, sa voix vibrante, saccadée, avec sa voix souvent gamine, en tournant parfois le dos, en riant, en balbutiant, en devenant parfois rouge, en achevant ses phrases, en balançant les épaules, parfois essoufflée comme un enfant, à travers ses petits mouvements quelquefois tendres et ses petits gestes quelquefois passionnés. Renée « Au fond c'est une mélancolique tintamarresque », elle, qui se considère « romanesque », est gâtée par son père et considérée comme pleine de défauts par sa mère. Renée affirme quand même sa singularité faite de caprices, d'instabilité, d'insouciance ; elle s'ennuie de la frivolité des gens de son sexe, et choisit pour interlocuteur privilégié Denoïsel, ami de son frère et habitué de la maison. Mais, malgré ses agitations, ses exaltations, ses manifestations de vie qu'elle exprime par la grivoiserie de sa langue dans de nombreux dialogues et conversations, par les modulations sonores, le jeu des intensités, l'entrelacement des mouvements, elle reste, cependant et toujours, imperceptible car très peu d'indications physiques nous sont données à son propos, à part son goût pour les vêtements ou la petitesse de son pied, signe de race.

Dans ce roman, c'est la parole qui joue un rôle prédominant : elle va permettre de distinguer les deux étapes de la vie de Renée, l'une, dès son entrée en scène, où les mots coulent à flots et où elle invente même de nouveaux termes, ce qui valorise ainsi linguistiquement la protagoniste éponyme, et l'autre, durant et après la maladie, où Renée se tient à l'écart et va perdre ses mots, notamment quand il s'agit de la

⁴⁸⁴ « Mon Dieu, Renée, comme vous vous tenez ! Tenez-vous donc droite, ma chère enfant ... – Bon ! murmura tout bas la jeune fille en se parlant à elle-même, maman se venge sur moi... ». *Renée Mauperin*, *op. cit.*, p.73.

⁴⁸⁵ *Renée Mauperin*, *op. cit.*, pp. 107-108.

conversation féminine, conventionnelle et futile, ou elle préfère s'abandonner complètement au silence. Voici alors une Renée singulière et bavarde dans son entretien initial, une Renée tout à fait à l'aise qui réplique aux sollicitations de son interlocuteur sans aucune hésitation ; elle argumente, elle pose plusieurs questions, même les plus intimes, en ravivant ce dialogue insolite, qui a lieu dans l'eau ; ses répliques sont bien plus longues que celles de son interlocuteur, elle utilise un langage direct, ironique, parfois comique, quelquefois agressif, et dans ses répliques elle donne toujours le maximum d'informations, bien au-delà de ce qu'on a demandé, de ce qu'on attendait, bien en dehors des conventions : « Ah ! c'est méchant ce que je dis là ... » (p. 55) . Et ce ton sans préventions, jetant son bonnet par-dessus les moulins, Renée va le garder tout au long de la première partie du roman. Ses sorties provoquent parfois une grande hilarité dans l'assistance « Et le mot lancé, voyant sourire, elle se sentit devenir rouge » (p.68) et parfois un air d'embarras « Pouah ! que c'est mauvais » (p.77). Elle arrive jusqu'à tenir des propos impudents : « Qu'est-ce qu'elle a, ma question ? Je vous demande ça comme je vous demanderais autre chose. Il me semble qu'il n'y a rien... Ça ne peut donc pas se demander en société ? » (p. 118). Voilà donc une Renée qui « n'a rien de sa sœur », qui « a des défauts, de très grands défauts [...] des caprices, de l'étourderie [...] un esprit diabolique [...] (et) dans le monde une réputation de méchanceté » (p. 83) ; elle montre son anticonformisme dans ses dialogues et ses conversations, dans son langage fait de provocations verbales et dans ses gestes, autres vecteurs de son refus des convenances. Mais ensuite, dans la narration, ce ton tonique et piquant va disparaître ; d'abord, comme dans un mauvais présage, Renée idéalise son ancienne liberté de paroles : « J'ai envie de bavarder comme nous bavardions autrefois, te rappelles-tu ? quand tu n'avais pas ton appartement à Paris... Ah ! tu m'as habituée au cigare, à la pipe, à tout, ici. En avons-nous taillé de ces bavettes, quand tout le monde était couché ! Nous avons bien ri, nous avons bien dit des bêtises, au coin de cette

cheminée là ... » (p. 167). Cette évocation du temps de la parole insolente et provocatrice est teintée d'une profonde nostalgie, d'une grande mélancolie : « elle demeurait triste, d'une tristesse que le temps ne guérissait pas » (p. 170). Ses mots, qui coulaient de source, sont désormais parfois entrecoupés « Deux ou trois sanglots empêchèrent d'abord Renée de répondre » (p. 171) ; puis elle commence à balbutier (p. 220), et à ne répondre que par monosyllabes ou à limiter sa participation à de brèves réponses, parfois « au bout de quelques instants » (p. 238) ; parfois elle va aussi murmurer confusément des mots (p. 250) jusqu'à ne pas répondre (p. 251), à ne pas prononcer une parole ou à répéter les derniers mots (p. 256). « Les mots se raréfient jusqu'au néant. D'expression de vie, ils deviennent emblème de mort, ils appellent même le fin d'une agonie »⁴⁸⁶.

4.3 LE LANGAGE DU PEUPLE DANS *GERMINIE LACERTEUX*

En dépit des assertions d'une certaine critique⁴⁸⁷, *Germinie Lacerteux* est le roman du peuple. Le peuple est présent dans ce récit partout, dans son décor, qui marque un renouvellement des lieux romanesques, dans ses lieux de plaisir, voire de perdition⁴⁸⁸, par sa matière sordide, lamentable, caractéristique d'un « réalisme

⁴⁸⁶D. DE FALCO, « La jeune fille chez les Goncourt : une lecture de *Renée Mauperin* et de *Chérie* », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°20, 2013, p. 89.

⁴⁸⁷La critique classique n'a jamais cru à la sincérité du sentiment des Goncourt envers les petits et les pauvres. On renvoie à ce propos à l'article de G. MERLET, qui ironise sur le fait que les Goncourt prétendaient avoir écrit *Germinie Lacerteux* pour le peuple. « Un roman réaliste : *Germinie Lacerteux* », article repris dans *Portraits d'hier et d'aujourd'hui*, 2^e série, Paris, Didier, 1878. Du reste, une exécration et une aversion intense envers le peuple est explicite aussi dans leur *Journal*. Voir notamment juillet 1857.

⁴⁸⁸On pourra se reporter utilement à B. LAVILLE, « Spatialité et clôture. La spatialité romanesque dans *Germinie Lacerteux* », in *Les frères Goncourt art et écriture, op. cit.*, pp. 191-200.

sérieux »⁴⁸⁹, par ses superstitions ; il est présenté surtout avec son langage, un langage plein non seulement de variations d'une sensibilité à fleur de peau, attentif au rythme, aux cadences, aux coupures de la phrase populaire ainsi qu'à son lexique ; l'argot règne et contribue à colorer cette langue populaire, déjà si vigoureuse.

Edmond et Jules de Goncourt dans ce « roman vrai » qui « vient de la rue » devaient se garder de décevoir leur public et faire en sorte que leur image médiatique « sévère et pur(e) », celle de deux écrivains qui se campaient en esthètes et en aristocrates, ne fût pas en discordance avec les intentions exprimées dans leur préface. Certes, la transposition de l'oralité populaire dans la littérature romanesque n'était pas une pratique récente, mais la prudence dans ce domaine, considérée une vertu jusqu'à présent, était vue, en revanche, par les deux frères comme la cause d'un manque d'authenticité. Jamais liés à une langue littéraire stricte, Edmond et Jules modelaient leur langage selon leur projet, en donnant vie à l'expression bien connue d'«écriture artiste»⁴⁹⁰. D'où, une langue qui s'accordait à la situation à représenter, à ses thèmes, à ses personnages, par différents degrés et registres, et qui dans *Germinie Lacerteux* trouvait tantôt la désignation de «langue de la rue» tantôt celle de «langue de peuple» sans jamais perdre son caractère ; l'écriture artiste des Goncourt gardait toujours ses droits, et les mots populaires restaient simples témoins du monde dont ils sortaient, sans que les romanciers renient leur style. Les deux frères, boulevardiers et lecteurs avides de la petite presse, journalistes dans les cafés littéraires et les coulisses des théâtres, savaient bien

⁴⁸⁹Cf. E. AUERBACH, *Mimesis*, Paris, Gallimard, «Tel», 1968, p. 492.

⁴⁹⁰Pour une définition aussi complète que possible du phénomène de « l'écriture artiste », A. PAGÈS essaye d'y voir plus clair, en analysant trois niveaux d'expression linguistique : une composante lexicale structurée par l'introduction d'un vocabulaire spécialisé, le recours au néologisme, l'utilisation de l'argot et le choix de l'épithète rare. Une deuxième composante syntaxique, par la construction du syntagme nominal, ses tournures, ses figures de style, ses structures parataxiques. Et une troisième composante, celle visuelle que les romanciers naturalistes partagent avec les peintres impressionnistes. Voir ces études : « À rebours et l'écriture artiste », in *L'information grammaticale*, n°52, janvier 1992, pp. 35-38 ; « L'écriture artiste », in *L'école des lettres*, n°8, mars 1992, pp. 9-22 ; « Zola/Goncourt : polémiques autour de l'écriture artiste », in *Les frères Goncourt art et écriture, op. cit.*, pp. 315-321.

qu'« à Paris on parle argot, et un argot qui varie d'un quartier à l'autre, d'une rue à l'autre, d'un étage à l'autre »⁴⁹¹, et pour mieux contribuer à l'analyse de conversations authentiques dans ce « roman vrai », ils devaient montrer toute la variété de cette langue. Les Goncourt ne se limiteront point dans leur « enquête linguistique » à une exactitude prosaïque, mais ils aborderont aussi, dans un propos métalinguistique extérieur au dialogue, les aspects de la communication non verbale pour accentuer la verve de certains personnages.

Edmond et Jules ont conscience de ne pas donner pour chaque dialogue la quantité d'informations que les interlocuteurs reçoivent simultanément dans la vie courante où se mêlent tout à la fois des signes voco-acoustiques, des signes corporo-visuels et des signes olfactifs, tactiles et thermiques⁴⁹², avec les intonations, les pauses, l'intensité articulatoire, les particularités de la prononciation, les caractéristiques de la voix, les attitudes, les postures, les jeux de regards. Dans toute conversation authentique en fait tous ces signes informent sur le statut social des personnages, sur leurs sentiments, leurs émotions, leur nervosité, leur sincérité, et ils interviennent aussi dans l'organisation des tours de parole. Il fallait alors sélectionner certains de ces traits soit pour donner des informations au lecteur, soit pour créer l'effet de réel. Les deux frères s'en remettent complètement au code de transcription romanesque ; « les formules qui présentent le discours direct peuvent désigner [...] le ton employé, la mimique des interlocuteurs et leurs gestes, le contexte – physique ou autre – des paroles exprimées, leur signification⁴⁹³ ». D'autre part, le XIX^e siècle est caractérisé par une prise de conscience de l'automatisation textuelle du dialogue. Les romans des siècles précédents abondent en longs propos, en analyses à la première personne, en monologues qui font pendant aux tirades du dialogue théâtral, et il n'y a donc pas de distinctions du point de vue du langage entre le dialogue et le reste du

⁴⁹¹Cf. A. DELVAU, G. FUSTIER, *Dictionnaire de la langue verte*, France-expansion, 1867, p.11.

⁴⁹² On renvoie à C. KERBATT-ORECCHIONI, 1990, pp. 137-38.

⁴⁹³ Cf. G. PRINCE « Le discours attributif et le récit », *Poétique* 35, pp. 305-313.

passage narratif ; au XIX^e siècle, en revanche, le discours attributif devient facultatif mais en même temps il devient un lieu de signification. Certes, c'est surtout avec Balzac que nous avons la construction de larges scènes où le dialogue tient une place importante, mais dès Balzac le dialogue romanesque, même s'il n'est pas valorisé par la critique de l'époque, devient un vrai centre d'intérêt pour les romanciers du XIX^e siècle qui se différencient de leurs prédécesseurs :

Voilà, mademoiselle ! ... Regardez-moi, dit Germinie.

[...]

Toi, ma bigote, toi, au bal ! Sais-tu, ma fille ... ça me paraît tout farce ! Toi et le rigodon ... Ma foi, il ne te manque plus que d'avoir envie de te marier ! Une chienne d'envie ! ... Mais si tu te maries, je te préviens : je ne te garde pas ... oust ! Je n'ai pas envie de devenir la bonne de tes mioches ! ... Approche un peu ... Oh ! oh ! mais ... sac à papier ! mademoiselle Montretout ! On est bien coquette, je trouve, depuis quelque temps ...

Mais non, mademoiselle, essaya de dire Germinie.

[...]

Que diable ! dit-elle au bout de quelques instants d'attention muette, comment, c'est toi ? ... Je n'ai donc jamais mis mes yeux pour te regarder ... Bon Dieu, oui ! ... Ah ! mais ... Elle mâchonna encore quelques vagues exclamations entre ses dents.

Où diantre as-tu pris ce museau de chatte amoureuse ? fit-elle à la fin ; et elle se mit à la regarder⁴⁹⁴.

À partir de cet exemple, nous remarquons que le commentaire apposé est abondamment utilisé par les Goncourt dans ce roman, ainsi que les signes de ponctuation pour désigner une interruption de l'émission de la parole, due souvent à l'hésitation. Dans ce dialogue, le discours attributif emprunte la forme du code théâtral. Dans l'échange entre M^{lle} de Varandeuil et Germinie, le lecteur reçoit des informations sur le changement de ton des locuteurs et sur leur débit, sur leurs regards et, en plus, lui sont données des précisions à propos

⁴⁹⁴ E. et J. de GONCOURT, *Germinie Lacerteux*, Paris, Flammarion, 1990, p. 95.

de la proxémie. Mais le nombre de signes écrits dont le romancier dispose pour tenter de rendre une certaine oralité est quand même fortement réduit ; parfois, un même signe pourra avoir plusieurs significations, comme par exemple les points de suspensions⁴⁹⁵. Dans ce dialogue, les pauses suspensives sont marquées par le lexique avec des expressions comme *essaya de dire, reprit, au bout de quelques instants d'attention muette*, qui dénotent le silence et une interruption du discours ; les points de suspension sont ici la marque plutôt des pauses d'hésitation, correspondant à la tenue d'un son, comme d'un allongement de la dernière voyelle, qu'un silence véritable. Ces phénomènes de ralentissement avant la pause ou d'un accent de phrase existaient dans le français populaire parisien ; ce rythme semblait caractériser le vernaculaire de toute une communauté issue des milieux populaires.

Les Goncourt semblent très préoccupés par le rythme du discours. Ils valorisent les propriétés rythmiques de l'accentuation de groupe et apprécient l'effet rythmique provoqué par la répétition d'un même son vocalique (phonème) dans plusieurs mots proches : *Que de tristesse, que d'amertume, que de solitude* (p. 70). *On le saluait très bas, on se disputait l'honneur de l'avoir, on écoutait respectueusement, presque religieusement* (p.73). La répétition des conjonctions de subordination (que), ou du pronom personnel/indéfini (on), qui inclut dans sa référence tant les lecteurs que l'énonciateur et qui représente un moyen d'assurer l'économie dans le discours, sont autant de moyens stylistiques pour créer un effet esthétique d'insistance. Mais le fait le plus remarquable de l'utilisation personnelle faite par Edmond et Jules de Goncourt du mélange des codes graphiques pour essayer de rendre des phénomènes acoustiques est la transcription qu'ils tentent de faire des silences et qui joue tout à la fois sur la ponctuation, sur les choix lexicaux et sur la mise en page. Dans l'interaction réelle il y a deux

⁴⁹⁵Cf. I. DONEUX-DAUSSAINT, *Le dialogue romanesque chez Marguerite Duras. Un essai de pragmatique narrative*, thèse de doctorat, sous la direction de C. KERBATT-ORECCHIONI, Université Lumière Lyon 2, 2001, 799 p. Ouvrage auquel nous nous appuyons sur une large éventail d'idées.

types de silences comme les « pauses » ou « silences intra-répliques » et les « gaps » ou silences « inter-réplique »⁴⁹⁶ ; les deux frères vont tenter de rendre les différents silences et leur différente durée par des signes graphiques différents. Pour mieux rendre les trous des conversations réelles, les Goncourt vont aussi peupler leur texte de mots ou d'expressions signifiant le silence, en utilisant la mise en page comme outil de signification, dans une sorte de bijection entre le monde réel et le monde littéraire. C'est le cas, à titre d'exemple, du dialogue entre la mère et son fils Jupillon, où la causerie est arbitrée d'abord par un longue plainte du personnage féminin sans aucune interruption, technique très semblable à un monologue, tandis que son fils reste complètement silencieux : *Jupillon fumait et laissait dire sa mère. Quand elle eut fini*, la réplique de son fils arrive, mais elle est interrompue par une brève exclamation de la vieille femme : *Jésus ! J'ai mon idée*, suivie par une pause d'hésitation : *Et après un silence, Jupillon reprit* (pp.160-161), une suspension qui va marquer l'absence totale de paroles. Dans le discours, tout est rendu par des points de suspension, qui vont se succéder en crescendo. Mais les Goncourt jouent aussi sur le visuel, et leurs dialogues, rythmés par le silence, créent ainsi un rythme visuel et oral. Un exemple illustrant particulièrement bien cette idée de rythme visuel et oral concerne l'entretien entre Jupillon et Germinie, qui vient dans le récit juste après cette clarification entre Jupillon et sa mère. Ici, le lecteur, se trouve dans la situation de tout entendre, de tout voir. Entendre le *Bonsoir Germinie* du début de l'entretien et voir comment cette action de saluer est prononcée *dans le dos*. Et puis entendre encore *Germinie!* et voir aussi que *Jupillon ne lui dit que cela, sans bouger, sans la suivre*. Le travail interprétatif se trouve donc facilité par des éléments d'ordre situationnel, par la redondance de certains signes, posture et regard, et nos romanciers placent le lecteur dans la situation des interactants réels, réduisant ainsi son travail interprétatif : dans ces répliques on sait toujours quand on est dans l'acte de parole : *tout en*

⁴⁹⁶ Cf. C. KERBATT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 162.

parlant, ou vice-versa quand on est dans un tempo de complète pause : *Germinie eut un instant de silence, un moment d'hésitation* (pp. 162-163).

La parole se complète volontiers ici du geste qui semble être en fait pour les deux frères prioritaire, notamment dans ce récit où tout se veut pris sur le vif; il est indispensable pour mieux reconstituer pour le lecteur « la langue de la rue », d'imiter la manière de parler des gens du peuple avec leur positionnement spatial très réduit et avec leur gestuelle très prononcée, qui peut aller jusqu'au contact brutal : *Est-il drôle ! dit Adèle à Germinie, en lui donnant un grand coup de coude.* (p. 202). Dans le récit on crie plus que l'on parle, et les cris se répètent : « un cri de joie » (p. 57) ouvre le roman, ensuite Adèle s'adresse en criant à Germinie (p. 120), Germinie s'adresse aussi en criant à Jupillon (p. 228), on crie souvent aussi dans la rue : *Les femmes bavardaient, riaient, se renversaient à chaque minute dans de gros accès d'hilarité bête, et dans des criards éclats de joie.* (p. 204). Les bruits de bouche, les éclaboussures, le frappement des verres (p. 151), le jeter de l'argent sur la table (p.151), les gestes de précipitation ne manquent point ; du reste c'est surtout à table qu'on distingue les honnêtes hommes des goujats. Par tous ces bruits, le monde extérieur s'introduit dans l'espace interne des dialogues ; ils les ponctuent, en en déterminant le tempo, et ils montrent à quel point les personnages de ce récit sont sollicités par l'extérieur, à quel point ils communient plus avec les éléments extérieurs qu'avec leurs interlocuteurs sociaux, et ce sont notamment ces éléments extérieurs qui vont forger aussi leur langage. Cela est valable pour Médéric Gautruche : « *C'était un homme élevé par la rue. La rue avait été sa mère, sa nourrice et son école. La rue lui avait donné son assurance, sa langue et son esprit* » (p. 209), mais c'est aussi bien valable pour tous les autres protagonistes du roman.

« L'émotion de l'étude sur le vrai »⁴⁹⁷ va pousser les deux frères à aller au-delà de Victor Hugo lui-même⁴⁹⁸, et à utiliser l'argot autrement qu'Hugo, en faisant parler la langue verte dans *Germinie Lacerteux* sans aucune restriction, et sans se limiter, comme dans *Les Misérables*, uniquement à son système lexical. Les Goncourt risquent beaucoup plus, et même si ils seront « cause de nombreuses gastrites »⁴⁹⁹, ils ont le mérite de « sortir à ce point des vieilles données, et d'entrer dans des sillons si neufs »⁵⁰⁰. Si, en effet, cette œuvre montre une telle « personnalité », si elle est « vraie et énergiquement créée », si elle « va sans doute être vivement discutée », et si elle a « le mérite suprême d'être unique et inimitable », cela est dû aussi à ses pages « écrites à peine en français »⁵⁰¹.

Le choix d'une langue « immorale »⁵⁰² n'était pas neuf pour les deux frères⁵⁰³, qui se préoccupaient peu que l'argot à l'époque fût souvent

⁴⁹⁷ *Journal*, 22 mai, 1865.

⁴⁹⁸ Edmond et Jules de Goncourt restent déçus de *Les Misérables* d'Hugo. Une grande attente et une grande déception. D'après eux, Hugo va bâtir tout son livre avec du vraisemblable et non avec du vrai. Ses personnages sont en bronze, en albâtre, en tout, sauf en chair et en os. L'observation dans le récit manque et le titre aussi est injustifié, rien, en somme, est de vivant. Cf. *Journal*, avril, 1862, note en marge.

⁴⁹⁹ *Lettre de Flaubert à Edmond et Jules de Goncourt*, janvier, 1865. (extraite de : *Œuvres complètes* de Gustave Flaubert : *Correspondance*, Troisième Série (1854-1869), Paris, Louis Conard, 1910, p. 405. Citée par N. SATIAT, (introduction à) *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, p. 275.

⁵⁰⁰ Voir SAINTE-BEUVE, *Lettre aux Goncourt*, 15 janvier, 1865. (extraite des *Lettres de Jules de Goncourt*, Paris, Flammarion-Fasquelle, s.d. (1930), note 1 de la page 247.

⁵⁰¹ Cf. É. ZOLA, Article sur *Germinie Lacerteux* dans le *Salut public de Lyon*, 23 janvier, 1865, repris dans *Mes haines*, premier recueil d'études critiques publié par Zola, paru pour la première fois chez Achille Faure éditeur, en juin 1866. Repris par N. SATIAT (introduction à) *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, pp. 277-288.

⁵⁰² On se réfère à la suite des ordonnances qui censuraient la langue argotique, et ce souci dépassait d'ailleurs le théâtre lui-même puisque Ch. Nisard, sous-secrétaire au ministère de la Police dans les années 1850, était par exemple chargé par Napoléon III de recenser et censurer la littérature de colportage, ce qui lui permettra plus tard de rédiger une étude historique sur le vocabulaire de l'argot parisien et son étymologie. Cf. C. Anfray, « Police de la langue. L'argot à l'épreuve de la censure dramatique sous le Second Empire », in *Le XIX^e siècle et ses langues*, V^e Congrès de la SERD, du 24 au 26 janvier 2012, mise en ligne novembre 2013.

⁵⁰³ « Dans un temps où tout le monde, du goujat jusqu'au ministre, va au bal de l'Opéra et, s'y trouvant, en accepte le tutoiement et en parle la langue, on crie à la profanation de l'art parce que deux jeunes auteurs [les frères Goncourt] peignent les

pris pour cible, devenant un véritable objet de préoccupation à partir du Second Empire⁵⁰⁴; du reste, la fébrilité des gouvernements et les efforts de la censure n'aboutissaient presque jamais – parfois à cause de l'impuissance des censeurs à appliquer des circulaires qui excédaient leurs prérogatives – et cette censure n'était que le reflet de la manière dont la bourgeoisie s'était emparée de la langue du peuple ; en bref, elle n'était qu'une tentative, souvent hypocrite, de cacher cette réalité très vivante. Mais même si la préciosité voulait mettre un frein aux vulgarités du langage et aux mauvaises manières et, chose très étrange, même si certains écrivains de l'époque cédaient eux-mêmes à l'autocensure, en polissant leur langue⁵⁰⁵, Edmond et Jules de Goncourt, n'auront pas l'intention de gommer l'argot. « La langue du peuple, pour les Goncourt, prolifère hors la loi : elle les effraie un peu, en tant que citoyens, mais elle les fascine, en tant qu'artistes, et en tant que rêveurs lucides »⁵⁰⁶. Ils savaient bien qu'une langue « roule et grossit : c'est un confluent de mots. Et s'il est vrai que les langues aient une décadence, mieux vaut encore être Lucain que le dernier imitateur de Virgile, qui n'a pas de nom... ». Ils luttèrent alors, condamnant le « parti pris contre les hommes qui n'écrivent pas comme tout le monde, et font leur langue », ils appuyèrent chaleureusement « la gaieté, le franc rire, le rire fort, sonore, ouvert », ils défendaient « les néologismes de mots et néologismes de tours »⁵⁰⁷. La langue de *Germinie Lacerteux*, avec ses mots choisis qui

scènes confuses et hardies du bal de l'Opéra dans un tableau épisodique de leur pièce ». H. ROCHEFORT, *Le Figaro*, 10 décembre, 1865.

⁵⁰⁴ « J'ai déjà dit ce que je pensais de la Censure à diverses reprises... notamment lors de *Germinie Lacerteux* [...] Cette censure est vraiment délicieuse... tout à fait délicieuse... elle a une prose...une syntaxe...on comprend qu'elle fasse la bégueule ». E. de GONCOURT, *La Censure sous Napoléon III. Rapports inédits et in extenso (1852 à 1866)*, Paris, A. Souvine, 1892, pp. 20-22.

⁵⁰⁵ « Presque tous les écrivains en renom mettent des gants blancs à leurs phrases [...] un contraste bizarre, la plus étrange des cacophonies. On parle d'une façon, familièrement ; on écrit d'une autre façon, pompeusement » F. CORDIER, «Causerie », *Le Mousquetaire*, 19 mars, 1867.

⁵⁰⁶ H. MITTERAND, « *Germinie Lacerteux* : Les voix du peuple », in *Les frères Goncourt : art et écriture, op.cit.*, p. 235.

⁵⁰⁷ Cf. E. et J. de GONCOURT, *Charles Demailly*, Paris, Charpentier, 1876, pp. 141-142.

inquiétaient était en fait le signe suprême de la modernité et de la vitalité même du roman, manifestées par les dialogues.

Les scènes clefs du récit sont toutes dialoguées et c'est dans les dialogues que tout se passe, c'est dans les dialogues qu'on découvre dans ce roman l'intensité de vie des protagonistes, leurs secrets, leurs intentions, leurs habilités. Nous avons évoqué l'entretien entre M^{me} Jupillon et son fils, où leur causerie s'ouvre par une longue plainte du personnage féminin et où le jeune homme réplique après une attention silencieuse, presque religieuse ; dans cet entretien, leurs langages, de l'avis de Robert Ricatte, sont « d'une rigueur et d'une propriété admirables », et à travers leur langue les deux protagonistes montrent toute leur habileté dans l'art de la persuasion. L'intensité, la violence sont caractéristiques de nombre de ces échanges, notamment des discussions entre Adèle et Germinie.

Les prédécesseurs des Goncourt avaient souvent déjà cherché à rendre le langage populaire⁵⁰⁸ et notamment Balzac et Monnier ; mais tandis que Balzac, dans son flux verbal, conservait les barbarismes stéréotypés du langage poissard, et tandis que Monnier donnait libre cours à l'imagination, et déformait bien souvent des expressions populaire jusqu'à les rendre absurdes et ridicules, les frères, dans *Germinie Lacerteux*, adopteront un rythme fidèle « qui sait mieux la vie et les vrais mots du peuple »⁵⁰⁹ ; on constate qu'Edmond et Jules, à la façon des ethnolinguistes, sont très attentifs à noter les différences qui séparent les variantes du parler parisien au milieu du siècle, en transcrivant, avec une grande finesse d'observation et de caractérisation, ces parlures. Si chez les auteurs précédents comme Hugo et Balzac, qui représentent l'argot du bague, ce langage occupait une certaine place dans le roman, c'est surtout avec les Goncourt, et notamment avec *Germinie Lacerteux*, que celui-ci prend toute son

⁵⁰⁸ La prédilection de tous ces auteurs pour l'argot est notée par L. RIGAUD « Aujourd'hui quel est le fabricant de romans qui soit assuré de succès s'il ne va pas chercher ses héros dans le monde ténébreux où le langage argotique est monnaie courante », in *Dictionnaire du jargon parisien*, 1878, p. VII.

⁵⁰⁹ R. RICATTE, *op. cit.*, p. 289.

importance, puisqu'il est presque le langage unique qui se répand à tous les niveaux.

Au XIX^e siècle l'individualisation croissante du langage correspond à la volonté que chaque personnage parle sa propre langue. C'est dans le cadre de l'individualisation des voix qu'on resitue l'emploi de l'argot en tant que langage caractéristique d'une certaine classe sociale, d'une idéologie particulière. L'insertion de ce langage dans le dialogue est donc porteuse de signification et cette pratique correspond également à la conception d'une fonction didactique de la littérature qui devrait déployer tous les niveaux du langage et notamment le langage des bas-fonds de la société longtemps exclu de la littérature. Avec ce type de langage le peuple entre donc dans la littérature avec son naturel et sa spontanéité, sa simplicité.

Au-delà des tournures canaille, des vulgarités de prononciation et de syntaxe, les Goncourt s'efforcent de rendre un débit, un rythme, une *respiration* de la parole, dont l'effet écrit naît, comme dans le mouvement naturel de la conversation orale, d'un enchaînement de brefs propos et de légères pauses. Ils traduisent, ce faisant, la spontanéité du discours populaire improvisé, qui cherche ses idées en parlant, mais aussi, du même coup, ils musicalisent en quelque façon la tirade peuple, dans l'alternance de ses mesures parlées de ses coupes, de ses accents, de ses silences, de ses reprises de souffle. Cela semble assez inédit, pour l'époque, dans l'expérimentation littéraire du parlé en littérature⁵¹⁰.

Cette spontanéité langagière est particulièrement manifeste chez Gautruche : à la rue, il doit sa langue, à la rue il doit son esprit. Les Goncourt lui font parler une langue qui foisonne de tournures argotiques, ésotériques pour les non-initiés, ce qui donne à l'argot une dimension parfois cryptique⁵¹¹, et souligne la bassesse sociale et

⁵¹⁰H. MITTERAND, « *Germinie Lacerteux* : Les voix du peuple », in *Les frères Goncourt : art et écriture*, op. cit., p. 230.

⁵¹¹Parmi ses diverses fonctions, dont les fonctions conniventielle ou ludique, la fonction cryptique est l'une des principales fonctions de l'argot qui le qualifient comme tel. Le *Petit Robert* définit l'argot comme « [l]angage cryptique des malfaiteurs, du milieu ». Un groupe de malfaiteurs appartenant à la pègre cherche souvent à augmenter le plus possible l'opacité de leur langage; la fonction

morale de ce protagoniste. Pour ce personnage beau parleur, soûlard bien souvent, les Goncourt fabriquent de véritables feux d'artifice, des pyrotechnies linguistiques, qui sont le résultat d'un collage de trouvailles prises dans la rue, retenues au vol pendant leurs promenades et sténographiées dans leur *Journal* pour mieux les préserver. Le *Journal* dans ce sens va devenir pour les deux frères une sorte de dossier préparatoire pour toutes une série de conversations qui subissent des transformations entre leur forme primitive et leur forme définitive. « Ces perles verbales », ainsi que les nomme Robert Ricatte dans son étude magistrale, sont aussi le résultat d'une enquête linguistique, faite à travers une lecture lente et attentive des pages de la *Gazette des Tribunaux*, à la recherche du mot ou de l'expression le/la plus inédit(e). Il s'agit de dépositions des gens du peuple, des tournures qui sortaient de la bouche de témoins ou d'accusés, des emprunts linguistiques si divers, qui vont devenir un véritable arsenal des spécificités linguistiques qui n'a rien à envier aux œuvres d'un Larchey, d'un Delvau, d'un Sainéan, tous ces érudits qui ont dédié leur vie à « la langue des ténébreux ». Cet « arsenal linguistique », c'est le langage des bas-fonds, mais c'est aussi un langage crypté, auquel il est bon de s'initier, un réservoir de mots, de formules qui, une fois transportés ailleurs, dans les salons et les cafés par exemple, vont permettre aux beaux esprits de se distinguer par leur langage affranchi .

Mais retournons à Gautruche, qui travaille dans la rue, en tant que peintre des bâtiments. Il est élevé dans ce roman par les Goncourt au rang de type du personnage populaire fainéant, fier de son identité de

essentielle est dans ce cas la fonction cryptique intentionnellement employée, qui à la fois permet aux membres des initiés un fort degré d'identification avec leur groupe à travers l'outil du langage et bannit les non-initiés vers le monde extérieur au groupe. Une autre définition décrit l'argot comme « [l]angage particulier à une profession, à un groupe de personnes, à un milieu fermé », en citant comme exemples le javanais et le verlan. Le résultat est le même que celui du langage de la pègre : le cryptage empêche toute compréhension, ou, au moins, une compréhension entière du discours argotique du côté d'un locuteur d'une autre variété linguistique. Bien que d'autres fonctions puissent être nommées, la fonction cryptique reste caractéristique et essentielle dans la plupart des définitions de l'argot.

gars de la rue parisienne. Toutes les trouvailles du bas langage lui sont attribuées. Parfois de sa bouche « avec la voix d'un perroquet qui a trop chanté » (p. 205) sortent des mots ou des expressions qui sont des produits fabriqués expressément par la métaphore populaire. Voilà son autoportrait dans le récit :

Victor Médéric Gautruche !un homme d'attache, un vrai lierre d'appartement pour le sentiment ! On n'a qu'à demander à mon ancien hôtel de la *Clef de Sureté* ... [...] Gautruche, dit Gogo-la-Gaieté, quoi ! Un joli garçon à la coule qui ne bricole pas de casse-tête, un bon zig qui se la passe douce, et qui ne se donnera pas de colique avec cette *anisette de barbillon-là* (p.206).

Les traits de sa parlure caractérisent ce phrasé populaire de camelot⁵¹², riche d'images baroques, de qualificatifs, d'une suite de phrases exclamatives très brèves. Les Goncourt, en donnant cette illusoire liberté de parole à leur personnage, montrent qu'ils possèdent une oreille remarquablement exercée et ils fournissent au dialectologue des indications précieuses sur les nuances des voyelles et des consonnes, ils prennent aussi plaisir à raconter des anecdotes ou à présenter les mots avec un luxe de précision que ne connaîtra plus le XIX^e siècle. Jules avait sans doute l'oreille plus fine et saisissait certainement mieux le ton des tirades populaires ; dans la collaboration et la correction en commun, nos écrivains harmonisaient leur propre langue avec le parler de leurs personnages et s'efforçaient d'évoquer l'âme populaire, l'ethos populaire parisien, en montrant toujours en action de langage les locuteurs, avec leur gesticulation, leurs postures, leurs mimiques éloquentes. « L'oralité et la dimension censée populaire de tous ces aspects du langage prêté au personnage formaient donc un tout »⁵¹³. Dès le début du récit, les voix populaires renvoient à des espaces de vie, ceux des faubourgs pauvres, aux marges de Paris. Il y a donc là un réservoir important d'effets de voix

⁵¹²Cf. H. MITTERAND, op. cit., p. 228.

⁵¹³Nous nous appuyons sur une large éventail d'idées de J-M. BARBERIS, «Voix et oralité dans l'écrit : la représentation graphique de la parole populaire dans des textes chansonniers », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 49 | 2007, document 8, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 15 octobre 2015. URL: <http://praxématique.revues.org/944>.

qui sont ressentis et actualisés à la lecture. N'étant qu'un parler destiné à la communication orale, ces dialogues populaires sont retranscrits avec une multiplication des signes d'oralité. Examinons avec attention cet échange entre Germinie et Adèle :

Ah ! tu t'assiéras bien une minute [...] On ne te voit plus, tu n'entres plus ... Voyons ! tu as bien le temps d'être avec ta vieille ... C'est moi qui ne pourrais pas vivre avec une figure d'antéchrist comme ça ! Reste donc ... C'est la maison sans ouvrage ici aujourd'hui. Il n'y a pas le sou ... Madame est couchée ... Toutes les fois qu'il n'y a pas d'argent, elle se couche, madame ; elle reste au lit toute la journée à lire des romans. Veux-tu de ça ? [...]

Non ? c'est vrai, toi, tu ne bois pas ... C'est drôle de ne pas boire ... T'as bien tort ... Dis donc, tu serais bien gentille de me faire un mot pour mon chéri ... Labourieux ... tu sais bien, je t'en ai parlé ... Tiens, v'là la plume à madame ... et de son papier, qui sent bon ... Y es-tu ? En v'là un vrai, ma chère, c't'homme-là ! Il est dans la boucherie, je t'ai dit ... Ah ! par exemple, il ne faut pas le contrarier ! ... (pp. 119-120).

Les exclamations, typographiquement traduites par le point d'exclamation, se multiplient à l'excès ; le démonstratif *ça* est souvent employé par les deux frères au lieu des variantes littéraires correspondantes *cela* ou *ce*. Le bouleversement de l'ordre des mots apparaît comme un trait d'oralité ; le renversement de l'ordre syntaxique se caractérise ici, par une reprise du nom par un clitique : *elle se couche, madame*. Autre procédé d'oralité, la construction par la parataxe, qui fait se succéder sans lien les éléments. Les marquages les plus caractéristiques du style oralisé sont plus lexicaux que syntaxiques, néanmoins. Les mots à l'oral sont étroitement associés au phénomène de leur prononciation, « ils sont corporalisés et colorés d'une vocalité populaire ». Les marquages phonétiques ne manquent point, avec la troncation de voyelles, qui permettent de faciliter la prononciation. Les nombreuses apostrophes marquent dans l'extrait pris comme exemple, mais aussi un peu partout dans le récit, « la non prononciation d'un schwa, ou l'omission d'un autre phonème » :

C'est le phénomène le plus apparent et le plus constant dans la mimesis de prononciation. Cette accumulation d'apostrophes semble signaler un « manque » ou un écart à la fois dans l'orthographe, et dans la prononciation, par rapport au standard. En réalité, la non prononciation des schwas est un usage répandu chez tous les locuteurs de la langue parlée, quelle que soit leur classe sociale, selon des règles décrites par les phonéticiens. L'oralité de la syntaxe expressive, et de la graphie mimant le parler, sont pourtant imputées au caractère « relâché », censé fautif, du langage populaire⁵¹⁴.

Le souci le plus constant d'Edmond et Jules de Goncourt dans ce roman au premier abord semble être celui de faire parler chacun de leurs personnages non seulement en fonction d'une situation donnée, mais encore en fonction de sa condition, de sa classe sociale et de son caractère aussi. Toutes sortes de facteurs déterminent pour chaque personnage et souvent pour chaque réplique, le choix d'un registre particulier. Mais les langages particuliers dans *Germinie Lacerteux* à vrai dire, ne sont pas toujours ceux qu'on attendait de la situation sociale ; les différences des parlures pouvaient être commandées simplement par le souci de réalisme et le désir de faire vrai, même si ces parlures pouvaient parfois rompre un horizon d'attente ; on note des effets de discordance des propos du personnage avec sa situation à un moment donné, avec le décor où il se trouve, ou avec les propos des autres personnages. Dans *Germinie Lacerteux*, le phénomène se produit lorsque les deux frères cherchent à créer l'unité de ton, en faisant parler leurs personnages dans un même niveau de langue ; il s'agit alors d'un véritable compromis délicat, pour éviter le heurt assez pénible du passage du parler populaire au langage correct des bourgeois. « Le choix de M^{lle} de Varandeuil comme patronne de Germinie a permis de résoudre très heureusement (une telle) [...] difficulté : cette *noble femme au cœur aristocratique, à la langue peuple*, use souvent des mêmes mots que sa servante »⁵¹⁵. Or, si on se base sur la transivité le même processus d'un « abâtardissement

⁵¹⁴ J-M. BARBERIS, op. cit.

⁵¹⁵ R. RICATTE, op. cit., p. 294.

linguistique » arrive à Germinie aussi, laquelle, de l'avis de Robert Ricatte, est « une héroïne profondément enracinée dans l'imagination des auteurs ». Cette instabilité langagière des deux personnages féminins pourrait être résulter du fait qu'elles ne possédaient pas en propre un foyer familial, et pourtant les deux femmes seront vouées toute leur vie au service d'autrui⁵¹⁶, et même du point de vue du langage.

Tout au long de l'œuvre, des premières aux dernières lignes, Germinie est bien présente dans le récit, même si elle tend toujours à s'effacer ; notre héroïne va parler la langue de son milieu, mais sans salissures. Nous signalons, à ce propos, deux seuls mots d'argot dans tout le rôle de Germinie, le mot *paf* et l'expression *trainée-là*. Pour le reste, à la jeune servante, les Goncourt confisquent presque la parole. La plupart du temps, elle se borne à quelques monosyllabes ou à des phrases brèves, mais quand il lui arrive de parler, c'est un flot de paroles incontrôlé et accompagné d'une multitude de points de suspension. À ce propos, Colette Becker⁵¹⁷ captivée par cet abus typographique en compte soixante-sept en cent vingt-neuf lignes au chapitre premier, quand Germinie se rappelle sa vie passée ; il s'agit encore une fois d'une inflation qui vise à montrer que ce personnage est mal à l'aise avec la parole et qu'elle cherche refuge dans les hésitations ou dans le langage du corps.

Le corps de l'héroïne est toutefois un corps socialisé, ou tout au moins un corps-peuple. L'hystérie qui l'agite semble étroitement liée à la sexualité, ou si l'on préfère, pour rester dans l'imaginaire d'époque, à l'évocation des bas-fonds corporels. [...] La parole de la servante (ainsi comme celle-ci à travers son corps) se présente comme un document phonique qui « s'artialise » de lui-même dès lors que l'intensité des affects, donnant toute leur énergie à la

⁵¹⁶Sur le carottage de M^{lle} de Varandeuil et de Germinie, je signale l'article de S. MENARD, « Se faire « carotter le cœur et la bourse » : le cycle de réciprocité dans *Germinie Lacerteux* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 20, 2013, pp. 122-134.

⁵¹⁷C. BECKER, « Le personnage de Germinie Lacerteux ou comment tuer le romanesque », in *Les frères Goncourt art et écriture, op. cit.*, p. 189.

parole du rêve, arrache la servante à l'humanité commune, tout en l'apparentant à une reine de tragédie⁵¹⁸.

Ces représentations spatiales du corps qui délimitent le lieu scénique de la passion se concrétisent également sur le plan de la syntaxe ; les éléments non verbaux ne peuvent être du reste représentés dans le dialogue romanesque qu'à travers la chaîne graphique, sous forme de mots ou de procédés typographiques. C'est tout d'abord aux signes graphiques de ponctuation qu'il incombe de véhiculer le premier type des signes para-verbaux ; l'arrêt du débit vocal permet à Germinie de reprendre son souffle ; les points de suspensions marquent un temps d'arrêt, un moment vide avant qu'elle passe au point suivant dans son discours.

Ainsi, transcrire l'oral dans le roman, ce n'est pas seulement emprunter des mots et des tournures typiques. C'est aussi, pour être à la foi authentique dans la *mimesis* et artiste dans la mise en fiction, restituer les conditions vocales de l'énonciation. Et ceci est pour une grande part l'affaire d'une recréation du rythme⁵¹⁹.

Cette abondance de points de suspension indique la charge émotive du discours du locuteur ; les pauses miment le souffle de l'héroïne et créent un rythme saccadé qui permet aussi aux auteurs de rendre le naturel de la conversation courante. Dans l'exemple pris par Colette Becker, celui de la narration du passé de Germinie (pp. 61-64), la protagoniste s'auto-interrompt toute seule ; les interruptions continues de ces brèves phrases, pratiquement des syntagmes, sont dues à différents facteurs et notamment à des facteurs psychologiques. Germinie veut s'assurer qu'elle n'est pas entendue par d'autres personnes. Ces interruptions chargent alors les messages de la signification du secret, et même si elles ne sont pas renforcées par la

⁵¹⁸ J-L. CABANÈS, « L'hystérie ou le théâtre des passions », in *La scrittura delle passioni : scienza e narrazione nel naturalismo europeo* (Francia, Italia, Spagna), Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli, 30/31 gennaio 2004, p. 37.

⁵¹⁹ H. MITTERAND, « *Germinie Lacerteux* : les voix du peuples », op. cit., p. 231.

réaction mimo-gestuelle du locuteur, elles restent quand même très efficaces, en montrant d'abord la situation d'embarras dans laquelle Germinie se trouve, et en montrant ensuite la stratégie du locuteur, qui cherche à produire un effet sur son allocutaire, c'est-à-dire sur M^{lle} de Varandeuil. Il s'agit donc d'une technique qui vise à deux buts : provoquer une réaction d'intérêt et d'impatience de l'allocutaire en scène, et provoquer une attente du narrataire qui reste ainsi en suspens.

Dans ce très long discours de présentation-confession de Germinie, notre héroïne parle librement « avec le flot de paroles », sans le support ni de la voix du narrateur ni de gestes qui parfois sont plus significatifs que la parole-même, dans la mesure où ils permettent indirectement l'expression des sentiments et d'une attitude qui ne peut pas être exprimée par le langage à cause des convenances ou de certains interdits personnels. Sans aucun soutien extra-diégétique donc, toutes ces lignes sont seulement accompagnées de nombreux points de suspension ou d'exclamation, qui expriment les sentiments traduits par une inflexion particulière de la voix.

Dans cette si longue confession, Edmond et Jules de Goncourt n'interviennent pas en recourant au style indirect libre ; dans ce roman, d'ailleurs, le discours rapporté est inséré rarement et de façon très brève. Ce procédé purement littéraire, qui renvoie à une énonciation double et pourtant fictive, du reste, n'aurait pas pu attirer les deux frères, qui ont dans ce roman un seul désir : être au plus proche de la langue parlée. Lorsque l'on recourt à des appuis extra-diégétiques, c'est essentiellement le narrateur omniscient qui raconte, vient au secours du personnage et éclaire le lecteur. Lorsque le personnage éponyme n'a plus accès aux mots, les Goncourt laissent parler le corps de la protagoniste. Germinie parfois mâchonne quelques vagues exclamations entre ses dents (p.95), parfois ce sont ses doigts nerveux qui lui permettent de s'exprimer (p. 121), souvent elle laisse parler exclusivement ses yeux (p. 125) et quand elle prend au contraire l'initiative dans le discours, elle le fait ou timidement (p.

135) ou en prenant la force de dire (p. 145) ou en attendant un instant de silence, un moment d'hésitation (p.163). Les signes cinétiques lents ou rapides remplacent les actes de parole de Germinie. Ce sont notamment les mimiques de la tête, du visage qui représentent un mouvement lent, mais suggestif et riche de signification. La mimique s'ajoute donc à la réplique et elle la complète en la chargeant d'une valeur émotive plus profonde.

Cette consubstantialité de la parole et du corps populaires, cette libération combinée et sauvage, en certaines circonstances, du besoin de crier, du désir de sexe et de la pulsion de mort, répondent à une intuition profondément naturaliste, avant la lettre et au sens vrai du terme. Elles répondent aussi à une vision fantasmagorique du peuple, qui réapparaîtra chez Zola et que Jean Borie a bien caractérisée dans *Zola et les mythes*. La langue populaire coule et se répand dans *Germinie Lacerteux* parce que la vitalité du peuple ne connaît ni règles ni barrières⁵²⁰.

5.3 L'ENTRÉE DU SILENCE DANS LES RÉCITS ROMANESQUES

Oh ! le bruit, le bruit ! J'en arrive à détester les oiseaux. Je dirais comme Debureau au rossignol : « Veux-tu te taire, vilaine bête ! ».
Journal, 25 mai, 1868.

Tous ces temps-ci, j'étais heureux, je savourais le silence comme on savoure une chose délicieuse.
Journal, 27 juin, 1886.

Dans une œuvre qui bruisse de mots et de fracas, peuplée de bruits et de sons pour la rendre toujours plus vivante, dans ce magma de mots qui coulent dans les nombreux dialogues et conversations, le lecteur ne s'attend pas à trouver des espaces vides. Parler du silence

⁵²⁰ H. MITTERAND, op. cit., p. 235.

dans l'œuvre romanesque des Goncourt semble donc impensable ! Pourtant, un peu partout, le silence pénètre l'écriture de toute part, dilate l'espace textuel, en passant d'un bavardage délirant à une complète impossibilité de la parole.

Le silence qui est, en fait, au cœur de l'œuvre romanesque des Goncourt, a un rôle essentiel dans la représentation des paroles souvent balbutiantes des personnages, qui expriment les sous-entendus du dialogue et notamment une idée, qui reste inexprimée, ou un mot qui reste censuré. De ce vide et de ces silences procède une épiphanie, celle de l'écriture, et dans l'avènement de l'écriture, le silence est un espace de liberté.

Le silence est donc utilisé par les deux frères, dans le but d'en faire sourdre les effets ; le lecteur subit les élans suspendus de la narration et du dialogue, en entrevoyant même la volonté auctoriale de codifier les silences.

Un bruit de lèvres, un fripement de jupes... « Oh non ! Non ! je vous en supplie ! » Une trêve. Un long bavardage... de lèvres. Madame le repoussant : « Parlez-moi, je vous en prie, parlez-moi ! ... Mais parlez-moi donc ! »⁵²¹.

Du reste, « le silence n'est pas fait de silence, c'est une notion complexe, bavarde et sa place dans le texte est aussi engageante qu'angoissante. Envisager ses formes, ses particularités, c'est considérer dès à présent que le silence est polysémique. Ces silences entretiennent des rapports ambivalents avec, d'une part, l'extériorité, et, d'autre part, l'intériorité du texte »⁵²².

Les marques visuelles du silence sont nombreuses dans l'œuvre des Goncourt : l'utilisation graphique des blancs, la ponctuation parfois surabondante, les arrêts du discours qui abondent et le vocabulaire lui-

⁵²¹ *Journal*, 19 juillet, 1855.

⁵²² V. LABEILLE, « Le silence dans le roman : un élément de monstration », paru dans *Loxias*, *Loxias* 18, mis en ligne le 04 septembre 2007, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1883>.

même, qui participe au silence général. Edmond et Jules de Goncourt pratiquent l'oxymore, en combinant très souvent des éléments si différents entre eux et en provoquant des effets singuliers; les descriptions mêmes, dans leurs romans, comme l'affirme Jean-Louis Cabanès, semblent parcourues de certaines « tensions contradictoires »⁵²³.

L'absence de paroles, dans un récit romanesque, signifie beaucoup plus que dans la vie réelle⁵²⁴; ce manque, qui fait partie intégrante de la composition et qui indique plus que la parole actualisée⁵²⁵, exprime aussi l'émotion d'un personnage ou son impuissance, ou encore il indique l'impossibilité de communiquer chez deux êtres⁵²⁶. Souligner le silence et le rendre sensible et palpable au lecteur ce ne sont pas alors de petites choses. Le silence doit être envisagé comme un fait de langage qui a ses fondements dans l'acte sémiotique et qui possède les mêmes fonctions que la langue : syntaxique, sémantique et pragmatique ; nos auteurs, en accord avec le texte, connaissaient bien l'importance et la signification d'un silence qui voit éclore les mots et qui maintient ensemble les lambeaux du récit. Dans cette optique on peut attribuer au silence la même valeur qu'à la parole, en tant qu'il possède, comme tout acte, une signification.

Les Goncourt font percevoir le silence comme un fait, comme un véritable acte, grâce à la mise en œuvre de certains procédés d'écriture, décrit par divers verbes qui dénotent le manque de réponse. Souvent les conversations se heurtent au mutisme, et souvent le manque de réponse est figuré uniquement par l'immobilité physique.

⁵²³J-L. CABANÈS, « Brouillage et effacement des limites dans l'œuvre des Goncourt », in *Les frères Goncourt art et écriture*, op. cit., p. 445.

⁵²⁴ « Défi au langage, le silence est peut-être l'horizon de toute création verbale, voire de toute création artistique. Parce qu'il va contre l'expansion du logos, il peut apparaître comme l'aboutissement ultime, la visée secrète de toute parole, de tout acte, qui refuserait sa récupération par l'ordre préétabli du langage et du monde ». A. RYKNER, *Paroles perdues, faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000, p. 49. Cité par Z.T. VALTCHEVA, « Les silence du dialogue romanesque dans *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras », in *Verbum Analecta Neolatina*, Universidade Lusófona de Lisboa, XI, 2009, p. 98.

⁵²⁵On renvoie à P. VAN DEN HEUVEL, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p. 68.

⁵²⁶Cf. P. LARTHOMAS, op. cit., p. 162.

Le silence devient alors une méditation sur l'insaisissable, un code médiateur⁵²⁷ sans mot qui séduit, et cette séduction, à travers ce langage de l'âme, est une manifestation de l'indicible qui investit les récits.

Mais le mutisme dans l'œuvre des Goncourt a diverses dimensions : parfois il embrasse une ville entière : « à travers ce Paris de la nuit, mystérieusement mort, immobile et muet sous la lune, comme une Pompéi gardée par des sergents de ville » (*Charles Demailly* p. 71) ; parfois ce sont les soupirs qui accentuent la sensation de tension du silence : « tous ces bruits sourds de la maladie, de la souffrance, de l'agonie, de la mort » (*Sœur Philomène* p. 12), et parfois, au contraire, ce sont les cris qui retentissent et qui s'arrêtent brusquement comme pour renforcer sa perception : « Tout à coup on cria : c'était un garde de Paris qui jetait à la porte un petit jeune homme essayant de lui mordre les mains, et se cramponnant aux tables contre lesquelles, en tombant, il faisait le bruit sec d'une chose qui se casse... » (*Germinie Lacerteux* pp. 126-127). Les silences marquent les réticences du personnage : des sanglots alors empêchent Renée de répondre, Manette sans rien dire pose toute costumée devant Coriolis, le petit Pierre-Charles ne répond pas à la Romaine, Germinie ne dit rien, mais elle continue à boire, et Éliisa, aux appels du directeur de la prison ne disait rien, ne répondait pas, pas plus que les autres fois dans la narration.

La communication entre les êtres demeure en effet le principal enjeu de l'œuvre des Goncourt. Partout, le malentendu s'installe, semble être la règle, paralyse la parole. Entre Demailly et Marthe, Coriolis et Manette, Renée et son père, Éliisa et sa mère, aucune communion ne peut s'établir⁵²⁸.

Les dialogues et les conversations dans les récits des frères Goncourt fourmillent alors de non-dits ou de répétitions,

⁵²⁷Cf. M. PICARD, *Le monde du silence*, Paris, PUF, 1954, p. 25.

⁵²⁸J. DE PALACIO, « Le silence des Goncourt : du livre brulé au livre interdit », in *Les frères Goncourt*, Revue des Sciences Humaines, 3, 2000, p. 35.

annonciatrices de silences. Souvent, dans ces échanges, l'insistance avec laquelle sont répétées certaines répliques et certains mots, indique, par la force du contraire, qu'il faut chercher le sens au-delà de ces unités surdéterminées, dans le silence de leur écho. De surcroît, la mise en récit est extrêmement complexe: la surabondance des discours cache un art consommé de l'ellipse et du détour dans les dialogues notamment. Les Goncourt créent des personnages privés de paroles et restituent dans une certaine mesure l'au-delà de l'indicible. Mais le silence qui rejoint les territoires de l'indicible, de l'innommable, ne s'insère pas dans l'œuvre des Goncourt exclusivement dans les dialogues. En effet, non seulement le discours direct multiplie les silences dans tous leurs récits, mais le discours narrativisé même, ayant une fonction mimétique plus prononcée que le style direct, fourmille de ces indicateurs qui, à travers un autre expédient, c'est-à-dire celui du temps qui sépare les répliques, mettent en œuvre de longues pauses, en interrompant l'échange de paroles entre les personnages.

Le silence dans l'écriture pallie en somme l'insuffisance et l'impuissance de la parole. L'on peut parler d'une véritable personnification du silence dans l'œuvre des Goncourt, où ce « passage neutre » prend des connotations différentes selon ses nuances, ses volumes, ses traits, jusqu'à sa contemplation esthétique : « Le silence, un silence anxieux et respectueux, presque solennel remplit la salle » (*Sœur Philomène* p. 171). Pour les Goncourt, le silence est une source d'inspiration et un moment d'écoute. Les deux frères donnent une place importante au silence aussi bien dans leur vie que dans leur œuvre⁵²⁹, en y intégrant les sensations du silence, exprimées de manière prosaïque ou sous la forme de prose poétique. La perception du silence dans leur œuvre suit une succession d'étapes qui vont de la latence jusqu'au moment d'écoute, et à travers cette

⁵²⁹Voir à ce propos P. ADAMY, « Le silence dans les romans des Goncourt, le silence dans leur vie », in *ELLF*, n°17, 2006/2007, pp. 9-28.

gradation qui monte jusqu'au silence quasi hyperbolique, le non-dit va dire plus que la parole.

Dans les silences de la Princesse, silences un peu méprisants, on perçoit souvent l'étonnement qu'elle éprouve des basses relations que nous avons, les uns et les autres de la littérature⁵³⁰.

Mais le silence dans l'œuvre romanesque des deux frères n'indique pas automatiquement une déconnection de l'échange puisqu'il est rempli de la parole du préconscient. Il importe alors peu si l'interlocuteur ne parle pas autant, ou même s'il est silencieux, car ces moments sont plutôt marqués par les émotions des locuteurs et des interlocuteurs et indiquent qu'il existe un mouvement continu de « dialogue » pour ceux qui entrent dans un échange communicatif de n'importe quelle nature qu'il soit. L'idée que le silence de quelqu'un n'empêcherait pas la participation à un dialogue et à une conversation est illustré par les Goncourt dans plusieurs récit ; la particularité qui attire immédiatement le lecteur est que, bien que certains protagonistes ne parlent pas du tout et qu'ils soient pétrifiés dans leur langue (voire par exemple Germinie ou Élisabeth), leurs silences régissent quand même l'intrigue dramatique jusqu'au point où les autres, les parlants, se sentent pris au piège par ce manque à dire. En faisant du silence un objet romanesque, les Goncourt détournent l'idée qu'une conversation doive nécessairement se jouer sur le plan de la parole. Dans *Germinie Lacerteux*, la protagoniste éponyme, présente tout au long de l'œuvre et qui n'est que pulsions incontrôlées, car Edmond et Jules lui confisquent la parole, communique beaucoup malgré tout, et ce qui parle en Germinie, c'est notamment son corps ; dans *La fille Élisabeth*, dans un roman où le dialogue est réduit à la portion congrue et où les rares paroles de l'héroïne sont rapportées ou suggérées, celle-ci reste toujours un témoin de sa propre vie et impose son personnage tout en reflets sur lequel s'accumulent les destinées contraires. Le

⁵³⁰ *Journal*, 26 mars, 1887.

silence peut constituer un élément de structuration du dialogue. Souvent le silence d'un personnage est indiqué, dans la narration, par un commentaire diégétique: « Faudra-t-il que je t'écrive du régiment ? Germinie eut un instant de silence, un moment d'hésitation. Puis brusquement : – Marchons, dit-elle, et faisant signe à Jupillon de marcher à côté d'elle, elle remonta la rue » (*Germinie Lacerteux* p. 163); le silence peut même marquer un intermède nécessaire au personnage pour réorienter ses intentions et son attitude : « Quoi ? dis ! réponds-moi, parle-moi ! ... Noémi ... voyons, ma petite Noémi ? – Oh ! tu ne sais pas ... [...] Je ne veux pas ... Laisse-moi ... Si tu savais ! ... » (*Renée Mauperin* p. 165). Le silence vient donc rempli, chargé de signification, dans la mesure où il suggère un comportement, une attitude qu'il s'agit de décoder, et en tant que manque totale de réplique, il est aussi suggestif d'un comportement implicite. Les interruptions et les pauses constituent un élément prosodique très important dans la construction des répliques, aussi bien que dans le déroulement et la structuration d'un dialogue et/ou d'un silence. Ainsi à l'intérieur de ces répliques, les pauses, pour nos auteurs, ne représentent point un temps mort, elles ne sont pas simplement le signe de l'inachèvement, de l'incomplétude, mais elles jouent également un rôle significatif, en tant que véhicule d'une gamme d'émotions. Ces pauses, dans la mesure où elles renforcent les silences, sont chargées par les Goncourt d'une forte fonction illocutoire, et au lieu de simples « pauses » il faudrait les lire comme le prolongement inexprimé de la pensée ou bien la censure d'un mot.

C'est dans ce sens qu'il faudrait « entendre » les silences des Goncourt, en tant qu'éléments essentiels de la communication et en tant que compléments du langage verbal ; le fait que les silences peuvent être simultanés, ou bien qu'ils peuvent être antérieurs ou postérieurs à l'acte de la parole est aussi significatif pour mieux comprendre la signification de l'échange. Edmond et Jules de Goncourt chargent alors les silences d'éléments mimo-gestuels, de signes statiques ou cinétiques, qui donnent des voix aux silences et

contribuent à la construction de la signification des actes de parole. Tout est donc fourni pour donner des indices de contextualisation, pour sertir et mettre en valeur des dialogues qui peuvent contenir des passages clous, repris des sténographies du *Journal*.

TROISIÈME PARTIE

MOUVEMENT, RYTHME ET TEMPO DE LA CONVERSATION DANS LE *JOURNAL*

TROISIÈME PARTIE

MOUVEMENT, RYTHME ET TEMPO DE LA CONVERSATION DANS LE *JOURNAL*

Présentation

Cette troisième et dernière partie de notre étude est centrée sur l'écriture intime des Goncourt, sur les pages de leur *Journal* qui font très largement place aux sténographies de conversations, avec leur rythme et leur tempo. Les Goncourt, très intéressés par la physionomie intellectuelle – ainsi d'ailleurs que par le physique – des multiples personnes qui peuplent leurs milliers de pages, se montrent très attentifs à leurs paroles, lors de ces petites ou plus larges discussions qui sont notées dans le *Journal*. La correspondance est souvent envisagée comme une forme de la conversation et nous verrons comment elle s'insère dans l'écriture des diaristes. Enfin, dans le troisième chapitre, toujours à travers le *Journal*, nous considérons de façon tout à fait arbitraire le théâtre, et surtout la chronique, qui prend la forme d'une conversation enjouée ou d'un échange épistolaire avec le lecteur. Le théâtre est omniprésent dans la carrière littéraire des frères Goncourt et modèle une écriture romanesque qui multiplie les dialogues. Leur *Journal*, en effet, les montre souvent spectateurs passionnés, curieux du théâtre et de la vie théâtrale, qui, pour eux, n'est que du « roman dit à plusieurs voix ».

Les récits intimes, à la première personne, ont toute leur place dans l'œuvre, et Edmond prendra même à la fin de sa vie ses distances à l'égard du genre romanesque pour ne plus trouver d'intérêt qu'aux écritures de l'intime, où il croyait deviner la littérature de l'avenir. Cette situation du « je » auteur(s), narrateur(s) et personnage(s), « d'un seul moi et d'un seul je », implique une sorte de dédoublement et de triage continus de leur écriture, laquelle, dans son unité, semble faire du document intime sa substance première. Dans l'hésitation

entre la volonté de faire vrai, la caricature déformante et l'impressionnisme littéraire, à travers des effets de collage et de montage, dans ce « mentir vrai » en somme⁵³¹, Edmond et Jules de Goncourt mettent en intrigue plusieurs éléments, en sélectionnant et en rendant piquants les faits. Il s'agit là d'une véritable activité de fictionnalisation de soi, laquelle exploite une tendance onirique et fantasmatique qui est du reste inhérente à la condition humaine, ou plutôt à ce fort désir d'aventure, tellement fantasmé dans l'esprit de l'homme, si bien représenté par Jean-Paul Sartre⁵³².

Après tout, les rêveries nocturnes, la rêverie diurne, le fantasme ne font rien d'autre que de mettre en œuvre, de façon plus narcissique et plus complaisante, un tel processus de l'énonciation, où règnent les silences et les ellipses, et où le vrai est bien souvent illogique ou plutôt « alogique », à l'avis de Jean-Louis Cabanès⁵³³. L'exigence de vérité à laquelle ils entendent obéir, les conduit alors à viser des réalités impalpables, comme impalpables sont très souvent les conversations envolées, auxquelles ils consacrent leurs récits. Du reste, leur époque est à la fois l'âge de la vérité et de la blague, et jamais comme au XIX^e siècle on a tant menti et tant cherché le vrai. Si donc Edmond et Jules de Goncourt n'arrivent point, ni à travers l'histoire ni à travers le roman, à satisfaire le goût morbide qu'ils avaient pour le spectacle du monde, c'est à travers leur *Journal* qu'en revanche ils cherchent à satisfaire cet appétit :

Dans cette autobiographie, au jour le jour, entrent en scène les gens que les hasards de la vie ont jetés sur le chemin de notre existence. Nous les avons portraiturés ces hommes, ces femmes, dans leur ressemblance du jour et de l'heure, les reprenant au cours de notre journal, les remontant plus tard sous des aspects différents et selon qu'ils changeaient et se modifiaient,

⁵³¹ On renvoie à Ph. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1996.

⁵³² « Quand on vit, il n'arrive rien [...] Mais quand on raconte la vie, tout change ». J.-P. SARTRE, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1997, p. 65.

⁵³³ Cf. J.-L. CABANÈS, (préface à) « Les Frères Goncourt », *Europe*, novembre-décembre 2015, p. 3.

désirant ne point imiter les faiseurs de mémoires qui présentent leurs figures historiques peintes en bloc et d'une seule pièce ou peintes avec les couleurs refroidies par l'éloignement et l'enfoncement de la rencontre – ambitieux, en un mot, de représenter l'ondoyante humanité dans sa vérité momentanée.

CHAPITRE I

LA MATIÈRE « BRUTE » DES DISCOURS ORAUX DANS L'ÉCRITURE DU *JOURNAL*.

La curieuse conversation – une conversation dont je n'ai pas pu attraper que des bribes au chemin de fer – entre un cul-de-jatte, une jeune fille marchant avec des crosses, une vieille femme aux lunettes bleues, aux œillères lui couvrant les tempes.
Journal, 11 avril, 1878.

Après ma mort, il sera trouvé dans ma petite armoire de Boule, placée dans mon cabinet de travail, une série de cahiers portant pour titre : *Journal de la vie Littéraire*, commencé par mon frère et moi le 2 décembre 1851. Je veux que les cahiers auxquels on joindra les feuilles volantes de l'année courante, qui seront dans un buvard placé dans le compartiment de ma bibliothèque, près de ma table de travail, soient immédiatement cachetés et déposés chez M. Duplan, mon notaire, où il resteront scellés vingt ans, au bout desquels ils seront remis au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale et pourront être consultés et livrés à l'impression [...]
Cité dans l'Avant-Propos de l'Académie Goncourt pour le *Journal*.

1.1 DÉFINITION ET THÉORISATION DU *JOURNAL*

Nous constatons tout d'abord qu'autour du mot journal-intime, par l'absence d'un cadre conceptuel, se multiplient les contradictions⁵³⁴. Cette forme d'écriture, en effet, bien qu'elle s'inscrive dans une tradition illustrée par des auteurs célèbres, est trop souvent considérée comme un genre apparemment sans lois fixes ni conventions établies, et cela notamment à cause de la variabilité de son contenu et de la discontinuité de sa forme. Les mots *Journal*, *Autobiographie* et *Mémoires* sont utilisés souvent de façon désappropriée et contradictoire même par les deux frères⁵³⁵. Mais avant de nous lancer dans l'examen de la matière de ces *Mémoires de la vie littéraire*, dans

⁵³⁴On renvoie d'abord à G. GENETTE, « Le journal, l'anti-journal », in *Poétique*, 47, septembre 1981, pp. 315-322. Voir aussi S. HUBIER, *Littérature intime. Les expressions du mois, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, 2005 ; B. DIDIER, *Le Journal intime*, Paris, Presse Universitaire de France, 1976.

⁵³⁵Sur ce point voir P-J. DUFIEF, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914 : autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, op. cit., p. 155.

sa partie limitée à la sténographie des discours oraux et des conversations, nous considérons indispensable quelques précisions ; notre première observation porte sur la double orientation du titre et du sous-titre qui légitimerait même l'aspect extérieur du *Journal*, au-delà de sa nature intimiste. Le *Journal* des Goncourt est aussi un document naturaliste⁵³⁶ : les linéaments et les tons du naturalisme, ainsi que les paratextes naturalistes, voire les dossiers préparatoires de leurs romans, sont présents dans l'œuvre un peu partout, même si apparemment « De Goncourt est bon pour le XVIII^e siècle, mais pour le naturalisme, c'est pas son fait ... »⁵³⁷.

On retrouve d'ailleurs d'un bout à l'autre du *Journal* maintes pages qu'on pourrait croire extraites d'un roman naturaliste, pages surtout descriptives dans lesquelles le descripteur se détourne des laideurs de l'univers naturaliste pour en esthétiser sa matérialité, pages dans lesquelles le décoratif prend le pas sur le sordide. Toute une galerie de tableaux est répartie à travers cette œuvre⁵³⁸.

Ce vaste magasin de documents, trop souvent vu comme un simple tissu de ragots, même si il n'est pas la mémoire complète des Goncourt, est cependant leur œuvre matricielle, leur chef-d'œuvre presque involontaire, qui a conquis, dès ses publications, le grand public, en suscitant également admiration et aversion. C'est vraiment le cas de dire que tout se passe dans leur *Journal* et qu'il faut passer par le *Journal* si on désire découvrir les sources de leurs œuvres et leurs idées esthétiques.

Mais sans nous perdre ici dans les dédales de l'interprétation textuelle, qui n'est pas l'objectif de notre étude, nous focaliserons au contraire notre intérêt sur sa nature, celle d'un texte en devenir qui fait son programme dans les variations mêmes ; cela implique, tout d'abord, une lecture de l'œuvre au feuilletage plutôt qu'une lecture

⁵³⁶Cf. D. BAGULEY, « Le *Journal* des Goncourt, document naturaliste », in *Les Frères Goncourt art et écriture*, op. cit. pp. 105-114.

⁵³⁷*Journal*, 20 mars, 1880.

⁵³⁸D. BAGULEY, op. cit., p. 113.

continue. Ce sont bien, comme l'indique le sous-titre, des mémoires de la vie littéraires sous le second Empire que nous fournissent les deux frères, mémoires qui parfois prennent comme modèle un Saint-Simon et parfois un La Bruyère et qu'Edmond poursuivra tout seul à partir de 1870, en y faisant une place grandissante aux conversations rapportées, aux ragots, dans l'espoir de fournir à la postérité une sorte de sténogramme de l'histoire contemporaine⁵³⁹.

L'oralité qui caractérise la plupart des écrits des deux frères fait se souvenir que la voix, comme le tracé du dessinateur, est ductile. Sténographiée, la parole relie l'écrit aux vibrations du corps. Reste que ce *Journal*, que les deux frères rédigent pendant longtemps dans le plus grand secret, et qui semble un contre-*Figaro*, répercute, comme un écho contrarié, la matière et la forme des petits journaux, tandis que s'affiche très tôt le désir de se séparer de la bohème, de subjectiver le style, de le signer, de rejoindre, pour emprunter à Nathalie Heinich, « l'élite artiste », voire de se trouver au sommet hiérarchique de cette dernière⁵⁴⁰.

Le *Journal* a donc une forme très malléable et il tisse une vaste trame ; en élargissant leur terrain d'enquête et en recherchant une écriture qui leur soit propre, Edmond et Jules arrivent à l'adapter à leurs multiples objectifs, et ils arrivent aussi à donner à ces *Mémoires* plusieurs dimensions, qui vont parfois transformer instantanément le vécu en document, en théorisant la méthode documentaire des naturalistes dans toute sa complexité, et vice-versa à se vouer complètement aux apories de la littérature. Il n'en demeure pas moins que le *Journal* est à la fois ceci et cela et dans ces alternances de phases, voir du dedans et voir du dehors, il prend aussi des statuts différents.

⁵³⁹Cf. R. KOPP, (préface et chronologie à) *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Robert Laffont, 1989, p. 42.

⁵⁴⁰J-L. CABANÈS, « Comment on devient les Goncourt », *Europe*, *op. cit.* p. 16.

2.1 LE JOURNAL : UNE BIOGRAPHIE PARLÉE

Il n'y a qu'une biographie, la biographie parlée, celle qui a la liberté, la crudité, le débinage, l'enthousiasme sincères de la conversation intime. C'est cette biographie-là, que nous avons tenté, dans ce journal, de nos contemporains.
Journal, 27 mars 1872.

Par leur appétit de modernité immédiate, par leur curiosité envers la contemporanéité, Edmond et Jules de Goncourt, une fois sortis du « petit journal », cherchent dans l'écriture diariste à concilier une position à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du monde où ils évoluent⁵⁴¹. Mais ce « document sonore », qui aimerait rappeler l'idéal perdu de la civilisation du XVIII^e siècle, doit se contenter de peindre leur milieu et de raconter leurs fréquentations. Il ne s'agit plus de la vie mondaine d'autrefois, et les écrivains, hélas ! n'incarnent plus l'idéal d'honnêteté; c'est une « ourserie forcée »⁵⁴² que les deux frères constatent et vivent au jour le jour, tandis que les valeurs culturelles ne sont plus liées à la maîtrise du langage.

Tout se défait, tout s'en va, le XIX^e siècle est une longue dégringolade : c'est le refrain du *Journal* des Goncourt... Dans la littérature, « le public est mort ». Dans le commerce des bibelots, « il n'y a plus de prix ». Les riches étrangers introduisent dans Paris des « mœurs abjectes et sauvages ». Et si ce n'est pas encore l'invasion des barbares, – « c'est l'invasion des saltimbanques ». De la beauté pure de la civilisation grecque, nous voilà tombés à cette « dégénérescence écrite sous les traits ignobles d'un Louis XVIII ou Louis Philippe »⁵⁴³.

Edmond et Jules de Goncourt détournent alors leur regard de tout ce qui est faux-semblant, hypocrisie, petitesse, veulerie. Peut-on voir là un mécanisme de défense ? Les Goncourt, en effet, en face de ce

⁵⁴¹Cf. L. CHOTARD, *Approches du XIX^e siècle*, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2000, pp.43-44.

⁵⁴² *Journal*, 11 mai 1859.

⁵⁴³ P. et R. WALD LASOWSKI, « L'œil juste », *Magazine Littéraire*, septembre 1989, n°269, p. 31.

désordre et de cette décadence, ayant acquis l'intime conviction que leur siècle est celui de la « tartufferie » et de la mauvaise foi, vont se réfugier dans une rêverie nostalgique du XVIII^e siècle, comme dans : « Une conversation galante, intelligente, spirituelle, avec du suranné, du vieillot dans les idées et les tours de phrases, qui vous fait penser parfois que vous dînez dans un rêve avec des morts d'avant 89 »⁵⁴⁴, ou encore dans leurs charmants dîners du samedi où : « La conversation touche à tout. Chacun s'y livre. Nieuwerkerke, qui y vient aujourd'hui, apparaît comme un type de ce régime-ci, beau d'une beauté d'Hercule et de bon chien, qui fait plaisir à regarder, charmant de surface, incommensurablement creux de fond, un homme du XVIII^e siècle »⁵⁴⁵.

Dans cette ambitieuse entreprise de représenter « l'ondoyante humanité » les Goncourt cherchent alors, notamment à travers les conversations, à démêler les secrets d'une âme et à pénétrer un caractère ; l'ambition d'Edmond et Jules de Goncourt est de laisser à la postérité, grâce au *Journal*, le vivant portrait de leurs contemporains. Ils utilisent bien souvent dans cette œuvre le style direct. Les relations vécues par nos narrateurs, les propos entendus sont donc immédiatement transmis aux lecteurs. Mettant en scène toutes ces conversations, Edmond et Jules de Goncourt piquent la curiosité.

Chaque entrée, de longueur très inégale, se concentre autour d'un personnage, d'un événement, d'une anecdote rapportée, d'un « mot ». L'intérêt du lecteur n'est jamais retenu plus longtemps qu'il ne faut, la variété des séquences (portraits, conversations, paysage, scènes de rue, scène d'intérieur...) le maintiennent en haleine. C'est la structure d'une page de quotidien culturel qui se déploierait dans l'espace audiovisuel et se déploierait dans le temps. Le *Journal*, c'est un peu la « 7 » avec un siècle d'avance. Au surplus, des « séries », interrompues par des intermèdes qui entretiennent le suspens, rattachent entre eux des « documents humains » puisés à même les

⁵⁴⁴ *Journal*, 2 septembre, 1872.

⁵⁴⁵ *Journal*, 14 février, 1863.

sources. C'est le cas des nombreuses « entrées » (dispersées par la chronologie, mais que le lecteur de lui-même relie)⁵⁴⁶.

Dans leurs commentaires du *Journal* les Goncourt sont très sensibles au mouvement, au rythme, au tempo de la conversation, et puisque la conversation pour les deux frères est musique, c'est cette musique de la parole qu'ils veulent ressusciter dans tout l'ouvrage⁵⁴⁷. En travaillant sur les mots – néologismes, épithètes rares – nos mémorialistes cherchent à réduire l'écart que le langage commun, c'est-à-dire celui non artiste, creuse entre les choses et la sensation exacte que l'artiste en a, et cherchent aussi à identifier cette sensation avec leur « rendu » par les mots⁵⁴⁸. Edmond et Jules, à travers ce processus du « rendu » font alors voir, entendre, palper, respirer, le réel observé par eux, comme si le réel était là, devant à nous aussi. C'est l'exigence de vérité qui les conduit à viser des réalités impalpables comme les conversations capturées tout au long du *Journal*.

Dès les premières pages du *Journal*, Edmond et Jules de Goncourt interpellent alors des « voix », et parfois même des voix insignifiantes – à titre d'exemple celle de la vieille portière de leur oncle – ce sont ces protagonistes qui donnent des renseignements pris sur le vif, comme c'est le cas, le grand jour du Coup d'État :

« Monsieur, je lui avais bien dit de ne pas y aller !... Ils l'ont arrêté à la Mairie du dixième arrondissement. Il a voulu y aller ; je lui avais bien dit... ».

⁵⁴⁶ M. FUMAROLI, « La modernité du *Journal* », *Magazine littéraire*, op. cit., p. 30.

⁵⁴⁷ Cf. P.-J. DUFIEF, « Les Goncourt et le goût de la conversation », op. cit., p. 241.

⁵⁴⁸ Pour l'éclairage de certains termes, on renvoie au lexique du *Journal* des Goncourt (1911) de M. FLOCKS, qui relève et parfois explique « toutes les particularités du vocabulaires » rencontrées dans les 9 volumes, édités par E. de Goncourt. Voir aussi, *Excentricités de la langue française*, de L. LARCHEY, (éd. de 1862), op. cit. ; *Le Dictionnaire de la langue verte* d'A. DELVAU (éd. de 1866) ; *Langage parisien au XX^e siècle* de L. SAINÉAN (1920).

Les deux frères veulent ramener, dès le début, dans le présent le lecteur, qui assiste et devient le témoin direct, en rapportant l'événement politique comme une chose vue. Ces récits qui multiplient et complexifient les jeux de voix transforment le lecteur et lui permettent de découvrir la pluralité des sens et des positions subjectives, grâce aussi à l'acuité du regard et à l'intuition des âmes qui fait l'originalité de leur art de portraitistes⁵⁴⁹.

L'atmosphère que les frères Goncourt désirent créer dans leur *Journal* est celle de « l'entretien journalistique », où l'identité des personnes est toujours indiquée par leur nom, suivi de deux points. Ainsi, ils passent en revue toute une série de voix, et les phrases qui surnagent de ces discours ne sont en rien dévalorisées, mais bien au contraire, ce sont elles qui plongeront le lecteur directement dans le contexte. La force de la parole prononcée est sans rivale dans leur *Journal* : Edmond et Jules de Goncourt écoutent, mémorisent et reprennent les paroles orales ou écrites de façon intégrale, exactement de la même manière que l'émetteur les a produites, afin de donner toujours l'illusion de l'objectivité et pour permettre de relayer l'information en toute neutralité. Bien souvent ils emploient aussi une proposition incise pour indiquer la source des propos cités, en utilisant des verbes de paroles : « Janin nous avait dit », « un ami de Girardin lui dit », « Un jour Meurice vint trouver Dumas et lui dit », « Charles, pendant ce temps, pleurait sur la main d'Edmond, en disant ». Parfois, au contraire, même le discours dans ces *Mémoires* perd son indépendance syntaxique et se construit comme une subordonnée, en s'intégrant au discours dans lequel il s'insère, sans rupture énonciative, devenant du discours indirect : « Gavarni se fâche *un poco* et lui dit qu'il ne veut que la suivre ». Parfois, enfin, nous avons

⁵⁴⁹ Sur le double talent des Goncourt, dessinateurs et coloriste, sur la justesse de leur coup d'œil, sur leur don de croquer, en quelques traits, une silhouette, en décelant, mieux que quiconque, ce qu'il y a de ridicule chez une personne, et sur les jeux subtils de la lumière et de l'ombre sur un visage, on renvoie à J. LANDRIN, « L'impression et les formes brèves. L'art du portrait dans le *Journal* des Goncourt », in *Les frères Goncourt art et écriture*, op. cit., pp. 137-150. Voir aussi P. et R. WALD LASOWSKI, op. cit., pp. 31-33.

dans le *Journal* une présentation graphique des récits typique du théâtre, où chaque fois qu'il y a un nouvel intervenant, on va à la ligne suivante, et on met un tiret :

Horreur de la métaphysique de la conversation bourgeoise et surtout des mots qui ont besoin de complément : « *L'Enseignement* ? L'enseignement de qui, l'enseignement de quoi ? »

« Il vous faudrait, mon cher Balzac, un individu pour vous laver, pour vous débarbouiller, vous habiller... – Un ami comme ça, je le ferais passer à la postérité ! ».

Ce sont quelques exemples tirés des premières pages, qui sont multiples tout au long de ces *Mémoires*, entreprise audacieuse, collection de choses vues, matière brute, faite de sténographies de la parole d'autrui, qui se réaniment grâce à l'activité de lecture. Le lecteur donc, dans ce processus, devient encore le véritable protagoniste et celui qui réactive les événements passés, en réduisant l'écart temporel qui sépare l'incidence réelle de l'énoncé qui le rapporte. On peut alors considérer le *Journal* comme un véritable coffre de documents intimes, qui ont pour but de capter le vif de la vie et qui sont autant de curiosités historiques pour le lecteur à venir. Pour Edmond et Jules de Goncourt, ce sont des documents précieux qu'il faut éviter de perdre : « C'est terrible toutes ces choses qui se perdent d'un temps, les mots, les conversations », et ce sont « des choses, du bruit de la causerie, des indiscretions, des anecdotes, des mœurs, des vices, des caractères » qui sont aussi écrits « pour l'avenir »⁵⁵⁰ :

Les deux frères déclarent en effet vouloir sauver de l'oubli la conversation d'un homme qui lui-même cherche à conserver l'accent caractéristique de son époque. Ils tracent le portrait intime d'un amateur de portraits intimes ; ils transforment une conversation privée en scène de la vie privée des gens de lettres tout en prétendant la restituer telle quelle pour la

⁵⁵⁰ *Journal*, 22 novembre, 1862.

postérité. Ils répercutent l'oralité d'un propos dans un livre qui s'en veut l'écho ou, plus exactement, qui en constitue la gravure, la phonographie⁵⁵¹.

Dans cette trame de l'écriture diariste les Goncourt assemblent toute une série de menus faits, où les descriptions minutieuses sont brusquement coupées, pour faire place à l'oralité. Voyons à ce propos quelques exemples :

Gavarni a entendu dire aux ouvrières qui réparent le mur de son potager : « Oh ! toi, tu es toujours là quand on est saoul, tu n'es jamais là quand on est *soif* ! » (Novembre, 1854) .

Une femme du monde faisait des dépenses de toilette folles. Quelqu'un lui disait : « Mais comment ferez-vous ? – Oh ! je me suis mariée sous le régime dotal » (29 novembre, 1857) .

Aujourd'hui, voilà le murmure, la respiration et le *han* de l'amour. C'est la femme qui parle et qui geint : « Ça m'attaque les nerfs... Oh ! Bibi, je vais décharger... Hum... hum... hum... Fais-le !... Hum... hum... hum... » (1^{er} novembre, 1859)

Flaubert nous dit de CARTHAGE : « J'aurai fini au mois de janvier. J'ai encore 70 pages à faire, à 10 pages par mois » (12 mai, 1861).

Ce matin, à dix heures, on sonne. J'entends un colloque entre la femme de ménage et le portier. La porte s'ouvre, le portier entre avec une lettre : « Messieurs, je vous apporte une triste nouvelle. » (16 août, 1862).

En passant sur le Boulevard, à onze heures et demie du soir, j'accroche ce mot d'un homme à une femme : « Adieu, mon jus d'ananas ! » (30 septembre, 1864).

La Princesse, causant amour, caprice, sentiment, dit en plaisantant qu'elle pourrait avoir la tête montée pour un homme de cinquante ans, et comme on rit autour d'elle, elle ajoute : « J'ai toujours été un peu portée vers les gens

⁵⁵¹J-L. CABANÈS, « Le Journal des Goncourt », *Revue Des Sciences Humaines*, op. cit., pp. 138-139.

d'âge ; je n'ai jamais apprécié les tout jeunes gens : ils sont d'un creux, d'un vide ... » (16 janvier, 1867).

Sur le divan , son fils, le fonctionnaire, me dit : « V'là encore mon père lancé ! [...] Ah ! vous ne le connaissez pas. Il est capable, comme au spectacle quand il dort et que je le réveille, de me répondre tout haut : « Merde ! » (28 avril, 1869).

Un vieux garde national apoplectique passe, son Képi à la main, s'exclamant : « Les canailles ! » Un officier de Garde nationale appelle, à la porte du café Riche, les hommes de son bataillon. Il circule le bruit que le général Tamisier est prisonnier de la Commune. Le rappel continue avec fureur. Un jeune garde national prend sa course au milieu de la chaussée du Boulevard, criant à tue-tête : « Aux armes, nom de Dieu ! » La guerre civile, avec la famine et le bombardement, est-ce notre lot de demain ? (31 octobre, 1870).

J'entre avec Burty une minute chez Lemerre. Un individu, que je ne connais pas, me dit : « Il faut que je vous donne mon volume. » Il est impossible de se montrer, en ces quelques minutes que nous causons dans la boutique, plus communément méridional et plus naïvement enfantin que ce garçon de talent qui est Cladel. (20 novembre, 1873).

La Princesse, après dîner, me regardant avec une tendresse un peu intriguée, me dit : « Comment vous faites des choses qui vous ressemblent peu !... C'est abominable ! » Et elle fuit ma réponse. (4 avril, 1877).

Au FIGARO, c'est un curieux égorgement de la peinture par la critique. Wolff dit : « Moi, je suis en train de faire une galerie hors ligne. Je voudrais avoir de vous une œuvre tout à fait importante... Quand à Magnard, c'est un bourgeois, il ne sait pas... Envoyez-lui une petite chose, mais finie, pignochée. » (23 mai, 1881).

Ce soir, dans un coin du salon de Jourdain l'architecte, Daudet, les traits tirillés, ses jolis cheveux maladivement défrisés, l'œil atone me dit, en scandant mélancoliquement ses phrases : « Oui, oui... C'est que j'ai eu tort,... tort, mon cher... Et je le paye aujourd'hui... Il y a chez moi des accidents, des accidents... »
(23 avril, 1884).

Ce soir, je trouve Porel dans son cabinet, – tout, tout seul – assis dans sa chaise curule, les bras tombés autour de lui, et qui m'accueille par ces mots : « A-t-elle été assez mauvaise, la presse ! » (19 novembre, 1886).

Un jour donc, Drumont, qui vivait depuis des années avec une laide et vieille femme, venait trouver Daudet et lui disait : « Ma vie n'est pas en rapport avec les principes que vous me connaissez, je veux la faire cesser, et je te demande d'être témoin de mon mariage. » (2 juillet, 1888).

Un moment, Léon annonce qu'il prépare une thèse sur l'amour, qu'il qualifie de névrose, disant : « Oh ! c'est absolument positif ! Ça commence par les lobes frontaux et ça va... – Arrête-toi, lui dis-je, il y a des dames ! » (14 octobre, 1889).

À la question sur ce qu'il voulait manger, Pyat commençait par répondre à Nadar : « J'aime mieux ne pas manger de pain que de ne pas manger du pain blanc, et je vous dirais que pendant tout le Siège, on m'en a procuré. Quant à la viande de boucherie, c'est la même chose, j'aime autant ne pas manger de viande que de ne pas manger de la viande de première catégorie, du filet. » (21 juillet, 1890).

Ces jours-ci, Hennique entendait Zola dire à sa femme, mourante de son délaissement – et il le sait bien : « Qu'est-ce que tu as, mon *mignon*, ma *petite chérie* ? » (19 mars, 1892).

Voilà, ce ne sont que dix-huit exemples pris, en feuillant, les dix-huit tomes du *Journal*⁵⁵², un seul exemple pour chaque volume. Certes, dans ces exemples, où le discours narrativisé est interrompu de façon brute par le style direct, il y en a beaucoup dans ces *Mémoires*, où la « vie vivante du vrai »⁵⁵³ ne semble surgir que grâce à cette « archive sonore » de la citation, de la parole saisie au vol et conservée par l'écriture. Ces « témoignages oraux » constituent un patrimoine précieux et unique, qui dépasse l'information factuelle pour toucher la sensibilité et susciter les émotions du lecteur. La « parole directe » de tous ces hommes et de toutes ces femmes, enchâssée dans ces

⁵⁵² On se réfère à la belle Édition de l'Imprimerie Nationale de Monaco, Librairie Flammarion, 1956.

⁵⁵³ *Journal*, 15 juillet, 1860.

Mémoires, constitue ce qu'il y a de plus vrai et de plus sensible, et apporte des informations précieuses qui viennent compléter les récits. Edmond et Jules de Goncourt, gardiens du présent si éphémère, vont restituer l'atmosphère, l'ambiance et « l'air du temps », en multipliant les petits détails mais surtout en enregistrant des conversations qui font revivre toute la société littéraire et artistique de leur temps. Les frères, en notant de le timbre, le ton de la voix et ses hésitations, restituent autant de nuances de leur époque : les rivalités, les mentalités, les personnalités, les sensibilités, les états d'âme, les doutes, les habitudes en somme, grâce aux voix de tous ces hommes et femmes, nous ont été conservés et nous sont parvenus par l'immense magnétophone du *Journal* qui nous renseigne tout autant sur les deux diaristes constamment à l'affût des propos piquants et significatifs de leurs contemporains.

À certains égards, par son côté ethnographique, le *Journal* est de même nature que les physiologies du premier demi-siècle, qui en disent tout autant, sinon plus, sur le regard qu'une société porte sur elle-même, à tel ou tel moment, et sur la façon dont elle le fait, que sur les types sociaux qui la composent. Il est dans le même rapport au réel que le discours anthropologique qui renseigne d'abord sur la manière dont l'observateur structure l'espace sociale qu'il étudie, et sur le degré d'implication qui est le sien⁵⁵⁴.

Edmond et Jules de Goncourt ne font pas, apparemment, de sélection dans les locuteurs du *Journal*, qui appartiennent à des milieux divers, même si le monde culturel reste très largement privilégié. Certes, Edmond et Jules de Goncourt ont connu la plus part des personnalités de leur temps et dans le *Journal* figurent des personnages illustres mais aussi une myriade de personnes très et peu connues du public. Le monde qui peuple ces *Mémoires* est donc très varié et va du monde politique à celui de l'aristocratie et à celui de

⁵⁵⁴C. DUCHET, « Le *Journal* des Goncourt ou la terreur dans les lettres », in *Les frères Goncourt art et écriture, op. cit.*, p. 121.

l'art représenté par toutes ses expressions. Dans ce large éventail de voix, pour distinguer les narrateurs protagonistes et les narrateurs témoins, ceux qui ont une position « auctorielle » de ceux qui ont une position « actorielle », la stimulation et la structuration du langage semble être donc un des objectifs prioritaires d'Edmond et Jules de Goncourt. Les frères mobilisent le langage dans toutes ses dimensions, soit en participant à des échanges collectifs, voire par exemple le « Dimanche, chez Charles Edmond », où Flaubert, Saint Victor, Charles Edmond, Halévy, Claudin, Gautier animent la causerie qui « prend feu »⁵⁵⁵ dans un amalgame de discours directs et de résumé de paroles, soit en pratiquant divers usages du langage oral (en racontant, en décrivant, en évoquant, en questionnant, en discutant un point de vue, etc.). Tout au long du *Journal*, les Goncourt mettent en place des stratégies pour mieux fixer les spécificités expressives de l'oral, qui vont du récit polyphonique, ou, nous inspirant d'une formule de Maurice Blanchot, de « la parole plurielle »⁵⁵⁶, qui rend plus visible l'éclatement du personnage, à la paralipse, qui fait éprouver l'incomplétude des discours indirects en faveur de la complémentarité des voix, ou encore au passage du relais différé par des explications et des retours en arrière, qui apportent des informations assurant la progression globale du récit et le tressage des voix :

« Savez-vous, dit Saint-Victor, que c'est aujourd'hui l'anniversaire de la Saint-Barthélemy ? » Là-dessus, nous disons : « Voltaire aurait eu la fièvre. – Certainement ! » crie Flaubert ». Et voilà Flaubert et Saint-Victor le déclarant un apôtre sincère, et nous, à nous regimber de toute la force de nos convictions. Ce sont des cris, des éclats : « Comment il a pu vous entrer dans la tête... – Un martyr ! L'exil ! – Oui, mais la popularité ! – Mais il n'avait pas ! C'est Beaumarchais qui l'a fait connaître. – Allons donc ! – Une âme tendre, un homme tout nerfs, un violon !... L'affaire Calas ! – Eh ! mon Dieu, l'affaire Peytel pour Balzac ! – Pour moi, c'est un saint ! crie Flaubert. – Mais vous n'avez jamais regardé la bouche de cet homme-là ? – Le plus honnête homme ! – Flatteur des maîtresses du roi ! – C'était par politique... –

⁵⁵⁵ *Journal*, 24 août, 1860.

⁵⁵⁶ Cf. M. BLANCHOT, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

Quant à moi, dit Gautier, je ne puis pas le sentir, je le trouve *prêtreux* : c'est un calotin, c'est le Prudhomme du déisme. »⁵⁵⁷.

Seulement des « sociologues » attentifs aux comportements quotidiens, des observateurs « scientifiques » comme les frères Goncourt pouvaient pousser leur réflexion sur des actes linguistiques dépassant le simple schéma binaire, insuffisant à leur avis pour décrire le fonctionnement d'interactions à plusieurs participants. Ici, dans cette conversation plurielle, chaque participant se voit assigner un statut général « stable », et à travers les successives phases de l'interaction, les locuteurs se transforment aussi en auditeurs. Le flou, l'imprévisibilité du discours, la difficulté de structuration, la dynamique particulière qui tend à modifier la situation interlocutive donnent lieu à autant de passages diégétiques, décrits et interprétés grâce notamment au jeu des tonalités, aux cris justement, associés aux changements posturaux, aux pauses et les hésitations, qui déterminent une certaine flexibilité dans l'évolution du cadre des participants. Edmond et Jules de Goncourt, en décrivant le fonctionnement de cette conversation familière, remarquent une tendance à l'éclatement : « ce sont des cris, des éclats », ce qui arrive fréquemment du reste à plusieurs interactions simultanées dans le cas d'un échange, à partir de trois participants⁵⁵⁸.

Mais les dialogues à plusieurs voix ont des cadres récurrents dans le *Journal* ; nous les trouvons souvent chez Magny⁵⁵⁹, où on converse

⁵⁵⁷ *Journal*, 24 août, 1860.

⁵⁵⁸ Cf. V. TRAVERSO, *La conversation familière*, Lyon, PUL, 1996.

⁵⁵⁹ « C'est du dîner de Magny que sort mon discours . Et c'est vrai ! Magny aura été, en dépit de quelques *empêcheurs*, un des derniers cénacles de la vraie liberté de penser et de parler ». *Journal*, 4 septembre, 1867. Mais « Magny aura été [...] un des derniers cénacles de la vraie liberté », ce futur antérieur qui marque l'antériorité par rapport à un moment déterminé du futur et qui présente un fait comme accompli et certain nous en dit long sur ces dîners qui, déjà en juin 1865, semblent perdre leur charme : « Il nous vient un mépris, un dégoût pour les dîneurs de Magny ». *Journal*, 6 juin, 1865. Ce charme, en revanche, est idéalisé dans les dîners du *Moulin rouge*, sténographiés par les Goncourt dans *Charles Demailly*. Sur les différences entre les deux dîners, A. BILLY donne une interprétation personnelle: « les dîneurs du *Moulin rouge* étaient, sinon des jeunes hommes, du moins des hommes jeunes, encore pleins d'illusions ; ceux de Magny des hommes faits à qui l'expérience avait appris la précarité des amitiés les plus solides ». *Les Frères Goncourt*, Paris,

en tout état de cause : Gautier, Taine, Saint-Victor, Sainte-Beuve, Eudore Soulié, Renan, Nefftzer, Veyne, Charles Edmond, Scherer, Edmond et Jules de Goncourt, (on prend à titre d'exemple le 22 juin, 1863) viennent d'animer à table une longue discussion qui va commencer par les bourgeois et leurs stéréotypes, pour arriver aux femmes, aux lettrés, à la poésie, à la peinture, à la prostitution... Les plaisanteries de très mauvais goût ne manquent pas dans cette rencontre coutumière, les méchancetés non plus. Parmi bien d'autres dons, Edmond et Jules de Goncourt possèdent alors sans doute ce que Théophile Gautier appelait le don d'avatar. Ils se confondent et s'assimilent ; ils ont le don d'assister à un dîner, comme dans ce cas précis, du dedans et du dehors ; ils sont des intrus qui s'insinuent, en empruntant les multiples voix de l'extérieur. Cherchant un point de rencontre entre l'écriture autographique et l'écriture chroniqueuse, ils ne cessent d'affirmer leur préférence pour le milieu. Ils donnent voix et discours à leur entourage qui se fait chœur. Dans le *Journal* « quiconque » parle fait l'expérience de cette polyphonie et de cette polyphasie :

GAUTIER. – Les bourgeois? Il se passe des choses énormes chez les bourgeois. J'ai passé dans quelques intérieurs, c'est à se voiler la face. La tribaderie est à l'état normal, l'inceste en permanence et la bestialité...

TAINE. – Moi, je connais des bourgeois, je suis d'une famille bourgeoise...

D'abord, qu'est-ce que vous entendez par bourgeois?

Flammarion, 1954, p. 135. De toute façon, le dîner Magny se tient d'emblée comme une véritable institution. D'après l'étude sur le dîner Magny par R. BALDICK, intitulé *Les dîners Magny*, les dîners avaient lieu dans un des sept cabinets particuliers du restaurant. L'inauguration des dîners Magny a lieu le samedi 22 novembre 1862. On tient les dîners chaque deux semaines de 1862 jusqu'en 1872, avec un seul changement à partir de 1863 où le dîner se déroule chaque lundi au lieu du samedi. Les dîners prendront une place importante dans la vie d'Edmond et Jules de Goncourt, surtout puisqu'ils leur donnent l'occasion de se mettre en contact avec leurs collègues artistes et membres de l'élite parisienne. Si les premières invitations ne réunissaient que quelque habitués comme Gavarni, le docteur Veyne, Sainte-Beuve et les frères Goncourt, les suivantes accueillirent bien d'autres amis jusqu'au moment où il y eut au moins une vingtaine de grands habitués, presque tous des littéraires. Et, du reste, la littérature occupe une grande place dans les conversations chez Magny: les hommes choisissent parfois un seul auteur sur lequel ils se concentrent comme par exemple Voltaire, Homère ou Victor Hugo. Ces conversations, comme celles sur la religion d'ailleurs, donnent toujours lieu à une confrontation d'opinions différentes. Cf. *Les Dîners Magny*, Denoël, 1972.

GAUTIER. – Des gens qui ont de quinze à vingt mille livres de rente et qui sont oisifs.

TAINÉ. – Eh bien, je vous citerai quinze femmes de bourgeois que je connais, qui sont pures!

EDMOND. – Qu'en savez-vous? Dieu lui-même l'ignore!

TAINÉ. – Tenez, à Angers, les femmes sont si surveillées qu'il n'y en a qu'une qui fasse parler d'elle.

SANT-VICTOR. – Angers? Mais c'est plein de pédérastes! Les derniers procès...

JULES. – Ils ont effondré le pont!³¹

SAINTE-BEUVE. – Mme Sand va faire quelque chose sur un fils de Rousseau, pendant la Révolution... Ce sera tout ce qu'il y a de généreux dans la Révolution. Elle est pleine de son sujet. Elle m'a écrit trois lettres, ces jours-ci... C'est une organisation admirable.

SOULIÉ. – Il y a eu un vaudeville de Théaulon sur les enfants de Rousseau...

RENAN. – Mme Sand, le plus grand artiste de ce temps-ci et le plus vrai!

LA TABLE. – Oh!...Ah!...Hi!..

SAINTE-VICTOR. – Est-ce curieux, elle écrit sur du papier à lettre!

EDMOND. – Elle restera...comme Mme Cottin!

RENAN. – Par vrai, je n'entends pas le réalisme!

SAINTE-BEUVE. – Buvons...Je bois, moi! Allons, Scherer...

TAINÉ. – Hugo? Hugo n'est pas sincère.

Plusieurs aspects de cette conversation nous rappellent les conversations des « Salons XVIII^e siècle » que nous avons présentées dans la première partie de notre étude. Tout un style sans gêne et des conversations familières de chaque jour se retrouvent dans ces pages qui consignent à l'état brut toute une série de documents du présent. Cette objectivité convoque des moyens linguistiques adaptés, une approche sémiolinguistique et épistémologique qui va susciter une multiplicité de langages novateurs et qui va finir par contaminer toutes leurs œuvres. La reconstitution des espaces de convivialité, la chronique des manières de table, la reproduction des échanges de parole, les traits de l'oralité occupent une place majeure dans le *Journal*. Il ne faut pas méconnaître la place de l'indiscrétion dans ces chroniques ; elle fait souvent l'intérêt de ces descriptions mais elle fut

violemment reprochée aux Goncourt que l'on accusait de divulguer des documents privés :

Le *Journal* du printemps et de l'été de 1863 [à titre d'exemple] en fait entendre la rumeur les 14 et 28 mars, 11 avril, 11 mai, 8 et 22 juin, 6 et 20 juillet, 17 août. Les Goncourt sont visiblement très attachés à ces réunions d'esprits brillants et indépendants, les meilleurs professionnels du métier littéraire à Paris, dont ils rapportent les propos avec gourmandise – avec une indiscretion qui ajoute à leur plaisir, et peut-être au nôtre, lorsque certains mots déboutonnés, qui n'étaient pas dit pour être répétés, écument quelque peu les statues dressées par l'histoire littéraire.⁵⁶⁰

Apparemment, ces conversations semblent n'avoir aucun but, sinon celui de nous faire connaître ces simples détails de la vie de chaque jour qui alimentent cette nouvelle histoire des mœurs, cette histoire sociologique, qui veut se substituer à l'histoire traditionnelle⁵⁶¹. Ces détails de la vie retrouvent toute leur « fragrance » grâce à la « sténographie ardente » des deux diaristes qui nous ont conservé ces conversations très différentes les unes des autres, de longueur très inégale, puisqu'elles ne comptent parfois que quelques mots ou bien, au contraire, paraissent se prolonger dans un temps illimité. Elles éclatent parfois avec soudaineté et pourtant s'intègrent toujours parfaitement dans les récits. Les propos des Goncourt sont si imagés, les portraits et les descriptions auxquels ils se livrent, comme on vient de dire si vivants, que les conversations semblent en jaillir d'une façon irrésistible. Très proches des scènes rapportées, ces conversations si fraîches, exquises et cocasses, évoquent toujours des situations piquantes et pittoresques. Les voilà, à titre d'exemple en omnibus, une soirée à Neuilly ; on a bu beaucoup et... on aimerait fumer, mais le conducteur s'y oppose :

⁵⁶⁰H. MITTERAND, « Six mois dans la vie des Goncourt. Silences, aphorismes et propos de table », *Europe*, novembre-décembre 2015, pp. 27-28.

⁵⁶¹Cf. H. de BALZAC, *Les Français peints par eux-mêmes*, L. Curmer, t. I, 1840, p. IV.

« Madame, dit Beauvoir à une femme, vous êtes la reine de l'omnibus, dites un mot et nous jetons nos cigares. Mais quant à ce bougre-là, s'il continue, je lui coupe les couilles... Vous êtes hussard ? dit-il à son voisin, un militaire. – Non, chasseur. – Ah ! oui, oui, très bien. Votre colonel, Bauffremont, un de mes amis... »⁵⁶².

La collecte de ces propos recueillis dans le *Journal* a nécessité rigueur et méthode. Tous ces passages, quels que soient les thèmes abordés, témoignent de faits de langue et d'évolutions linguistiques, d'un usage qui « n'était-il pas inutile, à une époque où un faux classicisme risquait de maintenir la langue dans un état de pauvreté regrettable, de donner la théorie et l'exemple du néologisme »⁵⁶³. On retrouve donc dans les pages du *Journal* tout un corpus de néologismes, anachronismes, régionalismes, des marques d'oralité, des tournures de phrases et d'autres types d'emprunts, glanés dans les paroles d'autrefois, qui ne sont plus utilisées et risqueraient donc à disparaître. Le sténographe est justement le meilleur moyen de les sauvegarder, et la volonté des frères Goncourt est de parvenir à engranger un maximum de curiosités. Ce travail d'archivage répond aussi à des intentions personnelles intéressées ; les diaristes sont aussi des romanciers qui veulent séduire le public par l'authenticité de ces *curiosa* verbales dont ils se sont fait les inlassables glaneurs.

⁵⁶² *Journal*, 20 février, 1853.

⁵⁶³ C. BRUNEAU, op. cit., p. 82.

3.1 LES DERNIÈRES ANNÉES : CONVERSATIONS ET CAUSERIES D'EDMOND DE GONCOURT

Longue conversation avec le docteur Toulouse , médecin de Sainte-Anne,
qui vient, avec l'aide de spécialistes, vous mesurer l'ouïe, la vue, l'odorat,
enfin tous les sens (...)
Journal, 11 juin, 1896.

En dépit d'« Un journaliste d'un petit journal » qui ne considérait point intéressantes les conversations d'Edmond⁵⁶⁴, le « veuf d'Auteuil » au-delà de son amour pour les fleurs, les livres et les collections, trouvait dans la conversation l'un des rares bonheurs qui lui restaient. Ce sont les années où Edmond de Goncourt était souvent en proie à une forte tristesse « En pensant à la petitesse du présent »⁵⁶⁵. S'agissait-il d'un présent historique ou tout à fait personnel, cela importait pas, tandis que son entourage ne brillait pas par sa gaîté ; son ami fidèle Alphonse Daudet se plongeait dans le travail « Pour combattre les tristesses de sa vie »⁵⁶⁶, son rival éternel (Émile Zola) tombait dans une grisaille muette à propos de l'existence du bonheur⁵⁶⁷. Edmond, dans ces années, était donc trop souffrant pour travailler, parfois trop accablé de soucis même pour écrire une simple lettre⁵⁶⁸ ou complètement épuisé pour consigner un article⁵⁶⁹. Il n'arrivait pas à travailler au scénario de *La Faustin*, même s'il était plus sensible – plus que jamais – aux souffrances du monde⁵⁷⁰. Son frère Jules était toujours partout, dans sa tête et devant ses yeux: dans ses lectures⁵⁷¹ et dans ses écrits, dans leur maison, jadis si « Joyeusement sonore », maintenant si silencieuse⁵⁷². Il y avait même son profil dessiné « Dans l'or de l'émail noir » sur un plat de la

⁵⁶⁴ *Journal*, 5 mars, 1892.

⁵⁶⁵ *Journal*, 23 avril, 1892.

⁵⁶⁶ *Journal*, 13 janvier, 1895.

⁵⁶⁷ *Journal*, 22 mars, 1895.

⁵⁶⁸ *Journal*, 14 février, 1894.

⁵⁶⁹ *Journal*, 31 janvier, 1893.

⁵⁷⁰ *Journal*, 11 septembre, 1893.

⁵⁷¹ *Journal*, 1^{er} avril, 1893.

⁵⁷² *Journal*, 28 mai, 1893.

reliure⁵⁷³, et son souvenir était bien présent dans le médaillon « Sur le balcon du boulevard Montmorency »⁵⁷⁴. Il fallait sortir, il fallait se distraire, et pour échapper à cette présence coutumière, Edmond allait dîner – et il y allait souvent – chez Daudet, parfois chez Charpentier, chez Gavarni, chez Véfour. Il allait au restaurant du Havre ou dîner chez Riche, et encore chez Jean Lorrain, chez Sarah, même « Pour la lecture de *La Faustin* »⁵⁷⁵, et chez Zola « Dans sa belle et grande salle à manger nouvelle »⁵⁷⁶. Edmond allait dîner avec la comtesse de Montebello « Ambassadrice de France à Saint-Pétersbourg »⁵⁷⁷, ou chez Rodenbach, chez Fasquelle, à la Maison d'Or. On allait aussi déjeuner à Versailles chez Raffaëlli ou chez Bauër, ou chez les Dorian, ou chez les Brisson. « Ce célibataire un peu morne mais de bonne compagnie, était (donc) invité presque tous les jours »⁵⁷⁸. Il appréciait les expositions, même les plus curieuses, et il continuait à fréquenter de temps à temps les salles de théâtre, même si, au fond, Edmond était désormais « Saoul » des planches qui « Dérange(nt) la vie, [...] retire(nt) du vrai travail, [...] agite(nt) bêtement, malheureusement »⁵⁷⁹. Puis, il se promenait, souvent avec son compagnon Daudet, et l'on faisait des « Longue(s) promenade(s) en voiture (comme) dans la forêt de Sénart »⁵⁸⁰. En tout cas, parmi ces passe-temps, rien n'égalait la bonne causerie :

« Il n'y a plus qu'une chose qui m'amuse, m'intéresse, m'empoigne : c'est la conversation entre lettrés sympathiques, dans l'excitation d'un peu de vin, bu à dîner »⁵⁸¹.

Mais quel type de conversation appréciait-il?

⁵⁷³ *Journal*, 14 décembre, 1894.

⁵⁷⁴ *Journal*, 7 juillet, 1892.

⁵⁷⁵ *Journal*, 17 octobre, 1893.

⁵⁷⁶ *Journal*, 7 mars, 1894.

⁵⁷⁷ *Journal*, 30 mai, 1894.

⁵⁷⁸ A. BILLY, *Les Frères Goncourt*, Paris, Flammarion, 1954, p. 466.

⁵⁷⁹ Cf. *Journal*, 16 janvier, 1893.

⁵⁸⁰ *Journal*, 27 juillet, 1894.

⁵⁸¹ *Journal*, 20 mai, 1892.

Pas certainement celle méprisable de son temps, il avait un écœurement pour les conversations « Niaisés où l'on dit rien », ou pour les dialogues « Oiseux où l'on parle des heures sans causer une minute »⁵⁸². Avec son frère, les deux « Bichons », les « anecdotiers du dix-huitième siècle », les « Patriarches du bibelot », aimaient les salons ; ils adoraient l'ancienne sociabilité et non pas ces conversations qui ignoraient la bienséance, ni qui cédaient la place à des valeurs bourgeoises, ni qui étaient en somme soutenues uniquement par le contenu, en cessant définitivement d'être un art pour devenir franchement une technique⁵⁸³. Dans une conversation, dans « Une causerie intime » il ne devait rien y avoir de convenu, d'officiel et personne ne devait être « Gêné (ni) de son sexe [...] ni par son âge » ; tout devait être « Toujours en plein naturel » et tout le monde devait être à l'aise, parce que tous devaient parler selon ce qu'ils pensaient ou avaient envie de dire, avec les mots et les poses qui leur venaient. Une telle conversation si idéalisée par les deux frères « Archivistes de l'intime » était la panacée pour eux qui se voulaient l'incarnation suprême de l'homme de lettres qu'Edmond entendait incarner dans les réceptions de son Grenier. « Un tel salon (était) [...] le seul monde où l'homme de lettre puisse s'acclimater »⁵⁸⁴. Edmond rêvait en somme d'incarner « Ce génie social de la France »⁵⁸⁵ et il condamnait la conversation contemporaine :

« Elle s'est perdue en *a parte* dans les salons actuels, comme un fleuve en ruisseaux ; pourquoi ? Parce que l'égalité a disparu des salons. Un gros personnage ne s'abaisse pas à parler avec un petit, un ministre avec un monsieur qui n'est pas décoré, un illustre avec un anonyme. Chacun

⁵⁸²Cf. E. et J. de GONCOURT, « Grandeur et décadence de M. Joseph Proudhomme », dans *Poèmes en prose*, Paris, L'Éclair, 1852.

⁵⁸³Qu'il me soit permis ici de citer mon article sur ce thème : L. ZAMMARTINO, « Dans la tétatologie de la conversation fin-de-siècle, que reste-t-il de sa grandeur ? », in *Actes Du Colloque International « Proses fin-de(XIX^e)siècle »*, Université des Études de Naples « L'Orientale », Naples 9-10/05/2011, pp. 341-348.

⁵⁸⁴Cf. E. et J. de GONCOURT, *Charles Demailly*, Paris, Librairie Internationale, 1868, pp. 45-46.

⁵⁸⁵E. et J. de GONCOURT, *La Femme au XVIII^e siècle*, Paris, Champs-Flammarion, 1982, p. 304.

autrefois, une fois admis dans un salon, se livrait familièrement à un voisin :
aujourd'hui, chacun semble se trier dans une cohue »⁵⁸⁶.

Et à qui doutait de ses récits, en les considérant comme des commérages ou de faux racontars, Edmond répliquait que ces conversations, rapportées par lui, étaient pour ainsi dire des sténographies, enregistrées le soir même ou au plus tard le lendemain matin, et qu'elles étaient donc des divulgations et non des indiscretions ; leur intérêt allait bien au-delà de la vie privée, pour s'élever à la valeur de documents de la pensée contemporaine, essentiels pour l'histoire intellectuelle du siècle⁵⁸⁷. Edmond de Goncourt croyait à l'intérêt de son travail pour la postérité⁵⁸⁸, et il allait déclarer continuer à obéir à cette passion malheureuse, à poursuivre cette recherche de la « Vérité absolue », que depuis quarante ans il avait tentée dans « Le roman, dans l'histoire, et le diarisme »⁵⁸⁹.

Après des journées de travail, de captivité opiniâtre : « Quatre semaines » sans « Air extérieur », Edmond se concédait une soirée affable, où la conversation « Spirituellement animée » et la discussion « Littéraire passionnante » compensait les flots « De parole irritées ». Ce jour-là, Edmond était chez Daudet, et c'était le premier de l'an (1892). Goncourt revenait chez son ami intime, et Coppée occupait le devant de la scène avec ses drôleries. Mais si Coppée était « Le causeur parisien du siècle de la blague », on constate, en se plongeant dans ces pages du *Journal*, que le roi des anecdotes était, à cette époque, Alfred Stevens, tandis que le maître de la pantomime était le petit Courteline, et Diaz un causeur éblouissant et Clemenceau un

⁵⁸⁶Cf. E. et J. de GONCOURT, *Idées et sensations*, Paris, Librairie Internationale, 1866.

⁵⁸⁷Cf. A. BILLY, *op. cit.*, p. 466.

⁵⁸⁸La publication du *Journal* a suscité bien des inimitiés. À part l'affaire Renan si bien connue, à titre d'exemple citons les hésitations des Daudet et leur conseil d'en suspendre la publication à plusieurs reprises, la chronique féroce de Robert de Bonnières, les articles de reproches de Maurice Talmery dans *Le Figaro* ou celui de Formentin dans *Le Jour*.

⁵⁸⁹Cf. E. de GONCOURT, *Préface* au sixième Volume du *Journal* (23 février 1892).

causeur vibrant, coloré, à l'observation fine et aiguë. On apprend que la conversation de Rodenbach était envoûtante par sa modération, et gaie, comique et malicieuse, sans jamais tomber dans les exagérations, ni dans les bassesses, et que la conversation d'Henri de Régnier était « Toute pleine de jolie images », soutenue par de « Fines remarques », et par ses « Délicates ironies ». Rien d'étonnant dirait-on jusqu'à ici, si on pense que les Goncourt ont depuis toujours jugé les hommes – artistes ou non – notamment sur leur art de converser. Parmi tous ces orateurs, Edmond admirait en particulier la verve blagueuse de madame Guibert, « Émaillée d'épithètes, [...] d'expressions archaïques, de vieux verbes [...] remis en vigueur »⁵⁹⁰, ou les mots de madame Aubernon « Qui semblent vraiment originaires du XVIII^e siècle »⁵⁹¹. Mme Aubernon, la « Précieuse radicale », trouvait le moyen d'attirer des personnes de marque les plus variées et elle allait faire revivre pour Edmond – en arborant sa maestria au piano – une société fantasmée, en évoquant pour lui évidemment le mythe de « La vieille femme », chère au XVIII^e siècle .

En feuilletant ces pages du *Journal*, nous écoutons, résumées ou sténographiées, les conversations et les causeries de ces années. Tout est noté et annoté par Edmond de Goncourt dans son style habituel, très attentif aux aspects prosodiques de la parole orale. Il utilise de façon intensive les points de suspension, il cadence les dialogues par des régulateurs verbaux, il soutient les tours de parole par les signaux d'écoute non verbaux, dessinant parfois une gestuelle qui faisait tableau. Edmond, en somme, est vigilant à reproduire fidèlement, même et peut-être surtout quand il s'agit de son journal intime ; il était toujours aussi attentif à la mise en forme des énoncés, cherchant à rapprocher au maximum les retranscriptions écrites du langage réel. « On dira [...] que l'oralité est privilégiée ou mimée par l'écriture parce qu'elle semble toujours de premier jet et que ce jaillissement

⁵⁹⁰ *Journal*, 28 juin, 1893.

⁵⁹¹ *Journal*, 22 mai, 1895.

premier a valeur d'une signature originale »⁵⁹². Edmond exaspérait le message-oralisé, en portant parfois la mimesis bien au-delà de ses possibilités expressives, et sans tenir compte que dans un récit « Le dialogue n'est pas plus mimétique ou vériste que la description, mais aussi travaillé et artificiel qu'elle »⁵⁹³. Ce n'est pas un hasard non plus si Edmond de Goncourt était devenu un véritable maître du récit-dialogué, et allait critiquer qui, à son avis, n'était pas aussi doué dans cette forme d'écriture :

C'est particulier chez Zola, comme le dialogue est toujours d'un manœuvre, jamais d'un artiste. La langue de l'artiste peut être émaillée de jurements, peut être canaille, mais elle a sous les jurements, sous la canaillerie de l'expression, quelque chose qui la distingue, qui la sépare, qui la relève, de la langue des charpentiers, et ce sont toujours des charpentiers qui parlent dans *L'Œuvre*⁵⁹⁴.

Mais de quoi conversait-on dans ces dernières années ?

On causait d'un bal original (2 mars 1892), des périls auxquels étaient exposé le bonheur des femmes, mariées à des peintres portraitistes (21 mars), des voyages, en Afrique, en Sibérie, dans le nord de la Chine (3 avril), de l'élection de Loti à l'Académie (13 avril), de la destruction et des moyens de défense des êtres et des objets matériels (8 mai). Forain lui parlait de son labeur (21 mai), tandis que Bing causait de la folie des impressions japonaises chez quelques amateurs américains (1^{er} juillet). On causait de façon captivante sur le silence qui règne au pôle (1^{er} janvier 1893) ; le docteur Blanche parlait de Maupassant (30 janvier), Raffaëlli des cris de la rue (9 février). Et puis, on causait de la réforme de l'orthographe (3 août), nécessairement des Russes (17 octobre), des révolutions

⁵⁹²J-L. CABANÈS, « Le Journal des Goncourt : du document intime au document d'art », dans *Les frères Goncourt*, Revue des Sciences Humaines, n°259, 3/2000, p. 149.

⁵⁹³A. COMPAGNON, *Notes sur le dialogue en littérature*, dans *Le Dialogique, Actes du Colloque international sur les formes philosophiques, linguistique, littéraires et cognitives du dialogue*, Université du Maine, sept. 1994, éd. Peter Lang, 1997, p. 234.

⁵⁹⁴*Journal*, 23 février, 1886.

économiques (22 octobre) ; avec Tissot de son *Notre Seigneur-Jésus-Christ* (20 décembre), de Rosny, dont on proclamait la valeur littéraire (21 décembre). On s'animait en parlant des compositeurs français du XVIII^e siècle (2 janvier 1894), du gaspillage et de la malhonnêteté (21 janvier), on causait de la peinture (30 janvier) et avec Daudet, Edmond jugeait le livre de Rosny (19 avril). Et la conversation portait encore, sur la médecine (29 mai), sur le reflet fantôme au théâtre (23 octobre), sur la mort à Haïti et sur la race nègre incapable de civilisation (24 octobre), sur l'actrice italienne Duse (11 novembre), sur le décolletage des femmes (9 janvier 1895), sur la restriction de la dépense chez les gens riches, sur la disparition des beaux équipages au bois de Boulogne (5 mai), sur les idées religieuses (28 mai), sur la femme anglaise (12 juin), sur le bâtiment (20 juin), sur le confort, si vanté des grands hôtels d'Amérique (17 juillet), sur les livres d'éducation à l'usage des enfants (8 août le matin), sur l'agonie des races, sur la mort d'un peuple et sur le décès de sa langue (8 août l'après-midi), sur le Maroc, qui était désormais le dernier asile du vieil islamisme (14 novembre). On causait sur tout et sur tous, et la sténographie de cet « Immense emmagasinement d'observations », allait provoquer, tout au long de sa publication bien des réactions. La conversation était parfois très intéressante (3 avril), parfois tombait sans qu'on sût à propos de quoi sur quelqu'un (21 mai), parfois un prétexte devenait un sujet de conversation (1^{er} juin) et parfois même si elles n'étaient pas « Teintées de bleu », elles étaient quand même captivantes (30 août). Parfois la conversation était rapportée par des amies (6 décembre) ou des exécutions, racontées auparavant, revenaient dans une nouvelle conversation (21 juillet 1893. Il y avait parfois deux conversations à la fois, soutenues en même temps, mais dans deux différents coins d'écoute (12 novembre), ou encore à voix basse entre deux garçons de café, comme chez Riche (17 décembre) ou vaguement entendue dans le bruit (28 décembre). Comme l'affirme Jean-Louis Cabanès, le *Journal* qui se compose en partie d'anecdotes et de conversations recueillies en principe sur le vif et qui a bien pour but d'imposer une

marque à une collection d'impressions et de choses vues et de sensations éprouvées devant le réel externe, où la vérité se rencontre dans le minuscule et dans l'instantané, est en somme « *L'analogon* » du corps de son réalisateur, et pourtant :

l'esthétique des Goncourt est tout entière placée sous le signe de l'empreinte, l'écriture diariste, telle qu'il l'envisage, tien d'un écho et d'une trace ; elle met en mémoire et elle fait vibrer l'instant, si bien que le *Journal* peut s'appréhender sous la double forme d'un corps-archive et d'un corps résonateur. C'est bien la représentation que les deux frères se faisaient de leur être corporel ⁵⁹⁵.

On causait et on conversait tout au long de ces années, et l'échange de mots sollicitait les idées et animait les esprits, et parmi les lieux propices à l'entretien, le dîner⁵⁹⁶ venait en tête du classement ; la parole se libérait de toute convention et instaurait, parfois, une sorte de concurrence. Le *Journal*, vaste encyclopédie, se veut la somme d'une époque : « Si l'on avait pu réunir tous les propos de table des dîners célèbres du XIX^e siècle qui ont remplacé les salons du XVIII^e, ce serait la chronique vivante de notre temps »⁵⁹⁷, idéal largement réalisé par les deux frères puis par Edmond resté solitaire, un quart de siècle, en dépit d'une vie activement mondaine, qui nourrissait un journal d'abord tourné vers le monde culturel⁵⁹⁸.

⁵⁹⁵ J-L. CABANÈS, *op. cit.*, p. 150.

⁵⁹⁶ « Ce qu'on a appelé les *dîners* était une variante des cercles, il s'agissait de réunions périodiques entre hommes prenant la forme de repas, la plupart du temps au restaurant, parfois chez un membre du groupe, qui se sont multipliées sous le Second Empire et qui ont constitué une convivialité à la mode sous la III^e République. Ces réunions régulières entre hommes n'avaient de commun que le nom avec les dîners que des maîtresses de maison à la mode organisaient régulièrement chez elles ». Cf. A. MARTIN-FUGIER, « Convivialité masculine au XIX^e siècle : les dîners Bixio et Magny », *Romantisme* 3/2007 (n° 137), pp. 49-59.

⁵⁹⁷ Cf. J. CLARETIE, *Souvenirs du dîner Bixio*, Paris, Eugène Fasquelle, coll. « Bibliothèque Charpentier », 1924, p. 8.

⁵⁹⁸ Cf. J-L. CABANÈS, *op. cit.*, p. 145.

CHAPITRE II

LES VOIX DE LA CORRESPONDANCE DANS LE *JOURNAL*

Je vous lis et je suis bien heureux de vous lire, parce que c'est une façon de
causer avec votre esprit .
Journal, 12 octobre, 1856.

Introduction

Le journal intime et la lettre, surtout depuis l'époque romantique⁵⁹⁹, ont plusieurs points et buts en commun. Les Goncourt – et surtout Jules - furent des épistoliers qui conservèrent pieusement toutes les lettres qu'ils recevaient et qui constituent un intéressant contrepoint à leur journal. Dans leur *Journal*, ils conservèrent un certain nombre de lettres qu'ils avaient reçues ou qui leur furent adressées, qui font pendant aux sténographies de conversations et contribuent à la stéréophonie de cette ardente écriture polyphonique. Ces lettres rendent tangible le jeu des interactions que le journal intime, qui est traditionnellement une écriture plutôt monologique, a tendance à ignorer⁶⁰⁰. L'insertion de ces lettres contribue à la dimension polyphonique d'un récit qui, superposant les voix narratives, permet au lecteur de saisir l'événement à travers une vision kaléidoscopique.

⁵⁹⁹ « Parmi toutes les connexions qui peuvent s'activer entre les lettres et le journal intime, une des plus manifestes s'opère autour de la notion d'*intimité*. C'est là en effet que les deux pratiques se croisent le plus évidemment. [...] intimité de *soi à soi* dans le journal ; intimité de *soi avec l'autre*, dans la correspondance. (Mais) [...] Si le mot *intime* a d'abord servi au XVII^e siècle à caractériser la liaison entre deux personnes, son acception s'est élargie au cours du siècle suivant ». B. DIAZ, « Le défi de l'intime : pactes et métadiscours dans la lettre et le journal personnel au XIX^e siècle », in *Éditer les correspondances*, Épistolaire revue de l'A.I.R.E, n°33, 2007, p. 175.

⁶⁰⁰Cf. P-J. DUFIEF, « La correspondance et le *Journal* des Goncourt : deux écritures de l'intime », op. cit., p. 101.

1.2 LES LETTRES ENCHÂSSÉES DANS LE JOURNAL

J'écris à la Princesse : cela me soulage de mes souffrances, comme un
ouvrier qui reprendrait ses outils.
Journal, 14 juin, 1869.

La lettre, comme le journal intime, a une forte tendance à la métatextualité qui fixe une scénographie de l'écriture intime, et pour les deux frères « l'intimité [...] n'est pas seulement un secret individuel percé à jour, c'est une proximité quotidienne, affective et dynamique »⁶⁰¹. Nous avons largement examiné dans la première partie de notre étude les liens entre lettre, dialogue et conversation, et nous avons examiné comment la lettre en tant qu'échange organisé d'énoncés entre deux ou plusieurs partenaires suppose une organisation verbale et la mise en œuvre de la dimension pragmatique. De ce point de vue, que la conversation soit orale ou représentée par l'écrit, elles obéissent plus ou moins aux mêmes lois sauf que la lettre, en mettant en mots une situation de communication, doit combler textuellement les vides aussi, en les verbalisant. À partir de ces considérations, nous remarquons que les plusieurs lettres enchâssées dans le *Journal* participent alors fortement à ce projet de « sténographie ardente d'une conversation », dessein annoncé, par Edmond de Goncourt, dans sa préface.

Ce rapport à la lettre fétichisée peut être perçu comme morbide. Dans le *Journal*, toujours par un obsessionnel désir de mémoire, les Goncourt copient des lettres, notent des contenus, confident des secrets, retranscrivent également des brouillons. « Le *Journal* récupère donc à côté des lettres protocolaires le résidu de la correspondance, ce qui a été censuré et n'a pu être intégré dans le processus social de communication »⁶⁰².

⁶⁰¹ D. PETY, « La quête de l'intime dans *L'Art du XVIII^e siècle* », in *Cahier Edmond et Jules*, n°7, 1999-2000, p. 107.

⁶⁰² Cf. P.-J. DUFIEF, « La correspondance et le *Journal* des Goncourt : deux écritures de l'intime », op. cit., p. 99.

Il est intéressant d'étudier les modalités d'insertion du discours dans le texte. Nous avons vu comment les Goncourt introduisaient les conversations. Ils varient les procédures d'insertion des lettres dans leur *Journal*. Parfois, celles-ci font simplement l'objet d'un commentaire, sans être citée partiellement ou dans leur intégralité :

Reçu une lettre de province, qui m'annonce que le notaire à qui j'ai donné procuration pour tâcher de toucher de l'argent de la vente d'une ferme, est séparé de bien avec sa femme, qu'il a fait de mauvaises affaires et qu'il y a crainte qu'il n'emporte mon argent. Ce département, la Haute-Marne, est plein de notaires comme cela et, sans doute, toute la province⁶⁰³.

Nous recevons ce matin une lettre de Charles Edmond, qui nous annonce un accroc épouvantable à notre roman. Nous le flairions et nous avons deviné d'où venait le coup. C'est Gaiffe qui empêche notre roman de passer, au nom de l'honneur des lettres et de la considération du journalisme. Il paraît qu'il écume contre notre roman dans les bureaux de la PRESSE : « C'est ignoble contre les journalistes, c'est écrit en argot », etc. Au fond, toute cette indignation bouffonne, c'est notre personnage de Florissac, souligné auprès de Gaiffe par notre excellent ami Scholl⁶⁰⁴.

Tous ces commentaires de lettres⁶⁰⁵ nous apportent des informations les plus diverses ; parfois, ce sont simplement des nouvelles frivoles,

⁶⁰³ *Journal*, 13 décembre, 1858.

⁶⁰⁴ *Journal*, 13 avril, 1859.

⁶⁰⁵ « Nous recevons une lettre de Mario, une lettre qui montre ce que coûte une première » 29 avril, 1859 ; « Je reçois ce matin une lettre de Julie, qui nous offre deux places dans sa loge pour ce soir, au MARCHAND DE COCO », 30 décembre, 1859 ; « Nous recevons ce matin une lettre de Mario, nous disant qu'il a lu notre livre et que rien ne pouvait lui être plus pénible », 27 janvier 1860 ; « Arrive une lettre très aimable de M. Gustave Roland » 28 janvier 1860 ; « Une lettre de Gisette nous prend au collet et nous amène à la première représentation de l'ESCAMOTEUR » 12 Octobre, 1860 ; « Nous avons reçu, avec une très aimable lettre de compliments sur La Femme AU XVIII^e SIÈCLE, une invitation à dîner pour ce soir, chez la princesse Matilde », 13 décembre 1862 ; Reçu une lettre d'Harmant, du Vaudeville, qui nous promet une lecture après la pièce de Feydau, qui passe ces jours-ci », 11 avril 1865 ; « Je reçois aujourd'hui une lettre de faire-part qui annonce la mort en sa soixante-seizième année de Fanny Curt, une cousine à moi complètement perdue de vue depuis nombre d'année », 04 mai, 1884 ; « Lettre de Porel qui m'apprend que l'Odéon a fait hier avec la matinée près de 7000 francs. Lettre de Debry, agent de la Société des auteurs dramatiques, qui m'annonce que Mlle Favart accepte mes conditions pour sa tournée », 09 mars, 1885 ; « Je reçois une lettre d'Antoine qui me dit qu'il jouera la saison prochaine au Théâtre-Libre La

parfois, au contraire, des annonces dramatiques. Toutes ces confidences nous permettent d'accéder à cette intimité, qu'Edmond et Jules de Goncourt partagent dans le journal-intime avec eux-mêmes comme *un autre* et dans la lettre avec *l'autre*⁶⁰⁶ : c'est-à-dire le lecteur. La lettre, insérée dans le *Journal*, devient le principal vecteur des informations qui, à travers des protocoles d'écriture assez proches

PATRIE EN DANGER, cela au moment où je copie dans mon *JOURNAL* la note de la présentation de la pièce à la Comédie-Française », 15 février, 1888 ; « je reçois de Troubat, l'ancien secrétaire de Sante-Beuve, une lettre qui m'accuse de diffamation pour avoir rapporté la phrase colère de la Princesse à Sainte-Beuve : « Mais votre maison est une maison de coquines, un mauvais lieu, et j'y suis venue pour vous ! », 03 mai, 1888 ; « J'ai reçu hier une lettre de Jules Vidal, qui me demande à tirer une pièce de mon roman des FRÈRES ZEMGANN, en collaboration avec Byl », 11 octobre, 1888 ; « Une lettre de Derembourg, directeur des Menus-Plaisirs, m'annonçant que les recettes sont pitoyables, que la salle est vide et qu'il va interrompre la pièce », 22 mars, 1889, « J'ai reçu ces jours-ci une lettre de convocation de réunion électorale, où Bocandé, « candidat républicain radical », a ajouté de sa main, au-dessous : *Ami de Germinie Lacerteux* », 21 avril, 1890 ; « Une lettre d'Alidor Delzant m'annonce que Burty est mourant chez lui », 28 mai, 1890 ; « Dans une lettre toute débordante d'une chaude et orgueilleuse maternité, Mme Daudet m'apprend les fiançailles prochaines de son fils Léon et de la petite Hugo », 04 juillet, 1890 ; « Je reçois une vraie lettre de folle de Mme de Nittis, dont l'imagination hantée par des idées de persécution m'attribue dans le passé des crimes à son égard et me défend de parler d'elle et de son mari, parce que mes relations avec les Daudet, « ces bas calomnieux », me la feront calomnier. Je ne réponds pas, j'attends ce qu'elle va faire », 19 novembre, 1891 ; « une surprenante lettre de Magnard, du directeur de ce *Figaro*, qui m'a été toujours si hostile », 05 janvier, 1892 ; « La première lettre que je reçois pour mes étrennes, est une lettre de Koning m'annonçant, que les recettes de CHARLES DEMAILLY sont désastreuses, et que la pièce de Hugues Le Roux passera, le 18 », 01 janvier, 1893 ; « c'est Alexis qui m'apporte une lettre de Dumény, lui écrivant que CHARLES DEMAILLY a été joué, sept fois, au théâtre Michel, avec le plus grand succès, et que ces sept représentations à Saint Pétersbourg, équivalent à cent cinquante représentations à Paris », 05 avril, 1893 ; « J'ai reçu enfin hier la fameuse lettre d'anathématisation des femmes de la *Ligue d'Émancipation*, lettre signée : M^{me} Polonié. La lettre est polie et je ne réponds pas », 8 décembre, 1893 ; « Ajabert m'apporte une lettre de d'Antoine, venue de Constantinople, m'annonçant que la censure du *Grand Turc*, avait interdit la FILLE ÉLISA », 20 mai, 1894 ; « Ces jours-ci j'ai reçu une lettre de Rodolphe Lothar, m'annonçant que M. Bukovics, directeur d'un théâtre de Vienne, est heureux d'offrir comme *primeur royale* à son public : LA FAUSTIN, et qu'elle sera jouée en janvier ou en février, par M^{me} Sandrock, qui serait, à l'heure présente, la meilleure Faustin, existant en Allemagne », 26 juin, 1894 ; « Je reçois, ce matin, une aimable lettre de M. Rigaud Kair, capitaine au long cours, me témoignant son regret de ne pouvoir assister à mon banquet », 01 février, 1895 ; « J'ai reçu une lettre de Catulle Mendès, qui trouvait le banquet pas convenable, ce jour-là ... une lettre de Claretie qui se défendait d'y assister », 24 février, 1895 ; « Je reçois ce matin une lettre d'une inconnue qui m'émeut vraiment », 28 février, 1895 ; « J'ai reçu, cet automne, une lettre d'Angleterre, d'un enthousiaste de LA MAISON D'ARISTE, contenant, dans une enveloppe, une certaine poudre rapportée du Japon, par un parent de l'auteur de la lettre, qui était médecin », 04 novembre, 1895.

⁶⁰⁶ Voir sur cette question: R. MOLHO, « Regard intime et construction de soi », *Intime, intimité, intimisme*, Société des Études Romantiques, Université de Lille III, édition universitaires, 1976, p. 113.

dans le journal et la lettre, instaure un « pacte d'intimité » entre le(s) narrateur(s) et le narrataire. Comme s'il ne suffisait pas de dire que l'on reçu une missive, la mention s'accompagne le plus souvent dans le *Journal* d'une évocation du cadre de la réception à travers des détails qu'on veut significatifs, non seulement la date de la lettre, laquelle peut être déduite aisément de la date du *Journal*, mais aussi le moment précis de son arrivée : (ce matin, aujourd'hui, au moment où, hier, hier soir, ces jours-ci), et encore, qui vient de l'apporter, d'où elle vient, et son contenu souvent précisément rapporté.

Mais la raison par laquelle les Goncourt enchâssent volontiers des lettres dans leur *Journal*, c'est notamment parce que la lettre est un document authentique, tandis que la parole peut être contestée. Toute une série de formules sont reprises pour en introduire les contenus : *une lettre qui montre, qui nous offre, qui nous promet, qui annonce, qui m'apprend, qui me dit, qui m'accuse, qui me demande, (qui) m'attribue ...* ; ce sont souvent des verbes de parole qui introduisent justement des voix dans un récit et qui vont introduire un discours rapporté. La vie mondaine, dont la lettre est un outil important, est présentée par ses « acteurs » : Mario, Julie, M. Gustave Roland, Gisette, M. d'Harmant, M. Porel, M. Debry, Antoine, M. Troubat, Jules Vidal, M. Derembourg, Alidor Delzant, Mme Daudet, Mme de Nittis, Koning, Dumény, Rodolphe Lothar, M. Rigaud Kair, Catulle Mendès, Claretie, tout un répertoire, en somme, de noms de personnes connues et peu connues nous donne à voir et à entendre, par le trou de la serrure, ce qu'on ne pourrait pas voir et entendre autrement. Tout se passe sans aucun filtre, le lecteur est donc invité à participer à cette intimité d'une petite société.

De même que les ouvrages historiques des Goncourt sont truffés de correspondances, offrant tantôt des extraits, tantôt une lettre isolée, de la même manière leur *Journal* traite les lettres comme un document, afin d'éviter les conjectures et les malentendus ; du reste Edmond et Jules de Goncourt ont comme leurs contemporains l'obsession du faux, et les lettres arrivent dans le *Journal* au secours

de nos auteurs : à travers elles les Goncourt renoncent virtuellement à leur statut de narrateurs, pour le déléguer à l'un de leurs personnages. Une des principales fonctions de la lettre est de donner à la narration ce goût d'authenticité dont le public est particulièrement friand. Ce procédé, qui consiste à donner directement la parole aux personnages, permet de faire évoluer le récit, qui prend des allures de représentation, sous les yeux du lecteur. Par plusieurs de ses dimensions, nous pouvons associer la lettre au dialogue théâtral ; l'écriture épistolaire peut être révélatrice par son style, son choix des mots, son ton, et comme au cours d'une représentation théâtrale mimique, gestes et ton de la voix peuvent avoir dans une lettre leur propre valeur significative.

Les lettres, dans le *Journal*, ne sont pas seulement résumées et accompagnées de commentaires ; elles sont aussi présentées de façon intégrale⁶⁰⁷, et nous invitent au dialogue qu'appelle une première personne qui s'adresse à une seconde : *Permettez-nous de répondre ; nous nous empressons de réclamer*, et l'adresse dans un cas et le ton de la voix et le geste dans l'autre, désignent celui ou ceux à qui s'adresse(nt) le message.

Pourtant, « l'insertion des lettres dans la trame narrative est plus qu'un simple ingrédient », même si cette intrusion contribue, comme l'on a maintes fois remarqué, à créer « cette impression de prise immédiate sur la réalité »⁶⁰⁸ ; la lettre suppose en effet un échange qui se fonde sur le dialogue et le monologue⁶⁰⁹, sur un jeu de la destination et de la réception. « Elle est message et, en tant que tel, établit un véritable circuit entre les divers protagonistes du récit,

⁶⁰⁷À Monsieur le Rédacteur, 31 janvier, 1860 ; à Monseigneur, 22 avril, 1860 ; à Maupassant, 03 janvier, 1887 ; à Mademoiselle (sans identification), 08 septembre, 1888 ; à la Princesse, 07 octobre, 1888 ; à Pierre Gvarni, 2 juillet, 1889 ; à M. Hollande, 30 septembre, 1889 ; à M. le Chancelier, 10 novembre, 1889 ; à M. le domestique de Jules Lemaître, 19 avril, 1891 ; à la Princesse, 30 mai, 1891 ; à M. Daniel Grant, 12 octobre, 1895.

⁶⁰⁸P. AURAIX-JONCHIERE, *Formes épistolaire et esthétique romanesque : Une vieille maîtresse, Jules Barbey d'Aureville (1851)*, p. 138. Voir : <http://www.raco.cat/index.php/UllCritic/article/viewFile/207771/300257> .

⁶⁰⁹ Voir à ce propos J. ROUSSET, *Formes et signification. Sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1986, pp. 67-68.

circuit qui a évidemment des incidences sur le déroulement de la diégèse »⁶¹⁰. Dans la lettre adressée à M. le Rédacteur par exemple (31 janvier, 1860), ce circuit est soutenu notamment par la forte présence dans le petit texte – rien que vingt lignes, formules de politesse comprises – de structures avec « si », suivi du présent de l'indicatif, qui expriment une situation impliquant une condition, pour indiquer une probabilité ou une quasi-certitude : *S'il touche aux choses. S'il est brutal pour le scandale. S'il humilie les suivant.* L'expression répétée de cette hypothèse anime donc tout un dialogue imaginaire et l'objectif de ce discours argumentatif consiste à appuyer éventuellement une thèse et à inciter à agir. Argumenter c'est notamment la stratégie la plus efficace pour faire connaître sa position, mais aussi pour ébranler des contradicteurs, faire douter et basculer les indécis. Toutes ces finalités isolées ou combinées : *pourrait donner à croire ; il parle aussi ; les auteurs sont loin de croire ;* contribuent à une variété de formes argumentatives et de tonalités qui arrivent à capter l'attention de l'auditoire. Le discours dans cette brève lettre va provoquer un phénomène d'identification et les frères Goncourt vont jouer sur les émotions fortes de l'indignation ou de l'enthousiasme, recourant fréquemment au registre pathétique ou héroïque : *les sévérités honorent une œuvre ; les héroïsmes silencieux ; ils se font gloire d'appartenir.* Cet échange d'information directe entre narrateur-narrataire est tout à fait remarquable même dans la lettre adressée à Monseigneur (22 avril, 1860), où Edmond et Jules de Goncourt mettent en lumière leurs intrigues familiales. Là, vu l'importance du sujet, qui est la défense de leur nom de famille, les Goncourt transcrivent dans le *Journal* le document brut, afin d'éviter tout malentendu. La lettre évoque des décrets, des dates, des titres qui sont autant d'arguments et de précisions au service d'un véritable plaidoyer. Les deux frères nous font participer à cette imaginaire « conversation à deux » : *Nous apprenons seulement aujourd'hui ; Nous nous empressons de réclamer ; nous revendiquons auprès de*

⁶¹⁰ P. AURAIX-JONCHIERE, *op. cit.*, p. 138.

vous ; une conversation qui relève du sérieux, de la nécessité, de la dépendance envers le sujet. La répétition rhétorique et la « sloganisation » du discours: *d'un nom qui est le nôtre, d'un nom que notre grand-père a acquis, d'un nom que notre père à nous a transmis, d'un nom sous lequel nous nous sommes fait connaître*, font revenir le discours sur lui-même et pratiquer le déjà-dit, se durcissant en martèlements verbaux, qui constituent comme l'expression primaire du message à délivrer. Les lettres insérées dans le *Journal* constituent ainsi une voix seconde qui fait écho à la première et lui répond, transformant l'ensemble en une sorte de palimpseste. Du reste, « un journal débarrassé de tout métadiscours se réduirait à un simple procès-verbal, sans chair et sans âme »⁶¹¹.

Ces échos de voix, ces passages d'une voix à l'autre sont constants dans les pages de ce « journal intime et extime »⁶¹², dans ces *Mémoires* où souvent la lettre donne au lecteur le sentiment de s'introduire dans l'intimité des personnages à leur insu. C'est le cas de la missive envoyée à Maupassant le 3 janvier 1887. C'est une lettre en effet parmi des lettres : « Votre lettre imprimée dans le *Gil Blas* de ce matin » ; « par une lettre de vous, un extrait des... ». Dans cette lettre à son ami Maupassant, les voix se multiplient, et rentrent en scène parfois simplement « par un refus motivé », parfois par « un dîner chez Daudet » ; le lecteur participe en direct à la démission d'Edmond de Goncourt de son poste « de président et de membre de la société du monument de Flaubert ». Cette décision d'Edmond est communiquée au lecteur par une simple note du *Journal*, à la date du 3 janvier 1887, mais Edmond de Goncourt ressent le besoin ensuite d'expliquer mieux les causes de sa décision, et il recourt alors à la lettre. La lettre autographe certifie le fait dans sa vérité. Le fait qu'elle a été

⁶¹¹B. DIAZ, *op. cit.* p. 183.

⁶¹²Nous empruntons le mot adopté par Michel Tournier pour annoter non seulement les étapes et incidents de ses voyages, mais aussi les événements petits et grands de sa vie quotidienne, les visites qu'il venait de recevoir, les coups durs et les coups doux de son destin. Cf. M. TOURNIER, *Journal extime*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004. Le mot a été créé par Lacan, avec lequel il montrait justement l'intimité jointe à l'extériorité. Voir H. KRUZEN, « Jacques Lacan, Séminaire 1952-1980, Index référentiel », Paris, Anthropos, 2000.

vraiment écrite, le fait que l'émetteur et le destinataire sont réels, le fait qu'elle a vraiment été envoyée, le fait qu'elle est une lettre intime, échangée entre proches, et *a priori* n'est pas destinée à être lue par d'autres personnes ; tout cela donne au lecteur une singulière position, sinon de voyeur, d'indiscret tout au moins, ou peut-être de confident à qui l'on confie ses secrets

2.2 L'ÉCRITURE ÉPISTOLAIRE TRIBUTAIRE DE LA SITUATION DE COMMUNICATION.

(...) un livre comme le second volume de la correspondance de Flaubert, ça m'amuse plus à lire qu'un roman, qu'un volume d'imagination.
Journal, 22 avril, 1889.

Les lettres, pour les frères Goncourt, sont les moyens de communication écrite les plus sincères, qui gardent vivantes les conversations de leurs contemporains, car le ton des lettres dépend bien évidemment de l'interlocuteur et il rend un peu une voix. Les divers destinataires contribuent alors à la kaléidoscopie du *Journal*, puisque la lettre participe évidemment à ce processus « d'écrire comme on parle » sans chercher trop à se reprendre et sans chercher trop à se cacher non plus, en créant donc un domaine de communication beaucoup plus familier. On est « en déshabillé » quand on écrit une lettre, et ce sens figuré, mis à nu par Jules de Goncourt⁶¹³, rend bien l'idée que la lettre, plus que les autres formes d'écriture, fait apparaître une vérité personnelle. Ces fragments discontinus, que sont ces lettres éparpillées un peu partout dans la narration, contribuent à rompre avec la continuité diariste, pour mieux

⁶¹³« Que nos lettres, amies du déshabillé, ennemies de la cravate blanche et de l'habit noir, soient de vraies causeries intimes, bien décousues avec toutes leurs irrégularités, leurs négligences, mais aussi leurs franchises ». *Lettres de Jules de Goncourt*, Paris, Charpentier, 1865, p. 69. Citée par P-J. DUFIEF, « La Correspondance et le *Journal* des Goncourt : deux écritures de l'intime », op. cit., p. 102.

faire revivre les contemporains et « représenter l'ondoyante humanité dans sa vérité momentanée ». La consultation de toutes les lettres insérées dans ces *Mémoires* constitue dès lors une noble indiscretion qui permet d'avoir chaque fois un aperçu saisissant sur un secret ou de dévoiler un petit morceau de la personnalité de celui qui écrit. Le *Journal*, à qui Edmond et Jules de Goncourt donnent symboliquement, pour point de départ, le coup d'État de 1851, est aussi une collection de lettres, parfois présentées de façon brute, parfois simplement annoncées, parfois des billets dotés d'une forte charge émotive ; ce compendium de formes littéraires brèves est à la fois l'archive des secrets d'autrui, mais également la mémoire de ces voix éphémères qui volent, qu'elles soient lettres ou paroles, dont la sténographie ardente des diaristes a immortalisé les traces.

Dans leur *Journal*, jour après jour, le(s) auteur(s) raconte(nt) les événements de leur vie, les analysent à chaud et donnent leurs impressions, mais tout cela implique que les auteurs ont sélectionné dans leur vie les événements liés à l'histoire dont ils ont été témoins ou acteurs, et implique aussi qu'ils s'efforcent d'être sincères. Les années qui ont passé entre le moment où les événements ont eu lieu et le moment où les diaristes, qui d'ordinaire consignent immédiatement le vu ou le vécu, reviennent parfois sur certains souvenirs, fait que ceux-ci peuvent être déformés ou incomplets, et là entre en scène la lettre : témoignage immédiat, elle permet aussi de reconstituer la vie de tiers et devient précieux outil pour les historiens ou les biographes.

La correspondance, comme le *Journal*, permet de reconstituer les réseaux de ceux qui se sont parlé ou écrit ; Pierre-Jean Dufief se demande justement s'il y a coïncidence entre les correspondants des deux frères et les protagonistes du *Journal*.

On compte 264 correspondants pour Edmond et Jules jusqu'en 1870, puis Edmond seul n'a pas moins de 1425 correspondants. Le cercle s'est donc considérablement élargi. La correspondance passive témoigne du nouveau statut littéraire d'Edmond ; c'est un personnage médiatique, très sollicité [...]

Tous ces correspondants sont inégalement représentés dans le *Journal*, puisque sur 1425 personnes, 753 n'y apparaissent jamais⁶¹⁴.

À partir de cette analyse on constate donc que le *Journal* présente minimalement la correspondance reçue par les Goncourt. Mais vu que les correspondances favorisent les phénomènes de symbiose, en créant leur propre code, et vu que l'écriture épistolaire serait donc tributaire de la situation de communication, une étude comparée de lettres et de passages du *Journal* serait très significative pour mieux saisir les rapports entre les personnages impliqués ; ce serait une enquête captivante, conduite devant et derrière les coulisses, si on veut considérer le *Journal* les coulisses, qui ne devaient s'ouvrir au public que vingt ans après la mort d'Edmond.

C'est le cas de la correspondance entre Edmond de Goncourt et Alexis. Comme l'affirme justement Silvia Disegni, il s'agit d'une correspondance très étonnante, à cause des divergences idéologiques qui séparent ces deux lettrés, mais aussi parce que cette correspondance fait entrevoir un « Goncourt bien différent de celui que certaines pages du *Journal* nous donnent à lire »⁶¹⁵. Dans le *Journal* Alexis est mentionné 38 fois, notes comprises, mais souvent il traverse le *Journal*, sans que jamais Goncourt ne s'arrête véritablement. Alexis donc est souvent nommé comme partie d'un groupe : « Du monde, beaucoup de monde dans mon Grenier : Daudet, Maupassant, de Bonnières, Céard, Bonnetain, Robert Caze, Jules Vidal, Paul Alexis, Toudouze, Charpentier »⁶¹⁶, ou présenté sous un pseudonyme « Trublot » ou cité brusquement, sans aucune participation émotive de la part de Goncourt. Parfois Alexis permet de présenter un scoop : « Aujourd'hui, Paul Alexis, qui vient en compagnie d'Oscar Méténier, me soumet le premier acte de *Charles Demailly*, me confirme dans la certitude que Zola a un *petit ménage*

⁶¹⁴ P.-J. DUFIEF, « La Correspondance et le Journal des Goncourt : deux écritures de l'intime », op. cit., p. 101.

⁶¹⁵ S. DISEGNI, « Une correspondance Alexis-Goncourt », *Cahier Edmond et Jules de Goncourt*, n° 7, 1999-2000, pp. 11-68.

⁶¹⁶ *Journal*, 15 novembre, 1885.

⁶¹⁷, et parfois il est totalement « transparent » malgré sa présence à proximité : « j’emmène Paul Alexis et Oscar Méténier dîner chez Maire. Là entre la poire et le fromage, Méténier, avec ses yeux écarquillés et sa figure blême me résume au dessert les quatre toilettes de condamnés à mort auxquelles il a assisté comme *chien* du commissaire de police »⁶¹⁸ ; on va lire, en effet, le macabre spectacle décrit par Méténier dans les moindres détails, et on note que Goncourt n’a d’oreilles, ce soir-là, que pour lui seul. En somme, « Le sarcasme et la hauteur [présentés dans le *Journal*] cèdent ici [dans la correspondance] le pas à l’émotion, à la confiance, à une certaine tendresse que Goncourt ne prodigue qu’à des amis et qu’on entrevoit ici »⁶¹⁹.

Significative est aussi la courte correspondance croisée Goncourt-Barrès⁶²⁰. Même si Barrès a dans les pages du *Journal* une présence physique intense, grâce à ses 46 mentions, il est toutefois présenté dans ces *Mémoires* avec réserve. Si on compare, par exemple, la lettre écrite par Edmond le 28 février avec le passage du *Journal* du 1^{er} mars 1891, on remarque aussitôt que les deux jugements sur *Le Jardin de Bérénice* sont bien différents :

Votre *Jardin de Bérénice* me plaît infiniment par sa recherche dans la simplicité, sa délicate ironie, son style si joliment sarcastique. L’enfance de Bérénice, dans le milieu des tapisseries de haute lisse du Musée du Roi René, est une petite merveille, a le charme d’un conte de fée pour les grandes personnes. Et les charmants et idéaux paysages qu’on pourrait appeler presque des paysages psychiques. [...] Je vous avoue que je n’avais pas été pris par vos deux premiers livres comme par ce dernier volume, et la meilleure preuve de ce que je vous écris, c’est qu’en qualité de bibliophile, je demande à votre éditeur, s’il reste un exemplaire sur papier de hollande, de me l’envoyer. (LETTRE)

⁶¹⁷ *Journal*, 21 novembre, 1889.

⁶¹⁸ *Journal*, 22 février, 1890.

⁶¹⁹ Cf. S. DISEGNI, « Une correspondance Alexis-Goncourt », op. cit., p. 14.

⁶²⁰ Voir P-J. DUFIEF, « LA Correspondance Goncourt-Barrès », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 2, 1993, pp. 94-100.

[...] ce livres de Barrès on pourrait le comparer à un pays où il y aurait des petits coins charmants , des oasis fraîchement délicieuses, puis des étendues de terrain où au lieu de palmiers-nains, il pousse seulement de la sophistique, des étendues qui n'en finissent pas, d'une stérilité et d'un ennui à faire pleurer. (*JOURNAL*)

C'est vraiment le cas de dire que le passage de l'écriture conçue pour un destinataire précis (la lettre) à celle conçue pour soi-même (le *Journal*), qui a seulement à l'arrière-plan un destinataire collectif, ou bien le passage de la première à la troisième personne, comporte un ordre différent de responsabilité. L'écriture est d'abord un jeu où le « Je » a une place très importante: n'est-il pas l'élément moteur de l'acte d'énonciation? Le « jeu » est évidemment plus passionnant et plus fascinant.

De même si nous comparons le passage du *Journal* du 16 octobre et la lettre non datée, mais probablement d'octobre aussi, 1894, nous remarquons encore un degré de participation émotive tout à fait différent :

On peut aimer ou ne pas aimer la littérature de Barrès ; mail il faut convenir que chez lui, et surtout dans ce dernier livre au titre énorme, il y a une qualité : la qualité de l'épithète, qui n'est jamais l'épithète courante, mais toujours l'épithète ingénieuse, raffinée, intellectuelle, originale, toujours l'épithète rare – et ça, c'est la marque d'un écrivain. (*JOURNAL*)

Mes remerciements et mes félicitations à propos de l'envoi de votre dernier livre. Car vous avez, ce qui est pour moi, la marque du véritable écrivain : l'épithète rare, et toujours chez vous, elle est raffinée, originale, intellectuelle, et jamais elle n'est l'épithète courante de la plèbe écrivassière. (LETTRE)

Dans le *Journal* l'enthousiasme est freiné soit par la présence d'un doute bien déclaré : « on peut aimer ou ne pas aimer », incertitude qui dans la lettre, en revanche, devient vérité personnelle : « pour moi » ;

et puis l'éloge assez tiède « il y a une qualité », devient beaucoup plus énergique quand Edmond de Goncourt présente son éloge: « la marque du véritable écrivain ».

Passons enfin à un dernier exemple, celui de la correspondance Goncourt-Montesquiou.

« Le témoignage du *Journal* des Goncourt, la lecture de l'échange épistolaire avec Edmond nous montrent un autre visage du dandy décadent »⁶²¹.

Cinquante-quatre mentions de l'esthète dans ces *Mémoires de la vie littéraire*, qui vont du 18 juin 1884 au 3 juillet 1896. Dans ces passages Edmond de Goncourt le célèbre comme le « fantastique » (1^{er} février, 1885), le considère « suprêmement chic » (6 avril, 1887), le loue comme « un homme du vrai monde » (9 juin, 1890) ; il apprécie beaucoup son mobilier⁶²² « la commode aux hortensias [...] le véritable original art » (13 mai, 1892), le défend contre des propos méchants : « Cette mauvaise langue de Lorrain m'apprend que Montesquiou-Fezensac est surnommé dans le monde *Prend ton luth et Haricot vert*, à cause du tortillage de son torse dans ses pardessus vert myrte » (7 décembre, 1892) ; Edmond vante « son verbe imagé et verveux » (8 janvier, 1896), sa « verve intarissable des gens étranges » (3 juillet, 1896), sa « parole verveuse, son magasin d'anecdotes, son érudition de cocasseries » (15 août, 1895), et quant à sa conversation il va déclarer : « elle est pleine d'observations aiguës, de remarques délicates, d'aperçus originaux, de trouvailles de jolies phrases et que souvent il termine, il achève, par des sourires de l'œil, par des gestes nerveux du bout des doigts [...] ». Edmond, amateur de la conversation souveraine d'autrefois, ne peut qu'apprécier sa façon de parler « avec le tact et la grâce d'un descendant d'une vrai vieille famille ». (7 juillet, 1891).

⁶²¹ P-J. DUFIEF, « Correspondance Goncourt-Montesquiou », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°. 7, 1999-2000, p. 69.

⁶²² On renvoie à ce propos au tableau très évocateur de l'appartement de Montesquiou-Fezensac, donné par Edmond de Goncourt. *Journal*, 7 juillet, 1891.

L'admiration est réciproque, Montesquiou considère Edmond de Goncourt comme le maître du naturalisme et le père du mouvement décadent. Mais à côté de ces enthousiasmes mutuels⁶²³, ce que nous tentons de montrer c'est comment encore une fois « la lettre » nous ouvre les portes de l'âme. La correspondance est toujours dépendante de la communication qui incite à se confier et à être soi-même. Le *Journal* masque parfois ce que la lettre démasque mais celle-ci peut aussi esthétiser le discours plus brut du diariste comme le montre cette confrontation de deux textes d'Edmond à propos de l'une de ses crises de foie soignée par son médecin :

Barié s'est décidé à me traiter énergiquement après avoir constaté une extension du foie au de-là des côtes. Il m'a fait mettre un vésicatoire, et j'ai passé toute une nuit avec un morceau de feu dans le côté. Ce matin, je crois, diable m'emporte ! que des cloches qu'a percées Pélagie, il est bien sorti un demi litre de bile, oui, de bile ! Au fond, je sens en moi un grand soulagement » (*Journal*, 30 mars, 1893).

Dans cet extrait du *Journal*, bien qu'il soit écrit à la première personne, on trouve peut-être un peu d'ironie que nous croyons lire dans la théâtralisation de la parole et le jeu sur les postures énonciatives ; tout cela disparaît de la lettre, discours calqué sur les attentes du destinataire : « je suis encore malade, et avant-hier on m'a posé un vésicatoire sur le foie qui m'a fait croire toute une nuit que j'avais un charbon ardent dans le côté ! » (*Lettre* 30 mars, 1893). Le « morceau de feu » devient alors un « charbon ardent » et il ne pouvait en être autrement, car « Dans la correspondance de Montesquiou le style est à l'image de la graphie : précieux, quintessencié, artiste »⁶²⁴.

⁶²³ Voir J-L. NEWTON, M-E. FOL, « Robert de Montesquiou et Edmond de Goncourt: une amitié littéraire », *Nineteenth-Century French Studies*, Fall-Winter; 7(1-2): 85-10, 1978-1979.

⁶²⁴ P-J. DUFIEF, « Correspondance Goncourt-Montesquiou », op. cit., p. 71.

CHAPITRE III

LES VOIX DU THÉÂTRE DANS LE *JOURNAL*

En lisant les journaux je suis frappé par la stérilité des idées et des doctrines chez les critiques dramatiques : parmi ces messieurs s'est maintenue, de façon la plus orthodoxe, la religion du vieux jeu
Journal, 4 mars, 1885.

Introduction

Au XIX^e siècle le théâtre occupait le premier rang avec la poésie. Les frères Goncourt pouvaient-ils être insensibles à cet attrait? Edmond et Jules savaient bien que le théâtre donnait corps à l'histoire, et même si les pièces étaient, malgré leur nature apparemment rebelle, soumises aux diverses formes de censure⁶²⁵ de l'époque, et même si le théâtre allait être supplanté par le roman dans le cours de la période⁶²⁶, les deux frères, pour préserver leur statut, pour accéder à la célébrité dont ils rêvaient, vont s'intéresser de diverses manières au théâtre, lieu par excellence du dialogue. Le Théâtre a tenu, en effet, une grande place dans leur vie et on peut même dire qu'il a été le rêve et le tourment de leur existence, et par certains aspects un miroir reflétant la grande majorité de leurs écrits.

Dans le *Journal* le théâtre est omniprésent, et ces *Mémoires de la vie littéraire* racontent durant demi-siècle leur relation tumultueuse avec la scène. Dans une multiplication de rôles, le *Journal* les montre d'abord simples spectateurs passionnés, curieux des scènes, des salles

⁶²⁵ « Il existe dans le *Journal* une tension entre un désir de liberté absolue dans l'innovation et la peur de la censure ». Cf. S. DISEGNI, « Les Goncourt et la censure », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n^o. 13, 2006, pp. 163-181. On renvoie à S. DISEGNI, « Les adaptations théâtrales des romans naturalistes à l'épreuve de la censure », in *Il romanzo al teatro*, Atti del convegno internazionale della Società degli Studi Universitari per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, Verona, 11-13 nov. 2004, (dir. F. Piva), Fasano, Schena editore, 2005, pp. 93-103.

⁶²⁶ Dans la préface qui précède en un seul volume *Henriette Maréchal* et *La Patrie en danger* (1879), Edmond de Goncourt affirme : « le théâtre m'apparaît comme bien malade, comme moribond presque », et il conclut son discours : « Dans cinquante ans le livre aura tué le théâtre ».

et des coulisses, après qu'ils furent des chroniqueurs dramatiques « antiacadémiques »⁶²⁷ et, enfin, des auteurs de pièces de théâtre. Edmond et Jules donnent une grande place au théâtre dans leurs romans et leurs biographies. Ce sont des habitués des salles de spectacles qu'ils fréquentent comme chroniqueurs et comme observateurs soucieux de se documenter pour leurs romans. S'inscrivant dans une tradition tout à fait balzacienne, les Goncourt visaient au succès, et le théâtre, le lieu souverain de la narration partagée, très médiatique, pouvait servir de tremplin à une réussite littéraire. Nostalgiques d'un théâtre populaire, ils évoquent un théâtre des origines ; admirateurs de Diderot et de Hugo, les deux frères mettent au premier plan le drame moderne, observation véridique du quotidien, qui n'est que du roman dit à plusieurs voix .

1.3 L'ÉCRITURE ORALISÉE DES CHRONIQUES THÉÂTRALES

Ah ! ces directeurs de théâtre, ils ne peuvent pas se faire à l'idée qu'une scène originale peut aussi bien obtenir un succès qu'un four !
Journal, 13 février, 1896.

Les Goncourt font d'abord entendre leurs voix à propos du théâtre dans leurs chroniques dramatiques (1852) ; ils y laissent déjà entrevoir ce que sera ensuite leur projet littéraire, une écriture du dialogisme, prenant volontiers la forme d'une conversation ou d'un

⁶²⁷ « Ils veulent à tout prix éviter le sérieux et se démarquer de toute une tradition de critique universitaire [...] ces chroniques amusent le lecteur et affichent l'amateurisme de deux débutants qui ne veulent surtout pas passer pour des pédants [...] ils ne disent rien de la pièce et pratiquent la digression et l'ellipse [...] ils se focalisent sur un détail pas forcément significatif, refusant de distinguer l'accessoire de l'essentiel [...] Les deux frères détestent ce qui est pesant, compassé, sclérosé, et ils exaltent au théâtre tout ce qui leur paraît incarner la vie et le mouvement. » Cf. P.-J. DUFIEF, « Le « sceptre » de la chronique dramatique », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°13, Paris, Société des amis des frères Goncourt, 2006, pp. 11-22.

échange épistolaire avec le lecteur; où nous avons voulu voir un instrument de la « démocratisation littéraire ».

Cette volonté d'Edmond et Jules de Goncourt, et d'Edmond tout seul, de « démocratiser » le livre et la lecture, serait donc présent dans tous leurs récits – historiques, romanesques ou intimes – dès leurs débuts, dans leurs multiples efforts pour promouvoir un meilleur accès au support écrit. Les Goncourt vont donc pratiquer, à propos du théâtre, une critique en forme de causerie, qui est alors très à la mode, car c'est un moyen d'intéresser le lecteur des petits journaux par le jeu de la familiarité et de la connivence. Sainte-Beuve n'avait-il pas donné l'exemple dans les *Causeries du lundi* ?

Les chroniques portent la marque du style oralisé avec pour objectif de séduire le lecteur, de piquer l'attention, de créer une complicité par des conversations feintes ou des lettres fictives :

Vous me demandez, madame, ce qu'il vous faut penser de la pièce et de notre ami Cornélius. Vraiment, madame, ce que je pense de notre ami Cornélius, je ne sais trop. Vous dirai-je qu'il se moque un peu de tout et beaucoup de lui-même, qu'il fait semblant de ne croire à rien et qu'il est prêt à croire à tout ce que vous voudrez et encore au-delà⁶²⁸ ?

Commencer par poser des questions en chaînes, c'est une excellente façon de stimuler l'attention des lecteurs et ce sont de bonnes entrées en matière. Les Goncourt ouvrent volontiers le propos par une question, ensuite relayée par d'autres questions, que viennent compléter des impératifs, ce qui fait que le lecteur est constamment sollicité par des moyens très divers: « C'est un des gardes-du-corps de Courbet, n'est-ce pas ? Devinez ce qu'il a dans sa chambrette au quartier latin, sa chambrette de plain-pied avec la troupe des Illusions : une mezzetinade de Watteau au crayon rouge. C'est tout son musée »⁶²⁹.

⁶²⁸ Chronique parue à *L'Éclair*, « La Chanvrière », vaudeville en 3 actes, par M-E. PLOUVIER.

⁶²⁹ *Ibidem*.

Parfois dans ces *chroniques* le suspense est à son comble, les questions en rafale maintiennent le lecteur dans un état d'attente prolongé qui retarde indéfiniment un propos qui, parfois, n'est pas tenu. Quand l'incomplétude du discours s'accompagne de l'attente, l'impatience du lecteur est à son comble. Dans ce cas précis, aux questions en série s'ajoutent des mots insolites, qui contribuent à un certain mystère, et qui sont maintenus par les Goncourt en italiques dans la version imprimée.

Il y avait une fois dans l'Inde un homme très pauvre. — Était-ce un *brahme* ? Non. Un *ajous* ou roi ? Non. Était-il de la caste des *mondellars* et des *vellayer* ? Non. De la caste des laboureurs ou des bergers, des *eudier* ou des *appouraker* ? Non. Était-il de la caste des *saaner* qui recueillent la liqueur des *cocotiers* ? Encore non. Était-il blanchisseur, *vamer* ? Non encore. *Chetti* ou marchand ? Non. Était-il un de ces parias *jadi illudavergneul*, gens sans caste ? Non ; mais il tenait le milieu entre le paria et le *chetti*. Il était pêcheur ; il se nommait Zéphoris, et il avait une très jolie sœur qui était sœur du roi, la princesse Néméa, qui entre; et Zérophis reste haletant, éperdu, retenant son souffle, tenant son cœur. La princesse Néméa est la femme qu'il a sauvée⁶³⁰.

L'enthousiasme communicatif que les deux frères expriment dans ces chroniques prend l'allure de conversations ludiques. Edmond et Jules pouvaient parler sans discontinuer de tout et de rien, le plus souvent de rien ; il s'agit d'un babillage étourdissant qui dure et auquel il est difficile de mettre un terme.

L'écriture de ces articles est très oralisée. Les adresses au lecteur, les commentaires, les apostrophes, les exclamations apparaissent comme des procédés constants. Les Goncourt prennent vivement parti pour ou contre les pièces qu'ils présentent ; ils se veulent justes, mais n'hésitent pas à se montrer souvent beaucoup plus sévères que Théophile Gautier⁶³¹.

⁶³⁰ Chronique parue à *L'Éclair*, « Si j'étais roi », Opéra-comique en trois actes et quatre tableaux, par Ph. DENNERY et H.BRÉSIL, 1852.

⁶³¹ P-J. DUFIEF, « Le « sceptre » de la chronique dramatique », op. cit., p. 16.

Leurs positions dans le combat du théâtre de 1852 sont donc sans fard, Edmond et Jules vont briser les modèles imposés et exaltent, en revanche, tout ce qui leur paraît évoquer les rythmes rapides, la vie et le mouvement.

Au reste, nous le savons, l'allure de notre critique dérouta assez MM. les directeurs, habitués, à ce qu'il paraît, à trouver des raisons aux opinions. Ils sont fort intrigués de nous trouver amis ou ennemis, selon les pièces qu'ils donnent. Nous leur disons notre secret : nous n'avons guère de parti pris, et nous tâchons d'avoir un peu de conscience, – un bien petit, comme dirait Marot⁶³².

Mais les chroniques, comme le rappelle Pierre-Jean Dufief, nous montrent les deux frères Goncourt avant leur procès ; ils sont alors très libres et totalement désinhibés dans leurs propos sur le théâtre. C'est encore une fois au *Journal* qu'il faut s'adresser pour mieux comprendre l'évolution de leur pensée sur le sujet. Si dans les chroniques leur approche du théâtre est quand même limitée, -les Goncourt se contentent de comptes rendus des pièces et de l'activité dramatique de l'époque, -dans le *Journal* Edmond et Jules en revanche regroupent dès 1852 des extraits appelés « Théorie sur le théâtre » ou simplement « Théâtre », où le dialogue est constamment retenu pour exposer des idées ou des faits :

Monsieur, mon théâtre est un bordel !

Oh, Monsieur !

Non, monsieur, mon théâtre est un bordel ! C'est tout simple⁶³³.

Le dialogue ici est moins une confrontation qu'une façon de rallier l'autre à un point de vue paradoxal. En prenant connaissance de la pensée de l'autre, le lecteur pourra comprendre plus de choses et élargir son savoir, sans doute beaucoup plus qu'il n'aurait pu le faire

⁶³² Chronique parue à *L'Éclair*, « Le bonhomme jadis », comédie en un acte et en prose, par H. MURGER.

⁶³³ *Journal*, sans date, 1854.

dans un discours indirect. Plus distant. On n'aurait pas attrapé, par exemple, l'exclamation où M. Chabouillet est peint d'un seul trait « Oh, Monsieur ! », ni on n'aurait apprécié la résignation de M. Hiltbrunner sans la répétition de son « mon théâtre est un bordel ! ».

Le *Journal* regroupe des morceaux de textes qui ont pour objet le théâtre, les idées et les sentiments des diaristes lorsque l'on joue leurs propres pièces; les Goncourt dans ces *Mémoires* mêlent angoisses et enthousiasmes, tantôt la déception et les échecs (à dire le vrai ces derniers sont les plus fréquents), tantôt la joie et le succès :

Je suis dans un tel état de nervosité que les articles qui parlent de moi – en bien ou en mal –, il m'est impossible d'y apporter l'attention tranquille, l'épèlement reposé qu'il faut pour lire : j'en perçois en gros l'éloge ou l'injure, mais je ne les ai vraiment pas lus⁶³⁴.

Oh le théâtre ! Dans la joie d'avoir triomphé, dans la certitude de cent représentations.⁶³⁵

Le *Journal* favorise une écriture cathartique; Edmond et Jules de Goncourt, et notamment Edmond tout seul, avouent leurs inquiétudes, leurs colères, l'amertume du mauvais accueil fait à leurs œuvres, que seule l'écriture peut apaiser dans un torrent de mots dérégulé, aussi bien sur le plan du vocabulaire que de la syntaxe :

Curieuse, la perpétuité de ces haines littéraires ! Elles nous ont jetés à la porte du théâtre, où, certainement, nous aurions fait quelque chose et quelque chose de neuf, elles ont tué mon frère... et ces haines ne sont pas désarmées. Elles ont positivement quelque chose, ces haines de l'inassouvissement barbare de ces mégères révolutionnaires, qui pissent à con béant sur les cadavre des gens qu'elles ont égorgés⁶³⁶.

⁶³⁴ *Journal*, 18 mai, 1884.

⁶³⁵ *Journal*, 22 décembre, 1892.

⁶³⁶ *Journal*, 3 mars, 1885.

Ce matin, dans le lit, le ruminement des mauvais articles d'hier et aujourd'hui, et l'indignation de cet article de Bigot du SIÈCLE, cet affreux *calibornton*, dont l'âme doit être louche comme la vue et qui cherche à me faire siffler en proclamant que l'adultère de ma pièce est plus immoral que les adultères de toutes les autres pièces et en donnant à entendre que le frère aîné est un pur maquereau⁶³⁷.

L'écriture va permettre donc d'exorciser des événements et d'éclairer des situations laissées ambiguës ; le *Journal* devient alors un outil puissant de découverte et de libération ; il permet aux Goncourt non seulement de prendre conscience des épines sur leur chemin, mais également d'agir et de retirer ces épines, une à une. Le *Journal* permet de ne pas demeurer inactif face à l'existence; il est une source de pouvoir insoupçonnée :

Cette vie remplie d'épreuves d'Hokousai à corriger, de notes du *Journal* à composer, de relectures avec corrections de *Manette Salomon*, ça vous porte au-dessus des réalités de l'existence, ça vous fait dans une espèce de vague fiévreux qui n'est pas sans charme⁶³⁸.

2.3 LA PRÉTENTION À UNE LANGUE LITTÉRAIRE PARLÉE

La perfection de l'art, c'est le dosage dans une proportion juste du réel et de l'*imaginé*. Au commencement de ma carrière littéraire, j'avais une prédilection pour l'*imaginé*. Plus tard, je suis devenu un amoureux exclusif de la réalité et du d'après-nature. Maintenant, je demeure fidèle à la réalité, mais ne la présentant quelquefois sous une certaine projection de jour qui la modifie, la poétise, la teinte de fantastique.
Journal, 24 juillet, 1885.

Le langage dramatique, sa nature et ses procédés, ont toujours fasciné les Goncourt. Le pouvoir de la parole, la dimension pragmatique du langage les ont particulièrement intéressés. Cette

⁶³⁷ *Journal*, 10 mars, 1885.

⁶³⁸ *Journal*, 24 janvier, 1896.

propriété du langage agit sur le spectateur et d'emblée permet au texte de « passer la rampe ». L'écrit et le dit, l'éternelle dichotomie, semble trouver alors un compromis dans le langage dramatique, dans ces discours où – sans jamais oublier que le théâtre est écrit avant d'être parlé – le langage doit tirer certains effets de l'improvisation. Les Goncourt s'efforçaient à une délicate synthèse de l'oral et de l'écrit, de la langue courante et de la langue littéraire en faisant parler leurs personnages, comme ils parlent dans la vie réelle, mais en les faisant parler avec plus de corrections. « Aussi leur syntaxe paraît-elle une syntaxe de conversation, ou la place des mots et la coordination des propositions restent assez libres »⁶³⁹.

Les Goncourt sont doublement créateurs de l'écriture artiste et de la *langue littéraire parlée*, expression qu'Edmond de Goncourt reprendra toujours en italiques et qui exprime une revendication essentielle de Goncourt, comme l'affirme Anne-Simone Dufief⁶⁴⁰. Cette langue a justement sa genèse du théâtre et trouve son apogée dans l'esthétique de l'écriture artiste⁶⁴¹. Mais ce langage apparemment brouillé, comme les Goncourt l'avouent dans la préface d'*Henriette Maréchal*, n'arrive point quand même à satisfaire toutes les exigences : si les dialogues du roman *Germinie Lacerteux* avaient tout leur brio, ces parties dialoguées prises pêle-mêle dans son adaptation au théâtre perdent, en revanche, leur virtuosité. Cette langue littéralement parlée doit à l'avis d'Edmond de Goncourt concilier à la fois le naturel et l'élégance. La recherche du mot juste, celui qui apparaîtra le plus naturel, est associée, parfois par Goncourt, à la manière d'une Sévigné, à un style si négligé qu'il faut avoir un esprit naturel mais aussi d'homme du monde pour s'en pouvoir

⁶³⁹ P. SABATIER, *L'Esthétique des Goncourt*, Slatkine, 1920, pp. 525-526.

⁶⁴⁰ Cf. A-S. Dufief, « *Germinie Lacerteux* : un laboratoire d'art dramatique », in *Cahiers d'Edmond et Jules de Goncourt*, n° 13, 2006, p. 91.

⁶⁴¹ Cette langue littéraire parlée É. ZOLA en a compris toute la portée : « si l'on ne peut porter à la scène, dit-il, une conversation avec ses redites, ses longueurs, ses paroles inutiles, on pourrait y garder le mouvement et le ton de la conversation, le tour d'esprit particulier de chaque causeur, la réalité, en un mot, mise au point nécessaire. MM. De Goncourt ont fait une curieuse tentative de ce genre dans *Henriette Maréchal*, cette pièce qu'on a pas voulu entendre, et que personne ne comprenait ». *Le Roman expérimental*, p. 153.

accommoder. C'est une « langue ailée » fortement absente des productions théâtrales contemporaines, de l'avis d'Edmond, trop distraites par les nouveautés européennes, une langue qui est au contraire « bien française, avec de l'esprit français, et des idées dans la brève, claire et *fusillante* forme française »⁶⁴². Cette *langue littéraire parlée* sera un véritable casse-tête pour Edmond de Goncourt et elle devient un objet de discussion dans son ultime préface, celle de *La Faustin-pièce* ; Goncourt pris par la revendication de créer un théâtre neuf, notamment à travers la langue, et par une « petite révolution » dans la peinture des êtres et des sentiments, parvient à une synthèse des éléments pertinents contenus : « pour la peinture des êtres et des sentiments, le théâtre doit se rapprocher le plus possible du livre ; pour la langue, s'en éloigner autant que c'est faisable ». Cet éloignement de la langue théâtrale du livre a tout l'air en somme d'un manifeste qui s'affirme le primat de la conversation : « la parole coupée, cassée, pour ainsi dire mimée de la conversation ».

Soit un théâtre en équilibre instable entre réalité et style artiste, entre la scène et le livre, entre spectacle et lecture, et dans lequel la personnalité de l'écrivain – point essentiel pour lui – doit se faire doublement sentir, et par son écriture, et par son « vécu » propre qui est garant de vérité. La difficulté étant de conférer à la pièce la richesse et les nuances du roman, en particulier dans le domaine de la psychologie « moderne » des personnages, tout en conférant au dialogue le « naturel » de la vie réelle⁶⁴³.

⁶⁴² *Journal*, 31 janvier, 1893.

⁶⁴³ M. DOTTIN-ORSINI, « *La Faustin*, pièce en huit tableaux d'Edmond de Goncourt », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°13, 2016, p. 139.

3.3 LE THÉÂTRE DANS LE JOURNAL ET SON DIALOGUE AVEC LE LECTEUR

En route, le lecteur de nous deux prix d'un barbouillement de cœur, qui lui
fait l'affreuse peur de ne pouvoir lire.
Journal, 7 mars 1868.

Dans ce dernier paragraphe de notre étude nous présenterons deux pièces originales signées par Edmond et Jules de Goncourt : *Henriette Maréchal* et *La Patrie en Danger*. Nous avons choisi de présenter ces pièces, de façon tout à fait arbitraire, à travers uniquement les voix du *Journal*, lesquelles nous indiquent toute une vie publique qui, sous le Second Empire en particulier, s'articule autour des spectacles. Nous nous attacherons ici à mettre au jour comment le *Journal* avec ses multiples voix ne cesse d'évoquer en effet ce qui gravite autour du théâtre. L'intérêt que le(s) Goncourt destine(nt) au théâtre ne s'arrête point simplement comme art autarcique, mais ce rapport va bien au-delà de ça, et incarne son espace public; il s'inscrit dans l'histoire et dans le champ social. Le petit, le concret, les sources inattendues et intimes des sociétés truffent alors ces *Mémoires*. Le théâtre qui se déploie dans les pages du *Journal* –comme dans leurs préfaces, leurs pétitions, leurs lettres ouvertes – n'est pas un théâtre uniquement de tréteaux et de toiles, mais un véritable combat, afin d'en créer un neuf, capable davantage de réinventer une langue, laquelle doit, ou devra, représenter une autre « Comédie humaine ».

Le *Journal*, ce corpus de taille gargantuesque, ce document sonore de voix multiples, a fait couler donc beaucoup d'encre sur le théâtre. C'est une source très précieuse à propos d'*Henriette Maréchal*, où nous pouvons lire un grand nombre d'indications très fines sur les répétitions et où nous pouvons y entendre aussi un grand nombre de voix : « Dans les rues, les gens qui parlent, dans les restaurants, les gens qui causent, tout Paris parle de nous à nos oreilles »⁶⁴⁴ ; ainsi

⁶⁴⁴ *Journal*, 25 décembre, 1865.

comme nous tombons dans le *Journal* sur la violence de l'accueil réservé à ce drame. Ce sont des pages, le *Journal*, très vives même à propos de *La Patrie en danger*, qui relatent longuement les circonstances de la lecture de la pièce au comité et qui évoquent le scepticisme, puis l'intérêt, des comédiens. En lisant en effet ces pages nous avons l'impression d'être là, nous aussi, dans la salle de lecture. À nous, les lecteurs, est permis cependant de tout voir et de tout entendre : il y en a qui disent de ne pas pouvoir rester, ils vont le dire à haute voix ; il y en a qui ont un regard distrait, qui baisse les yeux, qui dessine, qui fait n'importe quoi, qui parle à voix basse, et il y a même qui écoutent attentivement. « La lecture finit sur le mot terrible et que je puis trouver sublime, puisque je l'ai pris quelque part : On y va, canaille ! »⁶⁴⁵.

En somme, les extraits du *Journal* constituent alors une source de documentation importante pour le théâtre notamment. Edmond et Jules de Goncourt mettent à disposition du lecteur tout ce qu'ils pensent et disent. La lecture de ces extraits nous permettra de suivre toutes les étapes de la mise en scène, les propositions, la censure, le choix des interprètes, les répétitions et, en plus, une lecture détaillée et quotidienne de la presse et de la réception. Le tout est toujours accompli par le(s) Goncourt à travers les voix les plus disparates, qui vont de l'intrusion d'une lettre à l'évocation d'un entretien. L'importance accordée au lecteur semble caractériser ce texte, qui est, dans le cadre narratif, un dialogue continu avec le lecteur. Conçu davantage pour laisser entendre que pour laisser regarder, le *Journal*, tend à s'imposer comme une configuration de signes et de sons, enchâssés dans une page blanche. Dans ces pages, de fait, le lecteur y entre de plain-pied, vu que ce texte est à chaque instant réseau de fibres, de timbres ou de bafouillages. La cohabitation narrateur-lecteur coexiste en somme partout dans ces *Mémoires*, dans ces pages

⁶⁴⁵ Voir *Journal*, 7 mars, 1868.

grouillantes et regorgeantes, pleines de choses de vie, de tout ce qu'il y a autour de(s) Goncourt.

D' *Henriette Maréchal*, le *Journal* par exemple porte trace de ses propositions à partir de sa lecture par Lockroy chez la Princesse⁶⁴⁶. Cette rencontre va donner apparemment un parrainage prestigieux et exercer une certaine pression sur les directeur des théâtres. Les étapes qui suivront dans le *Journal* sont documentées par les Goncourt d'abord à travers toute une succession de lettres : « je reçois ce matin, une lettre de Banville, me disant que Thierry, que nous ne connaissons pas, que nous n'avons vu qu'une fois dans notre vie, à une très grande curiosité de la lire » (*Journal*, 11 avril 1865) ; « Reçu une lettre de Thierry, nous faisant ses excuses et nous demandant de reprendre le chemin du Théâtre-Français, qui doit être le nôtre » (18 avril) ; « Reçue une lettre d'Harmant, du Vaudeville, qui nous promet une lecture » (21 avril). Le narrateur pousse ainsi le lecteur vers un « voyeurisme absolu »⁶⁴⁷. À lui rien est omis. Tout accès lui est donné.

Les Goncourt permettent de cerner l'activité lectorielle au plus intime des texte, la correspondance exactement ; et pour eux, un tel parti pris, va se relever fécond, vu que le lecteur pourra ouvrir des voies d'accès imprévues et vu notamment que sa lecture, aussi libre soit-elle, devra inévitablement affronter le con-tact avec une surface matérielle : la lettre exactement. Cette expérience de lecture « d'un texte dans un texte » aurait donc non pas pour effet de faire recouvrer au lecteur une clairvoyance, mais plutôt de le rendre plus vigilant, plus disponible face à l'imprévu et de l'engager à prendre position.

Non seulement les lettres sont évoquées dans le *Journal* pour présenter la lecture d'*Henriette Maréchal*, mais Edmond et Jules pour entraîner à leur tour le lecteur et pour le maintenir en haleine, vont présenter la réception, les répétitions, les représentations du drame, en

⁶⁴⁶ *Journal*, 7 avril, 1865.

⁶⁴⁷ Sur le concept de « voyeurisme absolu » pour le lecteur, on renvoie au beau texte de N. ROELEN, *Le lecteur ce voyeur absolu*, édition Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1998.

exploitant de lourds enjeux pour garder leur engagement, et afin que les lecteurs brûlent de connaître la suite, les deux frères donnent toutes les informations nécessaires. Dans ce dialogue en continu avec le lecteur ainsi, les Goncourt vont évoquer des entretiens : « Deux heures de joie furieuse, comme nous en avons peu vécu dans notre vie » (27 avril) , ou ils vont dévoiler et prolonger jusqu'à l'infini les attentes : « Thierry s'est mis à lire. [...] C'est fini ! [...] Les minutes sont éternelles ! [...] La porte fait le bruit de s'ouvrir. [...] C'est Thierry. Ils veut nous parler ». Parmi les techniques d'écriture pour maintenir le lecteur en haleine, ils savaient bien nos frères qu'il fallait la concision. En effet, les phrases courtes entraînent un sentiment d'urgence, car elles accélèrent le rythme de la lecture. Ils accordent, nos frères, même leur syntaxe à la tension qu'ils veulent mettre en œuvre.

Henriette Marechal est lu devant le comité de lecture de la Comédie Française le 8 mai 1865, cérémonie angoissante racontée dans le *Journal*. Thierry, poursuivant son attitude amicale, se charge de cette lecture qui est d'habitude confiée aux auteurs. Comme le veut l'usage, le détail des votes n'est pas rendu public, mais il est consigné dans le registre du comité de lecture⁶⁴⁸.

Le suspense se construit d'une part grâce à des informations qu'on garde secrètes. Ainsi, les lecteurs sont impatients de lire le moment où le secret sera dévoilé.

Ensuite, la matière de nombreuses remarques d'*Henriette Maréchal* dans leur *Journal* sera donnée aux deux frères à travers les répétitions sur scène (voire 10 novembre), à travers les commentaires de la presse, de la difficulté du travail avec les comédiens, des craintes d'une intervention de la censure. La méthode utilisée par les deux frères dans ces présentations est toujours la même : renseigner le lecteur soit grâce à l'intrusion de textes dans le texte : « Thierry nous montre une lettre de Doucet, dans laquelle le ministre... » (voire 29

⁶⁴⁸ J.C. YON, « *Henriette Maréchal*, histoire d'une chute », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°. 13, 2006, p. 40.

novembre) ; soit grâce à l'intrusion d'une phrase probablement écoutée mainte fois et ensuite sténographiée : « Il y a vingt ans qu'on n'a vu, aux Français, une pièce montée et jouée comme celle-ci ! » (voire 3 décembre) ; soit grâce simplement, en attrapant au vol des mots, des rumeurs de bruit, et à l'occasion de les transcrire avant de les perdre : « On a cassé les barrières à la queue » (voire 5 décembre) ; ou soit, encore, à travers la complémentarité de voix multiples et disparates, lesquelles vont mieux contextualiser une situation d'énonciation, grâce surtout à la mémoire discursive⁶⁴⁹ :

Au moindre sifflet, la salle se levant toute entière et demandant l'expulsion de l'interrupteur. Nous demandons, après une si bonne épreuve, encore une représentation à M. Thierry. Il nous répond qu'il ne peut nous la promettre.

Eugène Giraud nous dit ce soir, dans les coulisses, que la Princesse a reçu des lettres anonymes affreuses à propos de notre pièce, lui promettant que la première torche serait pour son hôtel et qu'on pendrait « tous ses amants ! » Tous ses amants ? Voilà trois ans que nous allons dans ce salon : nous y voyons pas mal, et le diable nous emporte si nous avons vu un seul de nous appelé à tromper Nieuwerkerke ! Oh ! les légendes calomnieuses des partis sur les amours des princesses et des reines ! Nous avons pensé à Marie-Antoinette ... Et penser que ça devient de l'histoire, tout cela⁶⁵⁰ !

Dans cet extrait, chaque voix active une information. La voix chorale de la salle, celle des narrateurs, celle de M. Thierry, celle d'Eugène Giraud, celle de la Princesse à travers la voix de Giraud, celle apparemment muet et contextualisée à travers une lettre. Et encore, l'analyse de l'organisation informationnelle est effectuée aussi par le biais d'une transcription spécifique : « tous ses amants ! » Tous

⁶⁴⁹La mémoire discursive est définie, d'après Berrendonner, comme l'ensemble des connaissances partagées par les interlocuteurs, qui sont composées par les « divers prérequis culturels [...] qui servent d'axiomes aux interlocuteurs pour mener une activité déductive » et qui sont alimentées en permanence par les événements extralinguistiques et « les énonciations successives qui constituent le discours ». Voir A. GROBET, *L'identification des topiques dans les dialogues*, édition De Boeck Supérieur, 2002, p. 64.

⁶⁵⁰ *Journal*, 15 décembre, 1865.

ses amants ? Chaque voix active, dans cet extrait est donc un objet de discours.

Passons ensuite à *La Patrie en danger*, à cette pièce qui, à l'avis d'Antoine, fut « écoutée avec plus de pitié que d'enthousiasme par les amateurs du Théâtre Libre⁶⁵¹. Le *Journal* porte les multiples regrets ; au lecteur Edmond et Jules expriment leurs émotions suscitées par ses actes. Pour se libérer de leurs craintes nos frères utilisent l'écriture, mais ils le font comme toujours à travers la force du dialogue, à travers un travail répétitif et obsessionnel des voix qui frôle parfois la transe et les infimes changements; en sténographiant en somme ces entretiens, nos frères font appel à un récitatif exorcisant :

« Je vous ai lu avec beaucoup d'attention. Je vous ai reçu : ainsi soyez tranquille, c'est convenu ... J'ai voulu vous épargner l'émotion ... Ma première impression est que la censure ne laissera jamais passer la pièce ... Maintenant vous me permettrez de vous parler du point de vue de mon théâtre. Il n'y a pas de drame dans les salons ... Ça manque de mouvement ...

Comment ? Pas de mouvement ! Notre troisième, il n'a pas de mouvement ?

Non ! Tenez mon public, il lui faut ... il faut qu'à un moment, il y ait un traître qui enjambe par la fenêtre... Sérieusement, vous verrez, quand vous travaillerez pour ici ... Vous ne venez pas souvent au Châtelet

Jamais⁶⁵² !

Les Goncourt créent donc un espace construit sur la répétition et la permutation : « Pas de mouvement! [...] il n'a pas de mouvement ? » ; « Il lui faut... il faut qu'à un moment » ; « Du style, oh du style ! » ; « Le comte, oh le comte ! » ; « Après cela le succès... Ah ! le succès ». Tout revient alors à reprendre le mot, à le murmurer, à le permuter dans un jeu d'intonations, pour le redonner à entendre par le rabâchage. Edmond et Jules savaient bien que l'écoute est ce qui

⁶⁵¹ ANTOINE, *Le Théâtre*, Paris, Les éditions de France, 1932, p. 232.

⁶⁵² *Journal*, 31 août, 1868.

construit l'espace entre la source sonore et l'auditeur/lecteur. Un son peut être court ou long et ils opèrent un « égocentrisme de l'audition », afin de transmettre la perception réelle de l'écoute, même dans une « situation acousmatique », c'est-à-dire l'entente de sons dont on ne voit pas la source.

Mais faute ou non d'une contingence temporelle *La Patrie en Danger* ne suscite pas l'écho attendu ni dans les années de l'après-guerre ni dans celles 1880. C'est encore dans le *Journal* alors qu'Edmond donne libre cours à sa colère :

Avoir en portefeuille *La Patrie en danger*, cette pièce, la première pièce vraiment documentée historiquement, cette pièce dont le premier acte est une mise en scène si habile de la fin du XVIII^e siècle, cette pièce dont le cinquième acte, par le tragique de la vie des prisons d'alors, est plus dramatique que les tableaux les plus dramatiques de Shakespeare – et l'avoir en portefeuille, cette, pièce, au su de tous les directeurs en quête d'une pièce pour l'anniversaire de 1789, sans qu'aucun songe à vous le demander – , c'est vraiment pas de chance ⁶⁵³ !

Cette explosion de colère à tout l'air d'une lettre écrite aux lecteurs. La répétition du même schéma rythmique : « Avoir en portefeuille [...] et l'avoir en portefeuille » ; « cette pièce dont » ; « le premier acte [...] le cinquième acte » ; « est plus dramatique que les tableaux les plus dramatiques » ; renforce l'effet mélancolique, assure la réception optimale du message, procure une charge émotionnelle. La volonté d'Edmond de Goncourt est celle d'ancrer le message dans un enchaînement virtuellement infini.

L'impression qui prévaut, dans les pages du *Journal*, et en dépit de la création de la pièce par les soins d'Antoine et du Théâtre Libre, est, de fait, celle d'un rendez-vous manqué avec l'anniversaire de 1789, comme vient le confirmer l'échec de la pièce aux Menus-Plaisir, et la « chute » de *La Patrie en danger* après cinq représentation ⁶⁵⁴.

⁶⁵³ *Journal*, 18 janvier, 1887.

⁶⁵⁴ S. LUCET, « *La Patrie en danger*, de Jules et Edmond de Goncourt un drame historique à contretemps ? », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n^o. 13, 2006, p. 60.

CONCLUSION

Si la France se montre pour mon *Journal* si méprisante, je reçois de l'étranger
des témoignages d'une sympathie bien tendre :
Journal, 9 juin, 1896.

Face à certaines idées reçues qui ont poussé longtemps la critique à étiqueter les Goncourt non seulement comme des représentants mineurs du réalisme et du naturalisme, mais aussi comme des écrivains renfermés trop dans leurs tics, dans notre étude nous avons opté par un point de vue intermédiaire, en interrogeant notamment le rapport intervenu entre nos auteurs et le lecteur.

Le gain de notre démarche, si peu orthodoxe qu'elle soit, réside dans le fait qu'elle nous a permis de démontrer que le narrateur qui écrit des dialogues n'a d'ordre ni de conseil à recevoir de personne, il peut à son gré se détacher des contraintes de l'écrit et se donner complètement à son lecteur. Le lecteur, à son tour, reste libre de considérer que les raisons données ne suffisent pas et qu'il est en droit de contester l'ordre et le degré de précision de la narration, comme le ferais un juge. Ainsi, d'après ces considérations, il ressort également de notre étude – conscients d'ailleurs que nous ne sommes pas à l'abri d'erreurs d'appréciations ni de méprises interprétatives – que sur ces deux libertés réciproques se fonde un véritable principe de « démocratisation littéraire », ce que nos analyses ont en effet suggéré tout au long de ce travail de thèse.

Il faudrait donc considérer à nouveaux frais l'œuvre des deux frères, à partir de cette interaction narrateur-lecteur, en se concentrant surtout sur ces deux figures de la communication littéraire.

Edmond et Jules de Goncourt plongent le lecteur dans une dimension dialogique réelle dès les débuts de leurs œuvres, sans aucun filtre ; ils lui laissent tout entendre par le plurilinguisme de voix multiples et disparates. Les frères jettent le lecteur dans d' « ardentes et terribles conversations », en les conduisant du silence à la parole. Le lecteur est ainsi au cœur de toutes les intrigues du discours, il

rentre dans des mondes délibérément clos par le relais des auteurs. Par l'insertion des lettres, les Goncourt offrent même un nouveau contrat au lecteur qui, dans la fragmentation du texte épistolaire se sentira encore plus à l'aise.

Nous avons vu comment, dans l'œuvre goncourtienne, le lecteur subit le choc de la surprise, rentre dans le secret des âmes, participe à l'acte de l'écriture, conduit l'activité de lecture sans coupure, il devient un véridique acteur/spectateur ; en somme, il a un rôle toujours actif. Parfois, à l'instar d'un peintre, dans le récit, le lecteur attrape la nature dans sa puissance éclairante ; en lisant ensuite les conversations, il s'imagine d'y participer vraiment, et en écoutant les dialogues, il a l'impression d'y assister. Son imagination est donc laissée toujours libre, et il lui est souvent donné la tâche de chercher lui-même la réponse ; souvent il lui arrive aussi de se dédoubler en un énonciateur premier, responsable de l'énoncé et en un énonciateur second, responsable du commentaire réflexif.

Edmond et Jules de Goncourt mettent en somme à disposition du lecteur tout ce qu'ils pensent et disent. Toute leur œuvre est un dialogue continu avec le lecteur, où le lecteur est mis dans la condition d'être un « voyeur absolu ».

Enfin, les deux frères se sont prêtés volontiers à la pose. Ils ont ouvert leur maison et révélé l'intimité de ses hôtes. Ils ont apporté le même souci documentaire à leurs essais historiques à leurs romans et à leur *Journal*. Mais par-dessus tout, ils ont voulu l'*Académie*, cette « société littéraire », ce lieu qui poursuivrait les causeries et les conversations du Grenier mais surtout encouragerait cette littérature nouvelle qu'ils avaient eux-mêmes voulu illustrer et promouvoir.

BIBLIOGRAPHIE

Cette *bibliographie thématique* prend en considération uniquement les études parues sur les sujets traités en langue française.

La présentation sera divisée en six parties : ouvrages d'Edmond et Jules de Goncourt ; ouvrages et articles sur Edmond et Jules de Goncourt ; théories littéraires et histoire culturelle ; études sur la conversation et le dialogue ; études sur la lettre et les correspondances; thèses.

Enfin, nous signalons par ordre alphabétique (sauf pour les ouvrages d'Edmond et Jules de Goncourt qui seront en ordre chronologique) les volumes parus sur les sujets et les articles pertinents, qui seront indiqués dans les différentes parties de la bibliographie.

Ouvrages d'Edmond et Jules de Goncourt

1851, *En 18..*, Dumineray, (Bruxelles, Kisttemaekers, 1884), (Charpentier, 1885), (ED).

1852, *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, tête à tête, saynète publiée dans l'*Eclair* du 19 janvier 1852, tirée à part la même année à l'Imprimerie Gerdès.

1852, *Salon de 1852* (articles parus dans l'*Eclair* du 10 avril 1852) repris chez Lévy la même année sous ce titre, puis dans *Etudes d'art* (Flammarion, 1893).

1853, *Mystères des théâtres 1852*, Librairie nouvelle (ensemble d'articles parus dans l'*Eclair* en 1852).

1854, *Histoire de la Société française pendant la Révolution*, Dentu, (Didier et Cie, 1864), (Charpentier, 1880), (Quantin, 1889), (ED), (Slatkine, 1971).

1854, *La Révolution dans les mœurs*, Dentu, (in *Francofonia*, 1989).

1855, *Histoire de la Société française pendant le Directoire*, Dentu, (1864), (Charpentier, 1880), (ED), (Le Promeneur, 1992).

1856, *Les Actrices*, Dentu, réédité sous le titre *Armande*, (Dentu, 1892), (Toulouse, Editions Ombres, 2000).

1857, *Portraits intimes du XVIII^{ème} siècle*, 1ère série, Dentu, (Charpentier, 1878).

1857, *Sophie Arnould, d'après sa correspondance et ses mémoires inédits*, Poulet-Malassis et de Broise, (Dentu, 1877), reprise sous le titre : *Les Actrices du XVIIIe siècle : Sophie Arnould* (Charpentier, 1885), (ED), (Minkoff, 1979).

1858, *Histoire de Marie-Antoinette*, Firmin-Didot, (Firmin-Didot, 1859), (Firmin-Didot, 1863), (2 éditions Charpentier, 1878), (ED), (Orban, 1983), (ED Slatkine), (François Bourin, 1990).

1858, *Portraits intimes du XVIII^{ème} siècle*, 2ème série, Dentu, (Charpentier, 1878)

1860, *Les Hommes de lettres*, Dentu, réapparé sous le titre *Charles Demailly* (Librairie internationale, 1868), (Charpentier, 1876), (ED, 1926), (Flammarion, 1931), (Christian Bourgois, 1990), (ED), (ED Slatkine), (Garnier).

1860, *Les Maîtresses de Louis XV*, 2 tomes : Tome 1 : *Mademoiselle de Nesle. Madame de Pompadour*. Tome 2 : *Madame du Barry*, Firmin-Didot, reprises partielles sous les titres : *La Du Barry*, (Charpentier, 1878), (ED), (France Empire, 1988), *Madame de Pompadour*, (Charpentier, 1878), (Firmin-Didot, 1888), (ED), (Orban, 1982), (ED Slatkine), *La Duchesse de Châteauroux et ses sœur* , (1879).

1861, *Sœur Philomène*, Librairie nouvelle, (Lemerre, 1875), (Charpentier, 1876), (Lemerre, 1890), (Fayard, 1918), (Dentu, 1920), (ED), (Imp. Léon Pichon, 1934), édition préface et annotée par P..J. Dufief, Tusson, édition du Lérot, 1996 ; (Ed. du Lérot, 1996), (Garnier, 2002).

1862, *La Femme au XVIII^{ème} siècle*, Firmin-Didot, repris sous le titre *l'Amour au XIX^{ème} siècle* (Dentu, 1875), (Charpentier et Fasquelle, 1893) et *la Femme au XIX^{ème} siècle*, (Charpentier, 1877), (Firmin-Didot, 1887), (ED), (ED Slatkine), (Flammarion, 1938), (Flammarion, 1982).

1864, *Germinie Lacerteux*, Charpentier, (Charpentier, 1865), (Charpentier, 1875), (Lemerre, 1876), (Quantin, 1886), (édition en 3 exemplaires, contenant des illustrations de Raffaëlli et une préface de G. Geffroy, 1890), (Fayard, 1913), (Georges Grès, 1921), (ED, 1921), (Naples-Paris, Edizioni scientifiche Italiane-Nizet, 1968), (Flammarion, 1990), (Librairie générale française, 1990), (La Boîte à documents, 1990), (Garnier).

1864, *Renée Mauperin*, Charpentier, (Lemerre, 1875), (Charpentier, 1876), (Charpentier, 1880), (Charpentier, 1883), (Fayard, 1904), (ED), (Lyon, Lardanchet, 1923), (ED Slatkine), (Flammarion, 1990), (Garnier).

1866, *Henriette Maréchal*, Librairie internationale (2 éditions la même année) (Librairie internationale, 1866), dans le volume *Théâtre*, (Charpentier, 1879), (Charpentier, 1885), (Paris-Genève, Slatkine, [s.d.]

1866, *Idées et sensations*, Librairie internationale, (Charpentier, 1877), reprise dans *Journal*).

1867, *Manette Salomon*, 2 volumes, Librairie internationale, (Charpentier, 1876), (ED), (Union générale d'Éditions, 1979), (ED Slatkine), (L' Harmattan, 1993) , (Folio, 1996), (Garnier).

1869, *Madame Gervaisais*, Librairie internationale, (Charpentier, 1876), (Charpentier, 1885), (Lemerre, 1890), (Flammarion, 1914), (ED, 1923), (Gallimard, 1982),(ED Slatkine) (Garnier).

1873, Edmond de Goncourt, *Gavarni, l'homme et l'œuvre* , Henri Plon, (Charpentier, 1879), (ED, 1925), (Fasquelle, 1925).

1873, *La Patrie en Danger*, Dentu, reprise dans *Théâtre* (Charpentier, 1879) (Charpentier, 1889), (ED, 1930).

1877, Edmond de Goncourt, *La Fille Elisa*, Charpentier ; (Librairie de l'Édition nationale, Emile Testard, 1895), (Calman-Lévy, 1908), (ED), (Flammarion, 1928), (Fasquelle, 1928), (Georges Bifaut, 1929), (Librairie de France, 1931), (Flammarion, 1937), (Athéna, 1946), (Paris-Tours, Rombaldi-impr. De Arrault, 1946), (Boîte à documents, 1990), (Genève, Slatkine, 1996), (Garnier).

1879, Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, Charpentier, (Madrid, La Espana editorial, 1891), Charpentier et Fasquelle, [1891]), (Pierre Laffitte, 1908), Flammarion, 1916), (Nizet, 1981), (Le Harmattan, 1983), (Genève, Slatkine, 1996), (Garnier).

1881, Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, 2 vol., Charpentier, (ED) ; (Echelle de Jacob, 2003, textes et documents réunis par PETY Dominique et GALANTARIS Christian.

1882, Edmond de Goncourt, *La Faustin*, Charpentier, (Lemerre, 1987), (Clamann-Lévy, 1911), (ED), (Flammarion, 1928), (ED Slatkine), (Arles, Actes-Sud, 1995), (Garnier, 2002).

1882, Edmond de Goncourt, *La Saint-Huberty*, d'après sa correspondance et ses papiers de famille, Dentu, sous le titre *Madame de Saint-Huberty* (Charpentier, 1885), (ED), (Minkoff, 1973), (ED Slatkine).

1883, Edmond de Goncourt, *Chérie*, Charpentier, (Lemerre, 1889), (ED), (ED Slatkine), (Garnier).

1888, Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, pièce en dix tableaux, avec prologue et épilogue.

1888, *Préfaces et manifestes littéraires*, Charpentier, (ED), (Slatkine, 1980), (ED Slatkine).

1890, Edmond de Goncourt, *Mademoiselle Clairon*, d'après sa correspondance et ses papiers de famille, Charpentier, (ED Slatkine).

1893, Edmond de Goncourt, *Les Actrices du XVIII^{ème} siècle : La Guimard*, d'après les registres des Menus Plaisirs, de la bibliothèque de l'opéra, etc. Charpentier et Fasquelle, (ED), (Minkoff, 1973).

1896, Edmond de Goncourt, *Manette Salomon*, pièce en neuf tableaux, précédée d'un prologue, Charpentier et Fasquelle.

1896, Edmond de Goncourt, *L'Art japonais du XVIII^{ème} siècle, Hokousai*, Charpentier et Fasquelle, (ED), (ED Slatkine), avec *Outamaro* (Union Générale d'Éditions, 1986), (Flammarion, 1988) 265.

1896 *Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire*, Charpentier, et Fasquelle, 9 vol., 1887-1896. Texte établi et annoté par Robert Ricatte, Edition de l'Imprimerie nationale de Monaco, 22 vol., 1956-1958. Texte établi et annoté par Robert Ricatte, Flammarion – Fasquelle, 4 vol., 1956. R. Laffont, coll. « Bouquins », 3 vol., 1989. (éd. critique publiée sous la direction de Jean-Louis Cabanès, texte établi par Christiane et Jean-Louis Cabanès ; notes et notices par une équipe sous la direction de Jean-Louis Cabanès, Tome 1 : (1851-

1857), Champion, 2005, 871 p. ; Tome 2 : (1858-1960), Champion, 2008.

Correspondances :

BURNS (Colin) (éd.), *Edmond de Goncourt/ Henry Céard, Correspondance inédite*, Nizet, 1965.

CAPELLO (Maria-Louisa) (éd.), « Louis Bouilhet et les Goncourt : relations épistolaires et littéraires (lettres inédites) », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n° 3, 1994, pp. 78-90.

COGNY (Pierre) (éd.), « Edmond de Goncourt ; Lettres inédites à Emile Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n°13, 1959, pp. 526-542.

DISEGNI (Silvia), «Une correspondance Alexis-Goncourt », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n°. 7, 1999-2000.

DISEGNI (Silvia) (éd.), « J. Primoli et E. de Goncourt. Lettres et textes inédits », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n°5, 1997.

DUFIEF (Pierre-Jean) (éd.), « Correspondance Goncourt/Barrès », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n° 2, 1993.

DUFIEF (Pierre-Jean) (éd.), « Correspondance Goncourt/Labille », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n° 3, 1994.

DUFIEF (Pierre-Jean) (éd.), *Correspondance Goncourt/Daudet*, avec la collaboration d'Anne-Simone Dufief, Genève, Droz, 1996, coll. Histoire des idées et critique littéraire.

DUFIEF (Pierre-Jean), *Correspondance E. et J. de Goncourt/ G. Flaubert*, Flammarion, 1998. **Edmond et Jules de Goncourt**, *Correspondance générale*, tome 1, Champion, 2004.

LAUNAY (Elisabeth) (éd.), « Lettres d'Edmond et de Jules de Goncourt » dans *Correspondances d'artistes des XVII^e, XVII^e, XIX^e et XX^e siècles*, appartenant à la Fondation Custodia et conservées à

l'Institut Néerlandais de Paris », Archives de l'art français, nouvelle période, T. XXIX, 1988.

NICOLAS (Alain), *Lettres de jeunesse inédites*, Presses universitaires de France, 1981.

Ouvrages et articles sur Edmond et Jules de Goncourt

ADAMY (Paule), *La bohème avec des gants: fragment d'une biographie littéraire d'Edmond et Jules de Goncourt, 1848-1860*, Bassac, éd. Plein chant, 2012.

ADAMY (Paule), « Le silence dans les romans des Goncourt, le silence dans leur vie », *EL-LF*, n°17, 2006-07.

ADAMY, (Paule), « La bricabracomanie du Cousin Pons », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n°7, 1999- 2000.

BAGULEY (D.), « Le Journal des Goncourt, document naturaliste », in *Les Frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

BANNOUR (Wanda), « Le “nous “ dans le *Journal des Goncourt* », in *L'androgynie dans la littérature, Cahiers de l'hermétisme*, Paris, Albin Michel, 1990.

BANNOUR (Wanda), *Edmond et Jules de Goncourt ou le génie androgynie*, Paris, Persona, 1985.

BARBIER (Alain) , « Modernité des Goncourt »,in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n° 7, 1999-2000,

BECKER (Colette), « À propos de la genèse de *Sœur Philomène* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n°18, 2011.

BECKER (Colette), « Le personnage de *Germinie Lacerteux* ou comment tuer le romanesque », in *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

BECKER (Colette), « Les Goncourt, modèles de Zola ? », in *Francofonia*, n°20, Florence, éd. Olschi, printemps 1991.

BILLY (André), *Vie des frères Goncourt*, précédant le *Journal* d'Edmond et Jules de Goncourt, 1956, Monaco, éd. de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1956, 3 vol.

BILLY (André), *Les Frères Goncourt*, Flammarion, 1954.

BONNIN-PONNIER (Joëlle), *Les Goncourt à table*, Paris, L'Harmattan, 2010.

BORDAS (Éric), « Les imparfaits des Goncourt, ou les silences du romanesque », in *Revue des Sciences Humaines « Les frères Goncourt »*, n°259, 3/2000.

BRUNEL (Pierre), « Deux figures du mundus muliebris dans le *Journal* des Goncourt: Judith Gautier et Augusta Holmès », in *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*, Presses Universitaires Septentrion, 2005.

BURY (Marianne), « Réalisme et préciosité chez les Goncourt », in *Francofonia*, n°21, Florence, éd. Olschi, automne 1991.

BUTLER (Ronnie), « Les Goncourt, admirateurs de Balzac », in *L'Année balzacienne*, 8, 1987.

CABANES, (Jean-Louis), préface à, « Les Frères Goncourt. Jules Renard. Remy de Gourmont », in *Europe*, novembre-décembre, 2015.

CABANES, (Jean-Louis), « Comment on devient les Goncourt. Esquisse d'une biographie génétique », in *Europe*, novembre-décembre, 2015.

CABANES (Jean-Louis), [sous la direction de] *Œuvres narratives complètes Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, éd. Classiques Garnier, 2014.

CABANES (Jean-Louis) éd., *Les Goncourt moralistes*, in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n° 15, 2008.

CABANES (Jean-Louis), **DUFIEF** (Pierre-Jean), **KOPP** (Robert), **MOLLIER** (Jean-Yves), éd., *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »* ; Actes du colloque « Les Goncourt dans leur siècle », Presses Universitaires du Septentrion, 2005.

CABANES (Jean-Louis), « Les Goncourt Phonographes », in *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*; Actes du colloque « Les Goncourt dans leur siècle », Presses Universitaires du Septentrion, 2005.

CABANES (Jean-Louis), « Les Goncourt amateurs d'histoire », in *Cahier Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n°. 12, 2005.

CABANES (Jean-Louis), « L'hystérie ou le théâtre des passions », in *La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo*. (Francia, Italia, Spagna), Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli, 30/31 gennaio 2004.

CABANES, (Jean-Louis), éd., *Les Frères Goncourt*, Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 2000.

CABANES (Jean-Louis), présentation à, « Les frères Goncourt », in *Revue des Sciences Humaines*, n°259, 3/2000.

CABANES (Jean-Louis), « Le Journal des Goncourt : du document intime au document d'art », in « Les frères Goncourt », *Revue des Sciences Humaines*, n°259, 3/2000.

CABANES (Jean-Louis), éd. préparée par, *Les Frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

CABANES (Jean-Louis), « L'esthétique des Goncourt : dissonances et consonances », in *Les Frères Goncourt : Art et Écriture*. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

CABANES (Jean-Louis), « Brouillage et effacement des limites dans l'œuvre des Goncourt », in *Les Frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

CABANES (Jean-Louis), « Les Goncourt et le jugement de goût », in *Figures de l'art*, n°2, Mont-de-Marsan, éd. Interuniversitaires, 1996.

CABANES (Jean-Louis), « Décadence délicate et inachèvement dans l'esthétique des Goncourt », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n°3, 1995.

CABANES (Jean-Louis), « Les Goncourt et les métamorphoses du réel », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n°1, 1993.

CABANES, (Jean-Louis), « Les Goncourt et la morbidité, catégorie esthétique de L'Art du XVIII^e siècle », *Romantisme*, n° 71, 1991.

CABANES (Jean-Louis), « Germinie Lacerteux et Gervaise entre abattoir et hôpital », in *Littératures*, n°2, Toulouse, P.U.M., automne 1980.

CARAMASCHI (Enzo), « Actualité des Goncourt », in *Francofonia*, n°19, automne 1990.

CARAMASCHI (Enzo), « Du *Journal* des Goncourt au texte narratif », in *Heteroglossia*, Università degli Studi di Macerata, n°4, 1984.

CARAMASCHI (Enzo), *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Pise-Paris, libreria Goliardica-Nizet, 1971.

CARAMASCHI (Enzo), « À propos de la bataille réaliste et de l'impressionnisme des Goncourt », in *Annali di Cà Foscari*, n°7, 1968.

CARAMASCHI (Enzo), *Le Réalisme romanesque des Goncourt*, Pise, Libreria Goliardica, 1964.

CAFFIER (Michel), *Les frères Goncourt: un déshabillé de l'âme*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1994.

CHAMPEAU (Stéphanie), « Quelques réflexions sur les relations entre Renée Mauperin et le *Journal* des Goncourt », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n° 20, 2013.

CHEMINAUD (Julie), « La vie morte de Charles Demailly », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n.° 20, 2013.

DE FALCO (Domenica), « La jeune fille chez les Goncourt : une lecture de *Renée Mauperin* et de *Chérie* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n°20, 2013.

DELAISEMENT (Gérard), préface à Edmond et [Jules] de Goncourt, *La Fille Élixa*, Paris, La Boîte à documents, 1990.

DELON (Michel), « Les anecdotes du dix-huitième siècle », in *Mgazine littéraire*, n°269, 1989.

DELZANT (Alidor), *Les Goncourt*, Charpentier, 1889.

DE PALACIO (Jean), « Le silence des Goncourt: du livre brûlé au livre interdit », in *Revue des Sciences Humaines « Les frères Goncourt »*, 3, 2000.

DISEGNI (Silvia), (a cura di S. Disegni e M. Lofredo), « Croyances et superstitions chez les Goncourt : romanciers et/ou ethnologues », in *Littérature et anthropologie*, « Recherches et Travaux », 82, 2013.

DISEGNI (Silvia), « Les Goncourt et la censure », *Cahier Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n° 13, 2006.

DISEGNI (Silvia), « Les adaptations théâtrales des romans naturalistes à l'épreuve de la censure », in *Il romanzo al teatro*, Atti del convegno internazionale della Società degli Studi Universitari per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, Verona, 11-13 nov.2004, (dir. F. Piva), Fasano, Schena editore, 2005.

DISEGNI (Silvia), « Les dialogues dans les incipits des Goncourt », in *Du dialogue au polylogue. Approches linguistiques, socio-pragmatiques, littéraires. Actes du 3^e Colloque International Do.Ri.F.* – Università Roma, (a cura di F. Cabasino), éd. Cisu, Roma, 1998.

DOTTIN-ORSINI (Mireille), «Chérie, femme ou jeune fille »; in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n°20, 2013.

DOTTIN-ORSINI (Mireille), «La Faustin, pièce en huit tableaux d'Edmond de Goncourt », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n° 13, 2006.

DOTTIN-ORSINI (Mireille), «*La Faustin*, les paons blancs et l'agonie sardonique », in *Les Frères Goncourt : Art et Écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

DOTTIN-ORSINI (Mireille), *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, Paris, Grasset, 1991.

DUCHET (Claude), « Le *Journal* des Goncourt ou la terreur dans les lettres », in *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

DUFIEF (Anne-Simone), « Devenir femme ? L'éducation des filles dans l'œuvre des Goncourt », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n°. 15, 2008.

DUFIEF (Anne-Simone), « Les Goncourt et le théâtre », in *Société des amis des frères Goncourt*, n° spécial des *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n° 13, 2006.

DUFIEF (Anne-Simone), « *Germinie Lacerteux*, un laboratoire d'art dramatique », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n° 13, 2006.

DUFIEF (Pierre-Jean), « Les Goncourt, peintres des mondes flottants », in *Europe*, novembre-décembre, 2015.

DUFIEF (Pierre-Jean), [sous la direction de] *Œuvres complètes des frères Goncourt*, Paris, éd. H. Champion, 2010.

DUFIEF (Pierre-Jean), « La lettre ce silence qui dit tout : la lettre et l'écriture de l'histoire chez les Goncourt », in *La lettre et l'œuvre : perspectives épistolaires sur la création littéraire et pictural au XIX^e siècle*, CELIS, Presse Universitaires Blaise Pascal, cahier n°19, 2009.

DUFIEF (Pierre-Jean), « Les Goncourt moralistes et politiques : *La Révolution dans les mœurs* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n°15, 2008.

DUFIEF (Pierre-Jean), « Les Goncourt éditeurs de correspondance », in *Épistolaire*, revue de l'A.I.R.E, n° 33, Paris, Honoré Champion, 2007.

DUFIEF (Pierre-Jean), « Le « sceptre » de la chronique dramatique », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n°13, 2006.

DUFIEF (Pierre-Jean), « Les Goncourt et le goût de la conversation », in *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de Goncourt*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2005.

DUFIEF (Pierre-Jean), « Le reflux épistolaire », in *Magazine Littéraire*, n° 442, Paris, mai 2005.

DUFIEF (Pierre-Jean), « Le roman à l'école de l'histoire ou l'histoire comme source d'un nouveau roman ? », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n° 12, 2005.

DUFIEF (Pierre-Jean), « Les Goncourt et le rire de la comédie », in *Ironie et inventions naturalistes*, BECKER, (Colette), DUFIEF (Anne-Simone) et CABANES (Jean-Louis), Nanterre, RITM, 2002.

DUFIEF (Pierre-Jean), *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914: autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, Paris, Édition Bréal, 2001.

DUFIEF (Pierre-Jean), « Les Goncourt et l'Antiquité », in *Revue des Sciences Humaines*, « Les frères Goncourt », n°. 259, 3/2000.

DUFIEF (Pierre-Jean), « La lettre et la genèse de l'œuvre chez les Goncourt », in *La Lettre/ édité par Z. Naliwajek et P. Witold-Konstanty*. – Lodz : Acta Universitatis Lodziensis, 2000.

DUFIEF (Pierre-Jean), « Les Goncourt et le brouillage des genres ». *Vives lettres*, n° 5, 1998.

DUFIEF (Pierre-Jean), « La Correspondance et le Journal des Goncourt : deux écritures de l'intime », in *Les Frères Goncourt: art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

DUFIEF (Pierre-Jean), « Les Goncourt et le sacerdoce de l'écrivain », *Cahier Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n°4, 1996.

DUFIEF (Pierre-Jean), « Les Goncourt précurseurs de la décadence », in *Cahier Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n°3, 1995.

FOSCA (François), *Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, Albin Michel, 1941.

FUMAROLI (Marc), « La modernité du Journal », in *Magazine littéraire*, n°269, Paris, 1989.

FUMAROLI (Marc), « Des Carnets au roman : l'ironie esthétique des Goncourt, dans *Madame Gervaisais* », in *Romans d'archives*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987.

FUCKS, (Max), *Lexique du « Journal des Goncourt ». Contribution à l'Histoire de la Langue française pendant la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, éd. Edouard Cornély et Cie, 1912.

GAILLARD (Françoise), « Les célibataires de l'art », in *Les Frères Goncourt : art et écriture*, Presse universitaire de Bordeaux, 1997.

GALANTARIS (Christian), *Les Goncourt bibliophiles*, Bruxelles, Société Royale des bibliophiles et iconophiles de Belgique, 1994.

GALANTARIS (Christian), « Deux cent portraits des Goncourt », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n°2, 1993.

KEMPF (Roger), *L'indiscrétion des frères Goncourt*, Paris, Grasset, 2004.

KOPP (Robert), *Un siècle de Goncourt*, Paris, Découvertes Gallimard, 2012.

KOPP (Robert), « Les Goncourt Historiens », in *Les Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n°12, 2005.

KOPP (Robert), « De l'histoire au roman », in *Magazine littéraire*, n°269, septembre 1989.

KOPP (Robert), (préface et chronologie à) *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Robert Laffont, 1989.

LANDRIN, (Jacques), « L'impression et les formes brèves. L'art du portrait dans le Journal des Goncourt », in *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

LAUNAY (Elisabeth), « Les Goncourt collectionneurs : des vertus de la curiosité ou de la dette du littéraire envers l'amateur », in *Les Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n°1,1992.

LAUNAY (Elisabeth), *Les frères Goncourt collectionneurs de dessins*, Paris, édition Arthena, 1991.

LAVILLE (Béatrice), « L'écriture du quotidien », in *Europe*, novembre-décembre 2015.

LAVILLE (Béatrice), « Renée l'inaccomplie », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n° 20, 2013.

LAVILLE (Béatrice), « Variations sur le temps dans *Sœur Philomène* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n°18, 2011.

LAVILLE (Béatrice), « Spatialité et clôture. La spatialité romanesque dans *Germinie Lacerteux* », in *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

LEDUC-ADINE (Jean-Pierre), « Paysagisme et impressions. Effets de picturalité dans *Manette Salomon* », in *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

LUCET (Sophie), « *La Patrie en danger*, de Jules et Edmond de Goncourt un drame historique à contretemps? », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n°13, 2006.

MATHET (Marie-Thérèse), « La parole des personnages dans l'œuvre romanesque des frères Goncourt », in *Les frères Goncourt art et écriture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

MONTANDON (Alain), [sous la direction de] *Œuvres complètes: Romans d'Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, éd. Champion, 2015.

MITTERAND (Henri), «Six mois dans la vie des Goncourt. Silences, aphorismes et propos de table », in *Europe*, novembre-décembre 2015.

MITTERAND (Henri), «*Germinie Lacerteux* : Les voix du peuple », in *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

MONCEAU (Colette), « Étude graphologique des Goncourt », in *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n°2, 1993.

NOIRAY (Jacques), «Tristesse de l'acrobate. Création artistique et fraternité dans *Les Frères Zemganno* », *Revue Des Sciences Humaines*, «*Les Frères Goncourt* », n° 259, 3/2000.

NOIRAY (Jacques), «La subversion du modèle balzacien dans *Charles Demailly* », in *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

PARTENSKY (Vérane), « Du temps perdu à la fantaisie littéraire », in *Europe*, novembre-décembre, 2015.

PEYLET, (Gérard), «L'art maniériste d'Edmond de Goncourt dans *La Faustin* ou la déviation du modèle naturaliste », in *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

PETY (Dominique), « Les Goncourt et l'Histoire de la société française pendant la Révolution. Montages documentaires, modèles énonciatifs et statut de l'historien », in *Europe*, novembre-décembre, 2015.

PETY (Dominique), « *Chérie et le Docteur Pascal* : filiation et transmission des héritages », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n° 20, 2013.

PETY (Dominique), *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Presse Universitaire De Paris Ouest, 2010.

PETY, (Dominique), «La folie du collectionneur », in *Cahiers de littérature française*, n° IV, « Image et pathologie au XIXe siècle», sous la direction de Paolo Tortonese, janvier 2008.

PETY, (Dominique), « Archéologie et collection », in *La Plume et la pierre. L'écrivain et le modèle archéologique au XIXe siècle*, sous la direction de Martine Lavaud, Nîmes, Lucie Éditions, 2007.

PETY, (Dominique), *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Paris, éd. Droz, Histoire des idées et critique littéraire, 2003.

PETY, (Dominique), « Le système des lieux dans le *Journal des Goncourt* : le cas des descriptions d'intérieurs », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n° 10, 2003.

PETY (Dominique), « Les peintres poètes de *L'Art du XVIIIe* siècle, in *Revue des Sciences Humaines* « Les frères Goncourt », 3, 2000.

PETY (Dominique), « La quête de l'intime dans *L'Art du XVIIIe* siècle », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n°7, 1999-2000.

PIERRE (Chantal), « Les larmes aux yeux », in *Europe*, novembre-décembre, 2015.

PIERRE (Chantal), «*Renée Mauperin* ou le «frêle vaisseau» de la Bourgeoisie », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n° 20, 2013.

PIERRE (Chantal), « Perversion de l'épopée, perversion du conte de fées : le masculin et le féminin dans *Chérie* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n° 20, 2013.

PRAJS (Lazare), *La Fallacité dans l'œuvre romanesque des frères Goncourt*, Paris, Nizet, 1974.

PREISS (Axel), « L'anecdote dans le *Journal des Goncourt* », in *Francofonia*, n°19, automne 1990.

REVERZY (Éléonore), « L'histoire silencieuse », in *Europe*, novembre-décembre, 2015.

- REVERZY** (Éléonore), «L'Écriture de la généralité dans *Sœur Philomène, Renée Mauperin, Germinie Lacerteux*, in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n°15, 2008.
- RICATTE** (Robert), *La genèse de « La Fille Élisa »*, Paris, P.U.F, 1960.
- RICATTE** (Robert), *La création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Armand Colin, 1953.
- RICATTE** (Robert), « Les romans des Goncourt et la médecine », in *Revue des Sciences Humaines*, janvier-mars, 1953.
- ROLDAN** (Sébastien) « Demailly démaillé: le héros des *Hommes de lettres* à l'épreuve de l'écriture goncourtienne », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des amis des frères Goncourt, n° 20, 2013.
- SABATIER** (Pierre), *L'esthétique des Goncourt*, Paris, Hachette, 1920.
- SAUVAGE** (Marcel), *Jules et Edmond de Goncourt précurseurs*, Paris, Mercure de France, 1970.
- THALER** (Danielle), *La Clinique de l'amour selon les frères Goncourt ; peuple, femme, hystéries*, Sherbrooke, Naaman 1986.
- TROUILLEUX** (Rodolphe), « Sur les traces des Goncourt, une nouvelle biographie de Sophie Arnould », in *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n°2, 1993.
- VOUILLOUX**, (Bernard), «Discours du collectionneur, discours de la collection», *Poétique*, n° 127, septembre 2001.
- VOUILLOUX** (Bernard), *L'Art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, Le Harmattan, 1997.
- VOUILLOUX**, (Bernard), «Le devenir-bibelot », in *Les Frères Goncourt: art et écriture*, Presse universitaire de Bordeaux, 1997.
- YON** (Jean-Claude), «*Henriette Maréchal*, histoire d'une chute », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Société des Amis des Frères Goncourt, n°13, 2006.

Théories littéraires et histoire culturelle

BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Collection Tel, Gallimard, 1999.

BARRIÈRE (Pierre), *La vie intellectuelle en France, du XVI^e siècle à l'époque contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1961.

BARTHES, (Roland), *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

BARTHES, (Roland), «L'effet de réel», in *Littérature et réalité*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Éditions du Seuil, 1982.

BARTHES, (Roland), «Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

BARTHES, (Roland), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BARTHES, (Roland), *S/Z*, Paris, Seuil/Points, 1970.

BARTHES, (Roland), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

BENVENISTE (Émile), *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974.

BRUNEAU (Charles), « L'époque réaliste », in *Histoire de la Langue Française*, Tome XIII, A. Colin, 1972.

BURY (Emmanuel), *Littérature et politesse, L'invention de l'honnête homme, (1580-1750)*, Paris, PUF, 1996.

CHARTIER (Roger), *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, éd. du Seuil , 2000.

COMPAGNON (Antoine), *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

COMPAGNON (Antoine), *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, éd. du Seuil, 1998.

DEL LUNGO (Andrea), *L'incipit romanesque*, Paris, éd. du Seuil, 2003.

DUCHET (Claude), « Pour une sociocritique ou variation sur un incipit », in *Littérature*, n°1, février 1971.

GENETTE (Gérard), *Introduction à l'architexte*, Paris, éd. du Seuil, 1987.

- GENETTE** (Gérard), «Voix », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE** (Gérard), « Points Littérature », *Figure II*, Paris, éd. du Seuil, 1969.
- HIPP** (Marie-Thérèse), *Mythes et réalité, enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)*, Paris, Klincksieck, 1976.
- HONORÉ** (Oscar), *La vie privée d'autrefois*, Paris, Giraud, 1853.
- LANE-MERCIER** (Gillian), *La parole Romanesque*, Paris, Klincksieck, 1990.
- LEJEUNE**, (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, 1975.
- MÂCHEREY** (Pierre), *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966.
- MCINTOSH** (Fiona), *La vraisemblance narrative en question*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- MONGREDIEN** (Georges), *Les Précieux et les Précieuses*, Paris, Mercure de France, 1963
- POPIN** (Jacques), *La Ponctuation*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1998.
- RENOUX**, (Jean-Claude) , *L'art de conter*, Aix-en-Provence, Édisud, 2006.
- RICŒUR**, (Paul), *Du texte à l'action*, Paris, éd. du Seuil, 1986.
- RICŒUR**, (Paul), *La sémantique de l'action*, CNRS, Paris, 1977.
- ROHON** (Jean), *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*, Paris, éd. du Seuil, 2002.
- ROULET** (Eddy), *La description de l'organisation du discours*, Paris, Didier, 1999.
- ROUSSET** (Jean), *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962.
- TAINÉ** (Hippolyte), «L'esprit et la doctrine », in *Les Origines de la France contemporaine, l'Ancien Régime*, Paris, Hachette, 1906.
- THOMAS**, (Catherine), *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2003.
- TODOROV** (Tzvetan), « Les registres de la parole », in *Journal de Psychologie*, 64, 1967.

Études sur la conversation et le dialogue :

BLANC (Olivier), *L'Amour à Paris au temps de Louis XVI*, Paris, Perrin, 2002.

BLANC (Olivier), *Les Libertines, plaisir et liberté au temps des Lumières*, Paris, Perrin, 1987.

BLANCHOT (Maurice), *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BLANCHOT (Maurice), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

BRAY (Bernard), «Le siècle de Madame de Sévigné », *Magazine Littéraire*, n° 442, Paris, 2005.

CAILLOIS (Roger), *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1967.

CRAVERI (Benedetta), *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 2001. Traduit de l'italien par É. Deschamps-Pria, *L'âge de la conversation*, Paris, Gallimard, 2002.

DE GREGORIO-CIRILLO (Valeria), « Les conversations de Madame de Genlis: structure des échanges et interactions langagières », in *Pratique et passion de l'écriture. Saggi su Madame de Genlis*, Napoli, L'Orientale Editrice, 2003.

DELANDA DENIS (Delphine), *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, 1997.

DES GUERROIS, (Charles), *De la causerie et des causeurs littéraires au XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Ledoyen Librairie, 1855.

DIAZ (Brigitte), « Le Défi de l'intime : pactes et métadiscours dans la lettre et le journal personnel au XIX^e siècle », in *Éditer les correspondances, Épistolaire revue del'A.I.R.E*, n°33, Librairie Honoré Champion, 2007.

DURRER (Sylvie), *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Édition Claire Hennaut, 1999.

FUMAROLI, (Marc), « L'art de la conversation, ou le Forum du royaume », in *La diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1984.

- FUMAROLI**, (Marc), *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria, » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, 1980.
- GODO**, (Emmanuel), *Histoire de la Conversation*, Paris, PUF, 2003.
- HELLEGOUARC'H** (Jacqueline), *L'Art de la conversation*, Paris, Garnier, 1997.
- KAPP**, (Volker), « La langue française et l'art épistolaire, transitions du XIX^e siècle », in *Romantisme*, 1994.
- KAPP**, (Volker), « L'art de la conversation dans les manuels oratoires de la fin du XVIIIe siècle », in *Art de la lettre et de la conversation à l'époque classique en France*, sous la direction de Bernard Bray et Christoph Strosetzki, Actes du colloque de Wolfenbüttel, Klincksieck, octobre 1991.
- KERBRAT-ORECCHIONI** (Catherine), *Les Interactions verbales*, Paris, Colin, Tome I, 1990.
- KERBRAT-ORECCHIONI** (Catherine), « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n°41, mars 1984.
- KLEIBER**(Georges), « Déictiques, embrayeurs, etc., comment les définir? », in *L'information grammaticale*, Armand Colin, Paris 1986.
- LARTHOMAS** (Pierre), *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1990.
- LEGUAY** (Thierry), « De la parlotte à l'écriture », in *La Conversation*, Collection Mutation, Autrement, n°182, janvier 1999.
- LIVET** (Charles-Louis), *Précieux et précieuses : caractères et mœurs littéraires du XVII^e siècle*, Ressouvenances, 2001.
- MAGNE** (Émile), *Voiture et l'Hôtel de Rambouillet : les années de gloire, 1653-1648*, Paris, Émile Paul frères, 1930.
- MARTIN** (Jean-Pierre), « Dialogues romanesques à fleur de peau », in *Revue des Sciences Humaines*, n°273, janvier-mars 2004.
- MAUZI** (Robert), *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVII^e siècle*, Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, Paris, Albin Michel, 1994.
- MONTANDON** (Alain), « Les bienséances de la conversation », in *Art de la lettre et de la conversation à l'époque classique en France*,

sous la direction de B. Bray et C. Strosetzki,, Actes du colloque de Wolfenbüttel, octobre 1991, Klincksieck, 1995.

MORELLET (André), *Essai sur la conversation*, Paris, H. Nicolle, 1812.

MYLNE (Vivienne), *Le Dialogue dans le roman de Sorel à Sarraute*, Paris, Universitas, 1994.

NIDERST (Alain), *Madeleine de Scudéry, Paul Pellison et leur monde*, Paris, PUF, 1976.

NOVARINA, (Valère), « L'acte du dialogue », in *Revue des Sciences Humaines*, n°273, janvier-mars 2004.

PELISSIER (George), « La littérature dialoguée en France », *Revue des revues*, t. XXIV, 1898.

PETIJEAN (André), « La conversation au théâtre », *Pratiques*, n°41, mars 1984.

PICARD (Max), *Le monde du silence*, Paris, PUF, 1954.

PICARD (Roger), *Les Salons littéraires et la société française, 1610-1789*, New York, Brentano's, 1943.

RIVIÈRE (Claude), *Les Rites profanes*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1995.

RULLIER-THEURET (Françoise), *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette, 2001.

STROSETZKI, (Christoph), « La place de la théorie de la conversation au XVIII^e siècle », in *Art de la lettre et de la conversation à l'époque classique en France*, sous la direction de Bernard Bray et Christoph Strosetzki, Actes du colloque de Wolfenbüttel, Klincksieck, octobre 1991.

STROSETZKI, (Christoph), *Rhétorique de la conversation. Sa dimension littéraire et linguistique dans la société française du XVII^e siècle*, Biblio 17, Paris, 1984.

TRAVERSO (Véronique), *La conversation familière*, Lyon, PUL, 1996.

VAN DEN HEUVEL (Pierre), *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985.

Études sur la lettre et les correspondances :

BEUGNOT (Bernard), « Les voix de l'autre : typologie et historiographie épistolaire », in *Art de la lettre et de la conversation à l'époque classique en France*, sous la direction de Bernard Bray et Christoph Strosetzki, Actes du colloque de Wolfenbüttel, Klincksieck, octobre 1991.

CHAMAYOU, (Anne), *L'esprit de la lettre XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de France, Perspectives littéraires, 1999.

DIAZ, (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2002.

DIAZ (Brigitte), «Le défi de l'intime : pactes et métadiscours dans la lettre et le journal personnel au XIX^e siècle», in *Éditer les correspondances*, Épistolaire revue de l'A.I.R.E, n°33, 2007.

DIDIER (Béatrice), *Le Journal intime*, Paris, Presse Universitaire de France, 1976.

DONOVAN (Frédérique), *La lettre, le théâtral et les femmes dans la fiction d'aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2013.

DUCHÊNE, (Roger), *Madame de Sévigné et la lettre d'amour*, Paris, Klincksieck, 1992.

DUCHÊNE, (Roger), « Lettre et conversation », in *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France*, sous la direction de Bernard Bray et Christoph Strosetzki, Actes du colloque de Wolfenbüttel, Klincksieck, octobre 1991.

DUFIEF, (Pierre-Jean), *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914: autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, Édition Bréal, 2001.

DUMAYET, (Pierre), « Un mode d'écriture irremplaçable », in *Magazine Littéraire*, n°442, 2005.

HAROCHE-BOUZINAC (Geneviève), «Une bonne adresse», in *L'épistolaire*, Paris, Hachette, 1995.

HAROCHE-BOUZINAC (Geneviève), « Billets font conversation. De la théorie à la pratique : l'exemple de Voltaire », in *Art de la lettre*,

art de la conversation à l'époque classique en France, sous la direction de Bernard Bray et Christoph Strosetzki, Actes du colloque de Wolfenbüttel, Klincksieck, octobre 1991.

HUBIER, (Sébastien), «Le roman épistolaire», in *Littérature intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2005.

LANDY-HOULLON, (Isabelle), « Lettre et oralité », in *Art de la lettre art de la conversation à l'époque classique en France*, sous la direction de Bernard Bray et Christoph Strosetzki, Actes du colloque de Wolfenbüttel, Klincksieck, octobre 1991.

MELANÇON, (Benoît), «Diderot: l'autre de la lettre. Conversation et correspondance », in *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France*, sous la direction de Bernard Bray et Christoph Strosetzki, Actes du colloque de Wolfenbüttel, Klincksieck, octobre 1991.

Thèses :

BASSI- ABDELMOUMEN (Dorra), *Les Goncourt auteurs dramatiques : édition électronique du théâtre des Goncourt*, thèse de doctorat, sous la direction de Henri Béhar, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2013, 287 p.

BONNET (Caroline), *L'Art et le décor à travers le style de deux écrivains du XIX^e siècle, Chateaubriand et les Goncourt*, thèse de doctorat, sous la direction de Georges Molinié, Université Paris-Sorbonne, 2005, 450 p.

DE FALCO (Domenica), *Les frères Goncourt ou les apories de la « féminilité »*, thèse de doctorat, sous la direction de Philippe Hamon, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2006, 378 p. Publiée chez Champion, Paris, 2012, 235 p.

MOISUC (Ilie), *Dialogisme et lecture. Polyphonie et sens dans le discours romanesque*, thèse de doctorat, sous la direction de Vincent Jouve et Lăcrămioara Petrescu, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2011, 278 p.

RAYMOND (Sabrine), *La création d'un effet d'intimité grâce au dialogue romanesque dans Monsieur Malaussène de Daniel Pennac*, thèse, sous la direction de Rachel Bouvet, Université du Québec, 2012, 134 p.

TREMOU (Catherine), *Le dialogue romanesque dans « Les Rougon-Macquart » d'E. Zola*, thèse de doctorat, sous la direction de Philippe Hamon, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, 1996, 630 p.

ZEKRI (Khalid), *Étude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Minoumi et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, thèse de doctorat, sous la direction de Charles Bonn, Université Paris XIII, 1998, 336 p.

INDEX DES NOMS CITÉS

ADAMY (P.); 80; 81; 134; 160; 162; 253; 326.

ADDISON (J.); 34.

ADÉLAÏDE (M^{me} de); 104.

ALBANY (M^{me} de); 103.

ÁLVAREZ-ORDONEZ (G.); 31.

ANFRAY (C.); 238.

ANTOINE (G.); 120.

ARAGON (L.); 159.

ARCAINI (E.); 117.

ARISTOTE; 24.

ARNOULD (E.); 146.

ASHLEY (K.); 142.

AUBERNON (M^{me}); 283.

AUERBACH (E.); 232.

AUGÉ (C.); 39; 47.

AURAIX-JONCHIERE (P.); 292; 293.

AUREVILLY (Barbey d'); 49;53;59; 70;71;124;185; 201.

BABELON (A.); 36.

BAGULEY (D.); 262;326.

BAKHTINE (M.); 127; 128; 337.

BALDICK (R.); 275.

BALZAC (H. de); 14; 48;49;80;93; 117; 124;126; 132;134; 140;144; 145;167;185;186;
187;188;201; 214; 227; 233; 240;268; 273; 277; 327.

BANNOUR (W.); 326.

BARBERIS (J.M.); 243; 245.

BARBERIS (P.); 124.

BARBIER (A.); 326.

BARBIER SAINTE-MARIE (A.); 137.

BARRIÈRE (P.); 27; 103; 337.

BARTHES (R.); 41; 60; 68; 115; 124;128; 131; 133; 140; 337.

BARY (R.); 32;63.

BASSI-ABDELMOUMEN (D.); 343.

BAUDEAU (A. de Somaize); 29.

BEAUHARNAIS (M^{me} de); 98.

BEAUVAU (M^{me}); 107.

BEAUVERD (J.); 48.

BECKER (C.); 133; 158; 214; 246; 247; 326; 331.

BENVENISTE (C-B.); 204.

BENVENISTE (É.); 40; 41;337.

BERLOWITZ (B.); 29.

BERRENDONNER (A.); 315.

BERTAUT (J.); 150.

BERTRAND (J-P.); 192.

BEUGNOT (B.); 59;342.

BIASON (M.T.); 130.

BILLY (A.); 76; 103; 158; 274; 280; 282; 326;327.

BLANC (O.); 32; 339.

BLANCHOT (M.); 216;273;339.

BLOCK (M.); 182.

BOIE (B.); 147.

BOITARD (P.); 39.

BONALD (L. de); 75.

BONNET (C.); 343.

BONNIN-PONNIER (J.); 175;327.

BORDAS (É.); 180;181; 327.

BOSSUET; 26.

BOUILHET (L.); 124;214;325.

BOURBON (M^{lle} de); 28.

BOURGET (P.); 181.

BOYLESVE (R.); 47.

BRÉSIL (H.); 305.

BRAY (B.); 25; 62; 164; 339;340;341;342;343.

BRISSAC (Duc de); 175.

BRUNEAU (Ch.); 119;278;337.

BRUNEL (P.); 327.

BRUYÈRE (J. de la); 24;32;173;263.

BURNS (C.); 325.

BURY (E.); 25; 27; 327; 337.

BUTLER (R.); 327.

BUTOR (M.); 126; 201.

CABANÈS (J.L.); 12; 50; 59; 75; 82; 92; 94; 96; 99; 100; 132; 149; 178; 179;193;194;
224; 246; 251; 259; 263; 269; 284; 285; 286;324;327;328;331.

CABASINO (F.); 117;330.

CAFFIER (M.); 329.

CAFFIERO (M.); 64,65.

CAILLOIS (R.); 29; 30; 339.

CAPELLO (M.L.); 325.

CAPERFIGUE (J.B.); 49.

CARAMASCHI (E.); 328.

CARBONELL (CH.O.); 72; 94.

CATACH (N.); 134.

CHAMAYOU (A.); 61; 66;67; 68; 342.

CHAMPEAU (S.); 163; 329.

CHARTIER (R.); 35; 72; 337.

CHATEAUBRIAND (F-R. de); 31;42;92;118;343.

CHAURAND (J.); 122.

CHEMINAUD (J.);157; 329.

CHÉTARDIE (T. de la); 64.
CHOTARD (L.); 264.
CICÉRON; 23;24;60;61.
CLARETIE (J.); 286;290;291.
COGNY (P.); 325.
COMPAGNON (A.); 60; 128; 130; 136; 280; 284; 337.
CORDIER (F.); 239.
CORNEILLE; 26; 292.
COURTIN (L.); 24.
COURTINE (R.J.); 40.
CRAVERI (B.); 24; 25; 27; 33; 36; 37; 38; 39; 339.
CROUZET (M.); 91.
D'ALEMBERT (J-B. Le Rond); 23;43.
DAUDET (A.); 9;124;270;271;279;280;282;285;294;297;325.
DAUDET (L.); 39.
DAUPHIN (C.); 71.
DE BIASI (P.M.); 147.
DE CERTEAU (M.); 122.
DE FALCO (D.); 231; 329; 343.
DEFFAND (M^{me} du); 33;43;51.
DE GREGORIO CIRILLO (V.); 39;339.
DELAISEMENT (G.); 143; 184; 329.
DELANDA-DENIS (D.); 33; 339.
DE LANGLE (H-M.); 40.
DELILLE (Abbé); 43.
DELON (M.); 329.
DEL LUNGO (A.); 138; 139;140; 141; 143; 156; 194; 337.
DELVAU (A.); 40;232;242;266.
DELZANT (A.); 92; 102; 103; 151; 158; 205; 290; 291; 329.

DENNERY (Ph.); 305.

DE PALACIO (J.); 252; 329.

DESCAVES (L.); 96.

DESCHAMPS (É.); 49;339.

DESCHAMPS-PRIA (É.); 25;339.

DES GUERROIS (Ch.); 51;339.

DESMARAIS (C.);44.

DIAZ (B.); 48; 58; 282; 287; 294; 339; 342.

DIDEROT (D.); 36; 48;69;93; 121; 156;194;303;343.

DIDIER (B.); 261;342.

DISEGNI (S.); 13; 132;133; 146; 148; 155;156; 168; 297;298; 302; 325; 329; 330.

DONEUX-DAUSSAINT (I.); 235.

DONOVAN (F.); 58;342.

DOTTIN-ORSINI (M.); 150; 194; 202; 205; 213;310; 330.

DUBOIS (C.G.); 189;192.

DU BOS (Ch.); 60.

DUCHÊNE (R.); 58; 62; 342.

DUCHENSE (A.); 113.

DUCHET (C.); 138;272;330;337.

DUCKETT (W.); 22; 149.

DUCLOS; 36.

DUFIEF (A-S.); 9; 18; 100; 201; 309; 330.

DUFIEF (P-J.); 3; 17;59; 60; 74; 75; 86; 94;95; 96; 100; 101; 158; 159; 185;205; 261;
266; 287; 288; 295; 296;297;298; 300; 301; 303; 305;306: 322;325;327; 330; 331;
332.

DUFOUR (Ph.); 54;127.

DUMAYET (P.); 68;342.

DURRER (S.); 124; 126; 132; 135; 146; 339.

ECO (U.); 199.

ELIS (M-C.); 29.

ÉPINAY (L. de); 37.

FARET (N.); 63.

FERRER (D.); 147.

FEYDEAU (E.); 124.

FISCHER (F.A.);26.

FLAUBERT(G.);52;54;70;116;117;118;124;127;132;158;185;198;202;203;204;214;
219; 238;269;273;294;295;325.

FOL (M-E.); 301.

FORTIN (Ph. de la Hoguette); 29.

FOSCA (F.); 332.

FOUCAULT (M.); 73;138.

FUCKS (M.); 266;332.

FUMAROLI (M.); 21; 23; 25; 29; 34; 49; 50; 58; 266; 332;339 340.

FURETIÈRE (A.); 62.

FUSTIER (G.); 232.

GADAMER (H.G.); 117.

GAILLARD (F.); 149;332.

GALANTARIS (Ch.); 86;323;332.

GENETTE (G.); 60;133; 203; 261; 337;338.

GENINASCA (J.); 68.

GEOFFRIN (M^{me} de); 31;33;43;51; 107.

GERE-MASON (A.); 24.

GODO (E); 31; 32; 33; 36; 37; 39; 43; 45; 340.

GOODMAN (N.); 60.

GOURMONT (R.de); 79;327.

GREVISSE (M.); 220.

GRICE (P.); 113.

GROBET (A.); 315.

GUIZOT; 92;101.

HAASE-DUBOSCH (D.); 65.

HAMON (PH.); 114; 193; 194;343;344.

HAROCHE-BOUZINAC (G.); 37; 58; 60; 66; 72; 342.

HELLEGOUARC'H (J.); 24; 32; 33; 35; 36; 38; 340.

HELVÉTIUS (C-A.); 33;36;99.

HEMINGWAY (E.); 132.

HENRIOT (E.); 29.

HIPP (M.T.); 26; 338.

HOLBACH (Baron de); 33.

HONORÉ (O.); 78; 80; 338.

HORACE; 24;121.

HOUSSAYE (A.); 49.

HUBIER (S.); 70;261;343.

HUGO (V.); 45;91;125;143;145;237; 238;240;275;276;290;303.

HUYSMANS (J.K.); 75;130;210.

JAKOBSON (R.); 60;164.

JANIN (J.); 48;149;267.

JANKÉLÉVITCH (V.); 29.

JOUANNY (S.); 190; 201.

JUIN 8H.); 222.

JULIA (D.); 122.

KAPP (V.); 32; 61; 340.

KEMPF (R.); 197; 332.

KERBATT-ORECCHIONI (C.); 113;131; 233; 235; 340.

KLEIBER (G.); 164;340.

KOPP (R.); 59; 75; 95; 97; 263; 327; 332;333.

KRUZEN (H.); 294.

LABELLE (V.); 250.

LABRE (Ch.); 61.

LACAN (J.); 294.

LA FAYETTE (M^{me} de); 122.
LA FONTAINE (J. de); 121.
LAISNEY (V.); 39.
LALO (Ch.); 84.
LAMBALLE (M^{me} de); 104.
LAMBERT (M^{me} de); 31; 36.
LANDRIN (J.); 93; 98; 267; 333.
LANDY-HOUILLOIN (I.); 64; 343.
LANE-MERCIER (G.); 120; 123; 164; 169; 181; 338.
LANSON (G.); 60.
LA PORTE (J. de); 122.
LARCHEY (L.); 226; 242; 266.
LARTHOMAS (P.); 131; 217; 251; 340.
LAROUSSE (P.); 39; 46; 47; 59; 60; 124.
LAUFER (R.); 134.
LAUNAY (E.); 85; 178; 325; 333.
LAVILLE (B.); 163; 169; 231; 333.
LE CLÉZIO (J.M.G.); 141.
LEDUC ADINE (J-P.); 161; 333.
LEFEBURE (CH.); 40.
LE GRAS (J.); 32.
LEGUAY (Th.); 113.340.
LEJEUNE (PH.); 58; 259; 338.
LEMAIRE (G.G.); 40.
LEROY (M.); 52.
LESPINASSE (J. de); 32; 35; 51.
LÉVY (M.); 158.
LIVET (CH-L.); 26; 340.
LOTMAN (I.M.); 156.

LOUIS BLANC; 92;106.

LUCET (S.); 317; 333.

LUKACS (G.); 126.

MÂCHEREY (P.); 116;338.

MAGNE (É.); 26;340.

MAHALIN (P.); 201.

MAISTRE (J. de); 114;128;337.

MALHERBE; 28.

MARCHAIS (M^{me}); 107.

MARIVAUX (P. de); 36.

MARMONTEL (J-F.); 32;36;47.

MARTIN (J.P.); 113; 340.

MARTINEZ (F.); 47.

MARTIN-FUGIER (A.); 40; 286.

MATHET(M.T.); 216; 223; 333.

MAUPASSANT(Guy de); 31; 103;124;128;284;292;294;297.

MAUZI (R.); 30; 340.

MAY(G.); 68.

MCINTOSH (F.); 145;146;338.

MELANÇON (B.); 69;343.

MENARD (S.); 246.

MERCIER (L-S.); 21;22.

MÉRÉ (Chevalier de); 30.

MERLET (G.); 231.

MESCHONNIC (H.); 46.

MICHELET; 92;105;106.

MILNER (M.); 55.

MINOUMI (R.); 141.

MIREPOIX (M^{me} de); 107.

MITTERAND (H.); 198; 239; 241; 243; 247; 249; 277; 334.

MOISUC (I.); 343.

MOLHO (R.); 290.

MOLLIER (J.Y.); 59;75;327.

MONCEAU(C.); 81; 82; 84; 334.

MONFORD-HOWWARD (C.); 65.

MONGRÉDIEN (G.); 26;28;338.

MONNIER (H.); 240.

MONSELET (C.); 90.

MONTANDON (A.); 25;333;340.

MONTAIGNE (M-E. de); 24.

MONTESQUIEU (Ch. L. de Secondat); 65;83.

MONTESQUIOU (R. de); 39; 300;301.

MORÉAS (J.); 39.

MORELLET (A.); 37,38;341:

MORELLET (Abbé); 43.

MORNET (D.); 61.

MORVAN (J-B. de Bellegarde); 24;29.

MURGER (H.); 306.

MYLNE (V.); 152;341.

NECKER (M^{me}); 23;38;97.

NEWTON (J-L.); 301.

NICOLAS (A.); 326.

NIDERST (A.); 28;341.

NOIRAY (J.); 185; 187; 334.

NOVARINA (V.); 121; 341.

OBERTÜR (M.); 40.

ORTIGUE DE VAUMONNIÈRE (P. d'); 24;32.

PAGÈS (A.); 232.

PAIRAULT (C.); 40.

PAMENTIER (M.); 199.

PARTENSKY (V.); 334.

PELISSIER (G.); 125;341.

PETITJEAN (A.); 131; 341.

PETY (D.); 72; 73;77; 79; 88; 89; 90; 96; 288; 323; 334;335.

PEYLET (G.); 188; 189;193; 334.

PICARD (R.); 24; 251; 341.

PIERRE (Ch.); 163;194;335.

PLOUVIER (M-E.); 304.

POMMAGEOT; 223.

POMPADOUR (M^{me} de); 104;151;322.

PONGE (F.); 138.

POPIN (J.); 126;338.

PRAJS (L.); 335.

PREAUX (Abbé de); 32.

PREISS (A.); 335.

PRINCE (G.); 233.

PROUST (M.); 90; 125.

QUINAULT (M^{lle}); 32.

RACON; 28.

RADTKE (E.); 153.

RAPIN (R.); 24.

RAYMOND (J.); 157.

RAYMOND (S.); 181; 344.

REAUX (Abbé du); 32.

RÉGNIER (H.de); 47;283.

RÉMUSAT; 91.

RENOUX (J-C.); 338.

REVEL (J.); 122.

REVERZY (É); 173; 335;336.

REYNIÈRE (M^{me} de la); 107.

RICATTE (R.); 14; 15; 50; 92; 130; 143; 148; 159; 173; 177; 178; 182; 200; 203; 204;
210; 219; 223; 240; 242; 245; 324; 336.

RICHARD (L.); 40.

RICHARD (J.P.); 137.

RICHELIEU; 27;28.

RICŒUR (P.); 66; 116; 196; 338.

RIGAUD (L.); 240.

RIVIÈRE (C.); 29; 341.

ROBINEAU (M^{lle}); 29.

ROCHEFORT (H.); 238.

ROCHEFOUCAULD (F. de la); 25.

RODENBACH (G.); 41;280;283.

ROELENS (N.);

ROHON (J.); 338.

ROLDAN (S.); 137;336.

ROUHOU (J.); 23;26.

ROULET (E.); 117;338.

ROUSSEAU (J.J.); 36;42;276.

ROUSSET (J.); 70; 199;292;338.

ROUSTAN (M.); 29.

RUDE (M.); 40.

RULLIER-THEURET (F.); 198; 341.

RYKNER (A.); 251.

SABATIER (P.); 75; 309; 336.

SAINÉAN (L.); 266.

SAINTE-BEUVE; 49; 50; 51; 52; 53; 70; 91; 107; 238; 275;276;290; 304.

SAINT-PIERRE (B. de); 36.

SAINT-VICTOR (P.de); 102; 103; 273;275;276.

SAND (G.); 124.

SARTRE (J.P.); 60; 70; 90; 125; 259.

SATIAT (N.); 227; 238.

SAUVAGE (M.); 336.

SAVARD (F.); 201.

SCOTT (W.); 144;145;146;169.

SCUDÉRY (M^{me} de); 28;29;33;339;341.

SÉNÈQUE; 61.

SERMAIN (J-P.); 34.

SÉVIGNÉ (M^{me} de); 61;62,65,66;309;339;342.

SILLAM (M.); 217.

SIMIANE (M^{me} de); 62.

SIMCHES (S.O.); 52;53.

STAËL (M^{me} de); 22;31;32;48.

STEELE (R.); 34.

STENDHAL (M.H. Beyle); 132; 144;198;199.

STROSETZKI (C.); 23;24; 25; 29; 30; 32; 63; 64; 340;341;342;343;

TAINÉ (H.); 25;26; 27; 46;79;92; 275; 276; 338.

TACITE; 93.

TENCIN (M^{me} de); 31;36.

THALER (D.); 336.

THÉRENTY (M-È); 150.

TEXIER (E.A.); 40.

THOMAS (C.); 42; 43; 48; 49; 53; 55; 56; 78; 82; 338.

TODOROV (T.); 338.

TOLSTOÏ (L.); 60.

TONANI (E.); 125; 134.

TOURNIER (C.); 134.

TOURNIER (M.); 294.

TRAVERSO (V.); 274;341.

TREMOU (C.); 114; 344.

TROUILLEUX (R.); 94; 100; 336.

VALTCHEVA (Z.T.); 251.

VAN DEN HEUVEL (P.); 251;341.

VAUGELAS; 28.

VERLAINE (P.); 39.

VERONA (R.M.); 51.

VERSINI (L.); 70.

VIGÉE-LEBRUN (M^{me}); 32;38.

VIGNY (A. de); 45.

VILLARET (C.); 22.

VILLEY (P.); 24.

VINCENT (L.H.); 26.

VISWANATHAN-DELORD (J.); 124; 132.

VIVONNE (C. de); 26;28.

VOISIN-FOUGÈRE (M.A.); 220.

VOITURE (V.); 26;28;340.

VOLTAIRE; 22;36;37;42;65;68;91;105;151;174;227;273; 275;342.

VOUILLOUX (B.); 336.

WAGNER (J.D.); 149.

WALD-LASOWSKI (P. et R.); 264;267.

WEISSER (É.); 26.

WEY (F.); 44.

YON (J.C.); 314; 336.

ZAMMARTINO (L.); 281.

ZEKRI (K.); 141; 344.

ZELDIN (Th.); 127.

ZOLA (E); 16; 77; 114; 123; 125; 144; 157; 187;188: 198; 232; 238; 249; 271;279;
280; 284; 297; 309; 325; 326; 344.