Université Paris Ouest Nanterre La Défense
ED 138 : École doctorale Lettres, Langues, Spectacles

Le spectacle et le spectaculaire chez les frères Goncourt :

Représentation de la société et création de soi.

Thèse en vue de l'obtention du diplôme de doctorat en littérature française soutenue publiquement

par

Justine Jotham

le mardi 8 décembre 2015

Sous la direction de Monsieur Pierre-Jean Dufief, professeur de littérature française à l'Université Paris Ouest

Membres du jury :
- Pierre-Jean Dufief, professeur émérite, Université Paris Ouest
- François Berquin, maître de conférences, HDR, Université du Littoral (rapporteur)
- Dominique Pety, professeur, Université de Savoie (rapporteur)
- Jean-Louis Cabanès, professeur émérite, Université Paris Ouest
- Jean-Marc Hovasse, directeur de recherche au CNRS
- Patrick Wald-Lasowski, professeur, Université Paris VIII

REMERCIEMENTS

Avant d'entamer cette étude, je tiens à remercier tout spécialement mon directeur de thèse, le professeur Pierre-Jean Dufief, qui, depuis cinq années, a toujours témoigné d'une attention bienveillante à l'égard de mes travaux et qui m'a prodigué de précieuses recommandations.

Je remercie également les membres de mon jury, qui ont accepté d'y siéger et dont les conseils enrichiront mon travail.

Je tiens ensuite à exprimer ma gratitude à l'égard de ceux qui m'ont soutenue dans mes recherches. Je pense notamment à Mme Dolorès Lyotard, qui a éveillé mon goût pour la littérature du XIX^{e} siècle et qui, depuis dix ans, me suit, pas à pas, en me manifestant une affectueuse autorité.

J'aimerais aussi remercier les personnes qui m'ont donné de leur temps pour relire les versions finales de ce manuscrit : Jean-Sébastien Macke, mon amie Anita Lavernhe-Grosset, qui l'a fait avec beaucoup de minutie et une implication personnelle, et qui m'a accordé de longues heures de discussion.

Je remercie enfin mes proches, mon époux, Romain Ducoulombier, et ma Maman, qui m'a toujours encouragée à poursuivre ce travail en trouvant les mots pour me rassurer.

Je pense enfin à ma grand-mère, qui aurait sans doute éprouvé une grande fierté à l'égard de sa « petite dernière », et au professeur Gérard Farasse, enseignant inoubliable, lui-même passionné des Goncourt, qui m'a souvent adressé des encouragements d'une rare et touchante générosité.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES 7
LISTE DES ABREVIATIONS 13
INTRODUCTION 15
PREMIÈRE PARTIE : LES GONCOURT AMATEURS DE SPECTACLES, FASCINÉS PAR LE SPECTACULAIRE 29
CHAPITRE I : LES GONCOURT ET LES SPECTACLES DRAMATIQUES 33
I. Les Goncourt au théâtre 33
1. La découverte du théâtre 33
2. La place du théâtre dans l'œuvre des Goncourt 36
3. Le théâtre vu par les Goncourt : entre réel et fantaisie 41
II. Les Goncourt et le théâtre : la passion du vivant 44
1. Le théâtre comme spectacle du vivant 44
2. Le spectacle de la vie de la capitale 47
CHAPITRE II : LES GONCOURT ET LES SPECTACLES POPULAIRES 55
I. Les Goncourt et la contagion carnavalesque 56
1. Venise l'inspiratrice 56
2. Du carnaval aux fêtes galantes 58
II. La fréquentation du carnaval parisien 61
1. De l'immersion à l'inspiration 61
2. Des spectacles de tous les possibles 66
CHAPITRE III : LES GONCOURT ET LES BALS 71
I. L'appropriation du *topos* du bal 71
1. Du divertissement et de son esthétisation 71
2. L'esthétique du bal : un spectacle complet 76
II. Un spectacle de la société 83
1. L'ethos du bal 83
2. Spectacle du bal, déchéance d'une époque 86
CHAPITRE IV : LES GONCOURT ET LES EXPOSITIONS 90
I. Les Goncourt dans l'ère des expositions 91
1. Le goût des expositions et des salons 91
2. Exhiber l'exposition 95
II. Le triomphe des Expositions universelles de 1855 et 1867 97
1. Mise en scène des Expositions universelles 97
2. Les Expositions universelles jugées par les Goncourt 101

III. Les Goncourt et la collection : le spectacle du privé 106
1. Le goût pour les objets 106
2. Du spectacle à la curiosité 110
3. La mise en scène d'un espace de l'intime 112
DEUXIÈME PARTIE : AU-DELÀ DU LISIBLE ET DU VISIBLE, L'ŒUVRE JALOUSE. INSPIRATIONS PITTORESQUES ET DRAMATIQUES 117
CHAPITRE V : LES GONCOURT OBSERVATEURS 121
I. Le règne du voir au XIX^e siècle 121
1. Image, imagerie au XIX^e siècle 121
2. L'« optique-monde » : tableau, guide et physiologie 123
II. Voir mieux, voir plus loin 128
1. Voir mieux au XIX^e siècle : la discipline historique 128
2. L'usage de l'anecdote chez les Goncourt : pour voir au-delà 131
3. Voir d'un œil vierge 134
4. L'auscultation de la société 136
CHAPITRE VI : LE VOIR ESTHÉTIQUE : LES GONCOURT ET L'ÉCRITURE ARTISTE 142
I. La fascination pour l'art chez les frères Goncourt 143
1. Le goût pour l'illustration 143
2. La hiérarchie entre les arts 148
II. Le pittoresque comme expérience du visible : une écriture spectacularisante 151
1. Le spectacle du réel : voir des tableaux tout faits 151
2. Melior picturā poesis : mieux que la peinture, la littérature 153
3. La question de l'œil artiste 156
4. L'écriture, une pratique jalouse de la peinture : la concurrence des peintres 161
5. Les effets littéraires goncourtiens 164
III. Corps à peindre : la quête artistique 167
1. Le rapport au réel et l'art de la révélation 167
2. Le nu comme représentation d'une quête artistique 171
3. L'art féminin de façonner le corps 173
CHAPITRE VII : LA TENTATION DE LA THÉÂTRALISATION 177
I. La question de la réception : marges du récit et théâtralité 178
1. Illusions et désillusions du genre romanesque 178
2. Lector in spectaculo 181
3. Les focalisations : le lecteur scient/le personnage dupe 186

II. La parole des personnages : le spectacle de la langue 190
1. Les Goncourt et l'oralité 190
2. La modalité des échanges : la dramatisation et le devenir-personnage par le discours 194
3. Transgressions langagières et marges de la parole 199
III. Histoires individuelles en scène 207
1. Relation et degré de relation des personnages : le rôle des titres 207
2. Une typologie de la société du XIX^{e} siècle ? 210
3. De quelques types goncourtiens et de leurs conduites spectaculaires 215
4. La contagion de quelques types du monde du spectacle 223
TROISIÈME PARTIE : SPECTACLE ET SPECTACULAIRE : TRAVESTISSEMENT ET DÉVOILEMENT DE LA SOCIÉTÉ 229
CHAPITRE VIII : LE CONTEXTE D'UNE SPECTACULARISATION DE LA SOCIÉTÉ. LA SOCIABILITÉ VUE PAR LES GONCOURT 233
I. La sociabilité : la société sur son théâtre 235
1. Sous l'Ancien Régime : une sociabilité codifiée 235
2. Les modèles de la sociabilité 238
3. La sociabilité d'Ancien Régime : la « bonne société » vue par les Goncourt 241
4. La sociabilité bohème et les Goncourt 243
5. Les Goncourt entre salons et dîners 247
II. De la sociabilité comme dispositif spectaculaire 252
1. La sociabilité dans les arts picturaux 252
2. Sociabilité, spectacle et spectaculaire 255
III. La place de l'artiste dans ce spectacle de la sociabilité 259
1. Les discours de la sociabilité littéraire : un signe de reconnaissance 259
2. Soutiens et mécénats : promotion et mise en scène de l'artiste 262
3. Sociabilité et contre-sociabilité : la lutte d'une vie d'artiste 266
CHAPITRE IX : LES GONCOURT : DE LA DÉNONCIATION D'UNE SOCIÉTÉ SPECTACULAIRE À LA DÉNONCIATION PAR LE SPECTACLE 271
I. La dénonciation du mensonge : le dévoilement comme projet 272
1. Les Goncourt et le spectacle de la politique 272
2. Les Goncourt censeurs et moralistes 277
II. Mettre en scène la société : les emprunts aux formes artistiques spectaculaires 282
1. La fantaisie dans le drame 282
2. Le modèle de la pantomime 286
3. La parodie médiévale : un tribunal de la société 289

4. Le roman : une nouvelle forme de tragique 297
CHAPITRE X : ÊTRE ARTISTE, POSTURES ET IMPOSTURES 307
I. La définition du statut de l'artiste 308
1. L'artiste, un statut atypique 308
2. Imposture et authenticité de l'artiste 312
II. Vers une spectacularisation de la vie d'artiste 315
1. Le statut de l'artiste et les prémices de la médiatisation 315
2. Usages de la critique 318
III. La posture des Goncourt : du mythe et de sa perpétuation 322
1. Création d'un individu littéraire : un mythe, un nom 322
2. Les batailles livrées 327
3. Naissance de l'œuvre, naissance de l'artiste 333
4. Mythobiographie 337
5. Survie et postérité 339
CONCLUSION 351
ANNEXES 355
Annexes 1 : Les spectacles, les divertissements spectaculaires 355
Annexes 2 : Quelques types et personnages 363
Annexe 3 : Recettes des théâtres parisiens 1854-1856 366
Annexes 4 : Les Baigneuses, épreuves photographiques de Julien Vallou de Villeneuve 367
Annexes 5 : Réunions et espaces de sociabilité 368
Annexes 6 : Portraits des Goncourt 371
BIBLIOGRAPHIE 375
I. Sources 375
II. Études et outils d'analyse de l'œuvre goncourtienne et du XIX^{e} siecle 381
III. Études des sources d'inspiration goncourtiennes 389
IV. Études sur les postures, les figures d'artistes, la sociabilité 390
INDEX 395

LISTE DES ABREVIATIONS

Charles Demailly = C.D.

Germinie Lacerteux = G.L.

Henriette Maréchal = H.M.

Madame Gervaisais = M.G.

Manette Salomon = M.S.

Renée Mauperin = R.M.

INTRODUCTION

Si convoquer les notions de spectacle et de spectaculaire pour parler d'écrivains qui ont été des dramaturges peut paraître une évidence, le seul objet de cette thèse n'est pas de rendre compte de l'œuvre théâtrale des Goncourt. Ce travail entend aussi employer ces concepts pour appréhender l'écriture goncourtienne dans son ensemble et la saisir dans sa relation à l'attitude des deux frères face à la société de leur temps.

Les Goncourt furent fascinés par le spectacle sous ses nombreuses formes ; il représente un objet d'attraction et un modèle. Les mots « spectacle » et « spectaculaire », malgré une racine commune (l'un étant la dérivation adjectivale substantivée de l'autre), méritent d'être considérés indépendamment : bien qu'indissociables, ils recouvrent en effet des idées subtilement différentes. Il nous faut donc tâcher de comprendre ce que nous entendons par ces termes et justifier l'emploi du second, dont on pourrait nous reprocher qu'il est un anachronisme, puisqu'il apparaît tardivement, en 1908, selon Philippe Roger[1]. Auparavant, c'est l'adjectif « spectaculeux[2] » qui était d'usage. Il nous sert à qualifier ce que nous entendons aujourd'hui par « spectaculaire », c'est-à-dire soit ce qui concerne ou est assimilé à un spectacle, soit ce qui produit un effet sur les sens, l'imagination, les émotions, ce qui est donc remarquable. Le mot « spectaculaire » désignera ce qui fait spectacle, ce qui frappe la vue, l'esprit : ce mode de production au XIX^e^ siècle a en particulier été étudié dans l'ouvrage collectif *Le Spectaculaire dans les arts de la scène*[3]. Le spectaculaire peut aussi définir ce qui fonctionne à la manière d'une représentation, ce qui fait appel au jeu. Son emploi est donc essentiellement métaphorique et, loin de se restreindre au monde dit du spectacle, il sert plutôt à considérer la représentation que les Goncourt donnent de leur temps.

Le spectacle appartient au champ sociologique et artistique de Paris sous le Second Empire ; il semble caractériser la capitale, qui est considérée par les Français, les Européens et même outre-Atlantique, comme la ville-spectacle par excellence. Les Goncourt sont des hommes de la capitale : la société parisienne, et surtout le Paris du XIX^e^ siècle, ville à nulle autre pareille, les captive. C'est dans ce milieu et comme observateurs que nous entendons les saisir. La réalité foisonnante et l'imaginaire qu'éveille Paris sont infinis et les deux frères ont

[1] Sur l'étymologie du mot « spectaculaire », voir Roxane Martin, « Quand le merveilleux saisit nos sens : spectaculaire et féeries en France (XVII^e^-XIX^e^ siècle », *Sociétés et représentations*, n°31, 2011, p. 20.
[2] Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e^ siècle*, Paris, 1866-1877.
[3] Isabelle Moindrot (dir.), Olivier Goetz, Sylvie Humbert-Mougin, *Le Spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme à la Belle époque*, Paris, CNRS éditions, 2006.

largement contribué, par leur abondante production historique, dramatique et romanesque, à nous donner une vision de l'*ethos* parisien. Naturalisme et veine fantaisiste imprègnent l'œuvre des Goncourt comme une tension dynamique entre réel et imaginaire, termes qui, pour être opposés, s'affrontent et se fondent en même temps.

La période d'environ vingt ans qui court de 1851 à 1870 est notre principal champ d'étude. Edmond naît en 1822 et meurt en 1896 ; son frère cadet, Jules, voit le jour en 1830 et s'éteint en 1870. Du point de vue de leur biographie, ces deux décennies sont celles d'une collaboration intense et originale et de l'intégration dans la vie littéraire ; du point de vue de l'histoire de la littérature, elles accueillent leur production commune où nous décelons certaines constantes et des évolutions importantes. Décembre 1851 est la date de la première parution d'une œuvre des Goncourt, *En 18…*[4] ; le dernier roman qu'ils écrivent à deux, *Madame Gervaisais*[5], paraît en 1869. Par un hasard tout à fait signifiant, ces limites – que nous excèderons parfois pour montrer des échos, des aspirations et des inspirations – sont celles d'une période historique : le Second Empire. Cette époque interroge tout particulièrement les deux frères. L'exacte concomitance de leur entrée dans les Lettres avec le coup d'État du 2 décembre 1851 revêt pour eux un sens symbolique : ce qui devait représenter l'événement littéraire inaugural d'une vie d'homme de lettres est occulté par l'événement historique. Cette période essentielle ne saurait être comprise qu'à condition de penser le rapport des deux frères à un passé de prédilection, l'Ancien Régime et le XVIII^{e} siècle érigés en modèles. Ils y trouvent le charme de l'aristocratie à laquelle ils n'ont de cesse d'afficher leur appartenance. Enfin, plus proche, mais déterminante, l'année 1849 est la date d'un premier voyage fondateur, que nous avons pu qualifier de pittoresque[6], dans la mesure où il consacre leur vocation de peintres, dans leur manière de voir et de sentir, et d'écrivains dans ces *Notes au crayon*[7], commencement de l'écriture à deux.

Celle-ci se poursuit peu de temps après la mort de Jules en 1870 dans leur fameux *Journal, Mémoires de la vie littéraire*[8], où le lecteur assiste à son agonie. Edmond aspire à faire vivre le disparu. Il a aussi à cœur de mener à leur terme un certain nombre de projets communs dans un désir de fusion gémellaire de leur œuvre et de leur existence. En 1879,

[4] Edmond et Jules de Goncourt, *En 18…, Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Honoré Champion, 2011.
[5] Edmond et Jules de Goncourt, *Madame Gervaisais*, Paris, Folio, 1982.
[6] Justine Jotham, « Les Goncourt et leurs peintres : genèse d'un style », *Revue des Sciences Humaines*, n°318, *L'Écrivain et son peintre*, avril/juin 2015.
[7] Edmond et Jules de Goncourt, *Alger, notes au crayon et autres textes*, Paris, Magellan, 2011.
[8] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, t. 1 (1851-1865), t. 2 (1866-1886), t. 3, (1887-1896), Paris, Laffont, Bouquins, 1989.

paraît ainsi le roman *La Fille Élisa*[9], pour lequel ils ont effectué ensemble les recherches sur le terrain, dont nous connaissons l'évolution grâce à leurs carnets ; dans *Les Frères Zemganno*[10], Edmond transpose sa complicité avec Jules en la fraternelle union de deux acrobates ; *La Maison d'un artiste*[11], ce catalogue répertoriant chaque objet de leur intérieur, fait revivre des années d'acquisitions commencées de concert. Par ailleurs, Edmond de Goncourt entreprend de ranimer les œuvres par des rééditions successives chez l'éditeur Charpentier. C'est le cas notamment du recueil *Une voiture de masques*[12], qu'il décide de « publier sous un titre qui [lui] semble mieux le nommer »[13], *Quelques créatures de ce temps*. Ce sont aussi les *Préfaces et manifestes littéraires*[14], où des paratextes très évocateurs recomposent leurs places dans le débat littéraire, et enfin, la plupart des autres œuvres dont certaines (*Germinie Lacerteux*[15], *Madame Gervaisais*, *Renée Mauperin*[16], *Manette Salomon*[17]) formeront en 1889 les *Romans*[18], anthologie Goncourt, avec toute l'importance que l'histoire littéraire peut attacher à des éditions réunies, qui assoient une forme de renommée.

Voilà donc la période définie : 1851-1870, avec des allers et des retours dans le temps qui offrent une vue tantôt plus précise tantôt plus panoramique. Après la mort de Jules, l'aîné voudra pérenniser l'image de Juledmond, et en entretenir toute la singularité et le mystère :

> Ce journal est notre confession de chaque soir : la confession de deux vies inséparées dans le plaisir, le labeur, la peine, de deux pensées jumelles, de deux esprits recevant du contact des hommes et des choses des impressions si semblables, si identiques, si homogènes, que cette confession peut être considérée comme l'expansion d'un seul moi et d'un seul je[19].

En des choix stylistiques d'une remarquable exactitude, ce passage admirable de la préface au *Journal* dit la foi profonde en une fusion gémellaire devenue mythe à travers la transfiguration du *Journal* comme lieu de la vérité de l'unique. C'est en ce sens que l'intime est spectaculaire, à travers le rituel de la confession, inspirée de la dramaturgie chrétienne. Mais le *Journal* est aussi théâtre du dehors et, paradoxalement, cet espace de vérité est spectaculaire dans la mise en scène des indiscrétions de la médisance, voire de la calomnie.

---

[9] Edmond de Goncourt, *La Fille Élisa*, Paris, Zulma, 2004.
[10] Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, Paris, Charpentier, 1879.
[11] Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2003.
[12] Edmond et Jules de Goncourt, *Une voiture de masques*, Paris, 10/18, 1990.
[13] Edmond et Jules de Goncourt, *Quelques créatures de ce temps*, Paris, Charpentier, 1876.
[14] Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, Paris, Charpentier, 1888.
[15] Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Paris, GF Flammarion, 1993.
[16] Edmond et Jules de Goncourt, *Renée Mauperin*, Paris, GF Flammarion, 1990.
[17] Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Folio, 1996.
[18] Edmond et Jules de Goncourt, *Romans*, Paris, Charpentier, 1889.
[19] Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, *op. cit.*, p. 171.

Les notions de spectacle et de spectaculaire vont nous permettre de rendre compte du phénomène littéraire Goncourt dans cette époque, à travers le monde du spectacle et des représentations données sous le Second Empire, leurs évolutions, leurs révolutions même. En effet, si l'étymologie *spectare* renvoie à l'activité d'un regard curieux, critique ou amoureux, c'est aussi l'objet de ce regard que ce verbe implique : le théâtre, l'opéra, le bal, mais aussi le cirque et le carnaval, qui furent une source vive pour les deux frères, ont aimanté leur imaginaire et l'ont fécondé. Comme les inspirent salons et Expositions universelles, parce qu'ils invitent à l'observation et déplacent des foules d'amateurs par leur dispositif spectaculaire : ils sont l'« événement », c'est-à-dire ce qui arrive au regard. L'analyse de ces spectacles nous intéresse à plusieurs titres : ils sont donnés à l'observation du public en même temps que le public se donne à observer, si bien que les spectateurs deviennent acteurs. Ce dispositif complexe permet aux Goncourt d'observer l'observateur et, de là, de scruter leur époque. Le spectacle est un paradigme qui permet d'envisager le rapport des Goncourt à leur temps.

Dans cette mesure, en tant qu'elle met en jeu l'*hexis* corporelle[20] et les interactions humaines, c'est-à-dire un théâtre de caractères, la sociabilité est spectacle. Nous avons donc répertorié la plupart des spectacles auxquels les Goncourt ont eu coutume de se rendre et essayé d'en évaluer la fréquentation et les évolutions avant et pendant le Second Empire. Nous nous appuyons pour cela sur les études monumentales consacrées au spectacle à cette époque. Nous songeons notamment, parmi les plus récentes, à l'ouvrage collectif dirigé par Jean-Claude Yon, *Les Spectacles sous le Second Empire*[21], qui propose une vaste typologie des spectacles et traite de production, de jeu, de réception, de pratiques de sociabilité. Pour le théâtre, l'ouvrage de Christophe Charle, *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*[22], pose la question du théâtre au XIX^{e} siècle dans ses dimensions sociales, politiques, culturelles et s'interroge sur l'opposition permanente entre conventions, innovations, transgression et libération. L'histoire des mentalités peut s'appliquer à la complexité et aux contradictions des Goncourt. L'étude de Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre*[23] *?,* explicite le phénomène du spectacle dans son rapport au réel, dans son rapport au monde mais aussi comme espace spécifique. Nous

[20] Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, éd. de Minuit, « Sens commun », 1980 : « une mythologie politique réalisée, *incorporée*, devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par-là, de *sentir* et de *penser* », p. 117.
[21] Jean-Claude Yon, *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.
[22] Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, Paris, Albin Michel, 2008.
[23] Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2006.

pensons enfin à l'ouvrage *Les Expositions universelles en France au XIX^e siècle*[24], sous la direction d'Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeulenaere-Douyère et Liliane Hilaire-Pérez, qui montre l'influence de ces événements sur la vie parisienne et sur les mentalités. Ils la métamorphosent, la rythment, engendrent des transformations, amènent des visions nouvelles. Ce livre met donc l'accent sur les nombreuses caractéristiques de ces expositions qui réunissent la société parisienne, attirent le public de province, de l'étranger, créent des rencontres diverses : avec la modernité, avec l'autre, avec l'ailleurs. C'est de cette diversité que les Goncourt s'imprègnent ; ils s'en saisissent entre interactions et confrontations.

Dans quelle mesure l'habitus, les mœurs, les conduites, les comportements, de manière générale la vie sous le Second Empire, renvoient-ils pour les deux frères au spectaculaire ? Pour répondre à cette vaste question, nous aurons recours à deux métaphores : la métaphore théâtrale et la métaphore pittoresque.

La métaphore théâtrale permet de rendre compte de l'importance accordée aux apparences, au travail du corps, aux attitudes individuelles dans la société prise comme « scène d'intervention fictive[25] », en référence au fameux *theatrum mundi*. La métaphore pittoresque, de son côté, renvoie à un mode d'observation et de représentation faisant appel à l'art (l'*artialisation* du réel), mais elle rappelle encore ce qui frappe l'attention, ce qui fait appel aux sens, aux émotions. En employant conjointement ces deux métaphores, nous entendons définir une esthétique du spectaculaire chez les Goncourt. Quel réemploi les deux frères en font-ils ? Les Goncourt décryptent la société française tant au XVIII^e siècle que sous le Second Empire, en mettant au jour les jeux de rôle, en faisant de leurs contemporains des acteurs, en levant les masques, en relevant ce qui serait de l'ordre d'une scénographie. La sociabilité et, plus largement, tous les modes de mise en relation des individus sont donc envisagés comme des formes scéniques travaillées par une mise en scène. Que cette observation serve de mise à distance ou qu'elle soit considérée comme esthétique, elle constitue un point de convergence au jugement des deux frères. Dans cette perspective, les travaux sur le travestissement se sont avérés précieux. Des ouvrages comme *Le Masque et la*

[24] Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeulenaere-Douyère et Liliane Hilaire-Pérez, *Les Expositions universelles en France au XIX^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 2012.
[25] Valérie Stiénon, « Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites conceptuelles du théâtre de la posture », *COnTEXTES*, n°8, janvier 2011, mis en ligne le 17 janvier 2011. URL : http://contextes.revues.org/index4721.html, p. 1.

parole[26] de Philip Stewart, *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*[27], dirigé par Sabine Chaouche nous ont fourni des outils d'analyse. Ils puisent parfois dans le XVIII[e] siècle, ce qui accompagne d'autant mieux la démarche goncourtienne, qui fonctionne volontiers par comparaison (pour montrer les points de divergence ou les sources) avec cette époque révolue que les deux frères regrettent. Enfin, ces métaphores nous découvrent leur attitude, car eux aussi entrent dans ce dispositif et ont tenu leur place sur ladite scène sociale. Leur vision spectaculaire des contemporains a orienté leur apparition en société, leur propre mise en scène. C'est par cette connaissance qu'ils ont inventé leur propre posture.

Il existe une œuvre critique assez considérable sur les Goncourt, à commencer par les analyses de Pierre Sabatier[28] et Robert Ricatte[29], anciennes mais toujours pertinentes par le sens qu'elles donnent à la création goncourtienne. Toutes deux soulignent en particulier des questions littéraires et esthétiques en lien avec l'écriture romanesque, les tendances réaliste et fantaisiste, le goût pour la peinture et l'intérêt pour leur temps. Les éléments de notre étude du pittoresque goncourtien y sont déjà posés par les rapprochements opérés entre les Goncourt et certains artistes et par la définition de leurs positions esthétiques : l'une, quoique négative, est empruntée à Henri Chantavoine pour évoquer la question du « goncourtisme » en 1897, comme une manie de faire *à la manière* des peintres[30]. Quant à la biographie d'André Billy, elle recompose la vie des deux frères, en ayant soin de les replacer dans leur époque, ce que nous dit ce titre : *Les Frères Goncourt. La vie littéraire à Paris pendant la seconde moitié du XIX[e] siècle*[31]. Ces travaux ont ouvert un certain nombre de pistes qui ont été redécouvertes surtout depuis ces deux dernières décennies, qui ont vu les débuts des *Cahiers Goncourt* en 1994, l'organisation de nombreux colloques et la rédaction de plusieurs thèses de doctorat dans les années 2000. Parmi cette production relativement abondante, nous retiendrons entre autres les ouvrages qui font suite à deux colloques universitaires, l'un publié en 1997, *Les*

[26] Philip Stewart, *Le Masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIII[e] siècle*, Paris, José Corti, 1973.
[27] Sabine Chaouche (dir.), *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010.
[28] Pierre Sabatier, *L'Esthétique des Goncourt*, Paris, Librairie Hachette, 1920.
[29] Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Armand Colin, 1953.
[30] Pierre Sabatier, *L'Esthétique des Goncourt*, *op.cit.* : « Quant à l'histoire proprement dite, ou histoire de l'art, les Goncourt n'ont guère été, à mon humble avis, que des anecdotiers ou des coloristes, souvent heureux, dénués autant par insuffisance que par système d'idées générales, peintres adroits d'un coin des sociétés mortes, comme ils étaient de leurs romans, les photographes minutieux de tel ou tel coin de la société moderne. », p. 497.
[31] André Billy, *Les Frères Goncourt. La vie littéraire à Paris pendant la seconde moitié du XIX[e] siècle*, Paris, Flammarion, 1954.

Frères Goncourt : art et écriture[32], l'autre publié en 2005, *Les Goncourt dans leur siècle, Un siècle de Goncourt*[33]. Nous voyons dans cette matière, épars, les indices de ces concepts de spectacle et de spectaculaire que nous avons choisi d'appliquer aux deux frères pour rendre compte de choix artistiques qui tiennent à la fois à leur écriture, à leur analyse de l'époque et à leur manière d'agir. Ces questions sont complétées par d'autres ouvrages. Il y est notamment question d'écriture artiste, du lien à la peinture que Bernard Vouilloux[34] et Enzo Caramaschi[35] ont aussi mis au jour ou de l'importance de la blague et de la parole orale, en rapport avec une littérature pittoresque et proche du drame.

Ces études confrontent deux temps, le XVIII^{e} siècle révolu et l'époque du Second Empire, leur sociabilité et leurs rituels, et le monde des artistes et des comédiens. Nous y avons constaté combien les attitudes décrites confinaient au spectaculaire ou avons noté, du moins, la tendance des Goncourt à utiliser la théâtralisation des existences pour rendre compte de leur perception de la société de manière critique. Cette approche demande à être complétée par les travaux de Stéphanie Champeau sur la notion d'artiste[36] et ceux d'Anthony Glinoer et Vincent Laisney[37] sur les cercles auxquels les Goncourt ont appartenu, desquels ils se sont rapprochés ou détachés. Ces travaux nous ont aussi renseignée sur les Goncourt eux-mêmes et sur la façon qu'ils ont conçue de se mettre en scène.

Nous avons ensuite recomposé ces éléments et essayé d'en découvrir les logiques internes et externes. Dans un premier temps, il importait de replacer les deux frères dans un mouvement plus général. Nous avons déjà évoqué le lien de la capitale aux spectacles de tous types. Il faut ajouter à cela le rapport que le XIX^{e} siècle entretient au visuel. En effet, le XIX^{e} siècle est vu comme une « optique-monde[38] », selon une expression que nous reprenons à la chercheuse Jann Matlock, qui fait de l'œil un organe majeur, sans cesse sollicité, et qui montre l'importance attachée au regard. L'époque poursuit des progrès dans le domaine du voir : les spectacles, les jouets et instruments d'optique, les lanternes magiques, la photographie, l'imagerie, l'illustration en sont des exemples. Ces avancées parfois

[32] Jean-Louis Cabanès, *Les Frères Goncourt : art et écriture,* Talence, P.U. de Bordeaux, 1997.
[33] Jean-Louis Cabanès, Pierre-Jean Dufief, Robert Kopp, Jean-Yves Mollier (dir.), *Les Goncourt dans leur siècle, Un siècle de Goncourt*, Villeneuve d'Ascq, P.U du Septentrion, 2005.
[34] Bernard Vouilloux, *L'Art des Goncourt : une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997.
[35] Enzo Caramaschi, *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Paris, Pisa, A.G. Nizet, Goliardica, 1971.
[36] Stéphanie Champeau, *La Notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870),* Paris, Honoré Champion, 2000.
[37] Anthony Glinoer, Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^{e} siècle*, Paris, Fayard, 2013.
[38] Jann Matlock, « Optique-monde », *Romantisme*, n°136, février 2007, p. 45.

surprenantes ouvrent le champ des possibles et placent l'observateur aux frontières du réel : le monde des merveilles s'ouvre à l'humain, conduisant « jusqu'au délire l'esprit d'invention[39] ». Ce qui est vrai dans les sciences l'est aussi dans les arts et les lettres : en témoigne le goût pour la fantaisie, le merveilleux. Bien que les Goncourt soient plutôt connus pour leur lien au réel, ce que le classement parmi les naturalistes suggère, ils prennent néanmoins part à cette évolution qui influence leur esthétique. Il n'est pas question de dire qu'ils perdent pied avec la réalité, mais qu'ils font entrer la merveille et le merveilleux, son registre, dans la vie :

> [Le merveilleux] s'enracine dans les profondeurs de l'inconscient et vient insérer dans le quotidien de la vie des instants, des actions, des dons plus ou moins exceptionnels, que l'homme vit comme un dépassement de ses pouvoirs et de ses limites. Ce qui le conduit à sublimer ce qui l'étonne[40].

Les artistes sont des agents de ce dépassement, des garants de cette transformation. Pour les deux frères, le réel ne saurait être une simple copie à l'identique et nous lisons des traces d'une transfiguration qui passe par le recours à une métamorphose pittoresque ou théâtrale pour ménager des effets, pour rendre ou sublimer ce qui « étonne » ou ce qui mérite d'être montré de manière remarquable. Loin de refuser le rapport au réel qui est essentiel, ils en ont une autre appréhension : il serait comme « le prolongement, l'extension spirituelle, le surréel[41] ». Prenons cependant toutes les précautions nécessaires : il n'est question ici ni de spiritualité au sens religieux du terme, ni de l'évocation de signes avant-coureurs du surréalisme. Il s'agit simplement de montrer que les deux frères voient une autre face du réel. Le merveilleux dont nous parlons n'est pas un pouvoir négateur mais le pouvoir de métamorphoser ce qui est vu, et c'est dans ce rapport nouveau au visuel qu'ils s'installent. Ainsi par exemple, l'inspiration des artistes, depuis Watteau jusqu'aux peintres japonais, modifie-t-elle leur perception et plus encore leur écriture.

Le rapport au visuel concerne encore les auteurs du XIX^e^ siècle dans le goût qu'ils ont pour les ouvrages de physiologie, qui sont de véritables observations de la société française. Certains sont appelés des panoramas – un terme qui renvoie lui-même à une forme de spectacle. Ceux-ci consistent en une vision de la société qui crée un cadre du monde observé.

---

[39] Noël-Jean Lerebours, *Catalogue et prix des instruments d'optique, de physique, de chimie, de mathématiques, d'astronomie et de marin*, Paris, Plon, 1853, p. V.
[40] Michel Meslin, « Comprendre le merveilleux », Patrick Dondelinger (éd.), *Faut-il croire au merveilleux*, *Actes du colloque de Metz*, Paris, Le Cerf, Université de Metz, 2003, p. 242.
[41] Yves Le Fur, *Le Merveilleux à l'endroit du réel,* Strasbourg, École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, 2004.

Ce cadrage extrait d'une certaine manière la chose du réel pour en faire une image, or toute image fait appel à une représentation qui demande une opération des sens.

Pour les Goncourt, le réel est plus largement scénographie : ils ont le sentiment d'appartenir à un vaste théâtre dont ils montrent les décors, les rouages, dont ils découvrent le jeu qu'ils réinventent pour en donner, dans leurs œuvres, une représentation. Nous faisons nôtre cette idée de la mise en scène du corps social[42], très en vogue aujourd'hui, qui laisse une place au corps comme mode d'expression en société, comme présence à soi ou à l'autre. Selon le philosophe Henri Gouhier, « le mystère du théâtre est celui de la *présence réelle* avant même d'être celui de la métamorphose[43]. » Mais ce théâtre est à prendre surtout soit comme effet esthétique soit comme métaphore, c'est-à-dire qu'il est un moyen de donner à voir par le recours à la dramaturgie, ou qu'il renvoie à un autre concept moderne dont nous usons : celui de posture.

La posture renvoie tout d'abord à la position employée au théâtre, qui demande un contrôle de soi lorsqu'il est question de se donner en spectacle, d'entrer en interaction avec autrui. Ce sont des attitudes, ce sont des gestes, ce sont des regards, ce sont des paroles – autant de signes qui appartiennent à la théâtralité. Si l'individu devient le vis-à-vis d'un spectateur, alors il se fait acteur. Les Goncourt étudient ces modes de paraître dans la sociabilité du XVIII^{e} siècle puis dans le leur, en ayant soin de prendre des cas représentatifs parmi les individus qui manifestent des attitudes que nous pourrions qualifier de spectaculaires. Alors, passant du visible, du visuel, de l'ostentatoire à leur pendant négatif, la dissimulation, tantôt ils mettent bas les masques pour dire ce qui se cache derrière ces jeux, tantôt, au contraire, ils font le choix de prendre part à ce jeu et de mettre en scène des hommes – et c'est en dramaturges qu'ils le font.

Une telle étude suppose un corpus large, constitué principalement des œuvres narratives et du *Journal*, mais aussi des textes historiques et critiques des deux frères. Nous y scruterons leur rapport au spectacle et au spectaculaire. Il nous faut pour cela convoquer le pittoresque et le théâtral comme artifices d'écriture, moyens esthétiques qui déplacent parfois les caractéristiques des genres narratifs. Ainsi, il s'agit d'étudier les phénomènes d'hybridation générique. Le *Journal* déborde largement les frontières de l'intime pour faire du secret une exhibition ; les romans comportent des pauses descriptives, de longs passages

[42] Nous pensons notamment à l'ouvrage de Jérôme Dubois, *La Mise en scène du corps social, contribution aux marges complémentaires des sociologies du théâtre et du corps*, Paris, L'Harmattan, 2007.
[43] Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, Vrin, 2002, p. 17.

d'*ekphrasis* qui laissent à penser que les deux écrivains, qui ont envisagé dans leur jeunesse de faire carrière dans les arts, ne se sont pas tout à fait éloignés de cette ambition. Le pittoresque est un principe actif qui métamorphose leur observation. Ils n'hésitent pas non plus à employer des effets de dramatisation.

Dès lors, que veulent nous montrer les Goncourt ? En observateurs de leur temps, ils tiennent à dire l'indicible, parfois l'illisible, à voir plus loin et mieux. La dramatisation et le pittoresque ont beaucoup à dire : ils opèrent comme des révélateurs. Les Goncourt ont emprunté à divers registres qu'ils réactivent pour porter sur leur temps un regard critique, mêlé d'antisémitisme et d'une certaine violence. Sans aller jusqu'à évoquer la célèbre devise « *Castigat ridendo mores* » ou à parler de *catharsis*, nous pouvons dire que les Goncourt ont le goût de la réflexion morale, mais on ne leur connaît pas de volonté de corriger qui que ce soit. Moralistes et critiques, ils adoptent la position de surplomb de l'observateur, emblématique aussi de leur sentiment de supériorité sur le reste du monde. Les Goncourt sont des aristocrates de goût et de mœurs, ils doivent se distinguer en prenant cette hauteur à la fois native et constitutive de l'homme de lettres.

Par souci d'exactitude ou de distinction encore, ils ont eu aussi le désir de faire entrer dans leur ligne de mire les individus atypiques et ceux que la littérature n'a pas encore eu le soin de montrer : parmi eux, les « basses classes[44] », la bohème, groupe d'individus protéiformes, les artistes. Le changement de statut de ces derniers importe, et les Goncourt veulent voir en eux des attitudes spectaculaires. L'avènement de la presse, les débuts de ce que nous appelons aujourd'hui la médiatisation et la publicité y sont pour beaucoup car il s'agit, là encore, de paraître sur scène, de se distinguer pour se faire connaître. Dans ce contexte, la notion de posture prend tout son sens. Elle s'inscrit dans le champ des études de Pierre Bourdieu, d'autres sociologues et philosophes qui pensent la mise en scène de soi. Nous retenons entre autres l'approche de Jérôme Meizoz[45], qui s'intéresse tout particulièrement à la posture de l'écrivain, en définissant une manière d'être et en saisissant sous un angle sociologique la figure de l'auteur. Ce peut être le cas aussi de la posture du peintre, que les Goncourt ont souvent représentée. Quoi qu'il en soit, l'être artiste, plus encore que tout autre, est animé par cette volonté de se mettre en scène. L'artiste a cette capacité à esthétiser sa propre vie, à travailler sa performance scénique. C'est ce que nous voulons

[44] Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires, op. cit.,* « Préface à *Germinie Lacerteux* » : « Vivant au dix-neuvième siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle "les basses classes" n'avait pas droit au Roman. », p. 20.
[45] Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires,* Genève-Paris, Slatkine Erudition, 2011.

essayer de comprendre, en utilisant en particulier tous les outils stylistiques de rigueur. Comment les Goncourt mettent-ils en scène la société et quelle place accordent-ils aux artistes ?

Aux métaphores du spectacle et du spectaculaire, il faut encore ajouter un troisième terme ayant trait au regard : le spéculaire. Les Goncourt tiennent en effet un miroir à la société – miroir dont le reflet n'est pas simple imitation, car il peut être selon les locutions « miroir déformant, miroir grossissant » – et il faut croire que c'est pour s'y mirer. Le *Journal* et les romans parlent des autres, mais c'est aussi un moyen pour les deux frères de parler d'eux-mêmes. Leur présence est toujours sous-jacente, en creux, par comparaison ou par opposition. Aussi, nous pensons que le spectacle qu'ils offrent fait partie intégrante de leur posture d'auteurs : ils se présentent et se représentent « tant dans leurs prises de position discursives (ce qui inclut leurs œuvres) que non discursives (corporelles)[46] ». Leur journal, sous-titré *Mémoires de la vie littéraire*, définit leur scène, et leur mode d'apparition se trouve dilué ici et là dans leurs œuvres. Ce travail est actantiel, dès lors qu'il passe par le domaine sociologique et artistique, dès lors qu'il touche à la création, au style. La posture est création et elle emmène dans son sillage le spectacle et le spectaculaire.

Notre travail s'articulera en trois temps. Nous nous attacherons d'abord à retracer le parcours des Goncourt dans le milieu des spectacles en montrant ceux auxquels ils se sont rendus, ceux auxquels ils ont participé et quelle retranscription ils en ont donnée. Ce sera l'occasion de découvrir des influences : le rôle des maîtres à penser, Gavarni et Watteau, le rôle de la peinture dans leur vie, l'intérêt pour les rassemblements populaires comme possibilité d'établir une vue kaléidoscopique qui travaille leur imaginaire et leur goût pour le fragment.

Nous envisagerons ensuite les apports du pittoresque et du théâtral dans leur création et nous montrerons l'hybridation des œuvres narratives. Il s'agira de comprendre comment les Goncourt entrent dans cette première ère du visuel, comment et à quelles fins esthétiques ils l'utilisent. Nous les inscrirons dans l'intérêt partagé par leurs contemporains pour les physiologies. C'est en empruntant à d'autres genres que leurs œuvres narratives composent une représentation complexe de leur temps : parfois les deux frères réactivent des types traditionnels, parfois ils utilisent des types modernes et ont la volonté de placer le lecteur dans

[46] Frédérique Giraud et Émilie Saunier, « La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques », *COnTEXTES* [En ligne], Varia, mis en ligne le 24 janvier 2012. URL : http://contextes.revues.org/index4892.html, p. 1.

la position d'un observateur. Et pour le guider, ils offrent eux-mêmes les outils d'optique ou inventent des observateurs au sein de leurs œuvres qui orientent la perception.

Nous étudierons enfin le jeu de rôle qu'ils élaborent afin de démasquer les rôles sociaux. Nous nous livrerons, grâce à eux, à une observation du théâtre de la sociabilité littéraire et artistique pour en saisir les modes d'expression scénique. Il s'agira de comprendre comment ils mettent en scène à leur tour leurs contemporains avec une visée critique, à l'aide de transfigurations comme le grotesque, de procédés permettant le décalage comme la parodie, la comédie, la tragédie. Nous aboutirons à cet exercice ultime qui, selon nous, a guidé leur vie d'auteurs : la création de leurs figures d'auteurs, la perpétuation de l'image qu'ils ont voulu créer d'eux-mêmes, leur propre mythification. En relisant à rebours les épisodes de leur vie, en associant le regard qu'ils ont porté sur la société, il est difficile de ne pas penser que tout cela a contribué à faire d'eux ce qu'ils ont voulu être, les personnages qu'ils ont voulu créer : des écrivains célèbres portant un nom, les Goncourt.

PREMIÈRE PARTIE : LES GONCOURT AMATEURS DE SPECTACLES, FASCINÉS PAR LE SPECTACULAIRE

Le XIX^e^ siècle apparaît comme le siècle du spectacle et les capitales européennes exercent un réel pouvoir de fascination. Comme l'a montré Christophe Charle, les changements dans le monde des théâtres sont multiples. Ils sont à la fois relatifs à l'esthétique, à la libéralisation de l'ouverture et donc à l'accroissement du nombre de salles, mais aussi tout simplement à l'évolution des mentalités. Ils invitent à considérer la place prégnante que prend le théâtre dans la société. L'auteur ouvre encore cette perspective pour faire du XIX^e^ siècle le siècle du spectacle et du spectaculaire et, ainsi qu'il le signale, la « première société du spectacle dans ses dimensions sociales, politiques, culturelles[1] ».

Les années de collaboration entre les deux frères, soit 1851-1870, voient donc le théâtre en train de se refonder. La hiérarchie des salles est bouleversée, le choix des programmations s'élargit. Quoi qu'il arrive, Paris est ville-spectacle, « capitale du divertissement[2] » : la diversification du public induit une variation des distractions, une surenchère de l'offre. De nouvelles scènes nationales apparaissent. Les salles passent de vingt-et-un en 1851 à quarante en 1874.

Mais c'est aussi la typologie des divertissements qui évolue : hormis le théâtre traditionnel, d'autres formes dramatiques se développent, dont l'opéra. Théophile Gautier en rassemble certaines sous le nom générique de « théâtre oculaire[3] », pour évoquer les mimes et pantomimes, les féeries. À côté d'elles, fleurissent d'autres divertissements et d'autres lieux tels que les panoramas, cirques, cabarets, curiosités, cafés-concerts, bals, défilés, parades, salles d'exposition et Expositions universelles, qui animent Paris.

Dans ce contexte, la société entière est empreinte de cette *spectaclomanie*. Les Goncourt, *a fortiori*, en enfants de ce siècle et en amateurs de divertissements, participent à bon nombre d'entre eux. Le théâtre d'abord les attire, comme spectateurs, comme critiques et comme dramaturges, puis tous les bals, qui constituent un héritage du XVIII^e^ siècle qu'ils vénèrent, malgré la tendance à la démocratisation de l'offre. Enfin, ils nourrissent de l'intérêt pour les spectacles populaires, qui leur permettent d'approcher leurs contemporains, et ce jusqu'aux « basses classes ». Là, ils ont la possibilité de côtoyer toute la société. Enfin, ils se rendent volontiers dans les expositions (expositions purement artistiques comme les salons ou les Expositions universelles de 1855 et 1867) qu'ils fréquentent en connaisseurs quelque peu revanchards, en endossant parfois le rôle de salonniers.

[1] Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, *op. cit.*, p. 7.
[2] *Ibid*., p. 27.
[3] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1859, vol. 2, pp. 174-175

Il importe de comprendre ce qui fascine les deux frères dans cette vogue du spectacle dans la capitale et comment ils s'imprègnent de cet univers du divertissement où ils affinent leur esthétique du spectaculaire.

CHAPITRE I : LES GONCOURT ET LES SPECTACLES DRAMATIQUES

Tout au long de leur carrière d'auteurs, les Goncourt sont vus au spectacle. Le nombre de salles, de représentations, d'individus appartenant au personnel théâtral, de pièces à jouer ne cesse de s'accroître avec les années, offrant aux spectateurs un large panel. Le spectacle fascine et, aux yeux des deux frères, le spectaculaire ne se cantonne pas uniquement à la scène. Il est sur scène (une société fictive qui joue) et dans la salle (la société assistant au spectacle), partout, il se réplique. Le divertissement, comme vie de sociabilité, produit ses règles du paraître sur la scène sociale. Il y a débordement du réel soumis aux lois d'un savoir-être.

Ce sont ces aspects des spectacles que les Goncourt observent pour en comprendre les mécanismes. Le spectacle et son pendant, le spectaculaire, deviennent objets d'étude. Il faut comprendre la place que ce phénomène occupe dans leur vie, comment ils le découvrent et se nourrissent de lui.

I. Les Goncourt au théâtre

1. La découverte du théâtre

L'histoire du théâtre pour les Goncourt démarre dès leur plus jeune âge. Ils le découvrent alors pour ne plus le quitter, malgré tous les reproches qu'ils auront à lui adresser régulièrement. À l'âge de treize ans[4], Jules assiste aux représentations qui l'émerveillent des pièces *Le Miracle des roses*, d'Antony Béraud et Hippolyte Hostein à L'Ambigu, et *Les Sept Châteaux du diable*, féerie de Dennery et Clairville jouée au Théâtre de la Gaîté. Ce sont les premières expériences du cadet comme spectateur. Un peu plus tard, les deux frères pratiquent le théâtre comme divertissement avec des compagnons de leur âge à Gisors. Le théâtre amateur demeure un souvenir impérissable pour Jules[5]. Loin des pratiques des grandes salles parisiennes qu'ils imitent, ce loisir coutumier des familles bourgeoises de l'époque permet de transposer le monde réel dans ce monde parallèle. Sans doute sont-ce les réminiscences de ces moments de plaisir qui vont donner lieu à la représentation dépeinte dans *Renée Mauperin,* où

[4] Un rapide parcours de ces débuts est retracé dans l'avant-propos à l'ouvrage d'Edmond et Jules de Goncourt, *Armande, Les Actrices,* Toulouse, Les Ombres, 2000, pp. 14-15.
[5] André Billy, *Les Frères Goncourt, op. cit.*, p. 38.

les jeunes gens de la famille répètent avec Noémie Bourjot une pièce qui doit s'achever par une comédie qui prend la forme d'une pantomime.

L'attirance pour la dramaturgie vient-elle ou non de ces essais précoces ? Quoi qu'il en soit, le théâtre est désormais ancré dans l'existence des deux frères et surtout du plus jeune, qui travaille seul à l'écriture de deux pièces en vers : *Étienne Marcel*, aux alentours de 1848, et *Hégésippe Moreau*, en 1849. Suivra une première coproduction : un vaudeville écrit à l'encre de chine sur une table à modèle, dans un entresol de la rue Saint-Georges, en 1850[6]. Cette fois-ci, l'ambition naît chez eux de franchir le pas et de dépasser le simple divertissement domestique : ils décident de proposer leur pièce, *Sans-titre*, au théâtre du Palais-Royal, où elle sera refusée, de même qu'un mois après le sera *Abou-Hassan*.

Les Goncourt semblent avoir goûté à un genre qui leur plaît. Il ne faudra que l'incitation de Janin pour les encourager à poursuivre. Pour ce dernier, faire du théâtre est le seul moyen d'arriver et de se faire une renommée. La tentation est grande et les deux frères voient dans la critique théâtrale un moyen de parvenir à conquérir un « morceau de sceptre[7] ». Malheureusement, le désir de s'introduire dans le milieu littéraire constitue en soi une expérience aventureuse : ils sont fascinés par ce monde à part, monde de l'illusion qui deviendra bientôt – ils devront se rendre à l'évidence – monde de la désillusion. Dès le 21 décembre 1851, ils notent dans le *Journal* : « C'est l'histoire des premiers rêves en littérature : ils ne sont faits que pour être suivis dans le ciel par des yeux d'enfants, briller et crever[8]. » Cette déception est due au refus du Théâtre-Français et du Gymnase de la pièce *Nuit de la Saint-Sylvestre*, une conversation entre un homme et une femme, dont les deux jeunes auteurs confient le rôle à M^{me} Allan. Mais ces infortunes ne sont que le commencement d'une carrière difficile et la préfiguration d'un parcours qu'ils verront semé d'embûches.

Rappelons que les mécanismes de réception des pièces sont particulièrement compliqués à l'époque. La censure est de plus en plus sévère dès le début de l'Empire. L'augmentation considérable du nombre de censeurs et la politique de censure au caractère plus personnel entraînent une sévérité plus claire et une hausse des pièces refusées[9] et il faut

[6] Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, *op. cit*., pp. 139-140.
[7] Nous renvoyons au titre d'un article de Pierre-Jean Dufief, « Le "sceptre" de la critique dramatique », *Cahiers Goncourt*, n°13, « Les Goncourt et le théâtre », 2006, qui se réfère à une lettre de Jules de Goncourt, du 11 janvier 1852, Edmond et Jules de Goncourt, *Correspondance générale*, Honoré Champion, 2004, t. 1, p. 149.
[8] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 21 décembre 1851, p. 33.
[9] Odile Krakovitch, « La censure dramatique : de l'ordre impérial à l'indifférence », Jean-Claude Yon, Jean-Claude Yon, *Les Spectacles sous le Second Empire*, *op. cit*., pp. 41-60, p. 44. Au début de l'Empire, on compte beaucoup d'interdictions ou de suppressions. En 1852 : 682 pièces examinées, 246 admises sans réserve, 323 ont subi des modifications et 59 ont été interdites.

attendre 1864-1865 pour que cette censure s'assouplisse, date à laquelle les Goncourt, non sans mal, parviennent à faire accepter leur drame *Henriette Maréchal*[10].

Avant cette date, c'est donc comme spectateurs que les Goncourt se rendent au théâtre. Pour suivre leur fréquentation des salles de spectacle, nous disposons à la fois du *Journal*, qui relate régulièrement leurs expériences, de leur production journalistique et des *Mystères des théâtres*[11], qui regroupent leurs comptes rendus de l'époque avec ceux du comte de Villedeuil, qui écrit sous le pseudonyme de Cornélius Holff. Ces documents nous aident à retracer leur itinéraire à travers les salles de spectacle et établissent un panorama du théâtre contemporain dans un style qui traduit leurs impressions.

Entre 1852 (date à laquelle ils contribuent au journal *L'Éclair* et à la revue *Paris*) et 1853, ils se rendent au théâtre deux à trois fois par semaine en moyenne, ce qui leur permet de se tenir informés de ce qui se passe sur les planches, mais aussi de côtoyer le monde du théâtre, un monde qui semble les attirer, malgré toute leur différence par rapport à ce milieu marginal. Là, ils rencontrent notamment la bohème, qui participe de cet univers à part et qui va forcer leur attirance, certes mêlée de répulsion, pour ces individus atypiques. Cette fréquentation régulière les fait devenir des spectateurs qui connaissent tous les genres, tous les répertoires, le personnel du théâtre, qui les intéresse particulièrement dans son ensemble (acteurs, actrices, dramaturges, directeurs), et un public chaque fois renouvelé.

Aussi leurs critiques sont-elles une approche de l'univers du théâtre de l'époque mais selon un angle particulier, puisqu'ils font aussi et surtout revivre « la production théâtrale de second plan de ces premières années du Second Empire[12] ». Ils refusent en effet la stagnation du théâtre, qui doit être un art de la vie et non pas un art figé, d'où leur intérêt pour des drames modernes éloignés de tout académisme. En revanche, ils ont tendance à délaisser l'opéra, qu'ils n'ont sans doute pas apprécié autant que de nombreux genres moins bien considérés, tels que le vaudeville, la pantomime. Pourtant, la production d'opéras est non négligeable, puisque, selon les comptes de Villedeuil, il a été joué en 1851 « 58 opéras, opéras comiques et olla-podrida dite Ode symphonique[13] ». Mais les deux frères ne s'expriment pas sur le sujet ; dans les *Mystères du théâtre*, ils ne commentent pas un seul de ces spectacles laissant cette tâche à leur collaborateur. Il semblerait qu'ils soient étrangers, voire sourds au phénomène musical et qu'ils le demeurent tout au long de leur carrière. Paradoxalement, dans

[10] Edmond et Jules de Goncourt, *Théâtre. Henriette Maréchal, La Patrie en danger*, Paris, Charpentier, 1879 et Edmond et Jules de Goncourt, *Henriette Maréchal*, Paris, Librairie internationale, 1866.
[11] Edmond et Jules de Goncourt, Cornélius Holff, *Mystères des théâtres*, Paris, Librairie nouvelle, 1853.
[12] *Cahiers Goncourt*, n°13, p. 13.
[13] Edmond et Jules de Goncourt, Cornélius Holff, *Mystères des théâtres, op. cit.*, p. 9.

cet ouvrage de critique dramatique et lyrique, la seule référence à la musique se trouve dans le compte rendu d'un vaudeville, *Le Roi des drôles* de Duvert et Lauzanne. Diderot y est élu modèle indépassable. C'est le *Neveu de Rameau* qui concentre leur attention. Ils évoquent la « symphonie du scepticisme », à travers des chants divers, allant des gavottes aux *Lamentations* de Jomelli, mais aussi le personnage éponyme, qui contrefait le rôle du musicien[14]. Ainsi, la parodie leur importe plus que les genres musicaux.

En tout cas, l'exercice de la critique les a sans doute aidés à développer un regard d'ensemble sur les genres dramatiques. Ils n'ont d'ailleurs pas hésité à changer d'opinion, comme a pu le faire Jules Janin, dont ils rapportent les propos en 1855 dans leur *Journal* : « Savez-vous pourquoi j'ai duré vingt ans ? Parce que j'ai changé tous les quinze jours d'opinion ! Si je disais toujours la même chose, on me saurait par cœur avant de me lire[15]. »

Quoi qu'il arrive, nous l'avons dit, ils ne cachent pas leur intérêt pour des genres dits bas, puisant hors des classiques des scènes subventionnées, pour s'orienter vers un répertoire plus populaire ou vers les grandes figures du XVIII^{e} siècle, parmi lesquelles nous avons cité Diderot et auquel nous ajouterons Beaumarchais. Leur plaît également la *commedia dell'arte*. Ils sont aussi solidaires de leurs amis dramaturges lors des premières, car ils ont conscience que le succès ne tient pas qu'au seul talent, mais à l'approbation du public. Ainsi, par exemple, avec Mario Uchard, ils ont soutenu leur ami Charles-Edmond pour sa pièce *La Florentine,* représentée le 28 novembre 1855[16], en faisant la claque.

C'est donc un panorama complexe qu'ils élaborent, leur critique est faite de coups de cœur et ils essaient de montrer qu'elle est libre. L'itinéraire goncourtien au sein du monde dramatique est sinueux et reflète l'esprit d'indépendance qu'ils cultivent.

2. La place du théâtre dans l'œuvre des Goncourt

Après quelques œuvres de jeunesse étouffées au berceau, les deux frères écrivent en 1856-1857 *Les Hommes de lettres*, leur pièce contre le milieu de la « petite presse » dépeignant le monde des lettres. Celle-ci sera refusée au Gymnase et au Vaudeville. Ils abandonnent ensuite pendant plusieurs années le genre théâtral et conservent néanmoins la matière de cette œuvre qui deviendra le roman *Charles Demailly*. L'adaptation est une pratique courante à l'époque et le cas inverse se produira à plusieurs reprises, puisque des drames seront inspirés de leurs romans.

[14] *Ibid.*, pp. 326-327.
[15] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 19 juillet 1855, p. 139.
[16] *Ibid*., lundi 30 août 1858, p. 393, note de bas de page.

Durant cette période creuse du point de vue dramatique, les deux frères projettent l'écriture de leur pièce *Blanche de la Rochedragon*, qui sera finalement nommée *La Patrie en danger*. Celle-ci ne verra le jour qu'après l'œuvre qu'ils entreprennent entre-temps, celle qui marquera définitivement leur carrière de dramaturges : *Henriette Maréchal*. Ce drame les occupe durant l'année 1863 ; ils le proposent à jouer en 1864 au Vaudeville où il est refusé, avant d'être accepté la même année au Théâtre-Français grâce à l'intercession d'Édouard Thierry. Joué à six reprises entre la fin de 1865 et le début de 1866, il est retiré de l'affiche.

Henriette Maréchal marque leur entrée au théâtre d'une manière qui est elle-même spectaculaire. Le spectacle se donne tant sur la scène que dans la salle car la pièce est l'objet d'une cabale menée par le dénommé Pipe-en-Bois. Certains détracteurs ne veulent voir de l'événement qu'une chute, comme Louis Labarre, ce rédacteur du *Charivari belge*, de la *Tribune* de Liège et de la *Nation*, auteur de vers satiriques réunis sous le titre *Vertus et gloires de l'Empire* en 1869, qui parle en ces termes de la cabale : « Drame comique aux tons trop réalistes, / Par deux Goncourt trop impérialistes./ Pièce tombée à plat, réellement / Auteurs sifflés, impérialement[17]. » La critique concerne-t-elle le reproche qu'on leur a adressé pour avoir bénéficié du soutien de la Princesse Mathilde ? Faut-il entendre cet adjectif « impérialiste » au sens de dominateur, ce qui signifierait le désir des deux frères d'en imposer dans le milieu littéraire ? En tout cas, des critiques profitent de cette cabale dont ils s'emparent pour se retourner contre eux. Celle-là, qui aurait détruit la pièce, la faisant « tomber à plat », a en réalité œuvré à double tranchant : elle a aussi fait contradictoirement le succès de la pièce en attirant l'attention sur elle.

En effet, la cabale est le moyen de créer un effet retentissant et, au XIX^{e} siècle, elle tient une place très importante, au point d'être considérée comme « l'un des accessoires les plus importants[18] », qu'elle soit commanditée par le directeur de théâtre, l'auteur ou un comédien. Ainsi le journal *La Vie parisienne*, dans sa livraison du 16 décembre 1865, annonce-t-il : « On ne s'occupe plus que de *Henriette Maréchal*. On ne manque plus une seule représentation. Quand on ne peut pas entrer, on reste à la porte, on s'installe dans un café, on attend ce qui va se passer[19]. »

---

[17] Louis Labarre, *Vertus et gloires de l'Empire*, Bruxelles, Imprimerie de Somer, 1869, p. 121.

[18] *Journal des comédiens*, 25 décembre 1830, cité par Melly Touzoul, *Recherches sur la claque dans le théâtre à Paris au XIX^{e} siècle*, Diplôme d'études supérieures, 1966 : « Ces messieurs du lustre ont un chef qui assiste aux répétitions générales ; il y prend ou reçoit note des endroits à soutenir, à chauffer ; des salves à trois reprises, des bravos, des exclamations, des trépignements approbateurs et autres éléments de succès forcé. La claque est l'un des accessoires les plus importants de nos théâtres, et comme elle suspend agréablement pour l'auteur et l'acteur la marche de la pièce, le souffleur a besoin de marquer les passages où elle agit. », p. 37.

[19] *Cahiers Goncourt*, n°13, *op. cit*., p. 46.

Le drame acquiert une certaine notoriété de la sorte, il obtient la visibilité qu'il n'aurait pas eue si tout simplement la pièce avait été ignorée. Le public afflue au contraire et ceux qui ne peuvent y assister demeurent aux abords, prêts à observer.

La préface que les Goncourt donnent après coup, intitulée « L'Histoire de la pièce », démonte un par un les arguments montés en leur défaveur. Il faut y lire une véritable entreprise de réhabilitation d'eux-mêmes. Pour avoir été des critiques, ils savent bien sur quel terrain attaquer les détracteurs. En l'occurrence, il se trouve que les critiques excèdent le champ littéraire pour se focaliser sur une question plus politique : le soutien de la Princesse Mathilde et la pression exercée sur le directeur du théâtre sont principalement invoqués. C'est dans cet argument que les deux frères vont trouver la force de retourner la situation à leur avantage. Le résultat est non négligeable : la pièce, retirée de la programmation après six représentations, fait parler d'elle.

En 1867, quand le drame *Blanche de la Rochedragon* est enfin achevé, il est également proposé à Édouard Thierry, au Théâtre-Français. Les deux frères ne sont reçus qu'à correction et la pièce est refusée en 1868. Pourtant, il faut bien avouer qu'ils ont visé juste et donné une pièce on ne peut plus actuelle : forte d'un caractère visionnaire, elle prévoit les affrontements de 1870, évoque l'effondrement du régime impérial et l'installation de la République. Mais rien n'y fait et il faudra attendre 1873 pour qu'elle soit publiée sous son nouveau titre. Edmond, avec quelques modifications, parvient à faire valoir cette pièce dédiée à la mémoire de son défunt frère. Après les événements de 1870, ce drame place le public dans le spectacle rendu artificiel sur la scène d'une révolution bien réelle : spectacle et réalité s'entrecroisent, ce qui vaudra à ce drame d'être considéré par certains comme celui des Goncourt qui a le plus de force dramatique[20].

Comme nous l'avons dit, les autres expériences théâtrales des deux frères sont des adaptations des romans vers le genre dramatique. Celles-ci ont pour fondement des œuvres co-écrites par les Goncourt mais la réalisation sous une forme dramatique est du fait d'Edmond ou d'auteurs qui en demandent l'autorisation.

Ainsi, Edmond, en 1887, réécrit *Germinie Lacerteux* et, en 1894, *Manette Salomon,* drame qui sera accepté l'année suivante au Vaudeville et joué en 1896. Le roman des deux frères, *Renée Mauperin*, est repris par Henry Céard en 1880-1881, et sera joué sans succès en

[20] Cf : avis de Léon-Bernard Desrosne dans *Gil Blas,* mentionné dans les *Cahiers Goncourt,* n°13, *op. cit*., p. 75.

1886 ; *Sœur Philomène* est réécrit par Jules Vidal et Arthur Byl et joué au Théâtre-Libre le 11 octobre puis en banlieue par une troupe ambulante.

Les romans du seul Edmond subiront aussi ce type d'adaptation pour la scène : en 1893, Edmond réécrit *La Faustin*, qui est renvoyé en 1894 par Sarah Bernhardt. *Les Frères Zemganno* est repris par Paul Alexis et Oscar Méténier et joué sans succès en 1890. À la même date, Jean Ajalbert écrit une adaptation de *La Fille Élisa* pour le théâtre, laquelle est jouée à deux reprises par la troupe du Théâtre-Libre, puis en 1891 à la Porte-Saint-Martin, où elle sera bientôt interdite par la censure. Et tout au long de ces années, des publications des pièces paraissent et certaines sont même rejouées.

Cette volonté de transposer les romans est très parlante : elle nous prouve d'abord le potentiel dramaturgique des romans des Goncourt ; elle nous montre ensuite, par cette mise en acte, une forme de survivance de leur œuvre, car porter le roman sur la scène, c'est lui donner un second souffle. Bien que l'histoire retienne davantage les Goncourt comme des romanciers, il semble évident que l'aura du spectaculaire les entoure.

De plus, le théâtre est le sujet de plusieurs de leurs œuvres, traité comme sujet principal (dans les œuvres à caractère historique ou biographique) ou comme sujet secondaire, comme arrière-plan, preuve qu'il est omniprésent dans leur esprit.

Tout d'abord, la figure du comédien les attire, malgré les réserves qu'ils manifestent à son égard : le milieu du théâtre comporte son lot de personnages atypiques. Leur œuvre *Une voiture de masques*, qui présente des caractères de l'époque, dévoile de nombreux marginaux, personnel du théâtre, mais aussi des personnages dont nous pourrions qualifier la conduite de spectaculaire.

Dans « Une première amoureuse », ils évoquent à travers une correspondance fictive l'expérience d'une jeune actrice de province. Mathilde livre des conseils à une amie parisienne qui voudrait faire carrière en suivant la voie du Conservatoire, une forme de *cursus honorum*. Elle l'en dissuade, en exposant sa conception de la carrière de comédienne, qui dépend plus de la révélation de la nature féminine que de la question du talent. Elle propose ainsi une recommandation : « Venez, ici, je vous fais engager au théâtre. J'ai le directeur dans mon bas, ou peu s'en faut[21]. » Pour mettre au jour les rouages du milieu du théâtre, les Goncourt observent de l'intérieur son fonctionnement. Le succès rend influent et l'actrice jouit même d'un certain pouvoir dû à la réputation qui provient de son charme. La vie des

[21] Edmond et Jules de Goncourt, *Une voiture de masques, op. cit.*, p. 82.

actrices est marquée par la continuité du mensonge *hors scène*. Elle est un jeu permanent en place dans un système où le rayonnement, les relations, les soutiens, l'opportunisme priment.

Le même dévoilement de cette force de la séduction est repris dans le chapitre « Hippolyte », où il est question de la relation entre une actrice et son admirateur. Dans un autre chapitre, « Calinot », un peintre qui se situe du côté de la bohème, semble avoir une vie « écrite tout entière pour une parade des Funambules[22] ». Son évocation est prétexte à considérations sur divers genres appréciés par les Goncourt : les parades, la *commedia dell'arte* et ses personnages-types, Cassandre, Pantalon, Pierrot et Colombine, le théâtre médiéval et les « Gringoire », antonomase fondée sur le nom du dramaturge Pierre Gringore, auteur du *Jeu du Prince des sots et de Mère Sotte*, dont nous verrons plus loin que le genre dans lequel il s'est illustré, la *sottie*, a pu inspirer les deux frères. Ils réalisent dans ce texte une forme de dialogue théâtral, empruntant même les codes typographiques et la disposition propres à ce genre. L'échange est ainsi rendu vivant par l'intégration de bribes de discours reproduites de manière fragmentaire, qui appartiennent au registre de l'anecdote. Bien que peintre, Calinot mène une vie de comédien, une « parade » qui se découpe en « toutes sortes de tableaux[23] » – et les Goncourt jouent évidemment sur la polysémie du mot, qui renvoie à la fois aux arts dramatiques et picturaux. Cette confusion est courante chez les personnages de peintres bohèmes : c'est le cas du « Pariginio », lui aussi décrit dans *Une voiture de masques*, et d'Anatole Bazoche, protagoniste de *Manette Salomon*. Tous se ressemblent et multiplient les caractéristiques du personnage blagueur.

Enfin, dans *Charles Demailly*, le monde de la « petite presse » et son action pour donner l'avantage à telle pièce ou à tel auteur sont aussi clairement représentés. Les Goncourt montrent la relation de l'écrivain à l'actrice, sa femme, dans toute son ambigüité. Ce lien, comme dans les couples peintre-modèle, dépasse l'admiration et la fascination pour atteindre l'expression d'un conflit, d'une rivalité. Les Goncourt veulent montrer la personnalité perfide des actrices, cabotines et femmes-serpents, avec toute l'influence néfaste qu'elles dégagent. Le faux-semblant est aussi le sujet de leur roman *Les Actrices*, republié sous le titre *Armande* en 1892 par Edmond. Entamé en septembre 1855, l'ouvrage devait constituer une physiologie, comme le suggère le premier intitulé générique. Entre 1859 et 1863[24], les deux frères continuent d'engranger des notes sur les comédiennes et sur le monde du théâtre afin de le peaufiner. Ils cherchent à faire vivre la petite comédienne de province avec ce pouvoir de

[22] *Ibid*., p. 99.
[23] *Ibid*., p. 101.
[24] Edmond et Jules de Goncourt, *Armande*, *Les Actrices*, *op. cit*., postface, p. 75.

fascination propre aux jolies débutantes, figure représentative « [d]es dons et [d]es dangers spécifiquement féminins : mensonge, dissimulation, mimétisme, charme ensorcelant[25] ».

3. Le théâtre vu par les Goncourt : entre réel et fantaisie

Le spectacle théâtral a pour vocation, étymologiquement, d'attirer l'œil du spectateur : il est avant tout art du visuel. Le lieu lui-même est scénographique, c'est-à-dire qu'il est fait pour le regard. Sa disposition cherche d'ailleurs à favoriser la visibilité. Toutefois, ce *voir* n'est pas neutre, il propose une observation médiatisée par des corps, des lieux multiples, des espaces, la présence d'*observants* et d'*observés* se sachant l'être : rien n'y est naturel. L'artifice est partout : l'illusion et l'imagination font leur œuvre.

Dès lors, le *voir* demande une adhésion du public, une caution de cet imaginaire en scène, le partage de cette vie abstraite et son acceptation comme vraie ou du moins vraisemblable.

Dans ce monde de conventions, les Goncourt ne sont dupes ni de cette reproduction ni de la croyance à la vérité du théâtre. Ils suivent le modèle du dessinateur Gavarni, qui considère qu'il ne faut pas se laisser illusionner mais bien considérer le théâtre comme une convention : « Les bonnes pièces sont celles qui ne font oublier à aucun moment qu'on les joue, que c'est sur des tréteaux. Il faut qu'il voie que ce sont bien des montants et des toiles peintes[26]. » Ils appellent donc le théâtre « monde factice[27] ». Quelques mois avant de vivre la première représentation de leur drame *Henriette Maréchal*, les deux frères ont bien montré que le théâtre est un monde qui imite le monde, un simulacre. Ils distinguent d'ailleurs clairement la portée de l'œuvre romanesque du texte dramatique : « Au roman, toute la vérité vraie ; au théâtre, toute la fantaisie, mais la fantaisie qui se cache dans les choses modernes[28]. »

Aussi mettent-ils en garde contre les effets de l'illusion, notamment pour les natures sensibles, impressionnables qui se laissent emporter par ce qui paraît sur scène. Dans *Germinie Lacerteux*, ils montrent du doigt « ces sorties du spectacle, animées, échauffées par la fièvre de la représentation et l'excitation du théâtre[29] ». Le théâtre fait véritablement impression sur le spectateur trop sensible. Le reproche peut avoir quelque chose d'un peu

[25] *Ibid*., p. 71.
[26] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, pages Gavarni, 1852, p. 50.
[27] *Ibid*., 31 mars 1861, p. 679.
[28] *Ibid*., 14 juin 1865, p. 1170.
[29] *G.L*., p. 109.

romantique : le XIX[e] siècle craint les femmes qui lisent, mais qu'en est-il de celles qui vont au spectacle ?

En ce qui concerne ce goût pour la fantaisie[30] au théâtre, les Goncourt se sont faits les spectateurs de quelques-uns de ces genres qu'ils apprécient pour leur capacité à provoquer la fuite du réel. Ils ont bien conscience d'avoir affaire à des sous-genres dont la valeur artistique est considérée comme inférieure, mais leur potentiel est bien là. En 1879, Edmond reviendra sur cette perspective d'évolution du théâtre à travers le renouvellement du langage et des effets :

> Mais ce qui nous paraissait surtout tentant à bouleverser, à renouveler au théâtre : c'était la féerie, ce domaine de la fantaisie, ce cadre de toutes les imaginations, ce tremplin pour l'envolement dans l'idéalité ! Et pense-t-on à ce que pourrait être une scène balayée, de la prose du boulevard et des conceptions des dramaturges de cirque, et livrée à un vrai poète, au service de la poésie duquel on mettrait des machinistes, des trucs, et toutes les splendeurs et toutes les magies du costume et de la mise en scène d'un Grand Opéra[31] ?

Edmond explicite ici des choix de jeunesse, avant qu'il ne se soit tourné vers une nouvelle carrière dans le théâtre naturaliste, malgré toutes les réserves qu'il a pu émettre pourtant vis-à-vis de Zola et de ses amis avec qui il se dit « en complet désaccord[32] ». C'est que les deux frères ne croyaient pas à ce « transbordement dans le temple de carton de la convention, des faits, des événements, des situations de la vraie vie humaine[33]. » Le goût d'Edmond pour les féeries tient en particulier à une volonté d'utiliser des ressorts du visuel inventés à leur époque. Les progrès techniques accompagnent le succès du théâtre, toujours plus de moyens sont déployés, notamment pour les décors, qui peuvent sublimer l'œuvre d'auteurs de talent. Edmond encourage dans ce cas la scénographie du grandiose et de la fantaisie, qui permet de fuir le faux réel conventionnel du théâtre contemporain avec l'utilisation de la perspective cavalière, des innovations optiques, des éclairages au gaz. Le métier de décorateur tient une place considérable dans le rôle de l'illusion, dans les trucages faits de trompe-l'œil, d'objets en relief. Les spectacles tendent de plus en plus à être visuels, spectacles d'optique qui cherchent à éblouir en réponse aux attentes d'un public qui « veut du spectaculaire et de l'invention[34] ». C'est le cas notamment du panorama, qui est la représentation d'une scène ou d'un espace placés sur le plan courbe d'une rotonde offrant une vue globale qui joue sur la

[30] Sur le sujet, voir Roberta de Felici, « Fantaisie et naturalisme dans la poétique dramatique d'Edmond de Goncourt », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001/5 - Vol. 101, pp. 1399- 1422.
[31] Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires, op.cit*., p. 160.
[32] *Ibid*.
[33] *Ibid*., p. 129.
[34] Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?, op. cit.*, p. 232.

semi-obscurité[35], ou encore du diorama, tableau peint des deux côtés et laissant passer une projection lumineuse pour créer des effets d'illusion grâce à la lumière et aux changements de toiles. Notons que ces deux procédés ont un lien fort à l'art pictural et que Daguerre a pratiqué le premier avant d'inventer le second. Tous deux nous confirment aussi qu'en matière de spectaculaire, les frontières entre les genres et les moyens sont floues.

Ces effets créés sur le spectateur sont également le fait d'un mélange des pratiques : les métaphores de « l'envolement » et de la « magie » renforcent la référence aux « dramaturges du cirque ». Aussi, comment ne pas voir dans cette préface datant de 1879 un lien au roman d'Edmond, *Les Frères Zemganno* ? Celui-ci contient toute l'« idéalité » que le théâtre a pu lui inspirer.

Nous ne pouvons dire pour autant que les deux frères ont apprécié toutes les fantaisies ou entreprises merveilleuses dont leurs contemporains sont si friands. Les procédés visuels grandioses ne peuvent s'imposer au détriment de la création littéraire et ne favoriser que l'appétit du public. Ils déplorent cette facilité à charmer pour ces seules raisons. L'art prime et, selon eux, il est même préférable de privilégier l'invraisemblable et l'original, qui existent aussi dans la nature sans qu'il soit nécessaire d'avoir recours à l'imaginaire pour l'inventer. Les « trucs » et les machines, tous ces expédients extérieurs à la littérature, ont tendance à mettre les dialogues au second plan. Le principe certes est vendeur, le grand spectacle veut attirer en faisant sensation.

S'il est un modèle qui les poursuit tout au long de leur carrière et hante leur imaginaire, c'est bien la vision fantaisiste liée au monde du théâtre italien. Ils y trouvent un dépaysement tant géographique que temporel qui satisfait à la fois leur désir d'évasion et leur amour du pittoresque[36]. Même si le théâtre italien est associé au XIX^{e} siècle à l'« ignoble » théâtre, celui des Funambules, qui n'a pas pignon sur rue contrairement aux lieux respectables, les Goncourt semblent fascinés par lui parce qu'il redonne vie à un univers qui émeut leurs sens : celui de Venise et de son carnaval, lieu du lyrisme, de la fantaisie, du rêve, de la magie et de l'excentricité qu'ils ont dépeint dans *Venise la nuit*. Ce texte inspiré par leur voyage pittoresque en Italie entre 1855 et 1856 recrée une Italie rêvée, une « fantaisie hoffmanienne[37] », comme la nomme Jean-Pierre Leduc-Adine, monde à la fois fictif, artificiel

[35] *Ibid*., p. 231.
[36] Ida-Marie Frandon, « Commedia dell'arte et imagination poétique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1963, n°15. pp. 261-276, p. 263.
[37] Jean-Pierre Leduc-Adine, « Venise la nuit – rêve : une fantaisie hoffmanienne des Goncourt », Jean-Louis Cabanès, Jean-Pierre Saïdah, *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, pp. 264-275.

et théâtral par sa dimension dramatique, ses dialogues. Par ailleurs, ils convoquent comme exemples Goldoni et Gozzi, qui sont respectivement connus à Paris, l'un par ses *Mémoires* édités dans la capitale en 1822 et l'autre par ses féeries traduites en 1865[38] et qui sont cités par les exégètes de la pantomime, un autre genre qui laisse des empreintes dans les textes goncourtiens.

II. Les Goncourt et le théâtre : la passion du vivant

1. Le théâtre comme spectacle du vivant

Dans le spectacle théâtral, les Goncourt privilégient sa capacité à rendre vivant. Le théâtre ne doit être figé ni dans l'espace ni dans le temps : il est éphémère, renouvelé à chaque représentation, jamais identique. Ils adressent souvent à leurs contemporains le reproche de ne pas savoir animer ce qui paraît sur scène : « Un symptôme curieux de l'ennui que me fait le théâtre, c'est que tout cela ne me semble pas vivant ; ça m'a l'air de tableaux peints, plats et vivants [sic] qu'on déroule, comme ces écrans qu'on dévidait[39]. » Surgit de nouveau le motif du pittoresque, auquel ils adjoignent des préconisations en matière de représentation : le mouvement et le relief qui sont des effets de vie. Ils combattent d'ailleurs, dans cette optique, l'académisme et les reprises des tragédies classiques qui, selon eux, manquent de naturel et de vivant. Le genre noble entre tous, traditionnellement placé sous le parrainage de grands noms comme Racine, est constitué d'admirables poèmes dramatiques mais, pour les Goncourt, il n'a pas vocation à être offert au regard, il ne convient pas à « l'incarnation spectaculaire[40] ». Ils partagent cet avis avec d'autres critiques : leur collaborateur, le comte de Villedeuil, alias Cornélius Holff, appelle les héros tragiques des « monstres au cœur de marbre, à l'haleine de glace, au parler majestueux[41] », définissant ainsi la froide déclamation de cette langue trop écrite. Plus tard dans *La Faustin*, Edmond réaffirmera sa position en prônant la sobriété et la justesse de l'expression des sentiments que l'acteur doit donner sur scène :

> La sobriété, voilà le caractère des créations scéniques parfaites, et qui ont pour idéal d'apporter sur les planches une figure dont la vie dramatique, ainsi que dans un tableau de maître, se détache de la demi-teinte et du repos des couleurs, seulement en quelques places lumineuses. Mais, peut-être plus que la mimique, la grande difficulté d'un rôle, c'est l'accord de la voix de l'acteur avec le sentiment exprimé par l'auteur, l'arrivée à la sonorité juste, à la vocalisation exacte de l'intention dramatique. De là, des efforts et des recherches, et des reprises d'un vers, d'un hémistiche que la Faustin faisait sonner de toutes les façons, en

[38] *Ibid*, p. 272.
[39] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 6 novembre 1859, p. 487.
[40] Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?, op. cit.*, p. 81.
[41] Edmond et Jules de Goncourt, Cornélius Holff, *Mystères des théâtres, op. cit.*, p. 10.

élançant le son, le précipitant, le ralentissant, le faisant passer par les infinies modulations d'une voix assouplie et brisée – et cela des centaines de fois[42].

Sont énumérés ici tous les moyens de donner corps au texte sur la scène dramatique, qui devient une vie alternative. Pour Edmond, ils sont relatifs à la voix, bien qu'il emploie la métaphore pittoresque pour rendre sensible le lien entre les sensations, à la fois en se plaçant du côté de l'actrice mais aussi de celui du spectateur dont les émotions doivent être sollicitées. L'ardeur du travail du comédien est rendue par l'hyperbole insistant sur la répétition et, en filigrane, nous lisons tous les efforts que les deux frères ont parfois notés dans leur *Journal* quant à leur écriture laborieuse, qui leur demandait une tension de tout le corps et de l'esprit.

Ils avaient déjà exposé l'importance accordée à la parole théâtrale, insistant alors sur la création de « cette langue parlée qui devrait être la langue du théâtre[43] » qu'ils regrettent de ne pas trouver chez les grands dramaturges de l'époque comme Alexandre Dumas fils. Ils s'essaieront à cet exercice difficile dans leurs romans, où ils n'hésitent pas à *faire comme* au théâtre, et sur scène. Du moins, est-ce leur volonté dès *Henriette Maréchal*, bien que, rétrospectivement selon Edmond, ce langage ne s'y trouve encore qu'à l'« état embryonnaire[44] ». Ils ont poursuivi cet objectif envers et contre tout, refusant de se plier même au public et à la critique qui leur en ont fait reproche. Pour eux, les dialogues du théâtre moderne doivent s'inspirer de ce que l'auteur a entendu, même s'il y ajoute sa touche, son style. Ils ne doivent être ni des « morceaux de livre », ni la « phraséologie où passera le mot d'auteur[45] ». En somme, il faut que « le public sent[e] que c'est un lettré qui a fabriqué les paroles sortant de la bouche des acteurs[46] », comme le dira Edmond dans la préface donnée à *Henriette Maréchal* le 15 mars 1885, alors qu'il marque les progrès réalisés par son frère et lui en favorisant un spectacle nouveau qui soit à la fois le plaisir de l'œil et le triomphe de la parole. Ce sont là autant de critères révolutionnaires que Théophile Gautier reconnaît chez eux, et chez eux uniquement.

Avec cette même volonté de faire plus vrai, les Goncourt, à la suite des Romantiques, rompent avec les règles classiques des unités. Leurs drames sont pluridimensionnels : ils se déroulent dans des temps et des lieux différents et permettent à chaque fois des changements considérables sur scène qui favorisent aussi l'émergence du spectaculaire. Ils sortent ainsi du carcan de la division traditionnelle des pièces – en une exposition, une crise et un dénouement

[42] Edmond de Goncourt, *La Faustin*, Paris, Charpentier, 1882, p. 56.
[43] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 16 mars 1867, p. 70.
[44] Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires, op. cit.*, p. 130.
[45] *Ibid*., pp. 124-125.
[46] *Ibid.*

– au cours desquelles l'action progresse *crescendo* vers la fin en rencontrant des tensions et des forces qui agissent sur les personnages. Pour éviter l'écueil d'une représentation schématique de la vie, leurs drames débordent ces limites et parcourent une temporalité et une géographie plus étendues. Leurs pièces divisées en actes emploient déjà dans une certaine mesure l'esthétique du tableau que pratiquera Edmond seul dans sa période « naturaliste ».

La Patrie en danger – qu'Edmond considèrera avec le recul comme leur vrai chef-d'œuvre dramatique – en est un exemple probant : les différents actes opèrent un déplacement qui vise à dynamiser le drame. De l'acte I, qui se déroule le 14 juillet 1789 dans le salon décoré d'un hôtel rue de la Chaise, le spectateur est transporté à l'acte II, dans un salon délabré d'un vieil hôtel de la rue Saint-Thomas-de Louvre sans meubles, pour arriver à Verdun à l'acte III, dans la maison commune où il assiste à un conseil, puis à l'acte IV, dans le village de Fontaine près de Lyon, dans une salle d'auberge et, enfin, à l'acte V, dans un préau de Port-Libre, dans une prison dont la porte est surmontée par un drapeau tricolore. La trajectoire de l'intrigue est renforcée par ce découpage spatio-temporel varié.

Edmond va généraliser cette pratique dans sa période naturaliste afin de donner l'impression du réel et de respecter la structure des romans qui sont adaptés. Le choix du tableau – « unité de la pièce du point de vue des grands changements de lieu, d'ambiance ou d'époque. À chaque tableau correspond, la plupart du temps, un décor particulier[47] » – remplace la division en actes. Mais ce tableau doit être distingué de celui inventé par Diderot, son initiateur au XVIII[e] siècle, qui le conçoit comme une manière de traduire un sentiment ou une situation picturalement figée : « Une disposition des personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau[48]. »

Edmond, quant à lui, veut *spectaculariser* ce que Jean Jullien nomme, en 1890 dans son essai sur *Le Théâtre vivant,* une « tranche de vie[49] ». Quand Diderot privilégie le mouvement et le geste à reproduire par un décentrement de la tradition logocentrique, Edmond considère l'importance du visuel et du langage simultanément. Dans l'adaptation qu'il fait de *Germinie Lacerteux* pour le théâtre, Edmond désire se rapprocher de ce qu'il a poursuivi dans ses romans : la réalité dans la représentation de la vie moderne. Son utilisation du tableau constitue une ouverture, une multiplication des possibilités : il est alors permis de créer des ruptures dans l'histoire, une « succession sur la scène d'actions simultanées dans des

[47] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, Éditions Sociales, 1987, pp. 381-382.
[48] Diderot, *Paradoxe sur le comédien*. *Entretiens*, Paris, GF Flammarion, 1981, p. 37.
[49] Jean Jullien, *Le Théâtre vivant. Essai théorique et pratique*, Paris, Charpentier, 1892, p. 13.

lieux différents [et] l'évocation de temps différents[50] ». Cette esthétique permet de donner un spectacle complet car jouant sur différents « tableaux ». Edmond va mener cette révolution jusqu'au bout. La préface à *Germinie Lacerteux,* dans laquelle il se place sous l'égide du théâtre « machiné à l'anglaise[51] », avec des changements sur scène ou avec des mouvements de rideaux permis par un entracte d'une demi-heure[52], va justifier et réaffirmer ses positions. Il invoque alors le modèle de Shakespeare.

Le bilan de la carrière de dramaturges des deux frères et leurs positions en matière de critique montrent bien que, depuis la conception fantaisiste jusqu'à la conception naturaliste (qui procède de l'adaptation des romans) en passant par un réalisme plus conforme aux attentes du public, leur intention est toujours de renouveler la dimension spectaculaire en tâchant de faire naître le vivant, de ne pas faire du théâtre qu'un texte destiné à être lu, mais bien un texte qui s'actualise quand il est joué, écouté et regardé.

2. Le spectacle de la vie de la capitale

Si les Goncourt ont parfois clamé que le théâtre a un potentiel de représentation de la société inférieur à celui du roman, en revanche, considéré dans son ensemble, non pas seulement comme œuvre littéraire mais comme lieu de sociabilité, il occupe une place importante dans l'observation qu'ils mènent de leur temps. Ainsi, selon Sophie Marchand, « si le théâtre intéresse Goncourt, ce n'est pas comme art autarcique, mais comme espace public, inscrit dans l'histoire et dans le champ social[53]. » L'écriture seule ne suffit pas à décrire leur rapport à cet art, il faut considérer la pratique spectaculaire comme un tout révélant la vie de leurs contemporains.

Par divers aspects, le théâtre est un art social. Il constitue une pratique réunissant des acteurs (acteurs qui sont dotés d'une double vie, réelle et en scène) qui jouent ensemble à un moment donné devant des personnes qui se trouvent face à un spectacle auquel ils adhèrent de manière simultanée. La représentation est aussi spéculaire, puisqu'elle a vocation à être un miroir de la vie des spectateurs qui, le temps de la pièce, s'observent par une forme de mise en abyme de leur propre existence.

---

[50] Roberta de Felici, « Fantaisie et naturalisme dans la poétique dramatique d'Edmond de Goncourt », *art. cit.*, p. 1419.
[51] Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux. Pièce en dix tableaux*, Paris, Charpentier, 1888, p. V.
[52] Roberta de Felici, « Fantaisie et naturalisme dans la poétique dramatique d'Edmond de Goncourt », *art. cit.*, p. 1420.
[53] Sophie Marchand, « Mademoiselle Clairon et Sophie Arnould vues par les Goncourt ou le théâtre intime des actrices du XVIII[e] siècle », *Cahiers Goncourt*, n°13, *op. cit*., p. 33.

Le premier indice à analyser dans ce dispositif est la répartition des lieux théâtraux qui est tout à fait significative. Comme le dit Christophe Charle, « le théâtre, art de la représentation, représente, précisément, du point de vue de ses spectateurs, la hiérarchie de la cité[54] », il met en avant un « rapport physique, géographique, urbanistique et architectural à l'ensemble de la cité[55] », c'est-à-dire qu'il rassemble un public trié : les spectateurs d'une salle ne sont pas ceux d'une autre salle et ils changent selon des critères sociaux tacites mais néanmoins évidents. Le théâtre possède sa sociologie propre : des règles spécifiques circonscrivent la taille, l'équilibre entre les sexes et les générations. Les réactions aux pièces jouées sont tout à fait relatives à ces critères : elles dépendent d'orientations sociales, politiques, religieuses ou esthétiques.

Les Goncourt font quelques allusions à la composition du public dont les clivages apparaissent mieux dans le théâtre parisien qu'à Londres sans doute. Si nous ne pouvons plus parler réellement alors d'une ségrégation comme celle qui était prégnante au XVIII^{e} siècle – époque à laquelle on interdit l'entrée à des spectateurs considérés comme indignes de ce lieu, tels les valets, qui n'avaient le droit ni de s'y présenter ni de s'approcher à moins de deux cents mètres de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Française[56] –, toute forme de répartition sociale n'a pas disparu. Les velléités égalitaires des architectures révolutionnaires ont joué en faveur d'une plus grande ouverture, mais ce découpage d'une « société de classes topologiquement marquées et confirmées par le prix à payer[57] » est loin d'être enrayé.

Ainsi, les Goncourt, en observateurs aristocrates curieux de découvrir leur pièce jouée dans un théâtre du peuple, se rendent au théâtre Montparnasse le 1er février 1866. Dans leur *Journal*, ils relatent cette incursion dans cet autre monde, « un théâtre d'où sortent des hommes en blouse et des femmes qui remettent leurs sabots et leurs chaussons à la porte[58]. » S'ils sont intrigués à l'idée de se voir jouer là, les deux frères hésitent quant à la manière dont ils doivent prendre cette prestation : ils ressentent surtout la blessure provoquée par une chute[59], la chute de la scène du Théâtre-Français à celle de Montparnasse. La déception est double : dans ce lieu, ils sont à la fois joués par des acteurs dont ils critiquent l'absence de

[54] Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, *op. cit*., p. 92.
[55] *Ibid*.
[56] *Ibid*., p. 122.
[57] *Ibid*., p. 123
[58] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 1er février 1866, pp. 4-5.
[59] *Ibid*. : « *Tomber* du Théâtre-Français à Montparnasse, à ces voix cassées par les petits verres, à ces habits d'écrivain public au dos de vos jeunes premiers, à ces inintelligences du dire… enfin à la caricature de la merveilleuse mise en scène qui a été. C'est curieux… » Nous soulignons le verbe « tomber » qui exprime cette chute.

talent et regardés et jugés par le peuple. Ils expriment la souillure éprouvée par une comparaison évocatrice : « Au fond, nous avons souffert tout le temps, comme un homme qui verrait tutoyer, embrasser sa maîtresse chez un marchand de vin par des hommes de barrière[60]. » Ce sont pour eux la vulgarité et la grossièreté qui salissent leur talent.

Le pouvoir du spectacle – et c'est aussi sans doute ce qui attire les deux frères – est donc autant sur scène que parmi le public, qui est en quelque sorte en représentation : ce sont des « projections dans la salle et sur scène des sociétés réelles[61] ». Qui assiste à une représentation théâtrale s'observe soi-même face à une autre réalité du monde mise en scène. Les Goncourt, lors de cette même immersion au théâtre Montparnasse, relèvent les propos d'un ouvrier qui clame, se laissant prendre à ce jeu : « Cela doit être joliment le chic du grand monde [62]! »

Mais la volonté de faire en sorte que des mondes différents s'interpénètrent n'est pas toujours aussi simple. Les réactions peuvent être très vives, voire virulentes ou violentes, lorsque la répartition sociologique marque des convictions politiques, morales, intellectuelles du public. Ainsi la cabale du drame *Henriette Maréchal* racontée le 12 décembre 1865 par les deux frères qui se posent en victimes ; leur « Histoire de la pièce » expose les dissensions qui ont eu lieu dans la salle et qui tiennent d'après eux à des questions politiques plus que littéraires. Ils y présentent la répartition géographique de la salle, et placent d'un côté leurs détracteurs, de l'autre des adjuvants qui apportent leur soutien. Ils décrivent ceux qui font partie de leur public comme des personnes de bon goût et, fidèles à leurs prétentions aristocratiques, ils ajoutent à ce jugement de valeur une coloration sociale : « Les applaudissements des loges, de l'orchestre, des femmes de la société, des hommes du monde, du public élégant, intelligent et lettré de Paris[63]. » Et tout naturellement, le mauvais accueil qui leur est réservé au Théâtre-Français est le fait de spectateurs médiocres.

La première raison invoquée pour faire chuter les deux dramaturges est certes celle de l'appartenance à une école aux goûts rigides, mais très vite c'est la raison qu'ils appellent « personnelle » qui prend le dessus. Elle renvoie à un problème de classe : ils accusent les fomenteurs de cette cabale d'être hostiles à la particule de leur nom[64] et à leur prétendue richesse[65]. Cette épreuve qui sans doute les marquera tout au long de leur carrière est tout à fait représentative des mouvements qui se passent dans les salles : l'alternance des sifflets et

[60] *Ibid*.
[61] Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, *op. cit.*, p. 242.
[62] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 1er février 1866, pp. 4-5.
[63] Edmond et Jules de Goncourt, *Théâtre*, *op. cit.*, p. 11.
[64] *Ibid.* : « D'abord nous avons le malheur de nous appeler de Goncourt. », p. 13.
[65] *Ibid*. : « Le malheur de passer pour être riches ».

des bravos, les bruits nuisant à l'audibilité du texte. Force est de constater que les querelleurs ont du poids, puisque c'est bien la cabale menée par les étudiants républicains et Georges Cavalier, alias Pipe-en-Bois, qui prend le dessus au point que le drame n'aura que six représentations.

En cela l'étude du phénomène de la claque est tout à fait intéressante. Les Romains, c'est-à-dire les claqueurs, chahuteurs parce que majoritairement jeunes, se répartissent socialement de façon bien particulière. Ils rassemblent tout d'abord des membres de la petite bourgeoisie aux moyens modestes qui apprécient véritablement le théâtre. Ils regroupent aussi un certain nombre d'artisans, de titis, d'employés qui souhaitent se distraire. Mais il s'agit majoritairement d'une jeunesse estudiantine, de la bohème, d'artistes, d'acteurs, de comédiens ratés, de « parasites de coulisses[66] ». Ceux-ci sont recrutés en fonction d'une organisation tactique et payés, en « fonctionnaires du succès[67] » parfois même accrédités, en fonction du bruit qu'ils mènent (salve ordinaire, couplet enlevé, salve redoublée, effet d'horreur, longs gémissements, ricanements[68]…). Ce mensonge de la salle qui n'a d'affects que joués va plus loin encore si nous en croyons l'expérience du jeune Nerval à ses débuts comme critique d'art dramatique, qui doit se fondre parmi les claqueurs lors d'une représentation où tous les billets sont entre leurs mains. Dans son récit, il raconte qu'il est question d'une mascarade à laquelle il prend part en revêtant même un costume adéquat[69].

La claque a sa propre mise en scène et il lui est nécessaire de maîtriser son rôle. Comme l'évoque le romancier Étienne-Léon de Lamothe-Langon dans son *Voyage à Paris*, elle doit « savoir à point nommé rire, pleurer, bailler, tousser, se moucher, au besoin, être en état de faire le coup de poing et de réprimer les impatiences d'un goût trop difficile[70]. » Et pour jouer le jeu jusqu'au bout, pour faire croire à une vraie salle, il lui faut aussi porter des costumes qui permettent de figurer le rassemblement hétérogène d'un public. Il s'agit donc d'un travestissement social.

Les souvenirs des Goncourt de leur première, plus que sur le drame lui-même, insistent sur sa réception. Il y a le spectacle sur scène mais aussi, non moins important, le drame de la vie réelle se déroulant dans le public. Chacun y tient son rôle conformément à ses orientations politiques, sociales, morales. Les deux frères attirent l'attention sur ce théâtre

[66] Melly Touzoul, *Recherches sur la claque dans le théâtre à Paris au XIX^e siècle*, *op. cit*., p. 28.
[67] *Ibid*., p. 34.
[68] *Ibid*., p. 61.
[69] *Ibid*. Melly Touzoul se fonde sur un article extrait de la *Revue d'Histoire de théâtre* (1948), qui reprend ce récit de Nerval.
[70] Étienne-Léon de Lamothe-Langon, *Voyage à Paris*, III, Paris, V^ve Lepetit, 1830, cité par Melly Touzoul, *op. cit.*, p. 33.

dans le théâtre, sur cette projection de la répartition de la société. Le spectateur est ici convoqué comme individu social et le spectacle théâtral permet de « dévoiler ce qu'il a de commun avec le monde (l'humanité, les passions, les conduites sociales, etc.) » ou au contraire « l'altérité (le fait de ne pas être comme il voit l'autre représenté, de penser différemment des autres, qu'ils soient sur scène ou autour de lui, d'être dans une distance avec eux)[71] ». Lorsque les Goncourt se livrent à cette observation, ils nous donnent à lire, à la manière de leur *Journal*, un témoignage de la vie culturelle de leur temps dont la *spectacularité* est rendue évidente.

Cette cabale, qui peut être considérée, sinon comme un épisode fondateur, du moins comme un moment déterminant dans leur position de retranchement et dans leur sentiment de devoir assumer une place *à part* dans le monde des lettres, donne pleinement au théâtre sa dimension d'art social. Il s'agit de celle-là même que craignait Rousseau, qui y voyait une menace pour la cohésion des individus en société, un foyer de tensions, prétexte sous lequel il cautionne le rôle de la censure dans sa *Lettre à d'Alembert*.

Les Goncourt sont eux-mêmes critiques et spectateurs de théâtre, ils savent donc que, comme art en société, il est, plus que la pratique d'autres genres comme le roman, soumis au public parce qu'il « s'expose ». La critique et le public s'en emparent, lui portent des coups directs. C'est sans doute dans cette mesure, afin de construire un rempart derrière lequel s'abriter, qu'ils rédigent leurs préfaces qui constituent des défenses paratextuelles. Ils l'ont fait aussi pour leurs œuvres romanesques, mais la riposte semble d'autant plus nécessaire, voire indispensable, au théâtre, qui est un lieu d'affrontement. Il suffit de se rappeler la plus mémorable bataille, celle pour ou contre Victor Hugo. Cela renvoie aux sources du genre qui est « agonistique, pour ne pas dire polémique […]. Le conflit engendre le théâtre et, en retour, le théâtre provoque le conflit[72]. »

L'avis de la censure, exprimé dans le *Rapport de la Commission d'examen des ouvrages dramatiques sur Henriette Maréchal* datant du 18 novembre 1865, nous livre d'autres arguments que ceux des deux frères, cette fois-ci à portée littéraire. Il fait mention d'une expression licencieuse inadaptée à la scène du Théâtre-Français et rappelle qu'un tableau tel que celui du bal masqué n'a jamais paru « que sur des scènes inférieures[73] » : « Il

[71] Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ? op. cit.*, p. 62.
[72] Benoît Barut, « Les dramaturges et leurs critiques. Poétiques paratextuelles de la riposte chez Victor Hugo et Boris Vian », *Tracés. Revue de Sciences humaines, Où en est la critique ?*, n°13, 2007, pp. 115-142, p. 115.
[73] Michele Sollecito, « Le rapport de la censure sur Henriette Maréchal des frères Goncourt », *Revue italienne d'études françaises*, n°1, 2011, pp. 234-242, <http://www.rief.it>, p. 241.

nous paraît difficilement admissible, surtout au Théâtre-Français, où nous craignons qu'il ne cause un étonnement pénible, suivi peut-être d'improbations fâcheuses[74] ». Toutefois, ce choc supposé par la commission demeure à relativiser. Zola, dans une de ses lettres en date du 7 décembre 1865, s'exprime en faveur de cette représentation qui n'aurait rien que de vraisemblable et de sincère : il défend « ce drame exquis et terrible, trivial et délicat, qui a été pour moi l'image de cette vie moderne que nous vivons désespérément[75] ».

Quoi qu'il en soit, la raison invoquée par la censure a pu aussi jouer en défaveur de la pièce. À considérer que la salle et sa fréquentation déterminent la typologie des spectacles et les seuils de tolérance des sujets traités, nous pouvons supposer que c'est pour cela qu'après cet échec au Théâtre-Français le drame a été joué à Montparnasse devant un public populaire. Ce prétexte de moralité et de respectabilité les fait descendre vers une scène de moindre réputation.

Enfin, la dernière observation faite par les deux frères dans ce milieu est relative au personnel théâtral, dont ils dénoncent la supposée bassesse – une bassesse comparable au monde de la « petite presse » qu'ils déplorent à de nombreuses reprises dans leur *Journal* : « Au fond, les deux grands abâtardissements et les deux grandes sources d'immoralité de la littérature : le théâtre et le journal[76]. » Ils voient dans ce milieu un véritable abaissement. La corruption, et en particulier dans certaines salles, est partout, flirtant avec le public, s'immisçant dans la société correcte : les Bouffes[77] accueillent des filles, le Théâtre Impérial du Cirque a aussi « une assez jolie corbeille de prostitution[78] », « de bien basses et bien petites amours de prince[79]. »

Les deux frères vont donc jusqu'à assimiler la comédienne au milieu de la prostitution. Dans les biographies qu'ils donnent des actrices du XVIII^{e} siècle, utilisant une documentation privée faite de sources, de lettres autographes entre autres, malgré leur évidente fascination pour ces femmes qui, avec les modèles, leur semblent les plus désirables, ils ne cèdent pas à la tentation encomiastique et ne les distinguent pas des autres filles : « La prostitution de ces femmes-là ne diffère pas de celle des impures de bas étage[80]. » C'est pourquoi ils dévoilent l'actrice sans déguisement, non pas celle qui paraît sur scène et qui devient l'objet de

[74] *Ibid*.
[75] Émile Zola, *Correspondance*, t. 1, Montréal, Presses Universitaires de Montréal-éditions du CNRS, 1978, « Lettre du 7 décembre 1865 », p. 427, citée dans les *Cahiers Goncourt*, n°13, *op. cit.*
[76] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 10 octobre 1861, p. 738.
[77] *Ibid*., 18 janvier 1857, p. 231.
[78] *Ibid*., 1er mars 1862, p. 776.
[79] *Ibid*.
[80] Edmond et Jules de Goncourt, *Mademoiselle Clairon*, Paris, Flammarion, 1927, p. 63.

l'admiration générale, mais celle qui, en tant que femme, joue son jeu. Leur ouvrage *Armande*, republié sous le titre *Les Actrices*, consiste ainsi en une description des mœurs, du comportement de ces femmes une fois qu'elles redeviennent femmes. L'approche personnelle permet de donner une physiologie qui se veut sincère et honnête, et non pas une tromperie basée sur le fantasme spectaculaire d'une vie jouée.

De cette appréciation découle le rôle social que les deux frères assignent à l'actrice : elle est une galante, une courtisane, et cet avis se confirme quand en 1886, dans l'ouvrage collectif *Le Nouveau Décaméron*[81], Edmond propose une contribution intitulée « La courtisane au théâtre ». Il y insiste sur cet aspect fondamental de la carrière de la comédienne qui avait déjà été souligné par un Rousseau, dont la critique des genres dramatiques était extrêmement acerbe et qui mettait en garde contre cet art, contre les comédiens et plus encore les comédiennes dont le rôle sur scène, pour lui, détruit l'équilibre des fonctions des sexes[82]. Les deux frères n'oublient pas pour autant la vision spectaculaire de la comédienne, liée à son charisme, à son pouvoir de séduction. De plus en plus, l'actrice est consacrée par la société. Ils s'intéressent à ce phénomène d'attraction, s'interrogent sur ce potentiel.

Dans *La Faustin*, Edmond signale que l'actrice est accueillie par des hordes d'admirateurs. Avant même qu'elle n'entre en scène, elle suscite une vague d'enthousiasme : « Quand la Faustin arrivait au théâtre, elle trouvait déjà formée une queue interminable, qui, ondoyant le long de la façade de la rue de Richelieu, contournait l'angle des arcades[83] ». La vedette dégage une aura auprès de son public qui l'attend nombreux, prêt à l'acclamer et à la célébrer. Christophe Charle y voit la forme primitive d'un *star system*[84] : la renommée locale s'étend pour devenir nationale, voire internationale, notamment grâce aux tournées favorisées par le développement des transports et grâce au rôle de la presse, dont l'influence est de plus en plus importante. La capitale contribue à nourrir ce phénomène d'attraction.

Le théâtre a intéressé les deux frères à plusieurs titres : comme art spectaculaire mais aussi comme art spéculaire renvoyant le visage de la société qu'ils essaient de représenter. Ils fréquentent ces lieux de manière régulière et dans des conditions différentes : comme dramaturges, comme simples spectateurs et comme critiques. En ce sens, ils révèlent les

[81] Edmond de Goncourt, Valréas, Arsène Houssaye, Théodore de Banville, Paul Arène, Catulle Mendès, Guy de Maupassant, Léon Cladel, René Maizeroy, Armand Silvestre, *Le Nouveau Décaméron. Septième journée, L'amour au théâtre*, Paris, Dentu, 1886.
[82] Sur le sujet, lire Alfred Sauvy, « Théâtre et société au XVIII^e siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 16^e année*, n° 3, 1961. pp. 535-544.
[83] Edmond de Goncourt, *La Faustin*, *op. cit.*, p. 202.
[84] Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, *op. cit.*, p. 110.

mutations en cours dans le théâtre à partir du Second Empire. Néanmoins, leur point de vue est partial, voire plus encore franchement critique, et ils prennent part à certaines querelles de l'époque, aussi bien du point de vue du théâtre comme phénomène social qu'en tant que genre. Ils sont souvent en retrait, adoptant une position qui leur est propre. La vision qu'ils en donnent est donc mitigée.

Ils observent le renouvellement des formes et semblent apprécier les plus modernes d'entre elles, en particulier parce qu'elles expriment une rupture avec une tradition trop prégnante. Ils admirent les progrès techniques jouant en faveur du spectaculaire, mais à condition qu'ils ne deviennent pas primordiaux. Ils oscillent entre le drame comme représentation de la vie et la fantaisie, sans les opposer. Enfin, ils éprouvent une profonde attirance pour ce milieu qui est spectaculaire en soi, tout en affichant une espèce de répulsion envers lui. Tout cela est représentatif de l'attitude paradoxale qu'ils ont vis-à-vis de leur temps.

CHAPITRE II : LES GONCOURT ET LES SPECTACLES POPULAIRES

Le paradoxe de la pensée des deux frères les pousse sans cesse à la fréquentation de ce qui leur semble le plus opposé. Veulent-ils réaffirmer leur supériorité aristocratique ? Ils rejoignent alors les individus les plus marginaux, se plaisent à observer tout ce qui diffère fondamentalement de ce qu'ils sont. En ce sens, les spectacles populaires les intéressent – en particulier le carnaval, pour le succès qu'il remporte à Paris à cette époque. Les Goncourt y portent une grande attention pour des raisons à la fois esthétiques et sociologiques. Le spectacle de la foire, très en vogue lui aussi, n'est pour sa part qu'à peine représenté dans l'œuvre goncourtienne.

La rencontre des deux frères avec le carnaval est une histoire qui les lie au peintre Watteau et à Gavarni : l'un représente la fantaisie vénitienne qui les a charmés lors de leur voyage pittoresque en Italie, l'autre, le carnaval parisien qui est toujours plus fou et plus populaire à partir des années 1830. Ces deux modèles les incitent non seulement à contempler la manifestation populaire comme un motif artistique au carrefour de plusieurs styles, mais aussi comme une représentation de la société.

Ils ne sont pas les seuls au XIX^{e} siècle à évoquer ce sujet que nous pouvons considérer comme un *topos* romanesque, dramatique et pittoresque apparenté à plusieurs thématiques : notamment celle du bal, que nous évoquerons ultérieurement et celle de la voiture de masques, que nous trouvons dans une fameuse toile d'Eugène Lami[1] et qui renvoie à tous les artifices de la fête et au mélange des individus de toutes les classes.

Pour les deux frères, les observations qu'ils font en s'immisçant au cœur de ces festivités sont l'occasion de capter une atmosphère, de découvrir une sociabilité aux apparences anarchiques et improvisées, en dépit de ses codes internes sous-jacents. Par là même, ils peuvent satisfaire leur curiosité en tâchant de dévoiler l'envers du décor.

Évidemment, s'ils puisent aux deux sources que sont Watteau et Gavarni, il n'est pas question de dire que le carnaval parisien est le carnaval italien. Ce sont deux spectacles différents ; néanmoins l'esthétique carnavalesque reste représentative d'une époque et d'un *ethos*, et elle est un réservoir de motifs pittoresques. La fantaisie, dont il a déjà été question au

[1] Voir annexe 1g.

théâtre, y trouve aussi sa place, mais elle prend des formes variées, depuis le rêve jusqu'au déchaînement et à la folie.

I. Les Goncourt et la contagion carnavalesque

1. Venise l'inspiratrice

La première source à laquelle les deux frères puisent et qu'ils recomposent est le carnaval vénitien, qu'ils découvrent lors de leur voyage pittoresque en Italie entrepris en 1855. Ils se rendent là-bas pour former leur œil autant par l'appréciation de paysages que par la visite de musées.

Durant ce séjour où ils crayonnent et prennent des notes en vue de leur retour à Paris, ils croisent Watteau et Longhi dont ils observent deux œuvres au Musée Correr à Venise : « deux tableaux, de ce Longhi, de ce peintre du Carnaval, en cette ville qui pendant tout le dix-huitième, fut le théâtre d'un perpétuel carnaval[2] ». Cette expérience permet la découverte d'un univers festif qui les marque. Le théâtre ici est à prendre à la fois comme lieu où se produit un événement mais également comme espace de représentation spectaculaire. L'extension du carnaval d'octobre à Noël et de l'Épiphanie au Mardi Gras (soit près de six mois) montre que les festivités débordent leur temps normal pour intégrer la vie de tous les jours. Ainsi la vie vénitienne est-elle carnaval. Cette prolongation de la fête hors du cadre calendaire participe aussi de la fascination qui s'exerce sur les artistes du XIX^{e} siècle, qui en font l'objet d'un mythe.

De manière générale, l'Italie fascine les contemporains des Goncourt, avec des connotations qui varient selon les villes. Rome est ville romantique, ville de ruines qui fait naître le souvenir et la mélancolie. Venise, quant à elle, suggère la gaieté, la fête : elle est la ville des mascarades, qui a suscité nombre de poèmes chez les auteurs français. Pensons par exemple aux vers célèbres de « Variations sur le carnaval[3] » de Gautier dans le recueil *Émaux et Camées*, qui montrent les couleurs, les costumes, le clinquant de cette fête, ses jeux de rôle.

[2] Edmond et Jules de Goncourt, *L'Italie d'hier : notes de voyages 1855-1856*, Paris, Complexe, 1991, p. 38.
[3] Théophile Gautier, *Émaux et camées*, Paris, NRF Gallimard, 1981, « Variations sur le carnaval » *:* « Venise pour le bal s'habille/ De paillettes tout étoilé,/ Scintille, fourmille et babille/ Le carnaval bariolé./ Arlequin, nègre par son masque,/ Serpent par ses mille couleurs,/ Rosse d'une note fantasque / Cassandre son souffre-douleurs. », p. 39.

Mais qui est ce Longhi, pour susciter une telle admiration des deux frères ? Que représente-t-il ? Il n'est pas qu'un peintre, il est un « joli historien des mœurs[4] ». Voilà sans doute ce qui les intéresse chez celui qui aurait pour maître Watteau, bien qu'ils effectuent des distinctions entre les deux artistes. Il s'agit de comprendre ce qu'ils mettent derrière cette expression « historien des mœurs ». Si nous considérons la manière dont eux se veulent historiens, Longhi doit savoir créer une atmosphère susceptible de faire revivre une époque en utilisant les détails privés et intimes. Ils exposent ainsi sa méthode, qui semble aller en ce sens : il « donn[e] à ses scènes, ainsi qu'un témoin oculaire et spirituel, un décor et un entour, non puisés à un idéal agreste ou décoratif, mais aux intérieurs intimes de la vie privée de Venise[5]. » Cet artiste du XVIII^{e} siècle a saisi le moyen de peindre autre chose que la nature, il dévoile les mœurs et la vie vénitiennes ; et le carnaval paraît être un moyen d'y parvenir. Il est son mode d'observation, qui passe par les dessous de l'histoire pour dévoiler la société.

Cette observation est d'ailleurs à rapprocher des comédies de Goldoni, le créateur de la comédie italienne moderne, qui s'est exilé en France en 1762. Les *ridotti* peints par Longhi par exemple sont des scènes de jeu que le dramaturge employait également. Ces salles où l'on entre masqué renvoient au divertissement, au travesti et mettent en avant le costume, l'ambiance festive mais elles orientent aussi vers la perception d'une forme de vice et de débauche. Si les *ridotti* ne sont pas à proprement parler le carnaval, d'une manière assez similaire, ils utilisent les masques et figurent une forme de sociabilité mise en scène. Les personnages chuchotent, communiquent par les gestes et les regards avec cette même aura de mystère que dans le carnaval vénitien. En cela il s'agit d'une spectacularisation de la société avec des postures carnavalesques que décrivent les deux frères :

> Charmantes, les attitudes gouailleuses des masques masculins, vus de dos ! Ravissantes, les belles prestances des *donne*, la tête haute sous un petit tricorne, le rose de leur gorge, transperçant un camail de dentelle noire, appelé baütte montant jusqu'au masque, ce masque étrange faisant un effet saisissant[6].

Dans cette description, les Goncourt insistent particulièrement sur la fascination de l'observateur, exprimée au moyen d'une structure à dislocation qui permet d'antéposer deux épithètes mélioratives alors mises en valeur. Ils insistent sur la tension entre le caché et le visible, essentielle au carnaval, et marquée par l'usage du masque qui symbolise l'art de la dissimulation. Les deux frères apprécient ce pouvoir de suggestion qui est aussi la possibilité de décrypter, de deviner ce qui se cache.

[4] Edmond et Jules de Goncourt, *L'Italie d'hier, op. cit.*, p. 39.
[5] *Ibid*., p. 40.
[6] *Ibid*., p. 38.

Le détour qu'ils font par cette description de l'œuvre de Longhi[7] et par le carnaval de Venise pour parler de l'Italie nous semble une invitation à admirer toute une société en représentation. « Venir ici, c'est s'offrir le plus beau divertissement du monde. Autre chose que le théâtre[8]. » Tels sont les mots du personnage des *Femmes jalouses* de Goldoni, Lugrezia, à propos d'un *ridotto*. Ce propos exprime bien ce que les deux frères apprécient dans le carnaval vénitien : une manifestation spectaculaire entre toutes. S'il est dit ici supérieur au théâtre, nous pourrions trouver des similitudes entre eux, surtout si nous considérons le genre de la pantomime, dont nous avons dit qu'il retient l'attention des Goncourt : le carnaval vénitien est danse, mouvement du corps donc, absence de parole. Aussi la pantomime est-elle au carrefour de toutes les pratiques, une « sorte d'absolu du spectaculaire[9] ». Elle est, entre autres, peinture, comme l'est le carnaval de Longhi. En cela, nous pouvons dire que la pantomime et le carnaval représentent un « contre-modèle au déploiement syntagmatique du langage[10] ». Même sans mots, ils sont éloquents ; ils traduisent toutes les tensions : passé/présent, pulsion de vie/pulsion de mort, rire/spasme. Certaines vérités ne peuvent s'exprimer verbalement, comme le signale Zola dans sa définition de la pantomime[11]. Le carnaval, de cette manière, réduit le langage et le *logos* à leur plus simple expression, en privilégiant l'iconosphère, si importante sous le Second Empire, au détriment de la logosphère.

2. Du carnaval aux fêtes galantes

L'admiration des Goncourt pour Watteau, comme pour nombre de leurs contemporains, passe par deux univers de référence majeurs : les fêtes galantes d'un côté, la *commedia dell'arte* de l'autre, que le peintre rend célèbre à travers ses tableaux. Ces deux veines se rejoignent et renvoient à un phénomène que nous nommerons de manière générique « carnavalisation ».

[7] Voir annexe 1e.
[8] Le texte est cité par Lucie Comparini, « Le Divertissement de la Venise goldonienne entre théâtre et gravure », Elisabeth Détis, Françoise Knopper, *S'amuser en Europe au siècle des Lumières,* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, pp. 111-153, p. 123.
[9] Arnaud Rykner, « Spasmes fin-de-siècle. Le spectaculaire hors-texte de la pantomime », Isabelle Moindrot (dir.), Olivier Goetz, Sylvie Humbert-Mougin, *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, op. cit.*, pp. 253-261, p. 253.
[10] *Ibid*.
[11] Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, Benouard, 1928, p. 270.

Dans *Venise la nuit*, les deux frères rendent un hommage poétique à Watteau, qui est aussi original qu'hermétique. Ce texte se veut un rêve, il donne l'occasion d'une divagation sur le thème de Venise.

> Un homme, je ne l'avais pas vu d'abord, était perché sur le rostre de la gondole. C'était le peintre Longhi, mon ami, qui raclait un violon d'ébène ; un singulier violon ! d'où s'échappaient, à chaque coup d'archet, deux notes ensemble, et qui montaient dans le ciel, enroulées l'une sur l'autre, une note rose, une note noire… Et l'air blutait, comme de la farine, mille petits morceaux de papier blanc qui tombaient des toits, des fenêtres, du ciel, de partout. Au vol, j'en attrapai un, sur lequel était :
>
> *GRAND ENTERREMENT DE WATTEAU*
>
> Par le carnaval de Venise aux dépens de la Sérénissime République[12].

Voilà le récit empreint de fantaisie d'un étrange défilé dans une atmosphère festive, à la fois musicale et colorée, et dont la signature est cette foule indistincte du « carnaval de Venise », qui se divertit et se moque. Ce texte se constitue comme une invitation à contempler un cortège qui doit enterrer Watteau et à considérer peut-être aussi une relève entre le maître et Longhi. Les deux frères mêlent ainsi, le temps de cette traversée, la peinture, la musique, le carnaval, l'univers du divertissement spectaculaire qui renvoie aux fêtes galantes, également admirées par bon nombre de leurs contemporains qui ont évoqué le sujet.

Les Goncourt y voient avant tout une manifestation de la licence et de la liberté, mais aussi des décors, ce qui nous renvoie à Baudelaire qui, dans son poème « Les Phares », fait apparaître la légèreté, la gaieté, le divertissement joyeux au moyen des thèmes de la danse, du volètement :

> Watteau, ce carnaval où bien des cœurs illustres,
> Comme des papillons, errent en flamboyant,
> Décors frais et légers éclairés par des lustres
> Qui versent la folie à ce bal tournoyant[13].

Nous pouvons encore penser à Verlaine, qui pourrait avoir découvert Watteau (à qui il rend un vibrant hommage dans son recueil *Les Fêtes galantes*) grâce à la monographie des Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle*[14]. L'époque entière semble donc fascinée par cette fantaisie et cet onirisme spectaculaires.

Watteau passe pour un maître incontesté et le carnaval, en tant que fête annuelle, pérenne, est employé comme métaphore spectaculaire. Dans *L'Art du dix-huitième siècle*, le texte qui évoque le bal de Watteau, plein de mouvement, rappelle le carnaval de Bergame :

[12] Edmond et Jules de Goncourt, *L'Italie d'hier, op. cit.*, p. 278.
[13] Charles Baudelaire, « Les Phares », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes,* I, Paris, NRF Gallimard, Pléiade, 1975, p. 13.
[14] C'est du moins la thèse d'Edmond Lepelletier, *Paul Verlaine. Sa vie, son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1923.

« Un rire bergamasque sera le rire et l'entrain et l'action et le mouvement du poème[15]. » Ici aussi, une lignée d'artistes amateurs de spectacles se crée. Peut-être est-ce encore chez eux que Verlaine trouve cette inspiration des danseurs du carnaval de Bergame[16] que nous lisons dans son poème « Clair de lune » :

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques[17].

Toutes les formes spectaculaires se réunissent : la danse, la peinture, le carnaval et le théâtre à travers la *commedia dell'arte*, qui est elle-même dansante. Une atmosphère de fête se dégage : « la troupe des bouffons » apporte « le carnaval des passions humaines et l'arc-en-ciel de ses habits[18] ». Les deux frères la placent sous le signe de l'euphorie et sous le regard de la « Folie encapuchonnée[19] », qui fait appel cette fois au carnaval et à la fête des fous du Moyen-Âge, synonymes de désordre, de renversement des normes et des valeurs, et souvent reconvoqués par les artistes à partir du Romantisme.

En ce qui concerne plus précisément le rapport entre l'œuvre de Watteau et la *commedia dell'arte*, il passe essentiellement par l'évocation des figures typiques souvent représentées par le peintre :

> Famille bariolée, vêtue de soleil et de soie rayée ! celui-ci qui se masque avec la nuit ! celui-là qui se farde avec la lune ! Arlequin, gracieusé comme un trait de plume du Parmesan ! Pierrot, les bras au corps, droit comme un I ! et les Tartaglias, et les Scapins, et les Cassandres, et les Docteurs, et le favori Mezzetin "le gros brun au visage riant" toujours au premier plan, la toque fuyant du front, zébré du haut en bas, fier comme un dieu et gras comme un Silène ! C'est la Comédie-Italienne qui tient la guitare dans tous ces paysages[20].

Zeugme, néologisme, métaphores et comparaisons étonnantes, énumérations avec reprise anaphorique, parallélismes : tous ces tropes disent la métamorphose et le mouvement et traduisent de cette manière l'organisation et la désorganisation du monde. Ce n'est qu'au terme d'une longue apodose ponctuée d'exclamations que le tour présentatif vient pointer du doigt le groupe festif responsable de ce désordre : la Comédie-Italienne. Il émerge de cette vision de Watteau les motifs du carnaval, du déguisement, des masques, des manières en

[15] Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle*, t. 1, Paris, Rapilly, 1873, p. 6.
[16] Pour Jean Mourot, *Verlaine*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1988 : « Les bergamasques (danseurs du carnaval de Bergame) viennent peut-être des Goncourt, qui parlent de "rire bergamasque". », p. 116.
[17] Paul Verlaine, *Fêtes galantes*, Paris, GF Flammarion, 1976, p. 33.
[18] Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle*, *op. cit.*,t. 1, p. 7.
[19] *Ibid*., p. 6.
[20] *Ibid.*, p. 7.

société pratiquées par le regretté XVIII[e] siècle. Tous montrent des comportements de l'homme social qui, comme au théâtre ou plus encore comme au carnaval, se masque, se cache, car il est un « être dédoublé [qui] a un dehors scénique et un dedans caché, inaccessible au spectateur[21]. »

Le modèle de ces fêtes vénitiennes est représentatif du caché, du jeu de séduction, de dévoilement qui est capital à en croire le célèbre Casanova qui, étant à Venise, avoue au sortir du carnaval : « La seule pensée qui troublât encore notre joie, c'était que, le temps des masques étant fini, nous ne savions comment dans la suite nous procurer des entretiens amoureux[22]. »

Le carnaval apparaît donc comme un moyen alternatif de se comporter en société : comme au théâtre, il est une autre convention permettant de communiquer. La question de l'échange amoureux derrière le masque est encore évoquée dans une légende de Thomassin réalisée pour un tableau de Watteau[23] :

Voulez-vous triompher des belles ?
Débitez-leur des bagatelles ;
Parlez d'un ton facétieux ;
Et gardez-vous bien auprès d'elles
De prendre un masque sérieux.
L'amour demande qu'on l'amuse.
Il est enfant ; toute la ruse
Pour lui plaire, est d'être badin :
Et souvent au sage il refuse
Tout ce qu'obtient un Arlequin[24].

Le masque, au propre comme au figuré, est un élément important de ces jeux de société amoureux. Dans l'esprit des Goncourt, il s'agit encore d'une autre forme de sociabilité spectaculaire, qui contraste avec le carnaval parisien de leur temps et ses types, qui évoluent dans un monde plus décadent et chaotique.

II. La fréquentation du carnaval parisien

1. De l'immersion à l'inspiration

La toute première expérience des deux frères en matière de carnaval date de l'enfance. Edmond se souvient des bals que donnait sa mère à l'occasion du Mardi gras pour ses

[21] Philip Stewart, *Le Masque et la parole*, *op. cit.*, p. 79.
[22] Jacques Casanova, *Mémoires de Jacques Casanova écrits par lui-même*, Paris, Paulin, 1833, p. 385.
[23] Voir annexe 1f.
[24] Vers cités par Robert Tomlinson, *La Fête galante : Watteau et Marivaux*, Genève, Droz, 1981, p. 158.

camarades et pour ses sœurs[25]. Ce souvenir ému de la manifestation est sans commune mesure avec la version populaire dont les deux frères entretiendront l'image.

Le véritable élément déclenchant leur attrait pour cette fête est la fréquentation et la tutelle de Gavarni. La première rencontre avec le dessinateur en 1852 se place sous ce signe. Dans le *Journal*, ils relatent ce moment : « Nous parcourons avec lui toute la maison et les interminables corridors du second étage, où d'anciens costumes de Carnaval, mal emballés, s'échappent et ressortent de cartons à chapeaux de femmes[26]. » Le goût de Gavarni pour le déguisement est ce qui va d'abord piquer leur curiosité à l'égard des bals masqués, des décors et des travestissements de cette période de licence.

Bientôt Gavarni les emmène dans les bals, leur fait découvrir cet univers et, dans la biographie qu'ils lui consacrent, *Gavarni, L'homme et l'œuvre*[27], ils évoquent encore le dernier bal de l'Opéra[28], où ils l'accompagnent en 1860. Gavarni s'y montre un observateur ravi, charmé, fasciné par ce spectacle qu'il connaît pourtant par cœur. Il en révèle toute la puissance esthétique que les Goncourt retranscrivent.

Gavarni apparaît sans doute comme l'un des meilleurs initiateurs de ces festivités, lui qui clamait, d'après ce qu'en disent les Goncourt, « Le Carnaval, ç'a été moi[29] ! » Il l'incarne en quelque sorte. D'ailleurs, *Le Petit Parisien* du 23 février 1887 lui rend rétrospectivement un hommage réaffirmant cette réputation :

> Le mot de Gavarni semble de plus en plus juste.
> – Le carnaval, disait-il, ça n'existe pas, c'est moi qui l'ai inventé à raison de cinquante francs par dessin[30] !

Il passe pour l'inventeur du carnaval parce qu'il est celui qui, le mieux peut-être, a su lui redonner vie, le dépeindre, le raconter, le ranimer dans ses dessins.

Si son œuvre ne s'est pas limitée à cette observation spectaculaire, cette dernière y occupe néanmoins une place considérable. Le carnaval a une existence avant Gavarni mais, par ses procédés esthétiques, il en fait une vraie création artistique. Dans leur biographie du dessinateur, les Goncourt insistent sur le carnaval, auquel ils consacrent explicitement trois chapitres complets[31], afin de manifester l'importance que celui-ci prend dans sa vie et dans son œuvre.

---

[25] André Billy, *Les Frères Goncourt. op. cit.*, p. 31.
[26] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 1852, pages Gavarni, p. 50.
[27] Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni, L'Homme et l'œuvre*, Paris, Plon, 1873.
[28] *Ibid*., pp. 397-399.
[29] *Ibid*., p. 398.
[30] *Le Petit parisien*, n°3770, 23 février 1887, « En carnaval », p. 2.
[31] « LXXV – La fièvre du Carnaval », « LXXVI – Le carnaval de l'Œuvre de Gavarni », « CXXV – Gavarni au bal de l'Opéra en février 1860 ».

Aussi l'approche de Gavarni est-elle particulièrement riche : il donne à voir la manifestation et fait une observation propre à retracer l'histoire des mentalités. Il pratique la physiologie, portant des jugements acerbes et directs qu'il n'hésite pas à puiser dans les anecdotes, et embrasse le spectacle dans sa totalité avec talent. Une vision des hommes de son temps se dégage quand il reproduit les costumes et qu'il fait vivre les modes féminine et masculine. Comme le dit le préfacier des Goncourt, Gustave Geffroy, Gavarni et ses costumes « jouent leur rôle dans ce défilé de trente années du dix-neuvième siècle[32] ». En ce sens, le travestissement est une autre manière de saisir les contemporains.

Sainte-Beuve érige également Gavarni en inventeur ou réinventeur du carnaval. Le compliment qu'il adresse au dessinateur en notice de l'ouvrage *Masques et visages* explicite son point de vue novateur :

> Quant au carnaval, on peut dire véritablement qu'il l'a refait, qu'il l'a rajeuni. Avant lui le carnaval était et restait presque uniquement composé des types de l'ancienne Comédie italienne, Pierrot, Arlequin, etc. […]
> Gavarni, en un mot, a introduit et renouvelé la fantaisie dans l'amusement, dans la joie nocturne aux mille falots. Un souffle de Fragonard, de Watteau l'a inspiré à son tour, ou plutôt il n'a obéi qu'à la fée intérieure[33].

Ce renouvellement du carnaval passe par plusieurs éléments. Il réinvente les types et les modernise, les rendant familiers à tous les contemporains en raison de la large diffusion de ses dessins. Il délaisse les figures de la *commedia dell'arte* pour adopter entre autres celles du célèbre Chicard[34] et du débardeur que nous rencontrons dans les œuvres des Goncourt et dans *L'Éducation sentimentale*. En somme, il donne une identité parisienne à ce carnaval[35], il le « parisianise ». Il renforce la fascination des spectateurs par son influence dans la presse, notamment dans le *Charivari*, car le journal est un passeur de modes qui joue sur l'esprit collectif. Les costumes représentés par Gavarni bénéficient d'une visibilité importante : ils sont particulièrement mis en valeur dans la capitale. L'historien de l'art et écrivain Philippe de Chennevières témoigne de cette admiration pour le dessinateur, pour son originalité et sa modernité :

> À l'Opéra et au Théâtre de la Renaissance, les débardeurs et les chicards de Gavarni faisaient rage. Chaque matin le Charivari collait aux vitrines de Martinet de nouveaux travestissements de la plus gracieuse et de la plus étrange fantaisie, et d'adorables

[32] Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni, op. cit.*, préface de Gustave Geffroy, p. X.
[33] Gavarni, *Masques et visages*, notice de Sainte-Beuve, Paris, Lévy, 1886, pp. 5-6.
[34] Voir annexe 2a.
[35] Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni, op. cit.* : « les types et les costumes saillants : Chicard, avec son casque en carton, couleur de bronze, surmonté d'un plumet rouge, le casque de Marty dans le Solitaire, son gilet de financier à la Louis XIV, son tricot, ses bottes à revers ; – Floumann, un Mercure transformé en banquier moderne ; – un Hercule devenu un *çovage sivilizé* ; – Balochard ; – un Insulaire de n'importe où ; – Minon Minard ; – un Cacique ; – un Pétrin ; – la nommée Pistolet, etc. », p. 239.

> coquineries de lorettes et d'étudiants dans des scènes de carnaval, de coulisses, de mansardes et de cabinets particuliers. Et quelle verve juvénile et amoureuse dans les têtes charmantes, dans les mouvements souples et capricieux de ces fines créatures endiablées de plaisir et gâtées jusqu'aux moelles ! Nous étions tous alors fous de Gavarni, fous de son crayon, fous de ses légendes, comme bientôt après l'on devint fou de Musset[36].

Ayant été à bonne école, les Goncourt vont à leur tour s'approprier le motif du carnaval, qui apparaît dans plusieurs de leurs œuvres, notamment dans le drame *Henriette Maréchal* et dans celles qui dépeignent les milieux artistes, sans doute en raison du lien entre ces personnages et le divertissement spectaculaire.

L'esprit de la fête se trouve ainsi dans *Une voiture de masques* et dans *Manette Salomon,* porté par Anatole Bazoche, le peintre bohème improductif. Anatole est avant tout un Pierrot[37], ce type venant de la comédie italienne rendu célèbre au XIX^e^ siècle par Deburau et représenté dans des pantomimes au théâtre. Peut-être l'espoir d'Anatole de devenir « maître aux Pierrots » un jour est-il un clin d'œil au carnaval ? Que faut-il comprendre par cette désignation ? Est-il maître parce qu'il a fait sienne la composition peinte de cette figure emblématique ? Fait-il référence aux bandes de pierrots, célèbres dans le carnaval de la première moitié du XIX^e^ siècle, que décrit Gautier[38] ou à celles formant des confréries, « une sorte de franc-maçonnerie dans les bals masqués[39] » ? En 1867, on nous parle de ces sociétés joyeuses comme d'un phénomène suranné, Anatole serait-il là pour réhabiliter à sa manière ce carnaval dont il va représenter lui-même de nombreux personnages ? Les Goncourt lui font revêtir le costume d'un Amour pour le bal de l'Opéra, le jour de la Mi-Carême, mais c'est un Amour de bric et de broc. Par-là, ils signifient peut-être l'épuisement de certains types et la nécessité de les renouveler.

Du fait de son titre, l'œuvre *Une voiture de masques* se situe d'emblée du côté du carnaval, ou plus exactement de son registre, le carnavalesque. C'est la représentation d'une société bruyante, voire tapageuse, dans toute sa diversité. Une galerie de portraits en mouvement est proposée, comme les Goncourt l'indiquent dans leur journal en 1856 : « Nous nous voyons charriant dans une voiture de saltimbanques les parades de l'esprit français[40]. » La fameuse voiture de masques est ici voiture de saltimbanques, elle permet de passer en

---

[36] Philippe de Chennevières, cité par Henri Béraldi, *Les Graveurs du XIX^e^ siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, Conquet, 1888, p. 19.
[37] Voir annexe 2e.
[38] Théophile Gautier, *La Presse*, le 29 décembre 1845 : « Comme nous rentrions chez nous, nous vîmes descendre d'un estaminet une bande de quarante pierrots tous costumés de même, qui se rendaient au bal de l'Opéra, précédés d'une bannière où étaient écrits ces mots : *Que la vie est amère !* »
[39] Arthur Dinaux, Gustave Brunet, *Les Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes*, vol. 2, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1867, p. 146.
[40] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 1^er^ novembre 1856, p. 213.

revue des figures marginales trouvées chez leurs contemporains. Elle apparaît aussi chez Hugo comme un véhicule qui transporte une société en plein débordement et menant grand bruit :

> De nos jours, ces monceaux bruyants de créatures se font habituellement charrier par quelque ancien coucou dont ils encombrent l'impériale, ou accablent de leur tumultueux groupe un landau de régie dont les capotes sont rabattues. Ils sont vingt dans une voiture de six. Il y en a sur le siège, sur le strapontin, sur les joues des capotes, sur le timon. Ils enfourchent jusqu'aux lanternes de la voiture. Ils sont debout, couchés, assis, jarrets recroquevillés, jambes pendantes. Les femmes occupent les genoux des hommes. On voit de loin sur le fourmillement des têtes leur pyramide forcenée. Ces carrossées font des montagnes d'allégresse au milieu de la cohue. Collé, Panard et Piron en découlent, enrichis d'argot. On crache de là-haut sur le peuple le catéchisme poissard. Ce fiacre, devenu démesuré par son chargement, a un air de conquête. Brouhaha est à l'avant, Tohubohu est à l'arrière. On y vocifère, on y vocalise, on y hurle, on y éclate, on s'y tord de bonheur ; la gaîté y rugit, le sarcasme y flamboie, la jovialité s'y étale comme une pourpre ; deux haridelles y traînent la farce épanouie en apothéose ; c'est le char du triomphe du Rire.
>
> Rire trop cynique pour être franc. Et en effet ce rire est suspect. Ce rire a une mission. Il est chargé de prouver aux parisiens le carnaval.
>
> Ces voitures poissardes, où l'on sent on ne sait quelles ténèbres, font songer le philosophe. Il y a du gouvernement là-dedans. On touche là du doigt une affinité mystérieuse entre les hommes publics et les femmes publiques[41].

Cet extrait des *Misérables* donne une vision de la débauche populaire des jours gras. Les Goncourt n'ont pas ce type de projet en tête, mais le titre connote les caractères de leur temps, dont ils vont tâcher de lever les masques. En revanche, dans *Manette Salomon*, Anatole annonce pareille débauche le soir du bal de l'Opéra. Il est entraîné dans les excès de l'ivresse. Débordement d'énergie, blague, dérision sont les maîtres mots de cette fête qui est « fantaisie dans l'amusement[42] », pour reprendre les termes appliqués à Gavarni dans la préface de Sainte-Beuve à *Masques et visages*.

Le lecteur contemporain qui limiterait son jugement à celui des œuvres littéraires et artistiques de l'époque surinterprèterait peut-être la portée de cette fête populaire. Du moins est-ce ce qu'un article paru en 1887 dans le *Petit Parisien* et évoquant le carnaval des années de Gavarni nous pousse à croire : « Quelle dépense d'esprit, cependant, firent les chroniqueurs et les caricaturistes pour donner l'illusion d'une vie extravagante, pendant cette période de trois jours gras[43] ! » Le carnaval est-il vraiment tel qu'il a été décrit dans les œuvres ou est-ce une réécriture, un mythe ? Quoi qu'il en soit, à voir sa prégnance, il est certain qu'il figure une forme spectaculaire majeure de l'époque, peut-être en raison de son caractère total, puisqu'il touche l'ensemble de la société et qu'il est sans limite, sans barrière de classe ou d'âge, de position, d'appartenance politique.

[41] Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Livre de poche classiques, t. 2, p. 1827.
[42] Gavarni, *Masques et visages*, *op.cit*., préface de Sainte-Beuve, p. 6.
[43] *Le Petit Parisien*, 23 février 1887.

2. Des spectacles de tous les possibles

Les divertissements populaires de la rue forment pour les Goncourt une vision de la société dans toute sa diversité, une possible étude de mœurs. Mais le premier mouvement de ces aristocrates est une forme de répulsion. Le carnaval parisien est un exemple de débauche qu'ils comparent à l'atmosphère du carnaval italien dans leurs *Notes sur l'Italie* :

> J'affirme que c'est à peine si une seule femme est tutoyée du geste pendant un carnaval d'Italie que c'est à peine si l'honneur d'un mari y tombe malade. – O peuple de Paris ! pour toi, le carnaval est bien pis que réjouissance : il est occasion ! Que dirais-tu, empereur des engueulements, de ces braillées sans parole ! O carnaval de l'Opéra ! Bourse des putains, fortune des Verdier, rentes de Ricord, patrie d'aventures, chaud et fermentant royaume d'imprévu, antichambre des concubinages, des liaisons et des carottes, grande porte des grandes orgies ! Peuple excessif ! voulant toutes les débauches, poussant la danse à l'épilepsie, le souper à l'indigestion, l'amour à la vérole, – que dirais-tu de ces bonnes gens qui s'amusent à s'amuser, dansent sans se démancher, cassent une croûte dans une loge, et se couchent, sans voir leur chambre danser[44] !

Dans ces paroles adressées au peuple de Paris, marquantes par les nombreuses exclamatives et les apostrophes, ils mettent en avant plusieurs motifs qui servent à exprimer la décadence morale : l'immoralité, la pathologie et la vulgarité s'y côtoient. Pour souligner encore la différence avec le carnaval italien, ils jouent sur le contraste entre la répétition de « C'est à peine si » et « bien pis que ». Le sème du vice est développé avec les termes se rapportant à la tromperie et la prostitution, qui sont le mal du siècle dit par les métaphores de l'épilepsie, de l'indigestion, de la vérole. Ce mal semble favorisé ou exagéré par le contexte carnavalesque qui suppose l'excès, l'absence de limites et qui fait donc émerger les déviances. Enfin, la périphrase « empereur des engueulements », désignant le peuple, dénonce la vulgarité du langage employé qui, dès lors, n'a plus vocation à communiquer mais à former un cri.

Dans *L'Art du dix-huitième siècle*, les Goncourt proposent un autre élément de comparaison : le motif du carnaval tel qu'il a été représenté par Gabriel Saint-Aubin. Ce n'est pas seulement la chose vue, qui nous est livrée, mais son rendu artistique, son esthétisation par la peinture. Les deux frères mentionnent la parade carnavalesque du Bœuf gras qui se déroule dans Paris. Certes, il est bien question d'une manifestation du peuple, toutefois, selon eux, elle ne tient pas du débordement malsain. Il semble qu'il règne un air de fête :

> Divertissements, réjouissances, bals de plain-pied avec la rue, et distribution de vin au peuple de Paris ! Avalanches de pains de Gonesse, brioches, aloyaux, gigots ! Et les farces pompeuses ! Et le reste des Fêtes des fous, cette procession du rire […]. Et ce revenez-y du

[44] Edmond et Jules de Goncourt, *Notes sur l'Italie*, Paris, Desjonquères, 1996, édition établie par Nadeije Laneyrie-Dagen, Élisabeth Launay, p. 226.

> carnaval, […] et chevaux à plumes, et pyramides de pierrots, et chars débordant de masques et de lazzi sur l'air : Ô réguingué ô lon lan là ! Tous les bonheurs de cet enfant : le peuple, - c'est le domaine de Gabriel[45] !

Cette description de la fête est une *ekphrasis*, la reconstruction d'un tableau, la représentation de la foule en liesse, des costumes, du décor, des amusements perçus par le peintre. L'accumulation des « et » renforcée par l'anaphore donne un effet de *copia* euphorique. De même, la transcription d'un air fredonné apporte une touche de gaieté qui connote de manière positive le divertissement.

Dans cette opposition entre les carnavals symboles de joie (en Italie ou au XVIII[e] siècle) et le carnaval parisien, les Goncourt ne sont pas neutres. Il serait donc possible de la nuancer quelque peu, notamment en révélant l'existence d'un véritable jeu de séduction du carnaval de Venise, ainsi que le note George Sand dans *Leone Leoni* : « Des femmes élégantes couvraient les quais et s'amusaient aux lazzi des masques qui, à demi couchés sur les rampes des ponts, agaçaient les passants et adressaient tour à tour des impertinences et des flatteries aux femmes laides et jolies[46]. » Que signifient en réalité ces impertinences ? Ni plus ni moins que le « tutoi[ement] du geste » auquel les deux frères faisaient référence en parlant du carnaval italien, mais leurs termes étaient propres à édulcorer la réalité pour préserver le mythe.

Au contraire, pour décrire le carnaval parisien, ils n'hésitent pas à employer un lexique qui suggère le mauvais goût et le mauvais genre, quitte à choquer. Ainsi, par exemple, dans le premier tableau du drame *Henriette Maréchal* montrent-ils la licence extrême. Ils représentent un bal de carnaval avec force détails et surtout à travers le regard d'un spectateur de l'époque. Pour rendre la description vivante, ils utilisent un langage impropre à la scène, la vraie langue du carnaval, contraire au bien-parler, qui s'exclame, qui crie, qui jure. Celle-ci correspond aussi, dans une certaine mesure, à la fameuse blague qu'ils définissent dans un chapitre complet de *Manette Salomon* et qu'ils incarnent dans le personnage d'Anatole[47]. Cette blague renvoie à une esthétique de la dérision, pour reprendre à Sandrine Berthelot l'expression qu'elle emploie pour titre de son ouvrage :

> Elle se développe et s'étend, elle semble renvoyer (étymologiquement) à une plénitude (par son expansion stylistique) et cependant elle affirme une vacuité (la blague est la parole qui

[45] Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle*, *op. cit.*, t. 1, p. 453.
[46] George Sand, *Leone Leoni*, Paris, Bonnaire, Magen, 1855, p. 313.
[47] *M.S.*, Chapitre VII.

> constate le néant de tout), elle est le siècle avec ses contradictions, elle est la totalité vide qui ne peut absolument pas être réduite à tel ou tel précepte[48].

La blague est à considérer comme un principe négateur. Elle est associée au carnavalesque, pour les deux frères, elle est une démonstration de la décadence. Le carnaval figure, comme nous avons pu le dire pour la pantomime, une totalité : il est gestes, il est paroles, il est tentation de l'exagération.

En portant sur la scène le bal de l'Opéra[49] dans le drame *Henriette Maréchal*, les Goncourt voient aussi une manière de dénoncer l'hypocrisie de leur époque, qui se voile la face et se contente de regarder les masques sans vouloir les ôter. Les signes de la débauche qu'ils multiplient sont d'ailleurs condamnés par la censure :

> Le bal de l'opéra pourrait tirer une espèce de moralité, donnerait une idée incomplète de l'ouvrage que nous avons eu à examiner. Au lever du rideau on est en plein bal masqué de l'Opéra avec les cris d'usage, le cliquetis de propos grivois, parfois grossiers lancés et renvoyés, avec un entrain et une licence carnavalesques poussés aux dernières limites. Ce tableau, que jusque-là on n'avait vu que sur des scènes inférieures, nous paraît difficilement admissible, surtout au Théâtre-Français, où nous craignons qu'il ne cause un étonnement pénible, suivi peut-être d'improbations fâcheuses[50].

Le rapport de la censure refuse toute forme d'immoralité sur scène. Les Goncourt estiment en revanche que tout mérite d'être représenté : la grivoiserie, la grossièreté, malgré la répulsion des spectateurs.

Peut-être pouvons-nous voir là encore un héritage de Gavarni. Ils puisent dans ses dessins cette façon de représenter véritablement le carnaval. Ses légendes sont en elles-mêmes une comédie de mœurs avec leurs pointes et leurs répliques qui, d'un trait, englobent la situation. Gavarni modernise le dessin en y insérant les parisianismes qui viennent de la rue, du peuple. Il n'hésite pas à employer l'argot et des énoncés ambigus[51]. Tous les moyens sont bons pour faire du carnaval un spectacle complet, manifestation du voir et de ce qui s'entend, de ce qui se dit.

En rendant ce spectacle du carnaval, les Goncourt veulent montrer les excès et la décadence, pointer ce qui sort de la norme en employant un grotesque péjoratif au service de la satire sociale. La censure frappe la littérature, il est pourtant du goût des hommes de l'époque de voir des choses qui sortent de l'ordinaire et dérangent. C'est notamment le cas des foires, qui attirent elles aussi du monde, mais qui tendent à se faire plus discrètes dans ces

[48] Sandrine Berthelot, *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 486.
[49] Voir annexe 1a.
[50] Michele Sollecito, « Le rapport de la censure sur *Henriette Maréchal* des frères Goncourt », *art. cit*., p. 241.
[51] Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni, op. cit*., Chapitre LXXVI.

démonstrations qui, selon *Le Monde illustré*, perdent alors de leur intérêt : « Quant aux phénomènes, ils périclitent de plus en plus[52]. » Le journaliste semble regretter l'embourgeoisement de la foire qui efface les signes d'une société marginale :

> Ce souci de la *high-life*, qui devient universel aujourd'hui, je l'ai retrouvé sur l'esplanade même de la barrière du Trône, où je suis allé, à votre intention, inspecter, ce matin, les derniers préparatifs de la fameuse foire aux pains d'épices. Les boutiques des étalagistes deviennent de vraies boutiques[53].

Les deux frères évoquent cette même foire à laquelle ils se rendent plus tôt, en 1857 :

> Été à la foire aux pains d'épices, barrière du Trône. Les baraques. Petite fille de sept ans, couronnée de roses, jupe courte, le corps penché sur le bras gauche plié sur la grosse caisse, les jambes croisées, un pied remuant, le bras droit paresseusement posé sur le genou, et tenant la grosse baguette, qui dort contre la peau de la grosse caisse, encore sonore du presto de tout à l'heure[54].

Ils se souviennent du spectacle de cette enfant, probablement une bohémienne, qui fait la quête après qu'ont été proposés quelques tableaux vivants, dont la *Descente de croix* tirée de Rubens. Le spectacle est complet : théâtre de rue, musique. On est loin de la *high-life* ici. Tout laisse à penser une représentation au contraire très populaire par les saltimbanques qui occupent l'espace. Le regard porté n'a, cette fois, rien de critique. Les deux frères se posent simplement en observateurs de cette curiosité.

Pour les Goncourt, les rassemblements spectaculaires sont parlants, et surtout le carnaval, dont la représentation plane sur leur œuvre et à travers lui le masque et le travestissement, qui offrent une étude des jeux de rôle en société. Dans leur propension à comparer – propension qui permet notamment une critique plus acerbe encore et l'expression d'un profond regret –, l'Italie et l'Ancien Régime supposent une forte inspiration et une imprégnation de la fantaisie qui tend à disparaître quand il s'agit de Paris. Le carnaval parisien de leur époque efface la dimension rêvée qui est le fait des peintres et représente la débauche. Personnages excentriques, écriture de la démesure, ces éléments qui appartiennent à la métaphore du spectacle renvoient à la pensée du carnavalesque élaborée par Mikhaïl Bakhtine :

> La conduite, le geste et la parole de l'homme se libèrent de la domination des situations hiérarchiques (couches sociales, grades, âges, fortunes) qui les déterminaient entièrement hors carnaval et deviennent de ce fait excentriques, déplacés au point de vue de la logique de

[52] *Le Monde illustré*, t. 17, 1866, p. 194.
[53] *Ibid.*
[54] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 20 avril 1857, p. 252.

> la vie habituelle. L'excentricité est une catégorie spéciale de la perception du monde carnavalesque[55].

Le critique montre combien l'usage de ce registre, qui découle directement des conditions de ce divertissement populaire, est agissant : il opère un déplacement – un bouleversement ? – de l'ordre des choses, des classes et des représentations.

[55] Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 170.

CHAPITRE III : LES GONCOURT ET LES BALS

Au XIX^e^ siècle, les bals constituent une pratique de sociabilité très en vogue. Ils se développent et se diversifient tant au niveau de leur organisation générale que de la population accueillie, englobant bientôt la totalité de la population parisienne. Ils accompagnent les bouleversements de la société française du XIX^e^ siècle. Privé, populaire ou mondain, selon les individus qu'ils rassemblent, ils proposent une vue large, diffractée et complexe.

Les Goncourt se font encore les observateurs de ces spectacles-là et consignent dans leur *Journal* ces rendez-vous festifs. En 1855, par exemple, ils se trouvent au bal de l'Ermitage avec Gavarni[1] et en 1857, dans un bal masqué avec Devéria[2]. En 1858, ils tentent une sortie qui avorte, car ils sont refusés en raison de leur tenue vestimentaire (ils ne portent pas de pantalon noir). En février 1863, ils se rendent dans un bal du peuple à l'Élysée des arts[3], puis dans un bal costumé à la Porte-Saint-Martin avec Flaubert[4] ; ils observent aussi un bal de l'extérieur, scrutent la population de la Porte-Saint-Martin[5] – un va-et-vient incessant. Ce rapide tour d'horizon de quelques-unes des tentatives des deux frères montre à la fois l'éventail des manifestations et leur volonté d'en découvrir toutes les facettes. Pour ce faire, ils sont souvent accompagnés d'autres artistes, peintres, écrivains, dessinateurs, ce qui oriente aussi leur perception plus volontiers esthétique. Le bal constitue pour beaucoup un motif privilégié. Toute cette matière sera réemployée à de nombreuses reprises dans leurs œuvres comme arrière-plan et, plus encore, comme milieu de certains personnages pour qui le bal devient une scène sur laquelle ils évoluent.

I. L'appropriation du *topos* du bal

1. Du divertissement et de son esthétisation

Topos de la littérature du XIX^e^ siècle, le bal est très présent, en particulier dans les romans et dans les drames. Dans ces représentations en mouvement, les auteurs s'attachent à en rendre l'aspect visuel, en décrivant les décors, les costumes, les individus. L'atmosphère qui y règne est aussi recréée : tantôt spontanée, elle met en présence des personnages de

[1] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, septembre 1855, p. 152.
[2] *Ibid.*, 18 janvier 1857, p. 231.
[3] *Ibid.*, 9 février 1863, p. 931.
[4] *Ibid.*, 17 février 1863, p. 935.
[5] *Ibid.*, 22 mai 1863, p. 967.

manière accidentelle ; tantôt travaillée, elle montre des mécanismes et des rituels, puisque aller au bal relève d'un exercice des relations sociales. Les auteurs étudient alors des gestes et des poses, et tentent aussi de reproduire les dialogues. Tous ces éléments réunis établissent un tableau complet et permettent d'« évoquer des mélanges plus ou moins incongrus ou homogènes d'âges, de sexes, de classes[6]. »

Pour créer des scènes de bal au sein de leurs œuvres de fiction, les Goncourt s'appuient sur des expériences réelles dont le compte rendu se trouve dans le *Journal*. Plus qu'un simple arrière-plan, ces moments spectaculaires offrent l'observation d'un milieu, d'un *ethos*. Par ailleurs, les deux frères ne se limitent pas au bal de leur époque, ils s'intéressent également, dans les ouvrages historiques, à ce divertissement sous l'Ancien Régime. L'ensemble de leur œuvre permet donc de retracer une histoire du bal, de sa sociologie, de son esthétique qui, sous leur plume, retrouve toute sa dimension de spectacle.

L'écriture du bal chez les Goncourt relève, comme chez d'autres auteurs de leur époque, d'un intérêt pour le lien qui s'établit entre le divertissement lui-même et l'art. Alors même que les Romantiques le boudent parce qu'ils n'y trouvent pas d'intérêt pour l'imaginaire, il devient un objet d'étude pour ceux qui le considèrent comme un réservoir d'anecdotes ou un sujet de physiologie. En effet, dans les années 1830 (alors que débute son âge d'or), il y aurait eu à Paris environ 350 établissements dansants et la préfecture de Police compte précisément 367 guinguettes en 1830, 335 en 1832[7]. Cette vitalité des lieux prouve le pouvoir d'attraction que le bal exerce sur la société. Les journalistes se font l'écho de ces manifestations dont ils tirent des lithographies réalisées par les plus grands dessinateurs de l'époque, Gavarni, Daumier, Grandville ou Vernier. Quant aux dramaturges, ils en font volontiers un décor, notamment pour les scènes de théâtre de boulevard ou de mélodrame, c'est-à-dire pour les genres mineurs ayant vocation à divertir le public par leur aspect spectaculaire et leur recours à la musique. Entre 1830 et 1848, quarante-et-une pièces mentionnant le bal sont recensées[8]. Les romanciers aussi trouvent une abondante matière dans la variété de ses formes et dans la diversité des publics accueillis. Ainsi, les Goncourt en exploitent tous les possibles : ils le voient sous l'Ancien Régime, pendant la Révolution, sous le Second Empire, pratiqué par le peuple, la bourgeoisie ou l'aristocratie. Parce qu'il est une

[6] Philippe Hamon, Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs* (1850-1914), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2003, p. 117.
[7] François Gasnault, « Les salles de bal du Paris romantique ; décors et jeux des corps », *Romantisme*, n°38, Le spectacle romantique, 1982, pp. 7-18, p. 7.
[8] *Ibid*.

pratique de sociabilité, le bal permet une représentation des bouleversements de l'histoire de l'époque.

La vision du bal sous l'Ancien Régime occupe une place considérable dans *La Femme au dix-huitième siècle*[9]. Celle-ci s'oppose à l'observation que les deux frères ont pu faire du bal de leur temps. Dans *La Révolution dans les mœurs* (où il est question de la mode du XIX^e^ siècle), ils se livrent ainsi à une comparaison nostalgique avec ce temps révolu, avec ce « monde autrefois[10] », monde idéal semblant « une réunion comme le Bal paré de Saint-Aubin, où l'on ne compte que trente-six têtes[11] ». C'est le rassemblement en comité restreint contre le rassemblement de la masse. En 1864, un bal privé et mondain sert d'arrière-plan à l'un des épisodes de *Renée Mauperin*. En 1865, les bals publics populaires sont montrés dans *Germinie Lacerteux*, en particulier le célèbre bal à la Boule noire, et la pièce tirée du roman en fera un tableau complet. En 1867, dans *Manette Salomon*, la typologie des bals est variée : le bal masqué, un bal de carnaval et un bal populaire juif sont dépeints. En 1869, avec nostalgie, l'héroïne de *Madame Gervaisais* se remémore, par le biais d'un portrait, une scène de bal vécue dans sa jeunesse. Quant au drame *Henriette Maréchal*, il fait du bal non seulement un décor (le premier acte se passe au bal de l'Opéra avec ses masques, ses dominos), mais aussi un thème privilégié. Le prologue de Théophile Gautier, dit au lever de rideau par M^lle^ Ponsin, place le drame sous le patronage d'un Molière, amateur de ballet, celui en particulier du *Bourgeois gentilhomme*. Les Goncourt donnent à voir un spectacle tout à fait moderne, dans le sens de cette modernité observable partout, qu'ils côtoient et traduisent comme une représentation emblématique de l'époque : « Si le théâtre est fait comme la vie humaine/ Il se peut qu'un vrai bal y cause et s'y promène[12] », dit encore le prologue de *Henriette Maréchal*, qui, dans sa personnification du bal, en fait une figure essentielle et incontournable. Enfin, Edmond lui donnera encore sa place dans le roman *Chérie*, publié en 1884.

Au vu de ces nombreuses occurrences, il apparaît que le *topos* du bal travaille l'imaginaire goncourtien et permet l'application d'un style coloré et vif, qui correspond à une esthétique du mouvement. Pour ce qui est de la représentation sociale, le bal, et en particulier

[9] Edmond et Jules de Goncourt, *La Femme au dix-huitième siècle*, Paris, Didot, 1862.
[10] Edmond et Jules de Goncourt, *La Révolution dans les mœurs*, Paris, Dentu, 1854, pp. 8-10.
[11] *Ibid*., p. 9.
[12] Edmond et Jules de Goncourt, *Henriette Maréchal*, *op. cit.*, « Prologue », p. 23.

le bal public, s'ancre dans les mœurs de cette jeunesse qui a besoin « de bruit, de lumière, de musique, d'amour[13] », ce sont là les ingrédients de ce rendez-vous social.

Conformément au legs de Gavarni, qui dessine un grand nombre de scènes de bal – depuis le bal de la Chaussée d'Antin[14] jusqu'au bal de l'Opéra –, les Goncourt s'attachent tout d'abord au costume, qui renvoie à un univers proche de celui du théâtre. En effet, lorsque les deux frères relatent leur visite au bal de l'Opéra avec Gavarni, ils accentuent cet aspect visuel du travestissement : le sème de l'observation parcourt le texte en mettant l'accent sur l'originalité qui s'en dégage. Nouveauté et originalité sont les maîtres mots de cette « mascarade des modes du jour de la folie[15]. » Le caractère éphémère de cet art est souligné. L'aspect pittoresque de la manifestation passe aussi par son aspect insaisissable, qui laisse la possibilité à l'imagination et à la sensibilité de s'exercer. L'esthétique du bal correspond à un style qu'apprécient particulièrement les Goncourt : le fugitif, le mouvant, la captation de la chose qui change d'aspect, se métamorphose et forme un spectacle recommencé à l'infini.

Aussi les deux frères regrettent-ils, lors d'un bal observé avec Devéria en 1857, de ne pas y avoir trouvé justement le mélange et la curiosité produisant le beau qu'ils réinventent :

> Ce rendez-vous de l'imprévu, cette foire de romans sans titre ni fin, à l'aventure, ce carnaval de la gaîté et de l'amour ; cet archet de Musard qui fouettait et refouettait de tonnerres et de fifres un monde fait de tous les mondes, un coudoiement de rencontres, un feu roulant de reparties, une joie sans suite ni but, une belle folie riant d'elle-même, une furieuse jeunesse qui foulait le lendemain avec des bottes à l'écuyère[16].

Cette description du spectacle correspond à la définition que donne Eugénio d'Ors de l'esthétique baroque : « Partout où nous trouvons réunies dans un seul geste plusieurs intentions contradictoires, le résultat stylistique appartient à la catégorie du Baroque[17]. » Le baroque caractérise aussi le carnaval et la foire, qui ont éveillé les sens des Goncourt. Néanmoins, l'ironie toujours guette, se dissimule, prête à donner une vision panique.

Le bal a atteint un tel potentiel dans l'imaginaire des Goncourt qu'ils en ont fait un procédé de style : « Nous partons des clairières, où la lune danse comme si elle allait à la cour de la Reine Mab, et nous arrivons aux rochers, un raccourci de Chaos, éclairé comme d'une

[13] *Paris dansant, ou Les filles d'Hérodiade, folles danseuses des bals publics : le bal Mabille, la Grande-Chaumière, le Ranelagh, etc*, Paris, éd. J. Breauté, 1845, p. 13.
[14] Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni, op. cit*., p. 231. Voir annexe 1d.
[15] *Ibid*., p. 398.
[16] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 18 janvier 1857, p. 231.
[17] Eugenio d'Ors, *Du baroque*, Paris, Gallimard, 2000, p. 29.

lumière d'Opéra[18]. » Les thématiques de la danse et du théâtre se rejoignent et sont placées sous l'égide du drame shakespearien et du décor d'opéra. L'apparition du motif est un trope qui renvoie à l'univers du songe et de la fantaisie. C'est encore le cas dans *Manette Salomon* ; une fin de bal observée par le personnage d'Anatole est liée à l'atmosphère nocturne, propice à la fantaisie, mais cette fois, les Goncourt orientent le jugement non pas vers le rêve poétique mais vers la vision hallucinée d'une société qui dépérit et qui se révèle sous son vrai jour. En apparence, le spectacle est donné à l'observation du public ; en creux, la déchéance est révélée. La rue, placée sous les feux des réverbères contrastant avec la nuit, dévoile le spectacle manqué : une vision colorée, semblant une toile éphémère et changeante dans une esthétique de fresque urbaine, signale, à terme, la déliquescence populaire :

> Mais au boulevard, sa curiosité se laissait accrocher, arrêter au spectacle du mouvement entourant le bal, à ces figures qui sortent de ces nuits du plaisir, à toutes ces industries de bricole qui ramassent des gros sous et des bouts de cigare derrière le Carnaval[19].

Par leurs touches de coloristes, les deux frères mettent en lumière la scène et la transfigurent. Le personnel du bal finissant, une fois rejeté vers le lieu d'où il vient, à savoir la rue, reprend sa forme originelle : il ne reste plus que « les oripeaux de carnaval dans le flamboiement du gaz[20]. »

Autre mise en lumière : dans *Manette Salomon*, les Goncourt décrivent une scène de bal masqué :

> Entre les quatre murs rayonnant de lumière, on eût cru voir se presser un peu de toutes les nations et de tous les siècles. L'histoire et l'espace semblaient ramassés là. L'univers s'y coudoyait. C'était comme une évocation où le peuple d'un Musée, descendu de ses cadres, se cognait au carnaval[21].

Décors et costumes concentrent en un espace restreint l'exotisme, le cosmopolitisme, pour lesquels les contemporains des Goncourt ont un penchant, et un rapport au passé, assortiment qui rappelle les choses observées lors des Expositions universelles, comme le signale la comparaison à un musée – nous ajouterons musée vivant, avec sa diversité, son mouvement rendu possible par l'enchevêtrement improbable des cultures diverses, exposées dans une longue énumération qui se poursuit. Le bal constitue un lieu pittoresque et spectaculaire qui permet de nombreuses descriptions. Celles-ci sont données du point de vue d'un spectateur curieux de saisir le mouvement constant des foules, les costumes, les vues et

[18] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 18 juin 1864, p. 1079.
[19] *M.S.*, p. 170.
[20] *M.S.*, p. 169.
[21] *M.S.*, p. 318.

les conversations de la Porte-Saint-Martin, bien connues des auteurs[22], les grandes artères, qui offrent une mise en perspective favorable, la parade, qui fait triompher l'éphémère, l'instantané. Cette fête déployant une infinité de motifs fait dire aux deux frères qu'ils ont perçu là un objet aux facettes multiples, donnant la mesure de la diversité de leur société moderne dans une représentation artistique dont il faut saisir le beau : « Cela ressemble à ces tableaux de l'Humanité, qu'on vend sur les quais, où l'on voit du monde dans tous ses costumes[23]. »

2. L'esthétique du bal : un spectacle complet

Étant donné la complexité de ses formes, le bal constitue un spectacle complet. Il fait triompher la danse, mais il est aussi musique, art visuel (décors), expressions corporelle (il se rapproche alors de la pantomime) et verbale (drame). De manière générale, il expose la société : les participants profitent du spectacle en même temps qu'ils en sont l'objet, autant spectateurs qu'acteurs, dans une superposition et une alternance des rôles :

> La danse constitue la réunion de plusieurs expressions artistiques où tous les sens participent : le bal est musique, il est mouvement, et il est aussi célébration. Les couples qui dansent se rapprochent, se touchent, se parlent à mi-voix : et tout cela devant un public, parce que le bal est aussi spectacle[24].

C'est ce caractère de spectacle vivant extrêmement abouti et divers qui intéresse les Goncourt. Il offre une vision moderne de la sociabilité festive en vogue à leur époque.

Pour eux, le bal Mabille constituerait un des exemples-types de ce que représente la vie de la capitale chez leurs contemporains, comme ils le suggèrent à Henri Valentin, en ces termes qu'ils relatent dans leur *Journal* en 1855 : « Nous lui disions qu'il y avait une fort belle illustration à faire de Paris : des tableaux comme Mabille, la Morgue, un cabaret de la Halle, etc[25]. »

Il semble qu'à l'époque, la notoriété des bals tienne à la vision de la modernité qu'ils dégagent, entre autres en raison du rôle joué par le décor qui fait illusion et impression sur le spectateur. Pour ce qui est précisément du bal Mabille[26], ouvert en 1843, sur les Champs-Élysées, il innove par l'utilisation de l'éclairage au gaz comme au théâtre et par une volonté d'exhiber la chose rare. Bals de la Grande-Chaumière, du Prado, Valentino, du Ranelagh,

[22] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 22 mai 1863 : « Un va-et-vient sans paroles, automatique, de bribes de bal masqué qui passent, des petites filles […] », p. 967.
[23] *Ibid*., 17 février 1863, p. 936.
[24] Inmaculada Tamarit Vallès, « Les sens de la fête : allez au bal », D. Jiménez, (et al.) (dir.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 187-195, p. 187.
[25] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 20 août 1855, p. 143.
[26] Voir annexe1c.

pour ne citer que les plus célèbres, tous sont des bals publics où l'on trouve des lanternes extérieures, un guichet pour les billets, un orchestre, un estaminet, et tous sont protégés par des inspecteurs de police, des gardes municipaux, des sergents de ville. Mais chaque lieu a ses particularités. Voici une description donnée du bal Mabille dans un ouvrage publié en 1845 :

> Arrivé au rond-point des Champs-Elisées [sic], prenez l'allée des Veuves qui s'ouvre à votre gauche ; au bout de trente pas vous apercevrez à votre droite la porte illuminée d'un bal public, où glissent, comme des ombres, des femmes sans cavaliers ; elles reviendront pour la plupart mieux accompagnées. Peut-être vous déciderez-vous à prendre le même chemin qu'elles ; vous suivrez alors une longue galerie tapissée de plantes grimpantes, éclairée au gaz ; puis le jardin s'ouvrira devant vous. Au centre, un kiosque élégant, une espèce de pavillon chinois abrite l'orchestre ; cette construction légère est entourée à distance par un cercle de palmiers factices ; leurs feuilles vertes retombent comme des panaches et tiennent suspendus des globes de gaz[27].

Le bal se veut représentatif des mutations de l'époque qui seront ensuite copiées et transposées dans d'autres lieux, comme la Bibliothèque Sainte-Geneviève[28]. Le bal Mabille fait figure de modèle : il allie l'exposition du colonialisme et de l'ailleurs (à travers l'exotisme de la végétation), de l'expérimental et de la modernité. Il opère un mélange de style mauresque, de palmiers[29], de fausses plates-bandes, d'acier, de globes de couleurs, d'éclairages, de lumignons. Les Goncourt attachent une grande importance à la description de ces lieux qui font perdre pied avec le réel et apportent une dimension théâtrale au parterre de danse. Un ouvrage de physiologie sur les bals en fait le centre d'un intérêt partagé par tous :

> Mabille est à la tête de tous les bals publics, non-seulement de Paris, mais du monde.
> Mabille est plus qu'un bal : c'est un concert, un spectacle, un jardin, un marché, un palais, toute une ville, – une féerie des *Mille et une Nuits*.
> Mabille est, de toutes les merveilles de Paris, celle qui éblouit le plus l'œil des étrangers[30].

Le vocabulaire du drame avec ses grands effets traverse ce texte pour faire de l'établissement un phénomène de mode et une véritable attraction.

Quant aux costumes, ils participent aussi de cette métamorphose à dimension théâtrale. Qui revêt la tenue de bal se présente autrement et peut sortir de soi. Les Goncourt s'inspirent de Gavarni et de sa peinture minutieuse des habits, des étoffes et, de manière générale, de tout ce qui constitue la mode vestimentaire de l'époque. Ce talent est reconnu au dessinateur, qui est choisi comme illustrateur du journal *La Mode* par Émile de Girardin en 1830[31]. Travestissement ou simple tenue de soirée, le vêtement est objet du paraître et fait partie des codes de ce spectacle, il en est même l'un des ingrédients majeurs, ainsi que les

[27] *Paris dansant, op. cit.*, p. 23.
[28] François Gasnault, « Les salles de bal du Paris romantique ; décors et jeux des corps », *art. cit.*, p. 16.
[29] *Paris dansant, op. cit.*, p. 5.
[30] Jean Rousseau, *Paris dansant*, Paris, Lévy, 1862, p. 76.
[31] Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni, op. cit.*, p. 83.

deux frères le disent dans leur biographie de Gavarni, en filant la métaphore artistique[32]. Pour preuve de l'importance de l'habit, ils font du costume d'Anatole, dans *Manette Salomon*, une seconde peau, une nouvelle identité. Anatole déguisé révèle ce qu'il est et représente ce qu'il désire *spectaculariser* : « Ce costume de saltimbanque était le vrai costume de la danse d'Anatole[33]. » Le personnage incarne son rôle tant par la danse, la gestuelle, que par le vêtement.

Dans un tout autre registre, la tenue de soirée que l'héroïne de *Madame Gervaisais* se remémore par le biais d'un petit portrait[34] est un spectacle à elle seule. Ce souvenir d'un temps ancien est rendu pittoresque par le seul encadrement. L'image représente le succès de cette toilette, le bon goût, l'originalité et la chose rare qui distinguent, et fait un spectacle du corps paré, qui doit susciter l'admiration relayée par la rumeur publique.

> Et comme si, devant son âme et ses yeux, se levaient à l'instant de la légère aquarelle, du nuage de sa couleur sur l'ivoire, la sensation émue et la présence visible d'un temps oublié, sa personne d'alors lui réapparut. Elle était coiffée avec ces cheveux s'élevant au-dessus de la tête en un gros papillon, la coiffure qui donnait le piquant d'une physionomie exotique aux Parisiennes des premières années du règne de Louis-Philippe. Des fleurs de Fombonne, une bruyère blanche et des roses de haie, étaient jetées à travers ses boucles. Elle avait une robe de tulle illusion à mailles sur satin blanc, avec la ceinture de bleu Mademoiselle à la mode de cet hiver-là, l'hiver de 1836. C'était pour un bal chez M. Laffitte ; et son père, ce soir-là, l'avait trouvée si charmante, qu'il avait voulu garder d'elle une image qui la lui montrât toujours ainsi. Toute la petite histoire de ce portrait, elle se la rappelait ; le bal, elle le revoyait, revoyait la tenture d'un petit salon en velours brodé de soie : elle y était. Elle croyait y entendre encore les demandes à voix basse de son nom par les jeunes gens qui ne la connaissaient pas[35].

Le vêtement exhausse la beauté de la femme, il est un bel écrin, que les deux frères décrivent avec précision, voire avec préciosité. Les étoffes, les ornements, les couleurs de la robe, ainsi que la coiffure sont traités comme des motifs artistiques. Le père de la jeune femme immortalise ce moment par une aquarelle au caractère pittoresque. C'est en peintres que les Goncourt dressent ce portrait qui ravive une époque révolue. Le souvenir, les émotions qu'il suscite, tout est nostalgie et éloigne la description du réel photographique. L'image parle aux sens et réveille un temps ancien. L'habit ainsi exposé fait véritablement spectacle. Les Goncourt recréent ainsi la mode d'une époque et font revivre des rites de la sociabilité de l'Ancien Régime. « Les demandes à voix basse » ne sont pas sans rappeler le thème de la conversation et du badinage, qui sont alors permis par le masque.

[32] *Ibid*. : « Et les modes de la femme, quel divertissant spectacle ! », « l'artistique du faire. », p. 84.
[33] *M.S.*, p. 321.
[34] Edmond et Jules de Goncourt, *Madame Gervaisais*, Chapitre XXXI.
[35] *Ibid*., p. 133.

Cette question du masque comme moyen de laisser libre cours à une forme de licence amoureuse apparaît dans leur étude sur *La Femme au dix-huitième siècle*. Le masque invite à pratiquer sous couvert le « jeu vif et léger de l'amour[36] », réminiscence du théâtre de Marivaux. Grâce à lui, le langage triomphe comme au théâtre car toutes les subtilités sont rendues possibles, notamment l'ironie – plénitude de la langue qui est, à sa manière, travestissement de la parole comme le masque couvrant les visages – qui se donne sans retenue : « Le plaisir, le vrai plaisir du bal est la causerie. L'esprit du dix-huitième est à l'aise sous le masque : le masque lui donne la verve, il émancipe ses malices, il fait pétiller ses ironies[37]. »

Les Goncourt mettent le doigt sur la place primordiale accordée au langage. Dans le cadre des bals populaires et publics, ils montrent qu'une sorte de comédie a lieu, où la logorrhée est un mode d'expression. Ainsi décrivent-ils le bal à l'Ermitage avec Gavarni :

> Nous l'avons emmené au bal de l'Ermitage à Montmartre. Bouffonnerie saoularde et perpétuelle ; toutes sortes d'esprit ; une olla-podrida de calembours, d'épigrammes, de bêtises, d'allusions à Dieu et au diable, d'exagérations comiques, de portraits bizarres ; un cauchemar bavard de vaudevilliste et de rapin et d'homme de lettres ivre[38].

Originalité, confusion, exagération, contradiction sont les caractéristiques de cette langue grivoise et satirique qui va jusqu'au blasphématoire. Le motif de l'ivresse verbeuse la place dans une tradition rabelaisienne, en référence à l'oracle de la dive bouteille. Les deux frères tiennent à pointer cette spécificité du langage des bals contemporains ; mais, lorsqu'ils essaient de le reproduire dans *Henriette Maréchal*, la censure condamne la pièce. Ce langage choque, notamment les insultes qu'ils n'hésitent pas à introduire pour donner le ton du bal de l'opéra :

> MASQUE
> As-tu fini, paillasse en deuil ?
> LE MONSIEUR
> Monsieur est du Jockey ?
> DEUXIEME MASQUE
> Va donc te coucher, chapelier de la rue Vivienne !
> LE MONSIEUR
> Dis donc, peintre de tableaux de sage-femme[39] !

Les Goncourt, qui se targuent de faire fi de toute syntaxe trop académique, ressentent sans doute la nécessité de reproduire la langue du bal avec exactitude ou, du moins, sans pruderie.

[36] Edmond et Jules de Goncourt, *La Femme au dix-huitième siècle, op. cit.*, p. 119.
[37] *Ibid*.
[38] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, septembre 1855, p. 152.
[39] *H.M.*, pp. 37-38. Ces exemples sont convoqués par Michele Sollecito dans son article.

Dans un article consacré plus précisément à l'argot face à la censure, Clélia Anfray nous montre ainsi, citant Victor Hallays-Dabot, membre de la commission d'examen des ouvrages dramatiques au ministère des Beaux-Arts, que la commission « est sensible aux "fluctuations des idées et du langage"[40] ». La censure sous Napoléon III est souvent considérée comme stricte. Craignant de tomber dans le règne de la pornographie, elle se fait gardienne excessive afin de protéger la morale. Mais cette crainte est vaine : tout a déjà été représenté au théâtre.

> Prophétie effrayante de prime abord, mais à l'examen aimable badinage.
> Tout ce qu'une savante pornographie peut inventer a paru sur la scène : mots à double sens, calembours grivois, situations raides, farces polissonnes ont reçu, depuis longtemps déjà, l'estampille des censeurs[41].

Le langage employé au théâtre, avec toutes les ambiguïtés qui le caractérisent, excède les limites, ce qui va dans le sens de ce que disent les deux frères en 1866 dans une note de l'édition d'*Henriette Maréchal*. Ils expriment clairement leur volonté de conserver le ton de la pièce et de ne rien y sacrifier : « Nous donnons ici notre pièce telle que nous l'avons conçue et écrite. Nous avons de nous-mêmes fait des coupures aux représentations, sans pour cela abandonner ni désavouer un mot ni une phrase de notre œuvre[42]. » Le fait est que la publication est sans doute moins soumise au couperet de la censure. En effet, en 1892, dans la préface d'un ouvrage auquel Edmond contribue en donnant une « interview », une comparaison est établie concernant la licence accordée à la presse, à la tribune et au livre[43]. C'est la langue de la scène qui est frappée d'interdit.

Autre mode d'expression, les Goncourt s'attachent à montrer la danse comme performance artistique éloquente. Celui qui danse se donne à voir à ceux qui sont en présence, formant un public, autant dans les bals de la haute société que dans les manifestations populaires. Les Goncourt s'intéressent justement à cette dimension spectaculaire dans *Germinie Lacerteux*. Jupillon, fils d'une crémière voisine de Germinie dont celle-ci s'éprend, essaie de se faire une place au milieu de tous les autres. Lorsqu'il danse, il entre dans la position d'acteur : « Le bal pour lui n'était plus seulement le bal, c'était un théâtre, un public,

[40] Clélia Anfray, « Police de la langue. L'argot à l'épreuve de la censure dramatique sous le Second Empire », http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Langues-Anfray.pdf, p. 2.
[41] *La Censure sous Napoléon III. Rapports inédits et in extenso (1852-1866)*, Paris, Albert Savine, 1892, préface de *** et interview d'Edmond de Goncourt, p. IV.
[42] *H.M.*, pp. 27-28.
[43] *La Censure sous Napoléon, op. cit* : « Je disais plus haut que la Tribune, le Journal et le Livre sont libres. Je dois ajouter que leur influence est beaucoup plus grande. Ne parlons pas de la tribune ni journal, dont les effets sont immédiats, néfastes parfois, violents toujours, mais par cela même éphémères. Occupons-nous du Livre pour l'opposer au théâtre. Aujourd'hui le Livre jouit d'une liberté à peu près absolue – et qui donc songe à s'en plaindre ?... Sans doute, à cause de son prix, de son volume, de son côté un peu sévère, il ne pénètre que lentement les différentes couches sociales d'une nation. Mais il les pénètre et pour lente que soit son action elle n'en est pas moins efficace au bout d'un certain temps. », p. IX.

une popularité, des applaudissements, le murmure flatteur de son nom dans des groupes, l'ovation d'une gloire de cancan dans le feu des quinquets[44]. » Le personnage s'éloigne de sa vie quotidienne et tâche d'atteindre une renommée, en attirant l'attention sur lui, laquelle est redoublée par la référence au décor de lumière. Le bal devient tribune de la plèbe, un lieu d'expression libre. L'énumération rappelle que cette manifestation de la société est un dispositif spectaculaire, une performance scénique apportant le succès de manière directe, sans médiation.

Les possibilités du langage corporel sont déclinées par les deux frères. Lorsqu'ils se rendent au bal, ils essaient de capter le caractère fugitif de certaines danses qui sont de véritables tableaux vivants. Ces observations sont ensuite retranscrites dans un style qui reproduit la frénésie, avec des énumérations pléthoriques, des énoncés redondants, des phrases dynamiques et rythmées. Ils semblent parfois associer au spectacle du cirque ces scènes montrant des corps en action. C'est le cas par exemple en 1855, au bal de l'Ermitage auquel ils assistent avec Gavarni. Cette description est traversée par le sème du mouvement[45], les « poses frénétiques », les « remuements de singe », les « démanchements ». Notons encore une métaphore qui traduit un état second (« fièvres de torse ») et une onomatopée qui signale l'accomplissement d'un saut ou d'une pirouette (« hop là ! de cirque »). Le registre de ce langage demeure difficile à définir : une tension s'opère entre le comique désorienté et désaxé, la parodie de burlesque et la satire. Les deux observateurs veulent donner une vision de leur époque qui, comme souvent, est grinçante. Ils se souviennent alors d'un spectacle de leur maître à penser, Gavarni. Ils en reproduisent les débordements et la démesure :

> A dansé, a improvisé soudainement, avec un pantalon à jour dans le derrière, la caricature de toutes les danses et de toutes les poses, a moqué la danse des salons, a moqué la Petra Camara, a singé la castagnette et le brio espagnols, puis la lorgnette de Napoléon et sa main derrière le dos[46].

Cette danse imite et reproduit ce que le dessinateur a souvent observé de près, décrypté avant de le croquer. Elle est une autre forme de représentation artistique, où le comique l'emporte, doublé de sa vision satirique.

Dans un article de la *Revue et gazette musicale de Paris*, daté du 21 février 1841 et intitulé « Danses prohibées », Paul Smith évoque la liberté régnant dans les bals. Il y voit en quelque sorte des performances théâtrales permettant l'improvisation, qui a pris une

[44] *G.L.*, p. 128.
[45] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, septembre 1855, p. 152.
[46] *Ibid.*

« tendance déplorable[47] ». Cette danse est opposée à celle qui, pour lui, « fut long-temps [sic] immobile en France[48]. » Il évoque la nostalgie d'un temps ancien dans une complainte poétique :

> Ô le beau sujet de lamentations philosophiques, politiques et mélancoliques ! ô le beau texte d'une élégie en prose sur la décrépitude sociale, dont les graves symptômes se manifestent dans les jours voués à la folie, dont les orchestres les plus joyeux sonnent la triste fanfare ! Qu'est devenu notre bal de l'Opéra, disent tous ceux qui ont l'âge des regrets, notre bal si amusant et si décent ; notre bal, qui n'en avait que le nom, puisqu'on n'y dansait pas, et qu'on s'y promenait aux sons de la musique[49].

L'opposition avec une époque révolue dénonce la trop grande liberté traduite par le mouvement des corps, synonyme de débordement. Au XIX[e] siècle, le bal public (et le bal masqué en particulier) est véritablement un lieu de « dévergondage[50] » : excès et scandales y sont omniprésents. Les danseuses sont même assimilées à des femmes de mauvaise vie, comme le signale l'auteur du livre *Paris dansant*, pour justifier son titre : « Toutes les danseuses de l'univers descendent d'Hérodiade, lorette privilégiée d'Hérode[51]. »

Dans *Manette Salomon*, les Goncourt associent ces vices à des personnages-types du bal qui forment des allégories diaboliques : « Danse impie, où l'on aurait cru voir Satan-Chicard et Méphistophélès-Arsouille ! C'était le cancan infernal de Paris[52]. » Les noms de ces deux figures, Chicard et Arsouille (que le peuple a surnommé Milord l'Arsouille), sont employés comme antonomases ; ainsi passés dans le langage courant, ils deviennent en eux-mêmes représentatifs, l'un du carnaval, et l'autre, d'une forme de déviance malsaine. Dans le roman, la mythologie qui les entoure est utilisée pour exposer une métamorphose du personnage d'Anatole par la danse. Ils reprennent l'exemple d'Arsouille, qui se distinguait par ses excentricités. Lorsqu'il arrivait à la Courtille et élisait une guinguette, celle-ci était d'emblée assiégée et on criait au roi. Au milieu de ses gesticulations, on dit qu'il arrosait la foule de champagne. Cette anecdote du danseur alors attribuée à Anatole donne lieu à un spectacle de danse sur les tables d'un café, un soir de bal de carnaval[53], qui attire toute l'attention du public. Le danseur devient le personnage central par sa position de surplomb. Il est vu par les spectateurs qui l'incitent à verser sa bouteille par la fenêtre en alpaguant la foule et en lançant ses railleries. Le cancan est alors très à la mode, mais largement critiqué. Un

[47] Paul Smith, « Danses prohibées », *Revue et gazette musicale de Paris*, n° 15, 21 février 1841.
[48] *Ibid*.
[49] *Ibid*.
[50] Définition du Larousse de 1867 citée par Roberta de Felici, « Fantaisie et naturalisme dans la poétique dramatique d'Edmond de Goncourt », *art. cit*., p. 1403.
[51] *Paris dansant, op. cit*., p. 2.
[52] *M.S*., p. 323.
[53] *M.S*., chapitre XXIII.

ouvrage sur la danse, publié anonymement par un « vilain masque[54] », essaie de prendre sa défense, mais l'auteur est forcé de se rendre à l'évidence : ce sont ses danseurs qui l'ont confiné à cette réputation :

> Il est vrai que quelques-uns des sectateurs du cancan l'ont étrangement défiguré. À son petit lancement coquet et libertin, à ses poses semi-voluptueuses et semi-plaisantes, ils ont substitué des poses lascives et grossières, un balancement trivial et malséant. Quelques-uns même, – quelques-uns ont été jusqu'à le danser à plat-ventre !
> Fi ! hérétiques, fi ! vous avez gâté le cancan !
> Eh bien ! malgré tout, malgré la persécution et malgré l'hérésie, il n'en est pas moins le dieu du bal masqué[55].

Le cancan, comme mode d'expression, emmène les personnages qui le pratiquent aux frontières du respectable. Il outrepasse les limites.

II. Un spectacle de la société

1. L'ethos du bal

Le bal, lieu de rencontre, espace de réunion et d'échange, est une mise en scène de la société. Aucun regroupement social ne s'y opère de manière indéterminée. Les rouages de cette représentation de la société à l'échelle d'une scène peuvent être démontés et font apparaître les modes de fonctionnement de ce microcosme qui reprend, en un espace restreint, des critères de catégorisation bien déterminés, un ordonnancement des classes et des milieux. Le bal devient au XIX^e^ siècle source de nombreuses physiologies : public, il révèle « la puissance de l'association[56] », c'est-à-dire la tendance à se rassembler.

Les Goncourt en font une étude à tous les niveaux de l'échelle sociale : depuis les bals privés aristocratiques du XVIII^e^ siècle et leurs héritiers, représentatifs d'une sociabilité policée, jusqu'aux bals populaires. Ils offrent une vision globale des lieux, des personnes, des relations entre les individus, entre les sexes, et observent en particulier tous les rituels et toutes les manifestations d'un *être au monde* propre à chaque groupe social. Le type même des danses, l'apparence des costumes, les comportements, les décors et l'agencement de la salle orientent la perception du bal comme drame. Si sous l'Ancien Régime, par exemple, le menuet implique une culture aristocratique, c'est qu'il est enseigné par des maîtres à danser et qu'il se pratique dans les salons selon une codification très particulière qui contraste tout à fait

[54] *Physiologie de l'opéra, du carnaval, du cancan et de la cachucha, par un vilain masque*, Paris, Raymond Bocquet, 1842.
[55] *Ibid*., p. 80.
[56] *Paris dansant*, *op. cit.* : « Le bal public, qui puise les éléments de son luxe dans la bourse de tous les particuliers, nous fait comprendre par ses verres de couleur, par ses globes de gaz, par ses pavillons chinois, par son orchestre, la puissance de l'ASSOCIATION, cette fée qui doit transformer le monde. », p. 8.

avec la licence des danses des bals publics ou populaires du XIX[e] siècle, plus souvent improvisées.

La danse spectacularise la position sociale et le rang, exhibe toutes les contraintes relatives à un milieu. Il arrive que ce moment hors du temps (c'est-à-dire moment scénique) marque la volonté de certains de sortir de leur rang pour jouer un rôle. Par cette mascarade, la volonté est de se donner en spectacle et de changer de position. Dans *La Femme au dix-huitième siècle*, les Goncourt décrivent la mixité sociale grâce à laquelle certaines femmes de la bourgeoisie essaient d'emprunter les poses d'un rang supérieur au leur : « Tout se mêle, les rangs, les ordres, les plus grandes dames et les bourgeoises qui se gonflent sous leur carton pour jouer la dame de qualité[57]. » Cette usurpation passe par la dissimulation et se double, dans le texte des Goncourt, d'une métaphore du jeu de cartes, où la tricherie et le stratagème permettent d'atteindre le but. Ici, le « carton », vraisemblablement carton d'invitation reçu par l'invitée, derrière lequel elle se cache, pourrait être une traduction du mensonge. La bourgeoise joue la dame, la reine, figure de valeur attendant son valet ou cavalier. Quoi qu'il arrive, les deux frères suggèrent la question du brouillage des identités et du brouillage social encore plus présents au bal masqué, où ils font partie de la règle du jeu. Le bal privé à la mode bourgeoise tend à ressusciter la sociabilité du XVIII[e] siècle, celle qui donne la priorité à la grâce et à l'élégance fondées sur le badinage élégant, les conciliabules et les révélations amoureuses. Le ton, l'humeur et les conduites sont dominés par les codes du savoir-vivre et du savoir-être. La légèreté de la conversation est le signe d'un plaisir inhérent au regroupement d'individus partageant les mêmes intérêts.

Dans leur roman *Renée Mauperin,* dont ils mûrissent le projet initial sous le titre *La Jeune Bourgeoisie*, un bal est donné chez les Bourjot. Cette manifestation est marquée par l'agrément de la bonne compagnie : les dialogues sont de l'ordre de la confidence, garante des relations entre les participants. Hommes et femmes se regroupent pour échanger : on se prend par la main pour danser et une apparente sérénité émane de ce spectacle quelque peu hiératique. La description qu'en donne Renée est assez évocatrice d'une pudeur et d'une réserve qui semblent même contraires à la liberté de la danse : « Vous croyez que nous pouvons causer avec notre danseur ? Oui, non, oui... voilà tout ! Il faut pincer le monosyllabe tout le temps. C'est convenable[58] ! » C'est ainsi qu'elle questionne son interlocuteur, un jeune homme, sur le bal de l'opéra, pendant inverse du bal bourgeois :

[57] Edmond et Jules de Goncourt, *La Femme au dix-huitième siècle*, *op. cit.*, p. 119.
[58] *R.M.*, p. 52.

– Est-ce que c'est vrai que c'est impossible d'y aller ?
– Impossible, mademoiselle ?... Mon Dieu…
– Voyons, si vous étiez marié, est-ce que vous y mèneriez votre femme… une fois… pour voir ?
– Si j'étais marié, Mademoiselle, je n'y mènerais même pas…
– Votre belle-mère, n'est-ce pas ?...C'est si affreux, vraiment ?
– Mais, mademoiselle, il y a d'abord une composition[59]…

La description péjorative est volontiers hyperbolique. Elle a pour but de susciter la peur pour faire de cet événement un danger, une menace pour toute personne respectable.

Les bals publics, quant à eux, tendent à réaliser un tri de plus en plus rigoureux : les tenanciers de certaines salles veulent réussir à faire leur propre répartition. Ainsi, le bal Mabille a relevé le niveau de ses participants. Le père Mabille, secondé par ses fils, a voulu transformer le lieu du « bastringue » peuplé de « valetaille mâle et femelle[60] » en un endroit plus fréquentable. En changeant les jours des bals (notamment en fermant ses portes le lundi, « jour populacier indigne du noble monde[61] ») et en augmentant le droit d'entrée à deux francs, il parvient à évincer les domestiques, les femmes du quartier des Martyrs et de la Chaussée d'Antin et à repeupler son établissement de maîtres et de maîtresses, et très vite, les premières femmes sont suivies par toute la *lionnerie*, population élégante qui calque son mode de vie sur les dandys[62]. À cette mutation de la fréquentation, correspondent l'amélioration de l'atmosphère générale et toute la décoration : les quinquets sont remplacés par des becs de gaz, la musique est reprise par un bon orchestre pour offrir une véritable spectacularisation d'un divertissement en vogue ayant ses vedettes, dont la reine Pomaré, alias Élise Sergent[63]. Dans *La Révolution dans les mœurs*, en opposant le modèle de la famille aristocratique du regretté XVIII^{e} siècle à celui de la famille bourgeoise du XIX^{e} siècle, les Goncourt définissent, dans un catalogue d'exemples, les caractéristiques de la jeunesse bourgeoise de leur temps. Dans cette longue liste, ils notent l'importance de la présence dans les bals, qui passent pour le lieu où il faut se donner à voir, la référence en matière de modernité : « Laisser traîner son petit nom dans les bals de filles, et sa figure dans tous les lieux connus ; être aux courses, aux mardi [sic] de Mabille, aux bals de M^{lle} B[64]. » Mais le ton de cette énumération ne laisse aucun doute quant à ce que les deux frères pensent vraiment de cette jeunesse. Ils annoncent dans les premières lignes du chapitre « Des jeunes gens au dix-

[59] *Ibid*.
[60] Alfred Delvau, *Les Cythères parisiennes. Histoire anecdotique des bals de Paris*, Paris, Dentu, 1864, p. 70.
[61] *Ibid*.,p. 71.
[62] Jean René Klein, *Le Vocabulaire des mœurs de la vie parisienne sous le Second Empire*, Louvain, Bibliothèque de l'Université, 1976, pp. 39 et 74.
[63] Alfred Delvau, *Les Cythères parisiennes, op. cit*., p. 76.
[64] Edmond et Jules de Goncourt, *La Révolution dans les mœurs, op. cit*., p. 14.

neuvième siècle » : « Être jeune aujourd'hui, écoutez bien tout ce que c'est, et combien peu c'est[65]. »

2. Spectacle du bal, déchéance d'une époque

Les stigmates de la déchéance sont encore plus prégnants dans la description goncourtienne des bals du peuple et de l'Opéra. En ce qui concerne le drame *Henriette Maréchal*, nous l'avons vu, le rapport de censure est très explicite quant à ces débordements sous couvert du masque. Pour les censeurs, pareille déchéance devrait appartenir au *hors scène* uniquement et ne pas paraître. Or, les Goncourt en font l'objet d'un spectacle donné impunément avec trop de vraisemblance, voire trop de vérité.

La même licence apparaît dans *Germinie Lacerteux*. Les Goncourt en montrent les effets sur le comportement féminin. Dans sa transformation, Germinie commence par adopter un « museau de chatte amoureuse[66] ». Elle quitte le corps de la servante pour devenir un autre elle-même. Mais les débordements dont elle va se rendre responsable sont le fait d'une nature hystérique. Pour les Goncourt, ces personnalités émotives se laissent aller. Le corps guide les sens et l'atmosphère du bal achève la métamorphose. Les Goncourt décrivent le bal à la Boule Noire comme un lieu de débauche, de folie, antichambre de la prostitution et de l'ignominie : « Tout sautait et s'agitait. Les danseuses se démenaient, tortillaient, cabriolaient, animées, pataudes, et déchaînées sous le coup de fouet d'une joie bestiale. Et dans les avant-deux, l'on entendait des adresses se donner : Impasse du Dépotoir[67]. » Le triomphe de la chair disgracieuse, qui est aussi puissance érotique et animale, se dégage de cette accumulation qui dénonce une forme de monstruosité et de laideur. Le bal public figure le regroupement libre[68] : les Goncourt déconsidèrent ce spectacle de la libération des sens comme une dimension du danger incarné par la masse populaire en mouvement, comme le spectacle de l'infamie latente. C'est en quelque sorte une spectacularisation des ravages d'un système fouriériste, qui favorise toutes les associations, aussi immondes soient-elles. Loin de céder à l'image d'une grande illusion positive, les deux frères mettent le doigt sur une crise émanant

[65] *Ibid*., p. 13.
[66] *G.L.*, p. 95.
[67] *G.L.*, p. 125.
[68] *Paris dansant, op. cit.* : « Tous les avantages de la vie sociétaire sont déjà réalisés dans les bals publics. On est libre, chacun danse comme il l'entend. », p. 10.

de la misère présente et dissimulée sous les faux-semblants de la fête[69]. Ils représentent ce piège auquel le peuple se laisse prendre, un leurre qui le mène à sa propre perte.

Dans le roman et dans la pièce *Germinie Lacerteux*, la pauvre Germinie se fourvoie en se montrant en chapeau, en jupon blanc et portant une broche, alors qu'elle n'est qu'une servante. Les autres femmes du peuple observent cette entreprise de vouloir paraître et de sortir de son rang au moyen d'accessoires. Dans le roman, Germinie est le véritable sujet du spectacle qui se joue dans cette salle. Elle concentre à elle seule tous les regards, car elle détonne par rapport au reste de la population présente qui la jalouse et maudit cette volonté de *faire comme si.* Les Goncourt insistent sur le point de vue des autres personnages[70] : « Mais bientôt elle éveilla même sur son banc une attention malveillante », « On lui jeta des regards, des sourires qui lui voulaient du mal », « elle se sentait enveloppée de regards de méchanceté et d'envie. » Dans le drame, les personnages de Mélie et Glaé débattent entre elles de la valeur de ces accessoires qui font sortir d'un milieu :

> Merci, madame ne se refuse rien.
> *Mélie*
> Et un chapeau qu'on dirait foncièrement d'une princesse de Gotha… Pourquoi, toi, Glaé, que tu n'en mets pas de chapeau… ça te requinquerait le portrait.
> *Glaé*
> Des chapeaux… faut être du grand monde[71].

Derrière la tentation irrésistible du peuple de se changer par le travestissement, aussi valorisant que divertissant, le mal et la décadence guettent. Le lustre apparent du bal de la Boule Noire n'est jamais qu'un moyen de dissimuler la misère. Le narrateur omniscient, lucide et conscient de la déchéance dans laquelle le personnage va être emporté, évoque l'opposition entre le paraître et la réalité :

> La salle avait le caractère moderne des lieux de plaisir du peuple. Elle était éclatante d'une richesse fausse et d'un luxe pauvre. On y voyait des peintures et des tables de marchands de vin, des appareils de gaz dorés et des verres à boire un poisson d'eau-de-vie, du velours et des bancs en bois, les misères de la rusticité d'une guinguette dans le décor d'un palais de carton[72].

Les signes de l'artifice ne sont que trop prégnants. Les Goncourt, dans leur phrase, conjuguent le faux, l'apparence, la misère, pour signaler combien la copie du beau et de la bienséance est éloignée du modèle et pour dire qu'elle agit au détriment de ceux qui sont leurrés car l'issue

[69] *Ibid*. : « Tandis qu'on rit des triomphes éphémères des jeunes polkeuses, de leurs danses risquées, de leurs amours changeantes, des applaudissements ironiques à demi qui les saluent, nous plaignons ces femmes dont la vie est précaire et semée d'amertumes secrètes. », p. 12.
[70] *G.L*., chapitre XVI.
[71] Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux, pièce en dix tableaux*, Paris, Charpentier, 1888, troisième tableau, scène 2, p. 41.
[72] *G.L*., p. 125.

est fatale : le lieu, en symbole de la déchéance physique, financière, matérielle, a « comme un vague aspect sinistre où se mêlait le retour de l'Hôpital au retour du Mont-de-piété[73]! » Et pour aller plus loin encore dans cette dénonciation de l'absurde lié à la situation, les Goncourt concluent par une personnification du décor qui, imitant les lieux respectables, s'estime lui-même inapproprié : « Des pastorales de Boucher, cerclées d'un cadre peint, alternaient avec les Saisons de Proudhon, étonnées d'être là[74]. »

Les deux frères réalisent un inventaire de la population présente, qui est une véritable curiosité du spectacle du bal populaire. Le peuple est montré dans son débraillé et le non-respect des convenances signalés par les filles en cheveux et l'absence de faux-col, accessoire bourgeois par excellence. Dans la description énumérative des étoffes et des vêtements, tout exprime la déteinte, la décoloration qui symbolise le passage du temps, l'usure, la mort, c'est-à-dire aussi la décadence :

> Dans l'enceinte de la danse, sous le feu aigu et les flammes dardées du gaz, étaient toutes sortes de femmes vêtues de lainages sombres, passés, flétris, des femmes en bonnet de tulle noir, des femmes en paletot noir, des femmes en caracos élimés et râpés aux coutures, des femmes engoncées dans la palatine en fourrure des marchandes en plein vent et des boutiquières d'allées. Au milieu de cela pas un col qui encadrât la jeunesse des visages, pas un bout de jupon clair s'envolant du tourbillon de la danse, pas un réveillon blanc dans ces femmes sombres jusqu'au bout de leurs bottines ternes, et tout habillées des couleurs de la misère[75].

Dans ces excès, les deux frères voient quelque chose qui a trait à la caricature. Dans leur *Journal*, évoquant leur expérience au bal à l'Élysée des arts, ils font part de tous les préjugés sociaux qui construisent leur vision d'horreur. Le grossissement des traits, l'exagération doivent faire peur :

> Un homme s'est mis à danser un prodigieux cancan. Il nous faisait apparaître une gymnastique forcenée, des types, des caricatures, des silhouettes effroyables de mouvements crapuleux, des charges d'égoutiers à la Daumier comme le fond des traits ignobles du peuple du XIX^{e} siècle[76].

Une fois encore, le cancan est repris pour dire la déchéance morale, qui prend une coloration pathologique : il s'agit d'un mal social dont les Goncourt affublent également leur personnage Anatole Bazoche, dans *Manette Salomon*, qui donne de lui-même la représentation d'un « cancan corrompu, le cancan ricaneur et ironique, le cancan épileptique qui crache comme le blasphème du plaisir et de la danse dans tous les blasphèmes du

[73] *G.L.*, p. 125.
[74] *G.L.*, p. 124.
[75] *G.L.*, p. 124.
[76] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 9 février 1863, pp. 931-932.

temps[77]! » Ici, le vocabulaire de l'avilissement et la métaphore de l'épilepsie associent la folie dévastatrice qui s'empare du peuple dans son divertissement au haut mal qui se répand.

Le personnage d'Anatole, en bohème qui fréquente tous les milieux, est le moyen pour les Goncourt de donner un rapide tour d'horizon de quelques lieux de bal. Un soir de carnaval, il revoit son itinéraire à plusieurs reprises, afin de changer de fréquentation. Voyant dans le bal de l'Opéra une « distinction un peu bourgeoise, un plaisir d'homme du monde[78] » qui ne lui permettrait pas de s'adonner à son déchaînement, « il se demandait s'il ne devait pas aller dans un bal moins bon genre, comme Valentino, Montesquieu. » Dans le premier, à un franc pour les dames et trois francs pour les cavaliers, situé au 251 rue Saint-Honoré, le samedi et le Mardi gras, on parle l'argot[79]. Quant au second, il est à l'époque « célèbre – comme mauvais lieu[80] ».

Enfin, les deux frères doublent la partition de la société bonne/mauvaise d'un caractère racial. Ils évoquent encore l'existence d'un bal public où est célébrée une fête juive. Là, au milieu des « quelques pauvres costumes, oripeaux du "décrochez-moi ça !"[81] », ils dénoncent l'apparence d'un bal parisien comme les autres, qui concentre, à leurs yeux, tous les stigmates du peuple juif qu'ils abhorrent. L'antisémitisme des deux frères crée l'impression d'une invasion sourde jouant du paraître et de sa capacité à imiter : « Cette foule pareille de surface et d'ensemble à toutes les foules, ces hommes, ces femmes sans particularité frappante, habillés des costumes des airs de Paris, et tout Parisiens d'apparence, laissèrent voir bientôt […] les traits d'origine[82]. » Le bal représente, à petite échelle, la dérive d'une société où les Juifs s'immiscent, injectant leur mal discrètement, accusation qu'ils renforcent par la référence symbolique à Salomé. Mais cette Salomé-là, la vraie tentatrice du roman, Manette, ne danse pas, elle se fait l'observatrice du mal ambiant, « laiss[ant] venir le bal à elle[83] ».

[77] *M. S.*, p. 323.
[78] *M.S.*, p. 169.
[79] Alfred Delvau, *Les Cythères parisiennes, op. cit*., p. 112.
[80] *Ibid*., p. 12.
[81] *M.S.*, p. 267.
[82] *Ibid*.
[83] *M.S.*, p. 268.

CHAPITRE IV : LES GONCOURT ET LES EXPOSITIONS

Prix, salons, expositions, les manifestations et lieux artistiques au XIX^e^ siècle à Paris occupent une place considérable, à tel point que Paris est parfois nommée « capitale des arts[84] ». Les expositions, au sens le plus général du terme, sont de plus en plus nombreuses, de plus en plus attendues, et elles s'inscrivent dans la dynamique du siècle. Si leur principe même est de placer, d'étaler devant le regard de l'observateur une chose qui n'a pas vocation à bouger, cela ne signifie pas pour autant qu'elles ont un caractère figé et qu'il n'existe qu'un mode possible de présentation – devrions-nous dire de représentation, ce qui inviterait à penser à une dramatisation et une mise en scène. Au contraire, à compter du XVIII^e^ siècle, où elles se développent, les expositions évoluent vers une forme de spectacle.

Du point de vue de leur organisation, elles reposent sur un personnel particulier dont les relations peuvent en quelque sorte mimer une structuration de la société telle que nous avons pu la voir dans des divertissements comme le théâtre. Elles comportent des observateurs, des artistes, bohèmes et rapins qui se lancent dans une sorte de bataille pour savoir qui recevra une consécration et aura l'honneur d'être choisi par le jury, un jury donc et la critique, qui portent un jugement de valeur. Aussi, leur observation leur donne du sens, parce que l'œuvre n'a de prix que si elle est donnée à l'appréciation de l'œil extérieur, d'où le rôle fondamental, sous le Second Empire, de la presse qui annonce, relaie des avis, fait de la publicité, met en valeur les uns et les autres, fait scandale comme dans les salles de spectacle.

Les expositions sont le lieu d'un art qui prend vie du fait du contexte social dans lequel elles existent. Ainsi, par exemple, contre le Salon officiel se dresse celui des Refusés : elles sont donc un champ de bataille de l'art. Les salons indépendants et les galeries privées s'opposent au principe d'ouverture maximale au public et aux Expositions universelles, qui ont trait non seulement à l'art mais aussi aux techniques et qui brassent des spectateurs extrêmement nombreux. Tout cela ne va évidemment pas sans une mise en scène.

Les Goncourt s'intéressent de près à ces événements : que ce soit dans leur roman *Manette Salomon*, qui est roman des artistes, dans leur production critique, *Le Salon de 1852* et *La Peinture à l'exposition universelle de 1855* ou dans leur monographie *L'Art du dix-huitième siècle*, qui leur permet de mener une étude comparative en se plaçant du point de vue de cet art qu'ils ont admiré. Les expositions y sont montrées comme des manifestations

[84] Dominique Lobstein, *Les Salons au XIX^e^ siècle : Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, 2006.

artistiques et ils ont le souci de représenter également les débats qui se jouent autour d'elles, concernant l'esthétique, la modernité, l'avant-garde, l'académisme, le conservatisme, autant de critères qui permettent une structuration que nous pourrions qualifier de sociale, puisqu'il s'agit de déterminer la place et le rôle de chacun.

Ce sont aussi les observateurs qui les intéressent. L'attrait croissant pour les expositions fait d'elles un nouveau type de spectacle plus ou moins populaire, à placer à côté des autres divertissements, *a fortiori*, nous le signalions, des Expositions universelles.

Par ailleurs, à ce gigantisme, cette attirance pour le très grand, le lointain, répond chez les deux frères le souci du personnel et de l'intime. C'est à une autre échelle qu'ils se placent quand ils montrent leur goût pour la décoration et la collection, qui suscitera chez Edmond la volonté d'écrire un ouvrage sur leur maison d'Auteuil, *La Maison d'un artiste,* véritable catalogue d'objets d'art.

I. Les Goncourt dans l'ère des expositions

1. Le goût des expositions et des salons

Le XIX[e] siècle figure, pour Germain Bazin, le « temps des musées[85] ». C'est alors que les principales formes de ce lieu de conservation et de collection naissent et se développent, manifestant une volonté réelle de créer un patrimoine qui soit à disposition de l'œil du spectateur et non plus seulement la propriété des rois, des aristocrates, d'une élite tenancière de ce que le pays renferme de trésors[86]. Outre les musées, ce sont aussi les salons nés au XVIII[e] siècle qui fleurissent. Ces manifestations qui étaient nommées « Salons de l'Académie Royale des beaux-arts » sont finalement rebaptisées « Salons de peinture et de sculpture » sous le Second Empire. Le changement n'est pas que terminologique : plus qu'une querelle de mots, il signale un changement fondamental de portée et de visée. La volonté est de démocratiser cette manifestation, de l'ouvrir à un plus grand nombre d'artistes. Malgré tout, les sélections demeurent la clé de ces événements : être admis au salon est une consécration et l'admission constitue un passage obligé. Le salon permet d'accéder aux honneurs. À compter de 1848, l'organisation du salon se fait plus libérale : toutes les œuvres sont reçues, soit 5 180 pour l'ouverture[87]. Face à cela, existe toujours le fameux prix de Rome, qui vise à une promotion des meilleurs, conformément au *cursus honorum* qui demeure « un mécanisme

[85] Germain Bazin, *Le Temps des musées*, Paris, Desoer, 1967.
[86] Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, p. 87.
[87] *Ibid*., p. 52.

corporatif puissant[88] ». Au milieu de ce système évaluatif, contrairement au musée, le salon semble le plus à même de représenter l'époque[89] : il n'est pas figé dans les traditions et tient compte des évolutions.

Pour les artistes, la vogue du salon s'explique simplement : il est le lieu où il importe de montrer son travail, le lieu où rencontrer le public et il est d'ailleurs considéré comme « la seule manifestation culturelle de masse au XIX^{e} siècle[90] ». Comme le théâtre, le salon est le terrain d'une forme de confrontation qui, d'abord, semble esthétique, mais dont les tenants et les aboutissants sont sans doute plus complexes, voire obscurs. Le salon exhibe des groupes, des tensions, des refus. Aussi, les expositions destinées à faire vivre la peinture des refusés sont nombreuses. Parmi elles, nous comptons en 1855 l'exposition montée par Gustave Courbet dans une baraque à Paris, qui est nommée « Pavillon du Réalisme » ; en 1863, dans les salles annexes du Palais de l'Industrie, le salon des refusés, qui marque une opposition à l'officiel ou encore celle dont les Goncourt font mention dans *Manette Salomon*, l'exposition du Bazar Bonne nouvelle, où expose le bohème Anatole. Dans le roman, celle-ci figure un lieu spectaculaire par de multiples aspects, elle attire l'œil parce qu'elle excite la curiosité : « Quelques jours après, dans les caves du Bazar Bonne-Nouvelle, le public faisait foule à la porte d'un nouveau spectacle de pantomime devant ce Pierrot signé A.B., – et qui avait un Christ comme dessous[91] ! » Pour manifester cette dimension spectaculaire et justifier un tel attrait, les Goncourt font le choix d'évoquer le mélange des arts. Ici, la pantomime se mêle à la peinture ; l'évocation de Pierrot doit renforcer le lien à l'art dramatique. Ce lieu d'exposition où la chose atypique est montrée apparaît comme un lieu alternatif pour qui n'a pas vu ses œuvres acceptées au salon. En ce qui concerne plus précisément le Bazar Bonne nouvelle, il est un espace original entre tous, portant à son point culminant l'ouverture vers d'autres formes artistiques, puisqu'il est à la fois un grand magasin pourvu de centaines de boutiques et d'un café-estaminet, qu'il comporte des salles de spectacle et une galerie de peinture. Il est donc connu pour les expositions de peinture et pour les spectacles de magie ou de panorama[92]. Sa popularité est d'ailleurs telle qu'il accueille en 1850 le célèbre peintre de panoramas américain John Banvard.

[88] *Ibid*., p. 75.
[89] *Ibid*.
[90] *Ibid*, p. 134.
[91] *M.S.*, p. 181.
[92] David Karel, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Laval, Presses l'université de Laval, 1992.

L'autre intérêt de l'exposition concerne la mise en valeur de l'œuvre. Comme un drame prend vie une fois mis en scène, l'œuvre prend toute sa dimension artistique quand elle est accrochée. Elle devient alors « spectacle varié, brouillé, sur lequel planent les émotions, les espérances volantes, tourbillonnantes[93] ». Pour montrer comment l'exposition prend vie, les deux frères décrivent l'événement que représente l'ouverture d'un salon comme la première d'un spectacle :

> Un grand jour que le jour d'ouverture d'un Salon !
> Trois mille peintres, sculpteurs, graveurs, architectes l'ont attendu sans dormir dans l'anxiété de savoir où l'on a placé leurs œuvres, et l'impatience d'écouter ce que ce public de première représentation va en dire. Médailles, décorations, succès, commandes, achats du gouvernement, gloire bruyante du feuilleton, leur avenir, tout est là, derrière ces portes encore fermées de l'exposition[94].

Avec l'utilisation de la modalité exclamative, la prose des Goncourt parvient à rendre la fièvre de l'artiste, qui retient son souffle en attendant le jugement, seul susceptible d'apporter renommée et réputation. L'énumération dans l'apodose de toutes les consécrations possibles a comme acmé le mot « avenir », pour signifier que l'épreuve de cette « première » est décisive : c'est elle qui va véritablement orienter la réception. Les artistes se laissent aller à leur enthousiasme. C'est le cas, dans le roman, du peintre Coriolis, dont trois toiles sont exposées : « Sa première toile lui donna dans la poitrine ce coup de poing que vous envoie votre œuvre exposée, accrochée, publique. Tout disparut ; il eut ce premier grand éblouissement de sa chose où chacun voit en grosses lettres : MOI[95] ! » L'engouement devant le spectacle du tableau offert au regard de tous est fort, si bien que le réel s'efface : le personnage en oublie pour un instant le public au profit de sa seule œuvre.

Néanmoins, les Goncourt mettent en avant l'aspect sociologique de l'événement, qui fait se côtoyer des couches diverses de la société. Ils rendent cette impression d'une masse indistincte, venue pour observer, juger ou tout simplement faire acte de présence à une manifestation incontournable pour suivre la mode, par la longue énumération qu'ils introduisent par le tour présentatif « Ce sont », qui crée un effet de surcharge lexicale. Les spectateurs sont « une foule, une mêlée », décrites comme le « monde de tous les mondes », et le jeu sur la polysémie de ce dernier terme évoque la quantité et la qualité des curieux, c'est-à-dire leur appartenance sociale. Puis ils détaillent cette société : une démonstration des artistes et de leurs maîtresses, de femmes qui se sont essayées à la peinture, de bourgeois, de vieux messieurs, de copieuses, de mères d'artistes, d'actrices, de modèles… Les deux frères

[93] *M.S.*, p. 244.
[94] *M.S.*, p. 242.
[95] *M.S.*, p. 244.

soulignent la présence d'instruments d'optique (« une lorgnette de spectacle en ivoire, […] un pince-nez[96] »), qui accentuent à la fois les caractères spectaculaire et spéculaire de l'exposition, où l'on utilise les mêmes outils d'observation qu'au théâtre, car à cette époque, certains spectateurs viennent pour se voir à travers ces représentations artistiques, notamment les bourgeois qui se font peindre[97], les modèles[98] qui reconnaissent là leur corps. Au milieu des œuvres, le salon exhibe l'homme, dont il fait un spectacle.

Cette description des spectateurs n'est pas neutre : les Goncourt sont loin de prôner la prégnance du goût du public, qui est pourtant de plus en plus forte, malgré la suprématie des jurys. Dire que le dénigrement du public date de l'époque des Goncourt et leur est spécifique serait une erreur. En effet, nous lisons dans la livraison du *Mercure de France* du 1er octobre 1785 :

> Cette multitude qui, dit-on, juge par sentiment, et dont on affecte de préférer l'approbation à celle des gens du monde n'est qu'un amas d'êtres qui, au malheur de ne devoir aucunes lumières à l'éducation, en joignent un plus fâcheux encore ; celui d'avoir étouffé dans les habitudes vicieuses d'une existence purement matérielle, le germe des facultés intellectuelles que la Nature accorde à tous les hommes. On vante pourtant l'instinct de cette classe abâtardie de la société ; pourquoi[99] ?

Ce reproche de classe est tout à fait dans la veine de la pensée goncourtienne. Les deux frères ne recherchent-ils pas ce type de manifestation pour éprouver la supériorité qu'ils estiment avoir sur le reste du monde ? L'idée même de considérer une exposition de peinture comme un événement culturel de masse leur semble une absurdité, une contradiction. Ils y voient un spectacle de la bêtise humaine qui, elle-même, s'exhibe et ils retranscrivent de manière critique ce qu'ils ont sans doute dû observer réellement dans les salons. Dans une nouvelle énumération qui débute aussi par un tour présentatif (« Il y a »), les Goncourt vont pouvoir cette fois se livrer à l'observation des attitudes dont ils veulent signifier la nullité : « des bouches béantes, ouvertes en o, […] sur des figures l'hébétement désolé[100] ». Le spectacle offert laisse ce public inférieur dans l'incompréhension et l'incapacité à juger à sa juste valeur ce qu'il voit. Peut-être les deux frères pensent-ils entre autres à l'une de leurs cibles de prédilection à côté du peuple : le bourgeois, qui est très présent dans les salons car il accède à l'époque à une sorte de domination culturelle et matérielle[101] par son enrichissement, qui fait

[96] *M.S.*, p. 242.
[97] *M.S.* : « des bourgeois venant se voir dans leurs portraits et recueillir ce que les passants jettent à leur figure », p. 242.
[98] *M.S.* : « des modèles allant aux tableaux, aux statues, où elles reconnaissent leurs corps », p. 243.
[99] *Le Mercure de France*, Paris, samedi 1er octobre 1785, p. 19.
[100] *M.S.*, p. 243.
[101] Harrison et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991, p. 88.

de lui l'un des moteurs de l'accroissement des ventes d'art, signalées à l'époque par le *Moniteur des arts*[102].

Enfin, la retranscription dans le roman du salon de 1852, que les deux frères ont vécu en tant que salonniers, leur permet de compléter l'écrit du compte rendu, qui est tout entier tourné vers la description des œuvres d'art et non vers la manifestation en elle-même.

2. Exhiber l'exposition

Le succès de ces expositions artistiques est aussi lié à l'image qui en est véhiculée. La place occupée par les personnages de peintres dans la littérature est considérable, éveillant le goût des lecteurs pour ces événements qui deviennent de plus en plus populaires. Les romans parlent de l'art selon des aspects très divers. Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, dans son ouvrage *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle*[103], aborde cette question sans se limiter à un simple comptage des œuvres, car il s'agit bien là d'un *topos*. Elle propose une approche des discours tenus et, sans établir à proprement parler de typologie, s'intéresse aux différentes formes de rapports entre le roman et l'art : le modèle pictural, le roman critique, le roman de l'artiste et le modèle de l'esthète. De cette répartition, il faut tout d'abord retenir la contamination de l'écriture par la peinture, car les romanciers développent une sorte de rivalité ou de dualité artistique réconciliée ; puis la présence d'un discours sur la peinture dans les œuvres et enfin l'élaboration de deux portraits, celui du peintre posant des questions de création et celui de l'esthète qui fait de sa vie une œuvre d'art. Mais il ne semble pas y avoir de limite fixe entre ces catégories, plutôt une porosité des frontières, puisque le plus souvent un même roman couple plusieurs de ces thématiques. Quoi qu'il arrive, le roman d'art ou sur l'art est extrêmement courant au XIX^e^ siècle et il a certainement un impact sur l'intérêt que la société trouve à l'art, aux peintres, aussi parce qu'il construit une mythologie des artistes.

Le développement de la critique à cette époque exerce également une influence capitale. Elle prend des formes variées, sous la plume d'auteurs aux statuts très différents. Dario Gamboni, dans un article sur la critique d'art[104], essaie de circonscrire la notion. Il remonte à ses origines comme genre littéraire, au XVIII^e^ siècle, alors que les expositions sont

[102] *Le Moniteur des arts*, cité par Pierre Nahon, *Les Marchands d'art en France : XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Paris, Éditions de la différence, 1998 : « Le goût pour les objets d'art ne cesse de croître […], on ne devrait donc pas être surpris du développement considérable qu'ont connu, dans les années récentes, les ventes publiques et le commerce de l'art. », p. 26.

[103] Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle*, Paris, Klincksieck, 1999.

[104] Dario Gamboni, « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e^ siècle », *Romantisme*, vol. 21, 1991, pp. 9-17.

organisées régulièrement. Il cite en exemple Diderot dans ses *Salons*. Le champ de la critique s'étend : elle embrasse des textes parlant d'œuvres d'art mais appartenant à d'autres genres. Il s'agit alors de « la littérature d'art », selon la terminologie de Julius von Schlosser[105]. Jean-Paul Bouillon complète ce panel de manière exhaustive et liste tous les types de cette critique :

> L'étude des genres amènerait elle aussi à dépasser le culte exclusif des « auteurs » pour voir, dans la perspective d'une analyse sociologique de ces « formes », comment l'article de presse ou la notice de dictionnaire, la chronique d'art (Burty, Geffroy), le compte rendu d'exposition (les Salons), le guide de musée (Gautier), le récit de voyage, la monographie (Champfleury, Goncourt), l'étude historique (Thoré, Chesneau), le texte polémique (Silvestre, Mirabeau), le manifeste (Duranty, mais aussi Courbet ou Manet), le recueil d'aphorismes (Dolent), le roman sur l'art (Burty, Goncourt, Zola), le roman d'art, ou même le genre tout à fait particulier de la correspondance d'art (Pissarro, Van Gogh, Cézanne) , constituent autant de « catégories » qui répondent le plus souvent à des lois précises, et à l'intérieur desquelles les rapports de filiation sont à étudier[106].

Étant donné la perméabilité des genres, leur abondance et leur diversité, il faut bien considérer que la critique d'art, qui se fait le relais des arts visuels, touche un public nombreux. Cette répartition peut être segmentée plus simplement en trois pôles majeurs : une conception scientifique basée sur l'objectivité et l'exactitude (celle de *La Revue des deux Mondes*, la *Gazette des Beaux-arts*), une conception « littéraire[107] » laissant sa part à l'expression de la subjectivité et d'une certaine forme de poésie et une conception journalistique, plus propre à la presse. Cette critique journalistique est de plus en plus prégnante et sans doute est-elle le moyen privilégié de toucher le plus large public.

Le pouvoir de démonstration de ces organes de presse et de la critique en général est évident, ils jouent un rôle prépondérant dans la considération et l'appréciation des artistes. Delacroix évoque cette question en 1829 : « Même en vous blessant, ils révèlent au monde que vous vivez ; vous seriez, sans eux, des insectes étouffés avant d'arriver à la lumière […]. Payez donc d'un peu de reconnaissance le soin qu'ils se donnent pour faire de vous quelque chose[108]. » Le critique est celui qui fait sortir de l'ombre l'artiste, que son avis soit élogieux ou non. La presse, avec ses comptes rendus en feuilletons, témoigne des expositions, et toutes ses catégories s'y emploient. Même la presse satirique s'empare du sujet, comme dans *Le Journal pour rire*[109] du 29 mai 1852, où Bertall détourne les œuvres présentées au salon

[105] Julius von Schlosser (Vienne, 1866 - Vienne, 1938) est un historien de l'art, médiéviste et moderniste de l'école de Vienne. Il est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienne, Schroll, 1924.
[106] Jean-Paul Bouillon, « Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, nov-déc. 1980, pp. 880-899, pp. 896-897.
[107] Dario Gamboni, « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e^ siècle », *art. cit.*, p. 10.
[108] Eugène Delacroix, « Des critiques en matière d'art », *Revue de Paris*, mai 1829, cité par Dario Gamboni, *Ibid*., p. 13.
[109] *Le Journal pour rire. Journal d'images, journal comique, critique, satirique et moqueur*, n°35, 29 mai 1952.

(notamment celles d'Antigna, *Une scène de l'inondation de la Loire en été* et de Loubon, *Troupeau en marche. Le départ*…) par des caricatures accompagnées d'un texte.

Dans ce vaste paysage critique, les Goncourt occupent une place non négligeable et contribuent à faire connaître les expositions. Leur *Salon de 1852* paraît d'abord entre le 10 avril et le 12 juin 1852 dans l'hebdomadaire *L'Éclair, Revue hebdomadaire de la littérature, des théâtres et des arts*, où ils ont fait leurs armes comme journalistes. Ces articles seront repris ensuite chez Lévy la même année. Quant à leurs comptes rendus de l'Exposition universelle, ils paraissent en volume chez Dentu, sous le titre *La Peinture à l'Exposition universelle de 1855*. Ils contribuent donc à leur manière à cette volonté de mettre en avant le salon et insistent sur la nécessité de se confronter au public, serait-ce à son jugement acerbe et à sa désaffection. Aussi dénigrent-ils la volonté d'Ingres, contre qui ils se dressent souvent, et de Delaroche, de refuser cette évaluation : « Ils exposent chez eux et n'admettent les admirations que sur lettres d'invitation. – Est-ce défiance du public, – ou d'eux-mêmes[110] ? » L'épreuve de la critique est un passage obligé et, par cet avis, ils rejoignent Delacroix.

II. Le triomphe des Expositions universelles de 1855 et 1867

1. Mise en scène des Expositions universelles

Les Expositions universelles sont elles aussi de véritables spectacles, et pour plusieurs raisons : l'espace lui-même change, Paris fait peau neuve ; les décors sont travaillés ; une foule de spectateurs vient les admirer ; de nombreuses manifestations ont lieu pour les animer et susciter l'éblouissement.

Les expositions de l'industrie visent d'abord à démontrer les progrès d'une nation et à instruire le peuple. En 1855, la visite des ouvriers est explicitement donnée comme l'une des priorités et elle s'accompagne d'une volonté de faciliter leur accès à l'Exposition. Selon le *Rapport sur l'Exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur*, « le spectacle des progrès accomplis dans l'industrie sur tous les points du globe, et l'étude comparée des perfectionnements introduits dans les procédés et dans les méthodes sont en effet un puissant moyen d'éducation professionnelle[111]. » L'instruction passe par une démonstration qui se veut scientifique et doit apporter de la matière aux enseignants. Mais les missions de l'Exposition

[110] Edmond et Jules de Goncourt, *Le Salon de 1852 et La Peinture à l'Exposition universelle de 1855*, *Études d'art*, Paris, Flammarion, 1893, p. 4.
[111] *Rapport sur l'Exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur*, Paris, Imprimerie impériale, 1857, p. 83.

sont aussi liées au divertissement. Ce mélange des vocations ne peut être ignoré parce qu'il en oriente l'organisation.

L'intérêt des Expositions universelles pour celui qui veut observer son temps par ce biais tient à leur forte fréquentation. Les chiffres relatifs à ces manifestations sont considérables. En 1855, ce sont trente-quatre nations qui sont présentes avec 26 600 exposants visités par 4,5 millions de personnes, dont la reine Victoria et, en 1867, cette population est doublée : 52 200 exposants pour 9 143 000 visiteurs[112]. En 1867, les hommes célèbres qui s'y rendent sont Louis II de Bavière, le tsar Nicolas II, le roi Guillaume de Prusse, Bismarck, mais aussi Abd el-Kader, ce qui marque la curiosité des têtes couronnées et hommes politiques pour l'événement. Les expositions, par ailleurs, flirtent avec le merveilleux et constituent un véritable spectacle à grands effets. Voici à l'issue de l'Exposition de 1867 les mots de félicitation écrits à l'adresse de l'Empereur par la réunion de commissaires étrangers :

> Parmi les grandes œuvres pacifiques dont le règne de Votre Majesté doit transmettre le souvenir à la postérité, comptera en première ligne l'Exposition universelle de 1867. L'idée de ces réunions des nations, réalisée sous l'initiative de Votre Majesté, en France, en 1855, a trouvé une expression nouvelle et plus vaste.
> Peuples et souverains s'empressent de venir contempler tant de merveilles réunies au Palais du Champ de Mars, qui, ainsi est devenu le centre de toutes les forces morales du monde[113].

Venir à l'Exposition universelle, c'est s'intéresser aux techniques mais aussi profiter de ce que l'événement a de prestigieux, d'innovant et d'étonnant. Dès son arrivée au pouvoir, Napoléon III souhaite manifester sa grandeur, la magnificence et la puissance de son pays. L'Exposition fait étalage. L'empereur n'hésite pas à déployer des moyens pour accroître encore ce spectacle. En 1855, sont bâtis un palais sur les Champs-Élysées, une galerie des machines de 1 500 mètres sur le Cours la Reine et l'hôtel du Louvre par les Pereire, et sont achevés les rue de Rivoli, avenue Victoria, boulevard Sébastopol, place de l'Étoile. En 1867, alors que les grands travaux se terminent et que l'Opéra est encore en construction, l'Exposition s'installe face au Trocadéro, alors inachevé, sur les pentes de la colline de Chaillot et sur le Champ de Mars. Un palais de fer elliptique d'une superficie de quinze hectares, de cinq cents mètres dans le grand axe et 384 mètres dans le petit est dressé. Les frères Pereire construisent le Grand Hôtel ; l'hôtel Meurice est rénové ; les Rothschild ont reconstruit la gare du Nord.

---

[112] Ces informations proviennent de Marc Gaillard, http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/travaux/%20comm.%202005/05-Gaillard.pdf.

[113] *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris. Précis des opérations et listes des collaborateurs. Avec un appendice sur l'avenir des expositions, la statistique des opérations, les documents officiels et le plan de* l'Exposition, Paris, Imprimerie impériale, 1869, p. 173.

Pour l'occasion les aménagements sont abondants : ils relèvent à la fois d'une politique urbanistique et d'une volonté de se distinguer. Le gigantisme est très présent, les matériaux employés sont souvent étonnants afin de marquer les esprits. Caractère des monuments, nouveauté, espace, lustre, originalité et occupation des lieux complexes, tout cela fait événement. La ville est aussi mise en scène : les bâtiments accueillant les exposants sont nombreux, les objets présentés aussi et il semble qu'il y ait, conformément aux goûts de l'époque, un effort particulier qui soit fait pour développer l'aspect visuel : dispositifs et spectacles optiques (dont les dioramas et panoramas) et effets de lumière sont employés. Les expositions entretiennent enfin des liens avec l'utopie, à travers des représentations originales de l'espace et du temps qui insistent sur le mélange de bâtiments donnant à voir le progrès et l'ailleurs[114], avec son caractère d'exotisme.

Aussi, au programme de ces expositions est intégrée l'exhibition d'œuvres d'art et, au cours de ces quelques mois, l'activité éditoriale et théâtrale s'intensifie. En effet, la fréquentation des salles se trouve nettement augmentée en raison de l'afflux de millions de visiteurs qui constituent une « population flottante » qu'il est nécessaire d'occuper, de divertir[115]. Les programmations de spectacles sont donc beaucoup plus nombreuses. Parmi eux, nous pouvons distinguer ceux qui sont vraiment de l'ordre de l'artistique de ceux qui appartiennent au spectaculaire et au faste de l'empire donnés par l'auguste personne de Napoléon III. Les disciplines s'y confondent : le théâtre (avec une volonté de s'adapter à la masse), la musique, la peinture trouvent leur place.

Dans le *Rapport sur l'Exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur*, un tableau comparatif « des recettes effectuées dans les théâtres, les spectacles de curiosités, les bals et les concerts, pour chaque mois des trois années 1854, 1855, 1856[116] » montre que la fréquentation est nettement accrue durant l'Exposition, c'est-à-dire entre les mois de mai et novembre, avec parfois des hausses fulgurantes. En 1855, Berlioz dirige le concert de clôture, qui reprend des œuvres de Beethoven, Gluck, Mozart, Rossini, Meyerbeer ; et en 1867, les spectateurs peuvent écouter des chefs-d'œuvre tels que *La grande duchesse de Gerolstein*, dirigé par Offenbach, *Les Pêcheurs de perles* de Bizet, *Roméo et Juliette* de Gounod, *Rigoletto* et *La Traviata* de Verdi. Rossini est choisi pour le concert de clôture.

[114] Voir annexes 1h.
[115] Jean-Claude Yon, *Les Spectacles sous le Second Empire*, *op. cit*., p. 252.
[116] Voir annexe 3.

Pour ce qui est maintenant du spectacle ultime, la démonstration et l'étalage impériaux, l'empereur se fait remarquer par une véritable mise en scène. Son arrivée sur les lieux de l'Exposition est une entrée en grande pompe, qui est véritablement l'objet de l'attention générale. Voici les relations des événements que nous lisons en 1855 dans *Paris en 1855. Journal de l'Exposition générale*, puis en 1867 dans le *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867*, et qui nous permettent de nous en figurer quelque peu le déroulement.

> Il est midi. Les galeries du Palais de l'Exposition sont garnies depuis longtemps; les dames occupent les banquettes, les hommes sont debout derrière. Les députations officielles arrivent l'une après l'autre et occupent les places qui leur sont assignées. Les uniformes se mêlant aux broderies et aux habits de cour.
> Midi trois-quarts. La voix du canon annonce au peuple que l'Empereur et son auguste épouse sortent du château des Tuileries, des acclamations lointaines se font entendre, et en quelques instants un chœur immense d'enthousiasme s'élève à l'aspect du cortège impérial qui s'avance au milieu de la haie et se dirige vers l'entrée de l'Exposition. Quel coup-d'œil ! Pour nous qui étions placé au premier rang, nous n'avions jamais rien vu d'aussi imposant[117].
> Le cortège impérial, se mettant aussitôt en marche, parcourut d'abord la plate-forme de la galerie du travail.
> Lorsqu'il s'engagea sur cette plate-forme, d'où il dominait les flots de la foule qui se pressait au rez-de-chaussée, les orgues le saluèrent de l'hymne national ; les machines de cette gigantesque usine se mirent en mouvement ; les vivats enthousiastes éclatèrent ; la grande nef, hier encore chantier, aujourd'hui musée et atelier tout à la fois, s'emplit d'animation et de vie. Ce fut là un beau spectacle, que n'oublieront jamais ceux qui en furent les témoins[118].

La population est décrite en détail et une focalisation se fait sur les personnalités importantes et honorables, alternant avec les visions d'ensemble qui insistent sur le nombre des présents. Les décors, la musique, les spectateurs amassés, tout participe unanimement à la célébration de l'empereur.

Étant donné l'avis que les Goncourt portent sur Napoléon III, ils ne se laissent pas éblouir par ce spectacle impérial. Dans leur *Journal*, ils soulignent la propension de l'empereur à se donner à voir comme sur un théâtre[119], ce qui leur inspire du mépris. Une telle entrée princière leur semble l'usurpation d'un rôle.

Enfin, la presse occupe une place considérable dans le succès de cette manifestation, puisqu'elle expose dans ses colonnes tout ce qui est à voir. La médiatisation, comme au théâtre, est importante, c'est pourquoi, lors de l'Exposition universelle de 1855, la presse française et étrangère est invitée à entrer gratuitement[120]. Les journaux s'emparent de

[117] *Paris en 1855. Journal de l'Exposition générale*, 25 mai 1855, p. 2.
[118] *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Imprimerie impériale, 1869, p. 144.
[119] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 27 février 1864, p. 1055.
[120] *Rapport sur l'Exposition universelle de 1855*, *op. cit.*, p. 85.

l'événement et lui donnent un fort coefficient de spectacularisation. Leur rapport est complété par les écrivains et les critiques qui, eux aussi, sont conviés à pénétrer dans le « Palais à toute heure et [à] se livrer librement à leurs études[121]. » Il s'agit de faire en sorte que l'exposition devienne un sujet de littérature et qu'elle soit mentionnée dans les cercles de sociabilité des milieux artistiques, ce qui ne peut qu'accroître encore sa notoriété.

2. Les Expositions universelles jugées par les Goncourt

Nous l'avons dit, les Expositions universelles font partie intégrante de l'histoire des pratiques culturelles. Paris en accueille cinq : en 1855, 1867, 1878, 1889, 1900. Elles sont aussi un lieu de réflexion, de démonstration de la technique comme progrès et de la modernité comme lien entre le passé et l'avenir, entre les civilisations, si bien qu'elles sont entourées d'une aura, d'un imaginaire propre et qu'elles contribuent à construire l'identité nationale. Nous nous intéresserons tout particulièrement aux deux premières Expositions universelles françaises qu'ont fréquentées les Goncourt et dont ils ont rendu compte avec des mouvements de fascination et de répulsion mêlés.

Les Expositions universelles n'ont pas seulement vocation à exposer, mais plus encore à faire rêver et à travailler les imaginaires en profondeur, dans la veine utopique caractéristique des œuvres de Saint-Simon[122]. Mais l'utopie n'est ni un banal songe ni une simple rêverie : elle a une présence historique fondée sur une dynamique sociale. Les Expositions universelles figurent en quelque sorte une synthèse parfaite des pratiques scientifiques et techniques et des représentations de l'imaginaire. Il s'avère que les figures qui ont cru aux doctrines utopiques (et qui sont par ailleurs des techniciens, des ingénieurs, des scientifiques et des hommes d'affaires) sont très présentes, et elles rencontrent artistes et architectes. Tous accompagnent le besoin de changement qui se manifeste. Comme l'écrit Saint-Simon :

> L'objet de l'industrie est l'exploitation du globe, c'est-à-dire l'appropriation de ses produits aux besoins de l'homme, et comme en accomplissant cette tâche elle modifie le globe, le transforme, change graduellement les conditions de son existence, il en résulte que par elle, l'homme participe, en dehors de lui-même en quelque sorte, aux manifestations successives

[121] *Ibid.*
[122] Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeleunaere-Douyère, Liliane Hilaire-Pérez, *Les Expositions universelles en France au XIX^e siècle, op .cit.*, p. 37.

> de la divinité, et continue ainsi l'œuvre de la création. De ce point de vue, l'industrie devient le culte[123].

Le sème de la religion qui traverse ce court extrait montre le désir de rendre idolâtre. De la même manière, l'Exposition universelle, avec toutes ses réalisations et ses promesses d'avenir, est une sorte de prophétie porteuse de l'idée de libération économique.

L'autre aspect de la réflexion qui découle des doctrines utopiques est l'attrait pour les cultures de l'ailleurs. L'Exposition universelle confronte les cultures et excite la curiosité, notamment celle des auteurs qui y trouvent parfois une matière à exploiter. Ainsi Baudelaire dans sa critique d'art avance-t-il qu'« il est peu d'occupations aussi intéressantes, aussi attachantes, aussi pleines de surprises et de révélations pour un critique [...] que la comparaison des nations et de leurs produits respectifs[124]. » Les Goncourt, quant à eux, ne sont pas aussi explicites, mais nous leur voyons de l'intérêt pour la découverte de la momie de l'*okel* lors de l'Exposition universelle de 1867 :

> Elle était là, étalée sur cette table, frappée et souffletée en plein jour, toute sa pudeur à la lumière et aux regards. […] Pauvre cadavre profané, si pieusement enterré et voilé et qui devait si bien se croire sûr du repos et du secret éternels, de l'inviolabilité immortelle, et que le hasard d'une fouille jetait là, comme une crevée de notre temps, sur une table d'amphithéâtre, sans que personne que nous en eût une douloureuse mélancolie[125].

Les deux frères observent ce qui constitue pour eux un phénomène chargé d'une dimension esthétique. Ils éprouvent des émotions sans doute comparables à celles qu'ils peuvent ressentir devant une œuvre et regrettent une fois encore un public qui ne sait pas apprécier la beauté à sa juste valeur, puisqu'ils se disent les seuls à avoir quelque sentiment. Le spectacle se passe dans l'amphithéâtre, comme s'il s'agissait d'étudier l'anatomie d'un corps mort. Mais de cette dissection, ils font jaillir le pittoresque, qui tient au rapport à un espace et un temps éloignés.

En effet, ce dépaysement leur cause de vives impressions : l'Exposition permet de se transporter vers l'ailleurs. Lors d'une promenade vespérale avec Gautier, ils redécouvrent ainsi Paris sous un autre angle, lointain, métamorphosé, et dépeignent l'étrangeté de leur propre ville, qu'ils expriment par la périphrase « ce grand monstre de choses, qu'on appelle l'exposition[126]. » Leur description semble pourtant péjorative :

---

[123] *Doctrine de Saint Simon. Exposition. Deuxième année*, Paris, Bureau de l'Organisateur, 1830, p.115, cité par Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeleunaere-Douyère, Liliane Hilaire-Pérez, *Les Expositions universelles en France au XIX^e^ siècle, op. cit.*, p. 40.
[124] Charles Baudelaire, *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Paris, Folio essais, 1992, p. 235.
[125] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal,* 27 mai 1867, p. 86.
[126] *Ibid*.

> Et l'idée nous venait, de voir un songe de Phalanstère, un Panthéon fantastique, une Babel d'industrie, un Colisée de Prudhomme […], une Babylone de l'avenir, le Paris du XX^e^ siècle, éblouissant de gaz […], rendez-vous des peuples et de la fraternisation de l'univers[127].

Ils insistent à la fois sur le caractère factice et utopiste, et donc irréaliste de l'Exposition, sur l'imprégnation forte du bourgeois, sur l'idée de débauche en employant des allégories : Babel et Babylone faites confusion et déperdition.

Ils manifestent aussi un désir de s'approprier le motif de l'industrie et de l'esthétiser. Leurs visites de l'Exposition faites en présence d'autres écrivains, Du Camp et Gautier, y sont tout à fait propices. Pour sublimer les choses vues, ils font appel à l'art, qui modifie leur rapport au réel : « Les choses prenaient partout autour de nous des aspects étranges. Le ciel du Champ de Mars prenait les teintes d'un ciel d'Orient. La foule des monuments du jardin allongeait, sur le bleu du soir, la découpure d'un paysage de Marilhat[128]. » Des couleurs, des références picturales, c'est bien à l'élaboration d'un tableau qu'ils se livrent.

Depuis l'Exposition de 1855, le produit industriel unique est présenté comme une œuvre et il est intégré dans une logique d'exposition normalement réservée aux beaux-arts :

> Celle-ci présuppose un autre type de relation aux objets, en déviant le problème de l'acquisition et la possession matérielle vers un but différent, ou présenté en apparence comme différent : leur contemplation, l'admiration de type intellectuel, le regard muséal plutôt que commercial. […] On *artialise* ce qui est d'ordre matériel et utilitaire, et au demeurant non chargé de valeur esthétique. L'exposition est ainsi, en ce milieu de XIX^e^ siècle, un coup de force visant à l'*artialisation* de l'industrie[129].

Cette métamorphose est guidée par les métaphores du pittoresque et du spectaculaire. Elle incite les auteurs comme les deux frères à déployer les effets de leur prose pour susciter, en plus de l'admiration due à la nouveauté et au caractère exceptionnel de certaines inventions, des émotions esthétiques. Mais il en ressort un double malaise[130], relatif à l'association entre l'Exposition universelle et l'exposition des beaux-arts qui n'occupe qu'une petite partie de celle-ci et remplace le salon annuel, ainsi qu'à l'attractivité supérieure des techniques et des machines, qui semblent attiser davantage l'intérêt du public que l'art. Les Goncourt regrettent la dichotomie qui persiste et qui aurait pu se transformer en dualité réconciliée : « Au XVIII^e^ siècle, meubles, etc., toute l'industrie, étaient un art. Au XIX^e^ siècle, pas un meuble, pas un bronze, pas une porcelaine ! Et jamais on n'a plus parlé de l'art

[127] *Ibid*.
[128] *Ibid*.
[129] Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeleunaere-Douyère, Liliane Hilaire-Pérez, *Les Expositions universelles en France au XIX^e^ siècle, op. cit.*, p. 49.
[130] *Ibid*, p. 50

dans l'industrie[131]! » Et pour renforcer l'expression de ce regret, ils comparent leur siècle au siècle précédent, qu'ils tiennent pour modèle.

La critique, vis-à-vis de ces deux notions distinctes et soudainement imbriquées l'une dans l'autre, engage un débat autour de trois thématiques majeures qui concernent les nuances et les oppositions entre ancien/nouveau, matériel/spirituel et invention/imagination[132]. Baudelaire y apporte aussi sa contribution :

> Que ferait, que dirait un Winckelmann moderne […], que dirait-il en face d'un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu'à l'évanouissement ? Cependant c'est un échantillon de la beauté universelle ; mais il faut, pour qu'il soit compris, que le critique, le spectateur opère une transformation qui tient du mystère, et que, par un phénomène de la volonté agissant sur l'imagination, il apprenne de lui-même à participer au milieu qui a donné naissance à cette floraison insolite. Peu d'hommes ont, – au complet, – cette grâce divine du cosmopolitisme ; mais tous peuvent l'acquérir à des degrés divers[133].

Il croit, quant à lui, à la possibilité de sensibiliser l'observateur et développe l'idée selon laquelle « le beau est toujours bizarre[134] ». Pour ce qui est de la place des Goncourt dans ce mouvement, en tant que découvreurs des arts orientaux, ainsi qu'ils aiment à le laisser penser, elle est toute particulière et entièrement soumise à la question de l'esthétique, éloignée de tout phénomène de mode auquel l'Exposition universelle a pu confiner. C'est de cette manière qu'ils sont parvenus à exhausser l'image de l'ailleurs. Après la mort d'Edmond, le catalogue des objets ayant appartenu aux deux frères évoque la position des Goncourt en ces termes :

> Et c'est l'honneur des Goncourt d'avoir affirmé que tous les arts sont solidaires, qu'il faut les groupes, non suivant des origines locales, mais selon des parentés de sentiment. Et dans leur rigoureuse logique, peu importait le coin de terre où chaque fleur était née, pourvu que toutes fussent bien de même essence, se confondissent en une même harmonie.
> La collection Goncourt s'imposait donc avant tout par deux mérites primordiaux : en offrant un asile, un lieu de ralliement aux expressions géniales de deux points opposés du globe, elle se donnait une signification universelle ; en élisant dans chaque civilisation tout ce qui marquait une même tendance, elle acquérait un rare aspect d'unité.
> Et rien n'a jamais altéré le caractère de cette unité. Pendant le même temps où d'autres orientèrent leur goût suivant les courants ambiants de l'époque, Goncourt demeura toute sa vie semblable à lui-même. Son être était nativement lié, de par de secrets atavismes, de par d'impénétrables lois d'affinité, plus puissantes que la volonté humaine, à un seul idéal[135].

---

[131] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 28 août 1855, p. 148.
[132] Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeleunaere-Douyère, Liliane Hilaire-Pérez, *Les Expositions universelles en France au XIX^e^ siècle, op. cit,* p. 54
[133] Charles Baudelaire, « Exposition universelle 1855 », *Critique d'art, op. cit*., p. 236.
[134] *Ibid*., p. 216.
[135] *Objets d'art japonais et chinois. Peintures, estampes composant la collection des Goncourt*, Paris, Motteroz, 1897, p. III.

Ainsi s'explique la logique d'exposition des deux frères, guidée par le sentiment qui émane des objets. Les critères d'unité ne sont pas de provenance, ils sont relatifs à l'effet produit par l'esthétique sur les sens. Peut-être l'Exposition universelle de 1855 a-t-elle joué un rôle dans l'attrait des deux frères pour la collection d'objets exotiques, quoi qu'ils veuillent bien en dire.

Le bilan des deux Expositions universelles est quelque peu mitigé, mais il serait naïf de s'attendre à autre chose de la part des Goncourt. Ils sont marqués par le caractère spectaculaire de l'événement ; néanmoins, l'idée de modernité telle qu'elle s'exprime là est appréciée d'une manière plus relative et elle est représentative de leur complexité. Dans une certaine mesure, les Expositions universelles les fascinent, bien qu'ils manifestent d'importantes réserves vis-à-vis de toutes les techniques et de l'industrialisme prégnants. La difficulté tient au rapport qu'ils entretiennent au temps, à la position qu'ils veulent élire et à leur conception artistique, qui est de nature émotive. De manière presque contemporaine à l'Exposition de 1867, ils posent des bases pour définir la modernité dans *Manette Salomon*. Le personnage de Chassagnol, en critique, s'exprime ainsi sur le sujet : « Le moderne, tout est là. La sensation, l'intuition du contemporain, du spectacle qui vous coudoie, du présent dans lequel vous sentez frémir vos passions et quelque chose de vous… tout est là pour l'artiste[136]…» Finalement, le spectacle du moderne ne tient-il pas aussi pour les deux frères à la fréquentation des hommes de leur temps qui manifestent leurs goûts nouveaux ? Ne réside-t-il pas dans cet étalage que tous viennent admirer inconditionnellement et qui les pousse, eux, une nouvelle fois dans cette position d'observateurs à part ? Ce dernier commentaire vient encore renforcer toute cette ambiguïté :

> Je sors de l'Exposition avec l'impression d'une transposition de mon moi dans l'avenir, qui aurait regardé le Paris actuel conservé comme une curiosité. Une idée de passé, de mort et d'histoire sort de toutes ces armoires où est catalogué le présent. Le temps qu'on vit prend le recul et l'archaïsme d'un musée[137].

C'est que Paris, une nouvelle fois, se dérobe ; le moderne et le neuf placés sous les yeux des spectateurs sont « vieillis, morts, muséifiés[138] », alors que les Goncourt ont le désir de faire vivre toujours, de faire « frémir » pour reprendre l'expression de Chassagnol. Passé, présent, futur, les époques deviennent objets d'une profonde interrogation et d'un spectacle étrange, mais non moins fascinant et intrigant.

---

[136] *M.S.*, p. 436.
[137] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 20 juin 1867, p. 90.
[138] Jean-Pierre Arthur Bernard, *Les deux Paris : les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, p. 177.

III. Les Goncourt et la collection : le spectacle du privé

1. Le goût pour les objets

À l'intérêt pour les expositions qui se développe au XIX^e^ siècle, répond le goût des Goncourt pour la constitution d'un musée intime. Ils le découvrent très jeunes : il leur vient de leur tante Nephtalie de Courmont, qu'ils traitent, avec le recul, comme une véritable connaisseuse issue de la première génération des collectionneurs parisiens du XIX^e^ siècle[139], qui n'ont rien à voir avec les nouveaux amateurs d'objets de l'art industriel.

La première étape de cette bricabracomanie est l'acquisition d'une aquarelle de Boucher par Edmond, alors âgé de seize ans ; le point culminant en est la création d'un intérieur-musée dans la maison que les deux frères occupent à Auteuil à partir de 1868. Edmond, sûr de son bon goût, finit par se dire qu'il aurait pu se faire « inventeur d'intérieurs pour gens riches[140] », comme ils se sont dit plus tôt, en revenant de leur voyage pittoresque, qu'ils auraient pu se faire peintres. La collection est donc élevée au rang d'art, celui de la décoration, et l'écriture développée autour de cette thématique permet d'allier deux vocations esthétiques.

La collection des objets d'art, contrairement au goût amer laissé par l'Exposition universelle, qui les plaçait dans une forme de lointain passé, met en présence des objets auxquels les deux frères donnent vie en les associant. Leurs objets viennent combler une défiance vis-à-vis de leur temps. Ils *spectacularisent* cette vie à part, faite d'objets réunis par leurs seuls critères d'appréciation : ce n'est plus la vision d'un temps qui renvoie à la déchéance, mais plutôt une trouvaille, le retour des choses disparues et regrettées, l'apparition des choses lointaines qui font rêver – un spectacle qui est force vitale. La collection a donc le mérite de faire vivre ou revivre, d'où la nécessité de l'animer et de lui trouver des principes actifs.

Outre la pratique de la collection en elle-même, les Goncourt ont pu s'adonner à leur passion dans les textes. Une fois ce talent développé, ils l'ont mis en mots. Dans *Une voiture de masques*, ils dressent le portrait de cette créature qu'est l'ornemaniste, décorateur et artiste

[139] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 30 août 1892 : « Et l'on gagnait le boulevard Beaumarchais et le faubourg Saint-Antoine. Ma tante se trouvait être à cette époque une des quatre ou cinq personnes de Paris énamourées de vieilleries, du *beau* des siècles passés, des verres de Venise, des ivoires sculptés, des meubles de marqueterie, des velours de Gênes, des points d'Alençon, des porcelaines de Saxe. », p. 751.
[140] Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste, op.cit*., préface de Dominique Pety et Christian Galantaris, p. VII.

créateur d'ornements. Dans *Manette Salomon*, ils décrivent l'intérieur du peintre Coriolis, encombré d'objets dont il fait collection. Il s'agit là d'un *topos* de la littérature de l'époque : Balzac s'y est essayé avant eux avec pas moins d'une vingtaine de collections[141] détaillées dans la *Comédie humaine*.

La description de l'intérieur de Coriolis est l'exemple le plus probant de cette forme spectaculaire qu'est l'écriture de la collection. Celui-ci est défini par deux métaphores antithétiques : il est à la fois « musée » et « pandémonium », c'est-à-dire ordre et chaos, tant et si bien que les deux frères assignent une connotation négative à son aménagement. Sa représentation est commandée par une logique cumulative. Les auteurs ont pour principe de s'opposer à toute association hétéroclite et hasardeuse ; ils prônent « un désordre cherché[142] », comme le rappellera Edmond, à propos de l'aménagement de son vestibule, dans *La Maison d'un artiste*. Cette conception de l'organisation, ils la manifestent déjà à l'occasion d'une visite de la collection de La Caze en mai 1859[143] : ils ne peuvent que déplorer l'enchevêtrement d'œuvres de maîtres et de tendances diverses. Aussi leur jugement concernant l'éclectisme est-il clair : il « ne vaut rien en art et surtout en collection[144]. » Les objets hétéroclites, s'ils apparaissent ensemble, doivent provoquer une rencontre insolite mais qui prend son sens. Comme l'écrit Marc-Mathieu Münch, à propos de la cohérence d'une œuvre : « Toute œuvre réussie se définit comme un système de forces en circulation allant du tout à chaque élément, de chaque élément au tout et d'un élément à l'autre[145]. » C'est dans cette mesure que l'art doit trouver les moyens de créer l'ordre d'un monde nouveau. L'épisode concernant l'atelier de Coriolis, qui constitue un passage tout à fait autonome, clos sur lui-même, révèle le plaisir qu'ont les Goncourt à faire émerger l'étrangeté des relations entre les objets :

> L'étalage et le fouillis d'un luxe baroque, un entassement d'objets bizarres, exotiques, hétéroclites, des souvenirs, des morceaux d'art, l'amas et le contraste de choses de tous les temps, de tous les styles, de toutes les couleurs, le pêle-mêle de ce que ramasse un artiste, un voyageur, un collectionneur, y mettaient le désordre et le sabbat du bric-à-brac[146].

Le sème de la confusion traverse cette description ; néanmoins, ici et là, quelques objets apparaissent, qui nous évoquent les goûts des deux frères, notamment les objets d'Orient, l'éventail chinois ou encore des bibelots du XVIII^e^ siècle. Ici, la collection semble

[141] Boris Lyon-Caen, « Balzac et la collection », *L'Année balzacienne*, 1/ 2003 (n° 4), pp. 265-284, p. 267.
[142] Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste, op. cit*., t. 1, p. 4.
[143] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 8 mai 1859, p. 451.
[144] *Ibid*.
[145] Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 259.
[146] *M.S.*, p. 216.

passer par la mise en place d'un volume. La variété des choses rompt la monotonie de l'espace, qui est qualifié de baroque. Étymologiquement, après un emploi réservé à la joaillerie, le terme a signifié le caractère insolite, irrégulier, fantaisiste d'une chose. Il a parfois une connotation péjorative, parce que traditionnellement la supériorité de l'ordre fait l'unanimité. Dans ce premier temps de la description, la confusion préside à la constitution du lieu : pour la reproduire, les Goncourt procèdent à un démembrement de la phrase, qui bouleverse l'ordre canonique. Les procédés sont nombreux, permettant notamment de séparer les groupes de mots, parfois de créer un effet d'attente, qui, par une surcharge d'éléments satellites, met en suspens la référence initiale. Ces ajouts créent une mise à distance des groupes lexicaux. Les auteurs reproduisent un méli-mélo de la syntaxe propre à imiter le fouillis du lieu.

Des passages exclusivement énumératifs s'insèrent entre d'autres plus aérés, et les Goncourt n'hésitent pas à aller jusqu'à l'excès : la lecture de ce texte d'une seule voix traduit l'asphyxie éprouvée face à ce décor. La description saturée des armes, faite en une longue liste, en est une illustration :

> Des sabres à pommeaux, arrangés en fémurs, des lames à manches d'ivoire et d'acier niellé, des poignards courbes ébauchant des côtes, des yatagans, des khandjars albanais, des flissats kabyles, des cimeterres japonais, des cama circassiens, des khoussar indous, des kris malais, se levait une espèce de squelette sinistre de la guerre, le spectre de l'arme blanche[147].

Dans une protase très développée, les termes appartenant au même sème abondent : l'excès de vocabulaire marque l'exhaustivité que les Goncourt se donnent pour règle afin de créer un *effet-catalogue*. Dans l'apodose, l'inversion verbe-sujet trouble la clarté du message et, par suite, la visibilité de l'espace. Les noms exotiques des armes ajoutent encore au tumulte de la pièce. Malgré ce brouillage apparent et voulu, la représentation n'est pas laissée au hasard, elle n'est pas un déni du travail du langage.

L'ensemble de ce passage, par certains aspects, et en particulier par sa grammaire qui reproduit la grammaire de la collection schématisée par Dominique Pety, annonce *La Maison d'un artiste*. Ce livre en deux volumes, dont il a déjà été question, est l'œuvre du seul Edmond. Cette volonté d'écrire un catalogue, comme il existe des catalogues d'exposition, répertoriant les objets qu'il possède chez lui, fait bien de la collection un art. Edmond s'attache à y exposer dans les détails chaque pièce, explique et justifie l'ordre choisi pour sa présentation. La lecture de ces divers textes consacrés aux objets confirme qu'il existe un

[147] *M.S.*, p. 216.

style approprié qui donne les lois créatrices de la collection : à la vue d'un spectacle correspond un style spectaculaire. La mise en mots part d'un emboîtement suivi d'une juxtaposition, de la concentration et de l'expansion des choses[148] comme la phrase imbrique les mots – dans des catégories lexicales ou dans des dérivations –, les ajoute et se développe en de longues périodes grâce à des expansions.

Cette écriture voudrait donner à voir, être représentative. Pourtant, l'abondance des termes, des propositions, tous les procédés d'énumération, ont tendance à brouiller l'image de la réalité que le lecteur cherche à reconstituer. L'écriture est avant tout euphorique. Portée par la pulsion du nombre, elle relève autant du spectaculaire que de l'intime, car le désir mimétique du style aspire à animer la collection et à revivre le plaisir esthétique de l'objet. Il y a donc un art goncourtien de l'accumulation, tant pour leurs mots que pour leurs objets : la *copia* doit être signifiante et jouissive. C'est pourquoi le principe organisateur doit être aussi principe de vie.

Michel Foucault, dans *Les Mots et les choses*, parle ainsi de cette accumulation, qui est à la fois ajout d'objets et traduction stylistique par le langage (figure énumérative) : « La *taxinomia* implique en outre un certain continuum des choses (une non-discontinuité, une plénitude de l'être) et une certaine puissance de l'imagination qui fait apparaître ce qui n'est pas, mais permet, par là même, de mettre au jour le continu[149]. » Pour mimer l'effet sur l'observateur de toute collection, c'est-à-dire un effet de foisonnement apparent de l'objet, la syntaxe multiplie les effets de style. Cette dénomination prolixe passe par toutes les formes de répétitions : réduplication de mots, comme l'anaphore ; de sèmes, comme la redondance, le pléonasme ou les réseaux ou champs lexicaux ; de sons, avec les allitérations, assonances et leur conséquence, l'harmonie imitative ; ou de structures, avec le parallélisme, énoncés types des écrits réalistes selon Philippe Hamon[150]. Et si de ces textes arrivés à saturation de mots se dégage la sensation d'une jouissance, c'est que les auteurs créent avec « la passion cumulative jusqu'à la pléthore ou l'encombrement[151] », qui préside parfois à la description au risque d'opacifier la représentation. Le spectacle de la collection, avant de se voir dans le détail, se voit comme un tout qui est spectacle de l'épanouissement.

[148] Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection*, Genève, Droz, 2003, p. 130.
[149] Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1966, p. 87.
[150] Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982 : « le pléonasme, l'anaphore, la tautologie, la répétition seraient donc les énoncés types du discours lisible. », p. 133.
[151] Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000, p. 106.

2. Du spectacle à la curiosité

S'il a été question jusqu'ici de la quantité d'objets et de la constitution d'un ordre, il faut aussi s'attacher à comprendre ce qui préside réellement à cette mise en scène. L'exposition publique repose sur des critères de sélection qui sont supposés être qualitatifs ou représentatifs d'un mouvement, d'une mouvance, d'une idée. Il est donc possible de déterminer une sémantique de l'exposition. La collection, pour sa part, du moins pour les Goncourt, répond de toute évidence à des critères spécifiques et repose sur une sélection stricte de pièces.

Tout d'abord, les deux frères nourrissent à l'évidence un goût particulier pour la curiosité. En soi, la curiosité possède un lien avec une forme d'attractivité de la chose ; par définition, elle attire, suscite l'intérêt, et donc elle excite un certain désir de savoir, invite à découvrir, à lever un voile sur l'inconnu. C'est le cas des objets rares et singuliers. Au XIX^{e} siècle, les cabinets de curiosité sont très nombreux et eux aussi font partie des lieux communs de la littérature, même s'ils ont été inventés bien avant. Ils vont de pair avec l'image du savant qui tend à se développer simultanément. Particulièrement présents depuis l'époque de la Renaissance, ils regroupent un mélange d'objets naturels (de la terre, de la mer, des airs) et de productions de l'homme, si bien qu'ils représentent « un microcosme, au sens de résumé du monde[152] ». Les Goncourt ne créent pas un cabinet de curiosité à proprement parler : pour eux, il s'agit de ne réunir que des objets d'art ou de la main de l'homme.

Aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, ces expositions, qui étaient auparavant plutôt du domaine privé, même si elles pouvaient recevoir des visiteurs, sont nommées « muséums », ce qui exprime bien la logique d'exposition et de conservation. L'espace d'exposition est généralement un espace resserré (un meuble à tiroirs[153]) mais précieux ; toutefois, il a tendance à déborder et à excéder les cadres posés. Après la Révolution, le gouvernement opte pour un inventaire des collections, afin de parvenir à fonder un état des objets possédés et des connaissances. Des dépôts sont faits dans divers lieux, où se déroulent parfois des ventes. Le rangement s'y fait en fonction des catégories d'objets, en particulier pour les objets artistiques : livres, peintures, sculptures, dessins. Le XIX^{e} siècle marque une nette progression dans cet attrait pour les curiosités. Au début du siècle, ce sont davantage d'initiatives individuelles ; et les voyages d'exploration entrepris jouent un rôle considérable. Les deux

[152] *Grande Encyclopédie*, 1751, citée par Josette Rivallain, « Cabinets de curiosité, aux origines des musées », in *Outre-mers*, vol. 88, n°332-333, 2001, pp. 17-35, p. 18.
[153] *Ibid*., p. 22.

Expositions universelles de 1855 et 1867 contribuent également au développement de cet intérêt.

Ce n'est pas tant en savants qu'en esthètes que les Goncourt se penchent sur les « curiosités ». Le voyage qu'ils entreprennent en 1849, à la mort de leur mère, et qui les mène à Alger, puis celui en Italie sont des voyages pittoresques, par lesquels ils souhaitent s'imprégner de visions dont leurs œuvres s'inspireront. De là, ils rapportent un goût pour les choses du lointain. L'exemple le plus abouti de leur goût pour la chose étrange et rare est bien celui pour le Japonisme, mais il repose essentiellement sur l'imaginaire et les émotions car ils ne se sont jamais rendus au Japon. En la matière, ils font preuve d'une certaine avance. Quant aux objets chinois, ils les découvrent à travers leur passion pour le XVIII^{e} siècle, puisque la Manufacture de Sèvres commande des décors chinois à des décorateurs. Le développement des flux commerciaux permet la circulation de nombre d'objets exotiques d'Extrême-Orient. Les formes en sont originales pour l'époque, suffisamment pour se lier au style rococo. Ces deux dominantes de leur collection – l'Extrême-Orient et le XVIII^{e} siècle – sont une manière pour les Goncourt de se distinguer : ils expriment ainsi et exposent une supériorité native. L'intérieur goncourtien et les intérieurs fictifs que créent les deux frères comportent souvent des curiosités artistiques. La description du vestibule dans *La Maison d'un artiste* attire l'attention presque exclusivement sur les décors japonais, les *fukusas,* par exemple, objets du quotidien (carrés de soie utilisés dans le rituel du thé au Japon) qui accèdent au rang d'objets d'art. C'est l'art français qui y est dépaysé, étranger chez lui : « Parmi ces bibelots orientaux, une merveille française, un bas-relief de Clodion[154]! » Beaucoup d'œuvres sont aussi des représentations spectaculaires : l'art japonais est fait art du spectacle avec, dans les albums, « une matsouri », « un petit théâtre ambulant », « une lutte de sûmo », « l'amphithéâtre à deux rangs de gradins », « ces théâtres sans actrices, et où l'acteur est doublé d'une ombre », « l'orchestre[155] »… Aussi ces pièces japonaises ont-elles une capacité à transfigurer le réel. Le caractère scénographique est la conjugaison du dramatique et du pittoresque. Dans *La Maison d'un artiste*, Edmond se remémore l'épisode de Coriolis feuilletant un album d'estampes japonaises, où le personnage est transporté vers de lointains horizons qui lui apparaissent sur les pages « pareilles à des palettes d'ivoire chargées de couleurs de l'Orient, tachées et diaprées, étincelantes de pourpre, d'outremer, de vert d'émeraude[156] » :

[154] Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, *op.cit*., p. 12.
[155] *Ibid.*, pp. 198-200.
[156] *M.S.*, p. 261.

> Là sont ces livres d'images ensoleillées, dans lesquels par les jours gris de notre triste hiver, par les incléments et sales ciels, nous faisions chercher au peintre Coriolis, ou plutôt nous cherchions nous-mêmes, un peu de la lumière riante de l'Empire, appelé l'Empire du Lever du Soleil. […] Ces albums ouverts et parcourus de l'œil […], il vous apparaît, baignée des méandres azurés des mers, des fleuves, des rivières, des lacs, une terre, aux rivages semés d'écueils baroques […], cette terre enfin composée de trois mille huit cents îles ou rochers : le Japon[157].

Le pouvoir des images, la beauté des couleurs, les sensations procurées permettent une fuite dans l'imaginaire. Par cette autoréférence du romancier, se produit une rencontre entre le fictif et le réel, un enchevêtrement de la vraie vie et de l'œuvre. Le plaisir de la collection est redoublé chez les auteurs par l'écriture de la collection, et surtout par l'*ekphrasis*, qui suscite des émotions. Décrire ces albums, c'est en renouveler la valeur esthétique et la force de dépaysement presque fantastique comme ce fut le cas lors de l'écriture de ce chapitre du roman[158]. Les facultés de l'imagination des deux frères sont les mêmes que celles du personnage, qui se transporte hors du « gris, morne, infini, désespéré[159] » pour rejoindre un « jour de pays féerique, un jour sans ombre et qui n'était que lumière[160]. » L'antithèse entre les deux espaces crée un déplacement idéalisé et le décor est lui-même à la fois poétique et pittoresque.

3. La mise en scène d'un espace de l'intime

L'aménagement de la collection est une expansion d'objets qui créent un décor. Élaboration artistique, elle est une mise en scène d'un soi intérieur ; elle crée ce que nous pourrions nommer un théâtre de l'intimité.

Pour les deux frères, écrire la collection, c'est commenter un geste humain, personnel, esthétique et signifiant : la collection est « un geste d'exhibition du sens[161] », « un sémiophore [qui] dévoile sa signification quand il s'expose au regard[162]. » La démarche écrite des Goncourt est donc descriptive et critique : il s'agit de recomposer la signification de la mise en place esthétique de la collection et, en même temps, de donner du sens à leur propre existence de collectionneurs. La collection *spectacularise* la vie ou partie de la vie de celui qui l'expose. Tel est le projet que décrit Edmond dans sa préface à *La Maison d'un artiste* :

---

[157] *M.S.*, pp. 194-195.
[158] *M.S.*, chapitre XLVII.
[159] *M.S.*, p. 259.
[160] *M.S.*, p. 261.
[161] Boris Lyon-Caen, « Balzac et la collection », *art. cit.*, p. 265.
[162] Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1987, p. 43.

> En ce temps, où les choses, dont le poète latin a signalé la mélancolique vie latente, sont associées si largement par la description littéraire moderne, à l'histoire de l'Humanité, pourquoi n'écrirait-on pas les mémoires des choses, au milieu desquelles s'est écoulée une existence d'homme[163] ?

Décrire une collection revient à retracer un itinéraire en exposant des choix esthétiques. L'agencement de l'espace intérieur influence celui qui le conçoit autant que celui qui le conçoit l'influence : ils sont intimement liés. C'est à ce point vrai chez les Goncourt que l'art de la collection supplante la présence de la femme. « C'est évidemment l'ennui, le vide de la vie, qui fait le collectionneur[164] », annoncent-ils dans leur *Journal* en 1860. Et Edmond réaffirme cette loi : « La bricabracomanie n'est qu'un bouche-trou de la femme qui ne possède plus l'imagination de l'homme, et j'ai fait à mon égard cette remarque, que, lorsque par hasard mon cœur s'est trouvé occupé, l'objet d'art ne m'était de rien[165]. » L'art propre au célibataire remplit l'intérieur et donc l'espace intime, il est en quelque sorte une projection pittoresque, un spectacle de son existence.

La collection permet par conséquent de pallier le manque de la femme et offre une plénitude intérieure. Remplir sa vie par la femme en réalité constitue une erreur que les deux frères décrivent dans *Manette Salomon*. Le seul état concevable pour eux, en tant qu'hommes de lettres, est le célibat. Ils montrent clairement que la dégradation de l'espace intérieur entre deux temps de la vie de Coriolis – son célibat et la vie de couple – va de pair avec une dégradation mentale. Lorsqu'il se trouve dans son atelier, il est entouré de l'ensemble des objets dont nous avons déjà décrit le foisonnement ; quand Manette fait irruption dans son quotidien, le vide s'installe. Le dénuement supposerait la pauvreté : « Tout avait changé dans l'intérieur de Coriolis. Son petit logement n'était plus son grand et large appartement de la rue de Vaugirard. Son atelier, dépouillé de ce clinquant d'art sur lequel l'œil du coloriste aime à se promener, semblait vide et froid, presque pauvre[166]. » Non seulement le vide se crée autour de lui mais aussi en lui, et le monde en est décoloré.

Tant qu'elle est romanesque, l'écriture de la collection n'est que le fait d'un protagoniste, mais le lien très évident entre les sensations du personnage et celles des deux frères invite à reconsidérer cette pensée de la collection comme étant la leur. La description de l'espace intérieur par Edmond dans le catalogue le confirme : il s'agit bien là d'une exhibition

[163] Edmond de Goncourt, préface à *La Maison d'un artiste*, dans Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, *op. cit.*, p. 257.
[164] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 18 septembre 1860, p. 613.
[165] Edmond de Goncourt, préambule de *La Maison d'un artiste, op. cit.*, p. 3.
[166] *M.S.*, p. 503

d'objets et aussi de soi. La collection privée, ainsi exposée aux yeux des lecteurs comme elle le serait dans un musée aux yeux du spectateur, a une dimension publique. Tout lecteur est observateur de ce spectacle et est invité à découvrir une forme *spectacularisée* de la vie des deux frères. L'intimité est matérialisée, organisée, puis offerte à voir, révélée au grand jour et plus encore mise en scène, ce qui suppose une réflexion esthétique.

Les expositions tiennent une place importante dans l'œuvre et la vie goncourtiennes. Qu'elles soient privées ou publiques, elles sont des mises en scène organisées qui ont vocation à *spectaculariser* le monde. Les deux frères les ont fréquentées, ont aimé quelques œuvres, mais ils goûtent aussi cette scène où circulent les amateurs, ce théâtre des regards et toute une *hexis* corporelle que réitère chacun de ces événements. Les Expositions universelles en particulier se donnent comme telles, elles tiennent du principe de la muséographie analogique :

> L'art du concepteur doit consister à rendre présent cet esprit du temps et du lieu […]. Et, comme le spectateur de théâtre accepte de jouer le jeu et suspend, un moment, sa conscience du monde pour ne retenir que le « faire comme si » du jeu théâtral, le visiteur de musée a confiance, *a priori*, d'être exposé dans un tel lieu, à une expérience qui, à un certain niveau fondamental, soit « vraie »[167].

Les Goncourt ne sont pas dupes de ce jeu. En critiques qu'ils sont, ils émettent d'importantes réserves, et leur plaît surtout d'étudier le public des expositions, de s'y comparer, de s'en distinguer. Conscients de toutes ces logiques internes, c'est de cette manière qu'ils créent artificiellement des collections fictives qui annoncent aussi la constitution de leur théâtre intime, véritable spectacle de soi, du point de vue des objets et de l'écriture qui les organise stylistiquement.

L'observation des spectacles est marquante tant par la diversité des productions et des manifestations que par une forme de porosité des genres, du moins est-ce ainsi que la plume des Goncourt nous les rend.

Les divertissements sont l'instrument d'une sociologie sommaire, nourrie de leurs préjugés : ils sont commandés par des impératifs esthétiques, politiques, sociaux et, par là même, ils rapprochent ou éloignent les uns et les autres. Le phénomène du spectacle et son pendant le spectaculaire fascinent véritablement les Goncourt qui, après s'en être imprégnés

[167] Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Publics et musées*, vol. 9, 1996, pp. 55-103, p. 60.

réellement, l'introduisent dans leurs œuvres. Le spectacle consiste en une forme d'éblouissement, d'étonnement et ce qui les intéresse surtout est la dimension esthétique qu'ils essaient de recréer. Ils établissent une hiérarchie entre les genres, entre les divertissements, entre les formes artistiques, mais montrent que ces frontières s'effritent. En connaisseurs de nombreuses manifestations, en critiques et en spécialistes, en simples spectateurs, en créateurs, ils donnent la vision d'une cohésion du spectaculaire. Toutes les liaisons peuvent se décliner, et ce dans tous les sens : le théâtre avec ses décors tient de l'exposition, certains bals sont donnés en temps de carnaval, d'autres sont un théâtre de société, les expositions (notamment les Expositions universelles) sont l'occasion de développer l'activité théâtrale parisienne, le théâtre est un travestissement comme au carnaval, les bals masqués sont comme des musées… Ces rapprochements se multiplient à l'infini.

Mais observer les spectacles invite les deux frères à penser d'emblée les notions de faux-semblant, de paraître, d'illusion, qui parcourent cet univers et semblent pouvoir rendre compte de l'état de la société et des rapports que les individus entretiennent entre eux. La scénographie, la mise en scène, l'exposition sont toutes des modes de présentation spectaculaire. Elles offrent une représentation de la société de leur temps qui passe par l'esthétique du pittoresque et du dramatique.

DEUXIÈME PARTIE : AU-DELÀ DU LISIBLE ET DU VISIBLE, L'ŒUVRE JALOUSE. INSPIRATIONS PITTORESQUES ET DRAMATIQUES

À la volonté d'embrasser tous les spectacles de leur temps, correspond chez les deux frères l'ambition d'une écriture totale, somme de tous les arts, imitant à son tour le spectacle et le spectaculaire. Ils créent en jouant avec les limites des genres, réalisant une sorte d'hybridation. Comme Watteau, qui disait « qu'on ne pouvait bien battre le tambour qu'on ne sût jouer de la flûte[1] », il semble que les Goncourt envisagent mal un cloisonnement générique.

L'œuvre de fiction narrative en prose représente la partie la plus importante de leur production. C'est à ce domaine, dans lequel ils se disent parfois précurseurs, que nous allons nous intéresser. Il importe d'y déceler leurs innovations. Ceci supposerait de dessiner un patron du genre romanesque, d'élaborer une sorte de cahier des charges. Or, définir un genre par quelques attributs fixés est réducteur et ne rend pas compte de toutes ses caractéristiques contingentes – le temps, les tendances, les mouvements. Un tel effort est d'autant plus nécessaire que les Goncourt sont réputés avoir participé à la crise du roman. Dans son ouvrage *La Crise du roman*, où il essaie de trouver l'origine de la « mort » de ce genre, Michel Raimond le caractérise comme

> une *action nouée* par la disposition des événements et la répartition des passions. La part de ce qu'on appelait l'*affabulation*, et qui était cet art d'agencer l'intrigue de manière à tenir le lecteur en haleine, restait considérable. Une intrigue présentant des personnages qui donnent l'impression de la vie, le récit d'événements constitués en une histoire, tels étaient les éléments de ce *patron* auquel se référaient la plupart des critiques[2].

Si les origines de cette crise sont souvent datées de la fin du XIX^e^ siècle, les Goncourt semblent, depuis quelques décennies déjà, avoir porté atteinte à l'intégrité du genre, comme en témoignent certaines de leurs grandes déclarations de guerre à la tradition : ils veulent « tuer l'aventure dans le roman[3] ». Leur entrée en littérature est déjà placée sous ce signe : quoi de moins agencé et de moins calqué sur un patron que leur récit empreint de fantaisie, *En 18…*?

La position des Goncourt est toujours celle d'un défi : défi à la langue par un style nouveau, rare ; volonté de passer pour des précurseurs, d'innover ; volonté de maîtriser tous les arts et de créer une forme nouvelle. Ils sont considérés en leur temps comme des individus raffinés, dont le rapprochement de quelque mouvement est toujours controversé. Sont-ils considérés comme naturalistes et pères du naturalisme, certains diront qu'ils « sont des

[1] Lettre de Charles Nicolas Cochin à Falconnet, octobre 1771, *Traductions des XXXIV, XXXV, XXXVI^e^ livres de Pline l'Ancien*, Amsterdam, Rey, 1772, citée par Christian Michel, *Le Célèbre Watteau*, Genève, Droz, 2008, p. 89.
[2] Michel Raimond, *La Crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966, p. 54.
[3] *Ibid*., p. 30.

artistes précis, délicats, rien moins que des naturalistes[4] ». Cette affirmation d'une place particulière, au-delà de tout précédent, est marquée par la forte imprégnation de leur prose par deux dimensions appartenant à d'autres arts : la dramaturgie et le pittoresque. Leur connaissance du théâtre et des arts picturaux font un métissage de leur œuvre narrative. Ces tendances diverses ont pourtant en commun le spectaculaire : les deux frères passent de l'écrit au visuel, du lisible au visible.

[4] Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, José Corti, 1999, p. 61.

CHAPITRE V : LES GONCOURT OBSERVATEURS

Le XIX[e] siècle jouit de progrès nombreux en matière d'observation qui permettent de voir mieux, de voir plus loin, de mieux capter et de mieux rendre la chose vue. Le franchissement des frontières du visible oriente l'appropriation que l'art s'en fait. L'époque est au triomphe de l'imagerie et de l'iconographie : les artistes sont poussés à suivre ces évolutions. Si les relations d'entente et de concurrence entre l'écrit et le visuel sont bien plus anciennes, c'est la multiplication des possibilités du visuel qui conditionne les modes d'appropriation par l'écrit. L'image et le texte ne sont pas réellement indépendants l'un de l'autre, surtout pour l'écrivain. Il utilise la première au même titre que les mots ou presque : qu'il relate ce qu'il voit ou qu'il invente ce qu'il voudrait voir, il cherche toujours à mettre en mots des images.

Le contexte réaliste ou naturaliste met en évidence la part importante accordée à la chose observée. Il n'est pas besoin de rappeler que le réalisme est fantasme de voir, de tout voir, et de tout montrer. Évidemment, pour ces générations d'écrivains du XIX[e] siècle, il faut se méfier de ce que représente le visuel, qui pourrait avoir pour idéal la transparence. Ce que souligne Baudelaire à propos de Balzac pourrait aussi bien s'appliquer aux Goncourt et à leurs contemporains : « J'ai maintes fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur ; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire[1]. » L'observateur est aussi un illuminé, s'il se laisse aller à la folie de son œil.

Les deux frères sont reconnus comme « deux observateurs très fins, deux écrivains très brillants[2] ». Il faut néanmoins comprendre comment ils usent de ce don qu'on leur prête pour rendre le monde lisible, quand bien même cela les mènerait à l'extra-lucidité.

I. Le règne du voir au XIX[e] siècle

1. Image, imagerie au XIX[e] siècle

Le XIX[e] siècle consacre le règne du visuel et les écrivains, entre autres, y participent pleinement. Philippe Hamon, dans son ouvrage *Imageries, Littérature et images au XIX[e] siècle*[3], expose clairement ce nouveau rapport de la littérature à l'image. L'invasion du réel par toutes les formes iconographiques confondues (photographie, dessin de presse, estampe,

[1] Baudelaire, « Théophile Gautier », *L'Artiste,* 13 mars 1859, onzième livraison, nouvelle série, t. 6, p. 167.
[2] Les Goncourt citent Edmond About dans *l'Opinion nationale*. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 28 janvier 1860, p. 524.
[3] Philippe Hamon, *Imageries, Littérature et images au XIX[e] siècle*, Paris, Corti, 2007.

catalogue…) conditionne ou impose une nouvelle manière de dire l'image littéraire. Il n'est plus seulement question de parler du débat ancestral de l'*Ut pictura poesi*s, sans cesse recommencé et jamais abouti, mais de renouveler et de moderniser ce rapport à partir d'un nouvel imaginaire, d'une nouvelle manière de produire l'image, de l'appréhender et de l'écrire car le spectateur est plus que jamais un spectateur-lecteur.

Le lien au visible et son statut demandent à être réinterrogés dès lors qu'il devient primordial. Jean Starobinski parle pour l'époque d'une « poussée du regard[4] », Philippe Hamon, d'« ère du pittoresque généralisé[5] », Stéphane Michaud, de « civilisation transformée en immense machine à voir[6] ». Ces trois expressions font apparaître quelques nuances ou disparités dans l'application du voir : il s'agit tantôt de souligner le caractère pulsionnel, tantôt de faire appel au rendu du visible par une opération mécanique (la machine) ou esthétique (l'art). Il faut entendre par le mot « opération » le fait que cette vision est médiatisée : un filtre s'interpose entre l'œil et la chose vue – objet ou subjectivité de la conscience artistique. Les relations à la chose observée sont donc diverses et plus ou moins directes, et il est difficile de dire quelle est sa place si nous pensons aux techniques de la photographie, du daguerréotype, de la gravure, de l'eau-forte.

Certes le XIX^e^ siècle n'a pas inventé la représentation du réel, et au cours des siècles, combien de fois ces modes de représentation ont changé ! Mais l'œil, désormais, est plus que jamais sollicité et on l'invite aussi à coupler son action à celle de l'esprit, ce à quoi la traduction par des mots invite. L'essor de l'imprimé au XIX^e^ siècle complexifie encore cette relation. Le rapport au discours se fait plus étroit : alors que l'image, de plus en plus performante, pourrait s'autonomiser et se passer des mots, elle les mobilise au contraire. L'imprimé, « conçu pour être le support du message discursif, donc antagoniste possible du message visuel, est devenu aussi pour le message visuel lui-même un support de plus, et de plus grande extension[7] ». Le lien entre l'écrit et l'image semble renforcé, ce que prouve la presse avec les premiers journaux illustrés, *L'Illustration* et *Le Magasin pittoresque,* de même que l'abondance des ouvrages illustrés qui entraîne un vrai mouvement de bibliophilie et de bibliomanie, comme en témoigne Jules Brivois, qui les répertorie[8]. Les Goncourt ne sont pas exempts de cette passion : ils sont collectionneurs d'objets d'art et amateurs d'estampes en

[4] *Ibid*., p. 7.
[5] *Ibid*., p. 8.
[6] Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier, Nicole Savy (éd.), *Usages de l'image au XIX^e^ siècle*, Paris, Créaphis, 1992, p. 10.
[7] *Ibid*., p. 9.
[8] Jules Brivois, *Guide de l'amateur. Bibliographie des ouvrages illustrés du XIX^e^ siècle, principalement des livres à gravure sur bois*, Paris, Conquet, 1883.

particulier, bibliophiles, critiques d'art, disciples de Gavarni, graveurs. Aussi, pour André Billy, leur biographe, le rapport de Jules à l'écrit ne saurait être compris sans considérer sa passion pour l'eau-forte[9].

Le lien entre les Goncourt et l'image excède celui de beaucoup de leurs contemporains. Le XIX^e^ siècle est dit « consommateur d'images[10] », son « œil ébloui, miroir vide envahi par le tourbillon des représentations[11] ». Les Goncourt voient souvent dans cette passion un plaisir bourgeois et vain, ce dont ils témoignent en parlant de la caricature, qui est l'une des expressions les plus courantes du visuel par son omniprésence dans la presse : « L'avènement de la bourgeoisie est l'avènement de la caricature. Ce plaisir bas de la dérision plastique, cette récréation de la laideur, cet art qui est à l'art ce que la gaudriole est à l'amour, est un plaisir de famille bourgeoise[12]. » Comme souvent chez les deux frères, l'argument de classe explique leurs goûts et ils semblent établir implicitement une hiérarchie dans le rapport à l'image et son appréciation. Des catégories d'observateurs se forment : eux préfèrent se placer du côté du peintre, du connaisseur, de l'observateur fin, « l'antithèse du bourgeois[13] ».

2. L'« optique-monde » : tableau, guide et physiologie

Le terme de « tableau » recouvre plusieurs réalités et, dans un premier temps, sans y voir quoi que ce soit ni de pittoresque ni d'artistique, il faut l'entendre comme un découpage du réel, un cadrage, la délimitation d'une vision.

La notion de tableau en ce sens intéresse les Goncourt. En 1856, dans leur *Journal*, ils projettent l'écriture d'une œuvre critique qui tiendrait de Champfleury, du *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier, du *Père Duchesne* et qui comporterait « les nouvelles sociales, la philosophie de l'aspect des salons, du monde et de la rue[14]. » Le tableau s'éloigne de la seule notion de visuel pour correspondre à une observation de fond consistant à offrir la représentation de la société d'une époque. Le visuel se double d'une considération analytique qui se veut ici sociale. Les deux frères se souviennent avoir conseillé Henri Valentin lors de conversations sur l'art :

---

[9] André Billy, *Vie des frères Goncourt,* I, Monaco, Les Editions de l'Imprimerie nationale de Monaco, 1956 : « [Jules] était peintre et graveur comme il était écrivain, en vertu de la même vocation, de la même aptitude à saisir et à exprimer ce qu'il voyait. On ne comprendrait rien à son talent d'écrivain si on le séparait de son talent de graveur. », p. 107.
[10] Philippe Hamon, *Imageries, Littérature et images au XIX^e^ siècle, op. cit.*, p. 22.
[11] Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier, Nicole Savy (éd.), *Usages de l'image au XIX^e^ siècle, op. cit.*, p. 10.
[12] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 26 mars 1860, p. 547.
[13] Philippe Hamon, *Imageries, Littérature et images au XIX^e^ siècle, op. cit.*, p. 22.
[14] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 4 novembre 1856, p. 214.

> Nous lui disions qu'il y avait une fort belle illustration à faire de Paris : des tableaux comme Mabille, la Morgue, un cabaret de la Halle, etc. : enfin, prendre un tableau dans le plaisir et la douleur, à tous les étages et dans tous les quartiers ; mais cela bien fait, d'après nature et non de chic, et pouvant servir de document pour plus tard. Et nous nous plaignions à lui que l'avenir n'aurait point de renseignements vrais pour cela[15].

Ici non plus, l'illustration n'est pas qu'iconographique : le tableau englobe une diversité de points de vue. Les Goncourt font un usage élargi de l'image : au sens propre, elle relève d'une observation, elle donne à voir ; mais elle va plus loin. C'est pourquoi quand ils observent, ils cherchent des positions stratégiques avec le meilleur angle de vue, et toute observation est suivie d'une analyse.

Le tableau est donc à considérer chez eux comme ce modèle littéraire en vogue au XIX^e^ siècle, consistant à rendre compte de l'état de la société dans le détail et par l'exercice d'un œil précis, critique, conscient. Pas de simple copie à l'identique, mais l'adoption d'un point de vue. Louis-Sébastien Mercier, qui annonce ce genre, se détache des dimensions géographique, topographique, sociologique. Dans sa préface, il dit vouloir se distinguer, si bien qu'il prévoit de ne pas évoquer les monuments et autres curiosités : « Je parlerai des mœurs publiques et particulières, des idées régnantes, de la situation actuelle des esprits, de tout ce qui m'a frappé dans cet amas bizarre de coutumes folles ou raisonnables, mais toujours changeantes[16]. » L'objectif annoncé par Mercier est donc de jeter un éclairage physiologique, voire moral, sur le social.

Les Goncourt, quant à eux, insistent sur les motifs de la lunette et de la fenêtre ainsi que sur la position de l'observateur par rapport à son objet, qui peut relever d'un processus complexe, comme l'a mis au point leur maître Gavarni, dont ils citent une lettre datant de 1828 dans la biographie qu'ils lui consacrent :

> Qu'il faut être vide ou usé pour s'ennuyer près d'une agglomération d'hommes ! Toi, mets le nez à la lucarne de ton grenier ; vois-tu cette multitude de toitures ; ces fumées qui s'en échappent ! Souffle ta lampe, passe ta culotte, va glisser un demi-jour entre la foule d'intérêts qui font la boue des rues, entre à droite, à gauche, va essuyer tes pieds au tapis du salon, te rafraîchir à la buvette, te réchauffer à la forge, va voir juger le voleur, fabriquer des lois, risquer l'or sur le pivot d'une roulette, ou vendre et acheter sous les piliers d'un marché, tu reviendras plein de tableaux[17].

Le processus est le suivant : il progresse de l'observation à une lucarne à l'apparition du tableau en prenant en compte un panorama générateur d'images. Il y a bien un tableau, dans la mesure où la vue est délimitée, cadrée, circonscrite. L'œil réalise une sélection.

[15] *Ibid*., 20 août 1855, p. 143.
[16] Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Paris, Pagnerre, 1853, p. 2.
[17] Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni, l'homme et l'œuvre, op. cit*., p. 68.

La fenêtre est encore employée comme métaphore dans *Manette Salomon*. Anatole se place à celle d'un restaurant le soir du bal de l'opéra. C'est depuis ce « mirador » qu'il contemple la population parisienne du petit matin comme un défilé :

> Anatole sauta de la table, ouvrit la fenêtre : il y avait dessous des ombres de misère et de sommeil, des gens des halles, des ouvriers de cinq heures, des silhouettes sans sexe qui balayaient tout ce peuple du matin qui passe, au pied du plaisir encore allumé, avec la soif de ce qui se boit, la faim de qui se mange, l'envie de ce qui flambe là-haut[18] !

L'énumération fait un tableau varié et d'apparence vague de la population parisienne, avec ses « ombres », ses « silhouettes », ses « gens », et l'effet de clair-obscur qui crée la contradiction entre la vie nocturne du plaisir et celle des travailleurs sombres et usés dans une opposition entre « là-haut », « la soif », « la faim », « l'envie de ce qui flambe » et « dessous », « la misère », « le sommeil ». Puis, par un nouveau recadrage, Anatole se focalise sur une partie seulement de cette vue : « – Gare là-dessous ! – fit Anatole ; et tout à coup, lâchant ses bouteilles, il parut avec deux têtes encadrées dans l'anse de ses deux bras : l'une de ces têtes était la tête d'un monsieur en habit noir, l'autre la tête d'une débardeuse[19]. » Le cadre efface tout ce qui se situe en dehors de ses limites et qui est repoussé hors champ. Anatole choisit deux personnages qui lui semblent représentatifs du bal et qui posent comme représentants de Paris.

À l'inverse de cette vision restreinte, se situe le panorama. Nous l'avons vu déjà en tant que spectacle très prisé au XIX^e^ siècle, nous en ferons à présent un mode d'observation : une vue globale qui surplombe, un dispositif placé en hauteur permettant de donner une vision de l'horizon, et au sens figuré, une succession d'images formant une vue exhaustive. Ce terme de panorama s'applique volontiers à l'écriture, comme dans cette remarque de Walter Benjamin pour caractériser l'art de Baudelaire :

> Quand l'écrivain s'était rendu au marché, il regardait autour de lui comme dans un panorama. Un genre littéraire particulier a conservé ses premières tentatives pour s'orienter. C'est une littérature panoramique. [...] Ces livres sont faits d'une série d'esquisses dont le revêtement anecdotique correspond aux figures plastiques situées au premier plan des panoramas, tandis que la richesse de leur information joue pour ainsi dire le rôle de la vaste perspective qui se déploie à l'arrière-plan[20].

Ici, ladite littérature panoramique consiste en une observation faite de touches prises sur le vif, employant l'anecdote, dont le caractère superficiel ne serait qu'apparent, car elle

[18] *M.S.*, p. 171.
[19] *Ibid*.
[20] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'orée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, p. 55.

cache une étude plus profonde. L'écrivain a ce don de collectionner les faits anodins et ce rassemblement se déploie dans l'espace d'une vue complexe.

Il faut y voir un rapport avec l'entreprise goncourtienne du *Journal*, qui consiste à montrer le microcosme des gens de lettres mais qui, par son caractère colossal, puisque Edmond le poursuit de 1851 à 1891, prend davantage d'envergure. Ces *Mémoires de la vie littéraire* sont en réalité une vision de toutes les classes, un regard qui embrasse tout.

L'incipit du roman *Manette Salomon* nous semble aussi correspondre à l'établissement d'un panorama. Il figure la mise en abyme symbolique de son utilisation dans la fiction : Anatole remplace « l'homme à la lorgnette » sur un belvédère. Celui-ci prend possession de l'observatoire de la ville et hèle les passants : « Ça y est ! Attention ! […] Milady, voilà ! Confiez-moi votre œil, je n'en abuserai pas ! Approchez, mesdames et messieurs ! Je vais vous faire voir ce que vous allez voir ! […] Silence ! et je commence[21] !... » Cette invitation enthousiaste, marquée par les exclamatives, les phrases injonctives et averbales, est invitation à voir mieux. Jean-Louis Cabanès définit le motif fantaisiste du lorgnon comme un « talisman magique – [qui] permet de pénétrer la pensée et de voir ce qui se passe sous les paroles. La fausseté de convention, le mensonge intéressé sont déjoués à l'instant[22] ». Cette scène initiale fonctionne comme une image de tout le roman. La lunette est non seulement lunette d'approche, qui permet de voir plus loin et mieux, mais elle opère aussi comme un modificateur de la conscience en donnant une représentation du monde à décrypter. Le roman panoramique va au-delà du visible : il offre une lisibilité du monde. Pour Daniel Oster et Jean Goulemot, dans la préface à leur ouvrage intitulé *La Vie parisienne*, « la pensée panoramique contemple alors le temps dissimulé dans l'espace[23]. » Cette vision de surplomb, contrairement à la déambulation, qui repose sur le hasard des rencontres, prend plutôt la forme d'une recomposition. L'observateur aspire à embrasser une vue totale.

Les Goncourt se posent en guides par la littérature. Certains de leurs romans et leur *Journal* sont des parcours qu'ils réalisent en explorateurs sociaux. Ils suivent là encore Gavarni qui, quant à lui, désespérait d'y arriver : « À chaque retour d'un voyage dans Paris, je suis persuadé qu'il est encore à décrire, tourmenté du désir de l'essayer[24]. » Ce tour de Paris est une géographie plus abstraite que physique : Paris est bien la ville pittoresque qui offre des tableaux, mais elle forme aussi et surtout une société. La volonté des Goncourt est de saisir

[21] *M.S.*, p. 83.
[22] Jean-Louis Cabanès, Jean-Pierre Saïdah, *La Fantaisie post-romantique*, *op. cit.*, p. 168.
[23] Daniel Oster, Jean Goulemot (éd.), *La Vie parisienne*, Paris, Sand/Conti, 1989, p. 7.
[24] Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni, L'homme et l'œuvre, op. cit.*, p. 69.

leurs contemporains, de les représenter pour leur tendre un miroir où ils se reconnaîtront, ainsi que l'a fait déjà Samuel Richardson d'après l'éloge que Diderot lui adresse :

> Je me suis fait une image des personnages que l'auteur a mis en scène ; leurs physionomies sont là ; je les reconnais dans les rues, dans les places publiques, dans les maisons ; elles m'inspirent du penchant ou de l'aversion. Un des avantages de son travail, c'est qu'ayant embrassé un champ immense, il subsiste sans cesse sous mes yeux quelque portion de son tableau[25].

Il y a chez les Goncourt la même volonté d'établir un panorama dont chaque tableau précis et marquant se détache, « animé de mise en scène, de cadre vivant et actuel[26] ». Nous en revenons à l'écriture de ce *Journal* qui se conçoit jour après jour, au fil des mois, des années, des hasards des rencontres. C'est cette démarche qui permet de recueillir des observations au fil du temps : le journal est laboratoire romanesque.

La volonté de créer un guide de la société conditionne aussi la forme du roman goncourtien auquel on a pu reprocher l'éclatement de sa trame narrative. Le modèle de *Manette Salomon*, avec ses 155 chapitres, ses anecdotes et la diversité des points de vue, s'apparente en quelque sorte au modèle du roman picaresque. Dans l'intrigue, le personnage du bohème Anatole est posé en observateur privilégié et nous le retrouvons dans de très nombreux chapitres. Sa forte présence est pourtant en pointillés. Le personnage invite à jeter un œil partout, à saisir des rencontres parfois inopinées. Le roman suit son mouvement et il est une sorte de narrateur-relais qui guide le lecteur dans l'observation de la société. La thématique de la déambulation est représentée par le personnage dont la promenade est un vagabondage propre à saisir les moindres détails concernant les lieux, à connaître toutes les subtilités et les curiosités qu'il découvre. À la constitution de ce personnage promené comme une lentille sur les milieux qu'il approche, répond la construction ou la déconstruction du récit. Le récit fragmenté est celui qui, le mieux, présente des tableaux. Les Goncourt varient grâce à lui les points de vue, les effets de grossissement et de déformation. Ce sont souvent des déplacements rhétoriques, au moyen du grotesque notamment, qui modifient la vision qu'ils donnent de la société.

Aussi, voir mieux est-ce chez les Goncourt la conjugaison d'un panorama large associé à des vues diffractées. La puissance de l'image est établie dans la diversité des angles, des effets de focalisation ou au contraire des vues d'ensemble dont l'alternance donne l'observation la plus complète qui soit.

---

[25] Diderot, *L'Éloge de Richardson*, *Œuvres*, Paris, NRF Gallimard, Pléiade, 1951, pp. 1066-1067.
[26] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 4 novembre 1856, p. 214.

II. Voir mieux, voir plus loin

1. Voir mieux au XIX^e^ siècle : la discipline historique

Les Goncourt sont aussi des historiens. C'est ainsi qu'ils voudraient saisir leur temps, d'où le recul qu'ils manifestent parfois face à leur époque. Il importe donc de comprendre la place que l'histoire prend dans leur vie et l'effet qu'elle produit sur leur conscience. L'avis qu'ils portent sur Michelet nous renseigne quelque peu sur leur conception du travail de l'historien : « La critique la plus juste du génie de Michelet serait celle-ci. C'est un historien qui a une lorgnette de spectacle : les gros événements, il les regarde par le petit bout, les petits par le gros[27]. » Deux choses nous intéressent dans ce propos. D'abord la notion de spectacle, qui est essentielle, car elle met l'accent sur le sensationnel et le grandiose, qui appartiennent à la narration du fait historique. Puis, la notion d'observation en tant que telle : il s'agit ici de définir le type d'objectif employé. Le talent que les Goncourt constatent donc chez l'un des fondateurs de la discipline historique contemporaine est celui de jouer des effets de focalisation ou au contraire de dé-focalisation. L'historien tantôt appréhende l'événement dans sa globalité pour offrir une vue panoramique, tantôt se rapproche, pour les grands événements, des petits détails secondaires. Quant à eux, leur méthode est aussi faite de ce dosage, mais ils attachent une importance capitale à la recherche du fragment.

Quoi qu'il en soit, la manière des Goncourt de faire l'histoire est celle qu'ils appellent « histoire sociale », et qui se distingue en tout de l'histoire qui a précédé, l'histoire politique, les annales prenant les grands faits, les grandes dates, les événements majeurs. Dans la préface aux *Maîtresses de Louis XV*, les deux frères montrent bien qu'ils s'inscrivent dans un mouvement nouveau :

> Cette histoire nouvelle, l'histoire sociale, embrassera toute une société. Elle l'embrassera dans son ensemble et dans ses détails, dans la généralité de son génie aussi bien que dans la particularité de ses manifestations […]. Elle sera l'histoire privée d'une race d'hommes, d'un siècle, d'un pays[28].

Si la volonté des deux frères est, comme à leur habitude, de se placer en précurseurs, il faut savoir qu'avant eux ou à la même époque, cette « histoire sociale » est aussi pratiquée par Michelet, Guizot, ou encore Adolphe Thiers, pour qui ils n'ont pas beaucoup d'estime[29]. Ils prétendent saisir la société comme un corps social avec ses différents membres, mais en

[27] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 26 janvier 1865, p. 1133.
[28] Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires, op. cit.*, p. 206.
[29] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 14 septembre 1863 : « Ici on s'entend à peu près pour le déclarer un historien sans le moindre talent. », pp. 1006-1007.

s'attachant aussi et surtout à l'individu et à l'anecdote, voire à la petite histoire pour la faire coïncider avec la grande, en montrant des hommes, des caractères dans un mouvement global.

De cette manière de concevoir l'histoire découle une méthodologie particulière qui prend certes en considération les sources, mais qui précède de loin, sans lui ressembler, une histoire dite positiviste, née dans la deuxième moitié du XIX^{e} siècle et portée par des historiens comme Fustel de Coulanges, Gabriel Monod, Ernest Lavisse, Charles Langlois et Charles Seignobos, bien qu'ils ne se réclament pas de cette dénomination. Cette méthodologie qui codifie la discipline historique pour la distinguer de ce qu'elle n'est pas – à savoir de la littérature – entend en faire une science à part entière.

Les Goncourt ont vraiment le goût de l'investigation, ils s'appuient sur des sources qu'ils compulsent et ont le souci de dénicher le document vrai et inconnu de tous qui va créer la primeur de leur information. C'est d'ailleurs grâce à de solides appuis qu'ils parviennent à fouiller des archives à Paris et à l'étranger et à faire de vraies découvertes. Toujours désireux de se placer en tête, d'être les premiers à trouver l'information qui va renouveler telle observation donnée auparavant, ils réagissent avec une sorte d'égoïsme de propriétaires de leurs trouvailles. Ainsi, dans un article sur la correspondance goncourtienne, Pierre-Jean Dufief nous révèle que les connaissances des Goncourt – aussi bien Philippe de Chennevières, fondateur des archives de l'art français, que des correspondants à l'étranger – leur ouvrent des portes qu'ils referment derrière eux[30]. Une telle stratégie doit leur conférer une place de choix comme historiens, « comme s'ils voulaient se réserver la virginité de ces inédits, dont la découverte sacre l'historien[31]. »

Leur méthodologie diffère de celle que composeront plus tard Langlois et Seignobos[32], à partir de ce qu'ils ont pu observer, laquelle comporte quatre étapes visant à établir des liens entre les faits, dans un récit impersonnel qui s'oppose à la volonté romantique de donner « l'impression du vécu[33] ». Au contraire, les Goncourt aspirent à représenter le passé pour le ressusciter, notamment grâce à des portraits ou à des anecdotes.

L'anecdote était déjà employée au XVIII^{e} siècle en histoire ; il n'y a qu'à songer au *Siècle de Louis XIV*, où elle est au cœur de la chronique de Voltaire. Pour ce dernier, elle est

[30] Cf : Pierre-Jean Dufief, « "La Lettre, ce silence qui dit tout" : la lettre et l'écriture de l'histoire chez les Goncourt », Pascale Auraix-Jonchière, Christian Croisille, Eric Francalanza, *La Lettre et l'œuvre : perspectives épistolaires sur la création littéraire et picturale au XIX^{e} siècle*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, pp. 171- 184, p. 175.
[31] *Ibid*., p. 176.
[32] Charles-Victor Langlois et Charles Seignobos, *Introduction aux études historiques*, Paris, Hachette, 1898.
[33] Charles-Olivier Carbonell, « L'histoire dite "positiviste" en France », *Romantisme*, 1978, vol. 8, n°21-22, pp. 173-185, p. 178.

« la vaste moisson de l'histoire[34] ». Certains voient dans sa façon d'utiliser l'anecdote une démarche expérimentale, une manière de justification que prône le *Dictionnaire d'anecdotes, de traits singuliers*[35] : « Les anecdotes sont propres à fournir des preuves ou des exemples de vérités morales[36]. » Dans une certaine mesure, les Goncourt se situent plus près de Grimm, pour qui « ces traits […] prononcent […] la physionomie de l'âme[37] ». Cette orientation s'accorde avec les physiologies de plus en plus courantes au XIX^e^ siècle. Loin des annales, il faut représenter les « mœurs » de l'époque. La préface au livre de physiologie collective sans doute le plus célèbre, *Les Français peints par eux-mêmes*, marque aussi cette volonté et s'oppose aux historiens qui ont précédé :

> Ils ont tant fait, que c'est presque en pure perte que ces misérables sept mille années que nous comptons depuis qu'il y a des hommes en société ont été dépensées pour l'observation et pour l'histoire des mœurs. En effet, comptez donc combien peu de moralistes ont daigné entrer dans ces simples détails de la vie de chaque jour[38] !

Ces détails de la vie quotidienne, les Goncourt les trouvent pour le XVIII^e^ siècle dans les journaux, les brochures – « ce monde de papier mort et méprisé jusqu'ici[39] », ainsi qu'ils le disent dans la nouvelle préface à l'*Histoire de la Société française pendant la Révolution et pendant le Directoire* –, les lettres autographes, les gravures, les dessins, les tableaux, « les monuments intimes qu'une époque laisse derrière elle pour être sa confession et sa résurrection[40] ». Ils pratiquent l'anecdote journellement dans leurs mémoires, et sans doute cet exercice de la notation sur le vif au hasard des rencontres les aguerrit-il. Leur *Journal*, à bien des égards, est un projet de dévoilement de leur temps avec des portraits, des considérations sur le général et sur le particulier, où l'anecdote se couple de commentaires subjectifs. Ils représentent des personnages et des faits mais, à leur grandeur, se substituent les menus détails qui font sens. Enzo Caramaschi définit leur pratique de la manière suivante :

> Dans la perspective qu'ils ont d'ailleurs choisie, la distinction entre histoire et chronique s'estompe : l'histoire qu'ils pratiquent et à laquelle ils croient vise à reconstituer l'atmosphère d'une époque ou d'un milieu par l'accumulation des traits caractéristiques, des détails significatifs, des petits faits irremplaçables[41].

---

[34] Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1819, p. 77.
[35] *Dictionnaire d'anecdotes, de traits singuliers*, Paris, La Combe, 1767.
[36] Martina Grecenková, « Le parcours de l'anecdote ? Le Monarque bienfaisant », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], n°17, 1996, mis en ligne le 27 février 2009. URL : http://ccrh.revues.org/2633 ; DOI : 10.4000/ccrh.2633, p. 1.
[37] *Ibid*.
[38] *Les Français peints par eux-mêmes*, tome I, Paris, Curmer, 1840, p. IV.
[39] Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, *op.cit.*, p. 185.
[40] *Ibid*.
[41] Sur le sujet lire Enzo Caramaschi, *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, *op.cit.*, p. 31.

L'histoire des Goncourt se situe donc à proximité de la physiologie, même si elle va au-delà de la simple constitution de types univoques. Elle s'attache bien à quelques grandes catégories sociales, mais elle cherche à déceler des traits spécifiques aux individus. C'est, entre autres, le rôle de l'anecdote de nuancer une étude trop globale. Il s'agit d'exemplifier, de distinguer pour donner vie aux personnages, et ce critère, comme les deux frères le disent dans la préface aux *Portraits intimes du XVIII^e^ siècle,* répond à la volonté de connaissance de leur époque :

> Le XIX^e^ siècle demande l'homme qui était cet 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 apporte une trace, un jour, un lambeau, une relique[42].

Ici, le détail vrai doit identifier, faire de l'homme de l'histoire non pas un personnage abstrait mais un être incarné autour duquel sont créées des images. Les anecdotes sont un mode de représentation qui touche à l'imaginaire et évite aux figures historiques de se figer dans le discours.

2. L'usage de l'anecdote chez les Goncourt : pour voir au-delà

Savoir trouver l'anecdote est un talent dont les deux frères se gratifient, car il fait selon eux le sel de leur œuvre :

> Une force aussi rare, c'est l'esprit d'observation, le toisement des gens, une science et une institution de physionomistes moraux, qui nous fait déshabiller des caractères à vue de nez, entrer au fond de tous ceux à qui nous nous frottons, toucher tous les ressorts de marionnettes, deviner et déduire l'humanité de chacun[43].

Le mode opératoire des deux frères est orienté vers le dévoilement : ils observent par-delà le visible. Mais en moralistes, plus qu'à corriger ou à développer une quelconque vertu cathartique des textes, ils cherchent à pointer ce qui dysfonctionne : ils démontrent, créent des images et critiquent. L'anecdote est propice à cet exercice. Le XIX^e^ siècle l'a beaucoup appréciée et elle prend de plus en plus de place dans la presse illustrée, sous la forme des faits divers. Ce goût va de pair avec un profond intérêt pour la sphère du privé, pour laquelle les Goncourt, dont on a coutume de répéter l'indiscrétion[44], se passionnent. Pour l'historienne Michèle Perrot, le dessous de l'histoire et le fait-divers peuvent servir l'investigation historique :

[42] Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires, op.cit.*, p. 189.
[43] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, mai 1859, p. 450.
[44] Roger Kempf, *L'Indiscrétion des frères Goncourt,* Paris, Grasset, 2004.

> Il fournit des informations, des aperçus sur des actions obscures, des catégories marginales, un quotidien caché qui échappent le plus souvent au regard. Fait construit, il opère une sélection dont le processus même indique des seuils de sensibilité, des formes de représentation, des inquiétudes[45].

Il y a révélation des choses qui n'apparaissent pas en surface. Si insignifiant qu'il puisse sembler, le fait divers informe, signifie dès lors que celui qui l'utilise parvient à en reconstituer le sens. Pour les Goncourt, l'usage de l'anecdote correspond à cette volonté de tout montrer qu'ils partagent avec leur époque – puisque « le XIX^e^ siècle a opéré l'humanité de la cataracte[46] » –, et en particulier ce qu'on voudrait tenir caché. Dans le *Journal* notamment, truffé de ces anecdotes agrémentant les mémoires, les Goncourt se posent en dénicheurs du passé et en dénonciateurs des choses du présent.

Cette notion de fait divers, qui apparaît en 1863 dans le *Petit journal* pour désigner les nouvelles curieuses, singulières, les anecdotes[47], nous intéresse parce qu'il est question d'utiliser des événements du quotidien pour leur caractère exceptionnel et pour leur capacité à générer des images dans l'esprit du lecteur. Le fait divers fait apparaître ce qui aurait pu demeurer caché et qui, tout à coup, est exposé au grand jour avec une narration particulière, le langage journalistique du sensationnel.

L'anecdote intéresse donc les Goncourt aussi comme esthétique. Elle se trouve au carrefour de trois formes qu'ils pratiquent : le journalisme, la narration « romanesque » et l'histoire. Elle est un style d'écriture, un genre à part dans lequel ils voient le côté plaisant de l'ornement, une illustration divertissante qui est due à la fois au contenu volontiers croustillant (car elle a souvent trait au scandale ou à la chose qui étonne) et à sa rédaction (le rendu de cet étonnement). En effet, l'anecdote permet aussi de cultiver l'art de la pointe, du bon mot qui tombe comme un couperet qui leur est familier. Dans cette optique, les Goncourt cherchent l'information nouvelle et inconnue dont ils travaillent le rendu par les mots avec l'intention de faire sensation, quand bien même ils pourraient déranger les idées reçues ou choquer la bienséance. C'est pourquoi ils ont parfois eu à se plaindre de l'accueil réservé à certains de leurs textes.

En 1857, par exemple, ils regrettent que leur article « L'Opéra galant » soit refusé par le *Figaro*. Leur texte concernait des scandales de l'Opéra au XVIII^e^ siècle, dont l'enlèvement des sœurs Camargo par le comte de Melun. Le conseil de Gustave Bourdin, gendre

[45] Michèle Perrot, « Fait divers et histoire au XIX^e^ siècle », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, n°4, 1983, pp. 911-919, p. 917.
[46] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 15 février 1867, p. 66.
[47] Michèle Perrot, « Fait divers et histoire au XIX^e^ siècle », *art. cit.*, p. 912.

d'Hippolyte Villemessant, fondateur du *Figaro*, lui-même journaliste, est de « mettre dans [leur] article des anecdotes plus connues, des anecdotes d'anas, reprochant la nouveauté aux [leurs][48] ». Cette conception du régime de l'anecdote va à l'encontre de ce que veulent faire les Goncourt, puisque les anecdotes d'anas, qu'on leur demande d'intégrer, sont des faits tirés de recueils tout prêts qui ne présentent donc aucun caractère de nouveauté, d'unicité. Ils rencontrent le même problème pour certains de leurs *Portraits nouveaux*, qui ont été refusés par *L'Assemblée Nationale* « à cause de crudités[49] », et par la *Gazette de Paris* « à cause de leur longueur[50] ». Ce sont ces portraits qu'ils décident de réunir dans un ouvrage qui leur est entièrement consacré, *Portraits intimes du XVIII^e siècle*[51], dont ils soulignent le caractère novateur et indiscret dans le sous-titre, *Études nouvelles d'après les lettres autographes et les documents inédits*.

Néanmoins, le reproche qu'on leur fait de crudité, ils l'adressent quelques années plus tard à leur siècle qui, selon eux, manque de goût et produit des « cauchemars d'observation[52]. » Si les Goncourt ont introduit le « cru » – « le cru et le haut, l'observation et les considérations[53] » –, c'est-à-dire la chose réelle ou réaliste dite pour choquer, ils le font dans un style qu'ils élaborent pour qu'il soit fin.

> Ce genre d'imitation, qui entre dans la peau d'une bêtise ou d'une crapulerie, cette vérité prise sur le cru, ces idiotismes du peuple, cette lanterne magique des cancans populaires – c'est peut-être le sens le plus propre, le plus personnel à notre siècle. Il y a, dans ce temps, une fureur impitoyable de vérité, qui éclate avec ses caractères les plus frappants dans ces drôleries à froid, dans ce déshabillé sans pudeur de la basse humanité du XIX^e siècle. C'est une dissection de génie, faite avec un cynisme qui ne laisse rien d'une société sans y toucher et qui ferait frémir, si elle n'emportait le rire[54].

Ce commentaire du *Journal* accompagne la relation d'une conversation tenue par les deux frères avec un certain Vachette, ancien directeur de théâtre à La Haye qui aurait fait faillite, dont les anecdotes sont teintées de ce cru-là, d'autant plus ravageur qu'il est populaire et donc vulgaire. C'est la blague dévastatrice du XIX^e siècle avec son caractère démonstratif et spectaculaire, dans laquelle les Goncourt perçoivent une sorte de danger :

> Il a en poche une histoire de Marie-Antoinette et de la fuite à Varennes, où tout manque, parce que Lauzun, qui baise Marie-Antoinette, enfle et ne peut plus déconner… Cela est

[48] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 14 juillet 1856, p. 189.
[49] *Ibid.*, 4 octobre 1856, p. 204
[50] *Ibid*.
[51] Edmond et Jules de Goncourt, *Portrais intimes du XVIII^e siècle. Études nouvelles d'après les lettres autographes et les documents inédits*, Paris, Dentu, 1857.
[52] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 2 juin 1861, p. 704.
[53] *Ibid*., 1^er juillet 1856, p. 185.
[54] *Ibid*, 2 juin 1861, p. 704.

> effroyable comme un blasphème de voyou. […] Oh ! Quel siècle effrayant nous sommes, pour l'ironie sans entrailles ! Il aura produit un monstrueux chef-d'œuvre d'irrespect[55].

Nous sommes loin ici des insultes qui ont provoqué l'interdiction d'*Henriette Maréchal* par la censure. Les Goncourt prennent des libertés mais refusent cette vulgarité choquante, qui appartient principalement aux faits divers de la presse, lesquels attirent, par leur caractère fantasmatique, un lectorat de plus en plus massif, de moins en moins éduqué :

> Le fait divers criminel est le résultat d'une mise en scène où s'entrecroisent les angoisses et les désirs du public et ceux des producteurs ; un fait culturel et politique qui recouvre bien des choses diverses : la peur de la ville nocturne et de ses agressions, de la foule bestiale, l'attrait/ répulsion pour le sang, l'organique, l'érotique[56].

Pour les Goncourt, l'anecdote est une manière de révéler des secrets et d'authentifier un discours en donnant vie aux personnages de l'histoire qu'ils représentent, d'humaniser les figures. Ainsi par exemple, dans un épisode datant de 1870, Edmond se souvient-il d'une anecdote racontée par un vieillard :

> Je reviens, tous les soirs, en chemin de fer, avec un vieillard dont je ne connais pas le nom, un vieillard intelligent et bavard, qui semble avoir vécu dans tous les mondes, et en posséder la chronique secrète. Il parlait hier de l'Empereur, et racontait son mariage au compartiment, dans lequel j'étais. L'anecdote, prétendait-il, lui avait été contée par Morny, qui disait la tenir de la bouche de l'Empereur. Un jour, l'Empereur demandait à M^lle^ de Montijo, avec une certaine insistance, et faisant appel à sa parole, comme on en appellerait à l'honneur d'un homme, lui demandait si elle avait jamais eu un attachement sérieux ? M^lle^ de Montijo aurait répondu : « Je vous tromperais, Sire, si je ne vous avouais pas que mon cœur a parlé, et même plusieurs fois, mais ce que je puis vous assurer, c'est que je suis toujours M^lle^ de Montijo ! » Sur cette affirmation, l'Empereur lui disait : « Eh bien, mademoiselle, vous serez impératrice[57] !

Voilà dessiné un autre circuit de l'anecdote, qui passe de bouche en bouche. Cette fois, elle est basée sur des faits répétés, émanant de la rumeur et, par conséquent, elle n'a pas le statut de document authentique, source de l'historien. C'est en quelque sorte celle que les Goncourt ont pratiquée pour l'histoire de leur temps, car le *Journal* se base lui aussi sur des paroles rapportées qu'ils consignent pour leur caractère supposément représentatif.

3. Voir d'un œil vierge

Les Goncourt relatent plus volontiers des choses qu'ils ont eux-mêmes pu observer, et ce, de manière émotive. Ils affirment l'importance de faire une observation vierge, insoumise aux idées reçues et à la culture, qui influence nécessairement le jugement : « Je pense que la meilleure éducation littéraire d'un écrivain serait, depuis sa sortie du collège jusqu'à ses

[55] *Ibid*.
[56] Michèle Perrot, « Fait divers et histoire au XIX^e^ siècle », *art. cit*., p. 915.
[57] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 21 août 1870, pp. 268-269.

vingt-cinq ou trente ans, la rédaction, sans action, de ce qu'il verrait, de tout ce qu'il sentirait, en oubliant le plus possible ses lectures[58]. » Cette éducation à l'observation dégagée des préjugés est une manière de s'éveiller au monde et de mieux le recevoir. Elle fait primer le regard sur la connaissance. Toutefois, quelle place accorder à cette préconisation faite par deux écrivains qui sont grands lecteurs et amateurs d'art et qui, plus que quiconque, ont un imaginaire nourri de tout ce qu'ils ont vu et lu ? Les deux frères sont évidemment loin de cette virginité du regard qu'ils prônent. C'est ainsi que dans les romans, ils ont trouvé le moyen de feindre de se mettre eux-mêmes à distance de leur sujet. Ils disparaissent parfois en tant que narrateurs hétéro et extradiégétiques derrière des personnages qui prennent le relais en tant qu'observateurs au sein du récit. Ceux-ci ont en quelque sorte le statut de « foyer[s] d'ocularisation[59] », pour reprendre la dénomination d'Henri Mitterand, ils donnent l'illusion que l'observation vient de l'intérieur. Cet artifice de la narration est encore doublé d'un « effet d'analyseur[60] » permettant de donner des images plus vraies. Cette notion, développée par Anthony Glinoer et empruntée au sociologue René Loureau, signifie que les « les individus non conformes, les groupes marginaux, les catégories sociales anomiques » sont des « producteurs de sens de la société[61] », parce qu'ils fournissent une antithèse qui est justement révélatrice de ce que sont les autres. Les Goncourt utilisent donc volontiers des personnages qui se distinguent et sont en cela révélateurs.

C'est le cas, entre autres, du bohème et marginal Anatole, dans *Manette Salomon* et de l'enfant, Pierre-Charles, dans *Madame Gervaisais*. Tous deux sont choisis en raison de leur état proche du naturel : Anatole pour sa proximité avec les animaux notamment, Pierre-Charles pour son mutisme. Même si les Goncourt refusent de se convertir au génie de Voltaire[62] pour qui ils n'ont pas d'admiration, ne pouvons-nous pas voir, dans l'utilisation de la naïveté révélatrice et pleine de bon sens, un rapprochement avec les personnages des contes philosophiques qui découvrent le monde ? Ces personnages lucides, en dépit des apparences, possèdent ce que Bergson nomme une « manière virginale en quelque sorte de voir, d'entendre et de penser[63] ».

---

[58] *Ibid*., 12 janvier 1865, p. 1130.
[59] Henri Mitterand, *L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 40.
[60] Anthony Glinoer, « Le Journal des Goncourt en 1857 : le règne paradoxal de la Bohème », *Études françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, Vol. 43, numéro 2, 2007, pp. 59-72, p. 72. Citation de René Loureau, *Les Analyseurs de l'Église. Analyse institutionnelle en milieu chrétien*, Paris, Anthropos, 1972, p. 18 *sq.*
[61] *Ibid*.
[62] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 14 septembre 1863 : « Gautier arrive à notre secours, proclame Voltaire infect, Candide idiot, Voltaire un prudhomme gigantesque. », p. 1006
[63] Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF « Quadrige », 1997, p. 118.

Sur un autre mode, dans *Manette Salomon* également, le personnage de Chassagnol joue le rôle de porte-parole des Goncourt. Cet illuminé, en retrait par rapport au reste de la société, a du mal à s'incarner. Il constitue une instance narrative, et comme le signale Robert Ricatte à propos du drame tiré du roman, Chassagnol est un « rôle évidemment artificiel et qui risque de faire tomber aussi dans l'abstraction le personnage qui le joue[64] ». En effet, ses interventions régulières dans le texte font de lui une conscience critique qui juge, analyse, explique. Il établit un état des lieux intellectuel de l'époque 1830-1860, observe la société, le milieu des peintres, l'art. Son avis est d'autant plus intéressant qu'il ne produit pas lui-même, ce qui lui permet de garder une forme d'impartialité ou du moins de ne pas développer de jugement jaloux. À défaut d'être un personnage parmi les autres, il est une lentille promenée sur le monde.

Grâce à ces observateurs-relais placés au sein des fictions, les Goncourt, donnent toute son importance à un regard qui, comme dans les œuvres de Diderot ou encore de Laurence Sterne (dont ils se réclament pour leur première œuvre *En 18…*), se voudrait vierge. Mais derrière ces observations qui font comme si elles étaient exemptes de leurs préjugés, c'est bien eux qui parlent.

4. L'auscultation de la société

À côté de cette prétendue virginité, les deux frères imposent aussi un narrateur plus prégnant, portant un regard d'analyste. Dans *Germinie Lacerteux* et *Sœur Philomène* en particulier, ils se posent en praticiens ayant le « fantasme de lisibilité totale des corps[65] », selon l'expression de Jean-Louis Cabanès, pour qui il existe chez les Goncourt une volonté de déchiffrer des signes relatifs aux corps. Ces approches, et notamment le travail préparatoire qui précède l'écriture, sont une sorte d'auscultation du social, suivie d'un diagnostic.

Les Goncourt ont bien cherché à aller sur le terrain pour se documenter. Ainsi, en 1860, grâce à Flaubert, ils sont en relation avec les docteurs Cloquet et Follin afin de pouvoir pénétrer dans l'hôpital de la Charité et de rencontrer l'interne Edmond Simon[66]. En 1862, ils visitent l'amphithéâtre où se trouve le corps de Rose Malingre, leur servante, qu'on leur demande de venir identifier. L'amphithéâtre revient à de nombreuses reprises dans *Germinie*

[64] Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les frères Goncourt, op. cit.*, p. 337.
[65] Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes*, Paris, Klincksieck, 1991.
[66] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 18 décembre 1860 : « Nous nous décidons à aller porter, ce matin, la lettre que nous a donnée sur la recommandation de Flaubert, M. le docteur Follin pour M. Edmond Simon, interne du service de M. Velpeau, à l'hôpital de la Charité. », p. 644.

Lacerteux[67] et n'est pas sans rappeler l'espace d'observation des corps, de démonstrations chirurgicales et anatomiques. Des nombreuses visites qu'ils font, ils gardent des contacts avec plusieurs médecins dont Ricord, Tardieu, Johnston, Philips, Le Hellocq, Blanche, Charcot, Dieulafoy, Paubert, Charles Robin[68], qui leur permettent sans doute d'accroître leurs connaissances ou du moins de les préciser, en plus de leurs lectures sur la médecine de Baudelocque et Esquirol[69], entre autres.

Mais pour les deux frères, ce qui va aussi jouer en faveur de la précision des détails médicaux, c'est la fréquentation de Maria, avec qui ils entretiennent une étrange relation, puisque Jules la fréquente à compter de 1851 et la partage avec son aîné à partir de 1858. Dans le *Journal*, en date du 20 février 1858, nous lisons : « Retrouvé ces jours-ci une vieille maîtresse engraissée et embellie : Maria la sage-femme. Sa conversation est intéressante comme un livre de Baudelocque et son cul a des fossettes comme une académie de Boucher[70]. » Outre l'expression de la misogynie exacerbée qui paraît en ces lignes, les deux frères font aussi de cette femme une initiatrice. C'est par elle et par le Dr Jean-Louis Baudelocque, le médecin accoucheur le plus réputé de l'époque, auteur de *L'Art des accouchements*, qu'ils apprennent beaucoup sur l'obstétrique (l'accouchement, la césarienne l'avortement…), ce qui les rend capables de décrire des scènes plus vraies, plus vivantes, mais aussi, conformément au dégoût qu'ils ont pour cet objet, leur répugnance. Travaillés par leur extrême sensibilité, ils représentent leurs enseignements dans le *Journal* et posent même, ainsi, le diagnostic suivant concernant le cas de leur servante Rose Malingre : « l'affection pulmonaire, qui rend furieuse de jouissance, l'hystérie, la folie[71] ». Leur conclusion établit un lien, couramment mis au jour à l'époque, entre le physiologique et le psychologique.

L'un des exemples relatés suit une discussion avec Maria à propos d'un accouchement auquel elle assiste. Si le cas est sordide, le décor et le portrait des personnages enlaidissent encore le récit[72] : il se passe dans « une chambre de ce baraquement aux planches disjointes », avec « des rats », « six enfants : les quatre plus grands dans un lit […], – dans une caisse – les deux plus petits », le mari « ivre-mort » et la femme « saoule comme son mari ». Les sentiments des deux frères tiennent à la dimension physiologique liée au psychologique et au sociologique. C'est la misère qui choque ici dans ce qu'elle a de grossier, voire de bestial.

[67] Aux chapitres XX, LXVI et LXIX.
[68] D[r] Henri Stofft, « Le Réalisme obstétrical des frères Goncourt », *Société française d'histoire de la médecine*, vol.22, 1988, pp. 212-232, p. 222.
[69] *Ibid*., p. 221.
[70] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 20 février 1858, p. 328.
[71] *Ibid*., 21 août 1862, p. 848.
[72] *Ibid*., 14 mai 1868, p. 150.

Les représentations romanesques portent la marque de ces observations et de ces études, comme dans l'épisode de *Germinie Lacerteux* qui raconte la fièvre puerpérale : tout y est dévasté et la métaphore de la Peste traverse le texte pour dire le mal invincible. Le caractère démonstratif du passage – à l'instar de « La Charogne » des *Fleurs du Mal* – est très clair : les Goncourt donnent la mort en spectacle avec un certain plaisir à montrer ce qui choque, la laideur environnante qu'ils font entrer dans la littérature[73].

Leur regard d'examinateur se double d'un regard pessimiste. La médecine (et en particulier les maladies féminines et mentales) est certes traitée par d'autres auteurs du XIX^e^ siècle, mais ils accompagnent cette description d'un jugement de leur époque. La métaphore de la maladie est employée pour dire une chute : « Les sociétés, depuis la Révolution, sont malades ; et même convalescentes, elles sentent qu'elles vont retomber[74]. » Ce sont donc ces deux aspects qu'il faut prendre en considération. La dimension scientifique ne peut être écartée, la preuve en est l'intérêt porté par les médecins aux œuvres des deux frères, notamment à travers des thèses de doctorat de médecine écrites au début du XX^e^ siècle, qui leur sont consacrées ou qui s'intéressent à elles, dont celle de Victor Segalen et de Paul Duplessis de Pouzilhac[75]. S'y ajoute leur volonté de poser des objets sociaux[76] d'études aptes à rendre une vision de leur temps : ils décrivent alors ce qui leur paraît malsain et, en particulier, lorsque cela leur semble excessif, remarquable. L'écart de la norme vaut comme témoignage d'un monde en souffrance et recèle aussi un plus grand potentiel de spectacularisation. Barbey d'Aurevilly, dans *Le Roman contemporain*, assigne une place particulière aux deux frères :

> Cela est presque de la nosographie. MM. De Goncourt ont regardé à la loupe ce phénomène dans tous ses détails, et ils nous l'ont rendu avec cette saillie du style qui est une autre loupe fixée sur l'objet regardé et déjà grossi. Vous comprenez alors le degré d'énormité, et même de difformité, que les choses prennent sous ces deux espèces de verres grossissants[77].

[73] Dans *Syphilis*, Patrick Wald-Lasowski file la métaphore de cette maladie pour parler d'une esthétique de la décomposition traduisant le phénomène littéraire de la modernité. Patrick Wald-Lasowski, *Syphilis*, Paris, Gallimard, 1982.
[74] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 23 octobre 1860, p. 628.
[75] Victor Segalen, *L'Observation médicale chez les écrivains naturalistes*, Bordeaux, 1901-1902, n°60 ; Pierre-Yves Even, *Étude médicale sur Edmond et Jules de Goncourt et leurs premiers romans*, Paris, 1907-1908, n°258 ; André Demelle, *La Pathologie documentaire dans le roman*, Montpellier, 1908-1909, n°1 ; Paul Duplessis de Pouzilhac, *Les Goncourt et la médecine*, Montpellier, 1909-1910, n°59 ; Jean-Marc-Benjamin-Constant-Gaston, *L'Observation et la documentation médicales dans les romans des Goncourt*, Bordeaux, 1920-1921.
[76] Nicole Edelman, « Représentation de la maladie et construction de la différence des sexes. Des maladies de femmes aux maladies nerveuses, l'hystérie comme exemple », *Romantisme*, 2000, n°110. *De la représentation, histoire et littérature*. pp. 73-87, p. 74.
[77] Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Roman contemporain*, Paris, Lemerre, 1902, p. 40.

Ce commentaire à propos de *Madame Gervaisais* insiste sur le caractère de leur regard, qui serait grossissant (ce que les Goncourt eux-mêmes reprochent pourtant aux caricaturistes). Le roman serait donc comme un miroir déformant qui se focaliserait sur les défauts. Le critique dénonce ici un parti-pris : les Goncourt donnent des coups, ne sont pas objectifs. Ils se placent du côté du sensible, redoublant leur attitude de défiance vis-à-vis du positivisme et son affirmation d'une vérité dans l'ordre moral comme dans l'ordre scientifique[78]. La compréhension est pour eux affaire de perception, c'est pourquoi l'accumulation de connaissances ne saurait se suffire à elle-même ; les notes prises sur les lieux plantent le décor, font respirer l'atmosphère.

Ainsi, par exemple, la visite de l'hôpital pour *Sœur Philomène* amène, outre un commentaire scientifique dans le roman, la narration esthétisée de la ronde de nuit dans l'*incipit* :

> À mesure que les deux femmes marchent, la lumière, qui entre dans les lits par les rideaux écartés, montre, un instant, la bouche ouverte, les narines creuses, la tête renversée sur l'oreiller d'une femme qui dort ; elle passe sur la face maigre d'une malade dont le madras est enfoncé jusqu'aux yeux, et qui tient, avec son poing fermé contre sa joue, son drap relevé jusqu'à sa bouche ; elle saute sur le cerceau qui bombe la couverture au pied d'un lit ; elle indique, dans le moule des draps, la jolie ligne de la hanche d'une jeune femme qui sommeille, le bras gauche replié en couronne sous les cheveux, pâle comme une hostie dans l'ombre[79].

En insistant sur la chandelle portée par les sœurs dans le noir, les auteurs créent des effets de clair-obscur, de mise en lumière, de perspective et de rapprochement. C'est la poursuite de cette flamme qui permet d'éclairer et donc d'observer les femmes alitées, un peu comme le ferait une chambre noire[80]. Les Goncourt ménagent des effets purement esthétiques et ont aussi la volonté de révéler ce qui est caché. La lumière faisant irruption dans l'obscurité est dévoilement. Ils mettent en scène ce lieu où personne ne va, où personne n'ose aller.

L'étude de la femme sous l'angle physiologique passe par des démonstrations médicales, chirurgicales, anatomiques. Leur pratique nous rappelle les examens réalisés couramment entre les XVI^{e} et XIX^{e} siècles dans un espace dont le nom invite à voir une mise en scène : l'amphithéâtre, dont nous avons signalé la présence dans *Germinie Lacerteux*.

Il s'agit de faire une représentation de l'effroi qui fascine, spectacle de la laideur, de la mort qui cause une peur panique mais qui excite la curiosité. Dans des temps plus reculés, les

[78] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, mars 1855, p. 122.
[79] Edmond et Jules de Goncourt, *Sœur Philomène*, Paris, A. Bourdilliat & cie, 1861, p. 5.
[80] Instrument d'optique très ancien qui évolue depuis son invention au X^{e} siècle jusqu'au point ultime de son perfectionnement au XIX^{e} siècle où il est utilisé par les voyageurs et les peintres jusqu'à devenir le principe privilégié dans l'enseignement des Beaux-Arts, et en particulier chez les paysagistes.

dissections faisaient l'objet d'un spectacle, « *materia theatrali, digna spectaculo*[81] », ou de « cérémonies bien réglées, soigneusement préparées et exécutées selon un protocole précis, dans des espaces spécialement aménagés à des fins d'exhibition[82]. »

Quand ils se rendent dans les hôpitaux, les Goncourt aspirent eux aussi sans doute à rendre compte de ces scènes. Ils seraient les premiers à représenter la femme hystérique, qui se distingue par la danse de Saint-Guy et des épisodes épileptiques. Dans *Germinie Lacerteux,* « les terribles secousses, les détentes nerveuses des membres, les craquements de tendons », les « mouvements ondulatoires », énumérés comme signes de la crise, alternent avec leur antithèse, une forme d'abrutissement dans lequel sombre le personnage ; dans *Sœur Philomène,* ce sont les troubles ophtalmiques qui accompagnent les désordres nerveux de la religieuse. Mais celle-ci est la représentation d'une femme humble plus que d'une hystérique, c'est pourquoi ils prennent soin de ne pas la mythifier et de ne pas la mystifier, pour qu'elle reste vraie. C'est ce qu'affirme Jules dans une lettre à Flaubert :

> Pour celle-ci, l'embarras était de ne point trop la canoniser. Nous avons essayé de la faire vraisemblable. Nous l'avons sortie avec des façons et un esprit vulgaire d'un milieu peuple, nous lui avons rogné de notre mieux ses ailes d'ange. Nous aurions voulu en faire une bonne pâte de sainte. Est-ce que cette figure de demi-convention est un peu sur ses jambes, comme on dit dans les ateliers[83] ?

Peindre une religieuse, mais abandonner le souhait de « trop la canoniser », traiter le personnage par la négation des qualités attendues, le dessiner en creux, obtenir finalement le contre-type, telle est la volonté des deux auteurs. Sœur Philomène (comme Germinie par certains aspects) est sainte par son dévouement, mais avant tout, et particulièrement par son mysticisme, est femme : ils en font donc un caractère humain réussi de l'avis de Flaubert, qui reconnaît ce talent dans sa réponse : « On sent la chair sous le mysticisme[84]. » Cette réussite tient au fait que les auteurs ont travaillé des effets de vie.

Dans la même optique, ils font la visite d'une prison en 1862, dont ils espèrent encore tirer un roman après *Madame Gervaisais*. Ce sera finalement l'œuvre du seul Edmond, qu'il entreprendra en 1871 pour l'achever en 1877.

La Fille Élisa doit donner une vision de l'humanité en montrant ce qui se dérobe au regard habituellement. Les détenus, représentant la déviance, sont en marge, or le laid ou ce qui dérange est le plus souvent occulté, position dont les deux frères ont toujours voulu

[81] Rafael Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste. Dissection et invention du corps en Occident,* Paris, Éditions du Seuil, 2003.
[82] *Ibid*.
[83] Jules de Goncourt, *Lettres*, Paris, Charpentier, 1885, « Lettre de Jules à Flaubert, juillet 1861 », p. 161.
[84] Gustave Flaubert, *Correspondance*, III, Paris, NRF Gallimard, Pléiade, 1991, « Lettre de Flaubert à Edmond et Jules de Goncourt », [Croisset], lundi soir [8 juillet 1861], p. 161.

prendre le contrepied. Ils veulent tout montrer et c'est en esthètes et en aristocrates, c'est-à-dire comme des individus supérieurs, qu'ils le font :

> 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'attirance de ce monde neuf, qui a quelque chose de la séduction d'une terre non explorée pour un voyageur, puis 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[85].

Ils veulent créer la rencontre et le choc de deux univers qui auraient toutes les raisons de demeurer étrangers l'un à l'autre. De cette étrangeté naît l'inédit ; et la confrontation à l'objet repoussé est sublimée par leur style.

La visite de la prison de Clermont (qui aboutira à l'écriture de *La Fille Élisa*) prend dans le *Journal* la forme d'un compte rendu qui constitue une analyse des effets d'un conditionnement particulier sur l'individu. Les Goncourt estiment que ce qui mérite d'être exposé, c'est la cruauté de la « moralisation par le silence […], cette torture[86] » contre laquelle ils s'indignent, pensant qu'il vaut mieux « arrache[r] la langue que d'arracher la parole[87] ». Les visites, les recherches de documents, l'observation sont une partie du travail que complète chez les deux frères l'entreprise diaristique, celle de deux consciences toujours en éveil qui retranscrivent ce qu'elles perçoivent avec des impressions vives. Loin de n'être qu'une écriture pour, par et de soi, le *Journal* revêt une dimension extérieure : il est un laboratoire.

Les Goncourt suivent donc l'entrée de leur époque dans une ère du visuel et ils s'attachent dans leurs œuvres à créer des images. S'appuyant sur les observations faites sur le terrain et relatées dans le *Journal*, mais aussi sur des entretiens et sur une bibliographie spécialisée, ils livrent leur examen de la société. Leurs représentations cependant ne sont jamais neutres, elles prennent en compte leurs sentiments, leurs goûts et leurs dégoûts et même s'ils feignent parfois de disparaître comme narrateurs, ils sont toujours présents. Leur talent est de varier les angles et les points de vue, les effets de grossissement ou de perspective en pratiquant des cadrages ou au contraire en donnant une vue large, en ménageant des effets de lumière. Tous les agencements qui sont d'ordres stylistique et esthétique font un spectacle et ôtent les masques.

[85] Edmond et Jules de Goncourt, cité par Pierre Sabatier, *L'Esthétique des Goncourt, op. cit*., p. 147.
[86] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 28 octobre 1862, p. 872.
[87] *Ibid*.

CHAPITRE VI : LE VOIR ESTHÉTIQUE : LES GONCOURT ET L'ÉCRITURE ARTISTE

La dimension esthétique et spectaculaire de l'œuvre goncourtienne passe aussi par une représentation *artialisée* du réel qui marque leur style souvent considéré comme étonnant et singulier. Ce dernier a fait l'objet de multiples définitions qui mettent en avant son caractère innovant. L'écriture des deux frères annoncerait la tournure que prendra le roman fin-de-siècle avec, comme représentants dans les années 1880, Joris-Karl Huysmans et Léon Hennique, qui dédie son roman *Un Caractère*[1] à Edmond. Il y dresse le portrait d'Agénor de Cluses qui, comme l'ont fait les deux frères, vit au milieu des objets d'art.

Cette écriture dite « artiste », pour signifier la volonté de faire beau et d'avoir recours à une vision imprégnée par l'art, a souvent été critiquée : remarquée par les uns pour sa nouveauté et sa beauté, attaquée par les autres. Certains ont vu, dans ce style « qu'ils n'ont pas craint d'appeler, avec une prétention qui confine à la niaiserie, l'écriture artiste[2] », une vanité ; d'autres y ont pressenti la volonté de rompre avec les institutions et avec tous les carcans :

> En créant l'écriture artiste, les deux frères rejettent l'idée d'une langue littéraire claire, universelle ; ils proclament contre l'Académie la diversité du beau[3].
> Elle a eu en horreur un style qui prend le français à rebrousse-poil, passe sans cesse, avec un rythme de douche écossaise, de la préciosité extrême à la négligence outrée, procède par juxtaposition et jamais par construction, et des phrases qui ne peuvent se lire tout haut sans disloquer la voix[4].

Aussi, quoi qu'il en soit, l'écriture artiste fait rupture ou du moins marque un affranchissement qui aurait bouleversé le genre romanesque, comme le signale Albert Thibaudet : « Et la somme de ces impressions a fait quelque chose d'original qui a agi profondément sur tout l'art contemporain[5]. »

Une telle écriture constituerait une sorte de tour de force esthétique ayant pour fin de concurrencer les arts visuels. Tout cela remonte sans doute à l'interrogation des Goncourt dans leur jeunesse sur l'élection d'une carrière de peintres ou d'écrivains. Dès lors qu'ils ont penché pour la littérature, il leur a fallu montrer que leur choix est celui d'un art supérieur

[1] Léon Hennique, *Un caractère*, Paris, Stock, 1889 : « À Edmond de Goncourt, Hommage de respectueuse amitié, L.H. », p. 7.
[2] Yves Gandon, *Cent ans de jargon ou De l'écriture artiste au style canaille*, Paris, Haumont, 1951.
[3] Pierre-Jean Dufief, « La critique des institutions académiques à la fin du XIX^e^ siècle. », Jean-Louis Cabanès, Pierre-Jean Dufief, Robert Kopp, Jean-Yves Mollier (dir.), *Les Goncourt dans leur siècle*, *op. cit.*, p. 283.
[4] Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 2007 (articles publiés dans la NRF de 1912 à 1938), p. 489.
[5] *Ibid*.

mais aussi qu'ils ne se sont pas éloignés de ce médium puissant qu'est la peinture, et en particulier des techniques d'observation et de représentation. Cette jalousie de « peintres manqués[6] », comme la définit Jean-Paul Bouillon, nourrit donc leur tentative quelque peu revancharde, d'où cette volonté de faire œuvre de critique et d'atteindre dans leur prose un dépassement :

> Serait « artiste » l'écrivain qui, cherchant par les effets de l'expressif à exciter la sensibilité, à accrocher l'attention, à surprendre l'esprit, à imposer son impression, brise les moules classiques du « beau style » et entreprend sur des modes plus libres et plus variés des constructions neuves de la phrase[7].

Quelle que soit la manière dont on évalue cette écriture, quelque valeur qu'on lui donne, il semble évident qu'elle soit, dans son fondement même, un principe de distinction et que, par conséquent, elle mérite d'être appelée spectaculaire. Dans ses caractéristiques formelles et thématiques, elle cherche aussi à donner une vision spectacularisante : elle est pittoresque. « Ils ont souvent, à tout le moins, été tentés de procéder par simple juxtaposition de choses vues[8] », dit Michel Raimond. La dimension visuelle apparaît comme primordiale et provoque une confusion entre les arts : « Ce qu'ils nous présentent sous le nom de roman, c'est une suite de paysages, de descriptions, de croquis[9]. » Leur tentation est grande d'emprunter aux arts picturaux parce qu'ils en ont la connaissance et qu'ils maîtrisent l'analyse des procédés.

L'écriture artiste emporte donc le style goncourtien aux confins d'un autre art, la peinture, qui va aussi l'amener à transgresser d'autres limites : le matériau de la phrase en soi qui se voudrait autre ou cherche à être autre, les limites de la représentation imagée dans le texte. C'est cette résolution d'une quête artistique spectaculaire et spectacularisante que nous nous proposons d'étudier ici pour chercher à comprendre comment et pourquoi elle prend forme chez les deux frères.

I. La fascination pour l'art chez les frères Goncourt

1. Le goût pour l'illustration

La fascination que les deux frères ont pour l'illustration pourrait être le premier indice de cet amour du dessin et de l'image qui débordent sur l'écrit. On les a parfois considérés

[6] Jean-Paul Bouillon, *Arts et artistes*, Paris, Hermann, 1997, p. 2.
[7] Jacques Dubois, *Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963, p. 44.
[8] Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op.cit.*, p. 55.
[9] Alfred Ebelot, cité par Pierre Sabatier, *L'Esthétique des Goncourt, op. cit.*, p. 287.

comme des découvreurs de l'illustration, un art auquel ils donnent une histoire dans leur ouvrage *L'Art du dix-huitième siècle*, affirmant que « le règne de Louis XV est le triomphe de ce qu'on appellera plus tard l'illustration[10]. » Les ancêtres des illustrateurs, dessinateurs, caricaturistes, qui n'ont jamais été aussi prisés et nombreux qu'à leur époque, seraient pour eux les vignettistes, les premiers à avoir fait usage de ces petits dessins, croquetons, vignettes qui accordent une place de choix à l'art de l'image.

L'un des maîtres en la matière pour eux est l'artiste Gravelot : « Par quel moyen, par quel procédé, par quelle étonnante réduction, l'artiste faisait-il tenir un tel art, un art demandant et laissant voir toute l'étude d'un peintre dans un si petit cadre[11] ? » Ce qui fascine les Goncourt, c'est notamment l'art de la réduction, de la concentration, une capacité à tout montrer dans un espace restreint et à suggérer même plus qu'il n'est montré.

S'ils reconnaissent le génie de l'art du siècle qui les a précédés, en revanche, rien n'est dit sur l'art de la miniature au Moyen Âge, qui accompagne le texte et superpose en un même plan des successions d'événements. Celui-ci pousse pourtant loin la réflexion sur le lien texte/image. Les Goncourt réservent leurs éloges et leur enthousiasme à l'art japonais. Nous nous souvenons des passages de *Manette Salomon* où ces albums font rêver et emmènent au-delà du réel. Edmond, dans *La Maison d'un artiste*, y voit des « impressions exceptionnelles […], en général d'un format fort restreint[12] ». « Impressions », ce terme apparaît à de nombreuses reprises pour parler du Japonisme, à la fois dans le *Journal* et dans les biographies des deux maîtres japonais, Utamaro[13] et Hokusaï[14], écrites par Edmond. Les impressions sont plus propres à désigner leur considération pour l'art japonais que pour le mouvement impressionniste, dont on a parfois voulu les faire précurseurs ou, du moins, a-t-on voulu pressentir en eux la sensibilité à cette peinture. C'est ce que nous invite notamment à penser Enzo Caramaschi, qui intitule un ouvrage *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*[15].

De ces impressions du dessin japonais, il faut retenir le goût de l'instantané, la capacité de faire apparaître subitement la chose vue[16] – qui sera certes également l'une des caractéristiques de l'impressionnisme et qui se trouve aussi dans certains motifs du XVIII^{e}

[10] Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle*, *op.cit*., t. 2, p. 4.
[11] *Ibid*., p. 16.
[12] Edmond et Jules de Goncourt, *La Maison d'un artiste, op. cit.*, t. 1, p. 236.
[13] Edmond de Goncourt, *Outamaro. Le Peintre des maisons vertes*, Paris, Charpentier, 1891.
[14] Edmond de Goncourt, *Hokousa*ï. *L'Art japonais au XVIII^{e} siècle*, Paris, Flammarion, 1922.
[15] Enzo Caramaschi, *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, *op. cit.*
[16] Françoise Gaillard, « Les Célibataires de l'art », *Les frères Goncourt, art et écriture, op. cit*., pp. 323-337. L'auteure explique qu'il existe un « commun dénominateur esthétique » entre le XVIII^{e} siècle, le naturalisme et le japonisme.

siècle. L'écriture artiste, avec l'ensemble de ses principes, est animée d'une esthétique de l'apparition, du saisissement du mouvement, du petit rien, du détail insignifiant capté. Edmond, dans *La Maison d'un artiste*, établit un lien entre l'art japonais et Chardin qui ont en commun la « représentation d'art de si peu de choses [qui] suffit à l'artiste[17] ». Cet art va puiser sa force dans la puissance de l'imaginaire et, bien que les deux frères prônent l'intérêt pour le réel, c'est aussi ce à quoi ils disent parfois aspirer pour les lettres: « Les belles choses en littérature sont celles qui font rêver au-delà de ce qu'elles disent[18]. » En tout cas, le rêve les rapproche du japonisme et les détourne de l'art grec, qu'ils considèrent comme trop rigide, droit et rigoureux.

Ces préférences posent la question de l'origine du goût des deux frères pour l'illustration et de son lien avec leur écriture. Nous en trouvons les prémices dans une distraction d'adolescent : Jules, au lycée, passe son temps en classe à illustrer *Notre Dame de Paris*[19] de dessins à la plume. Mais ce lien s'étoffe quand les deux frères entreprennent, après la mort de leur mère, leurs voyages à la fois initiatiques et pittoresques. Ces premiers parcours hors de Paris et hors de France sont en quelque sorte la genèse du couple d'écrivains. De là naît aussi la première collaboration texte/image. Ils accompagnent de croquis les notes qu'ils prennent dans leurs carnets de voyages. Leurs impressions, leurs vues, les souvenirs qu'ils veulent emporter sont représentés tantôt par les mots tantôt par les dessins, ou simultanément par les mots et les dessins.

Néanmoins, les années passant, comme les deux frères élisent la carrière des lettres plutôt que celle de peintres, leur rapport à l'illustration se modifie quelque peu. Ils se montrent plus réticents vis-à-vis du dessin. Il ne suffit pas de se référer au fameux débat art/littérature ou écriture/figure, posé par le *Laocoon* de Lessing dans la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle, car les Goncourt font leur cet affrontement. Il n'est pas seulement esthétique pour eux, il se double d'une problématique à valeur sociale ou sociologique.

En effet, les deux frères soulèvent la question d'un conflit écrivain/illustrateur dans lequel chacun voudrait se tailler la plus grande part et affirmer l'importance de son art. Ils reprennent donc le fil de cette sourde querelle qui, au XVIII^{e} siècle, est souvent demeurée anonyme parce que les auteurs, même s'ils se plaignent d'une invasion de l'illustration, veulent se protéger, car certains graveurs de renom, comme Charles Cochin, peuvent

[17] Edmond et Jules de Goncourt, *La Maison d'un artiste, op. cit.*, t. 1, p. 237.
[18] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 25 février 1867, p. 67.
[19] André Billy, *Les Frères Goncourt. op. cit.*, p. 37 et Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 28 octobre 1857, p. 306.

constituer une plus-value évidente pour la popularité de leur œuvre[20]. L'interdépendance des deux arts est assez claire et, au XVIII[e] siècle, ce sont soit les auteurs qui sont accusés de profiter de l'embellissement de leur œuvre par de trop nombreuses et trop luxueuses gravures, soit les illustrateurs qui nuisent aux textes, soit encore l'économie de l'édition qui est mise en cause car l'illustration engendre des coûts importants.

Dans leur étude sur *L'Art du dix-huitième siècle*, les Goncourt prennent part à cette réflexion renouvelée à leur époque. Même s'ils ont fait le choix des lettres, ils vantent les mérites de certains graveurs, à condition qu'ils aient une carrière autonome. Cochin les inspire en particulier pour l'invention d'un style. L'artiste est capable d'observer son temps et de le représenter avec une vision critique :

> Il crayonnait à l'âge où il gravait, presque enfant, copiait les estampes, les académies, ce qui lui tombait sous la main, sous les yeux, surtout la rue vivante, les jeux du pavé, le spectacle des passants. Jombert gardait de lui une suite de dessins, déjà très habiles, que le précoce petit observateur avait faits en 1731, â l'âge de seize ans, et auxquels il avait donné le titre de : DIVERSES CHARGES DES RUES DE PARIS[21].

Cet artiste du XVIII[e] siècle donne presque un avant-goût de l'art de Gavarni pour sa capacité à donner une image fine de la société. Ils font encore l'éloge de Daumier en 1860 dans un article paru dans le *Temps, illustrateur universel*, où ils s'intéressent à son *Ivresse de Silène*[22]. Ils vont jusqu'à comparer son talent dans ce dessin à celui d'artistes tels que Rubens et Jordaens.

Il n'en demeure pas moins que Gavarni et Daumier sont traités très différemment par les deux frères. Saint-Victor, dans l'ouvrage *D'après nature par Gavarni*, auquel contribuent Janin, Texier et les Goncourt, confirme cette distinction entre les deux dessinateurs :

> Encore, Balzac a-t-il, dans son ordre, des émules, sinon des égaux. Gavarni est seul dans le sien. On lui a souvent comparé Daumier et Grandville. – Il y a aussi loin de Gavarni à Daumier que de La Bruyère à Rabelais. – Daumier n'est pas le portraitiste, il est le caricaturiste de son temps ; il n'en observe pas, comme Gavarni, les hommes et les choses avec une lorgnette de la plus limpide transparence, mais avec un microscope d'un grossissement formidable. Les vulgarités, les ridicules, les laideurs, prennent sous son crayon un tour baroque et renflé qui frise la féerie[23].

Pour lui, Gavarni est considéré comme un artiste unique et supérieur. Le lien établi entre les couples dessinateurs/auteurs, associant Gavarni à La Bruyère et Daumier à Rabelais, marque une différence de registre et de style, renforcée par la comparaison aux instruments optiques.

[20] Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur : 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J-J Grandville, Gustave Doré,* Genève, Droz, 2005, p. 53.
[21] Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle, op. cit.*, t. 2, p. 49.
[22] Edmond et Jules de Goncourt, « L'Ivresse de silène », Edmond et Jules de Goncourt, *Pages retrouvées*, Paris, Charpentier, 1886, pp. 261-265.
[23] Jules Janin, Paul de Saint-Victor, Edmond Texier, Edmond et Jules de Goncourt, *D'après nature, par Gavarni*, Paris, Morizot, 1867.

Quand Daumier se place du côté du grossissement – de l'exagération rabelaisienne, de ce rire franc –, Gavarni, lui, établit des caractères et porte un regard de moraliste, à la fois dans son dessin et dans le texte qui l'accompagne le plus souvent. Les deux frères partagent sans doute cet avis ; néanmoins, ils acceptent de se réconcilier avec Daumier, en particulier parce qu'il fait ses preuves dans l'*Ivresse de Silène*, qui dénote un véritable talent :

> C'est que ce n'est pas seulement un dessinateur *charivarique*, c'est un grand artiste que Daumier. Il a sa place marquée dans la petite pléiade de ces maîtres du crayon, dont la postérité accueillera la popularité et qui signifieront de la façon la plus originale et la plus nouvelle l'art du XIX^e^ siècle[24].

Quand l'artiste s'éloigne de la caricature, et donc de ce qu'ils qualifient de « *charivarique* » – d'après le célèbre journal satirique paru pour la première fois en 1832 auquel contribue Daumier –, ils acceptent de voir ses qualités, qui font de lui un artiste représentatif de la modernité.

Un autre illustrateur qui intéresse les Goncourt est l'un des plus prolifiques de leur temps, Gustave Doré. Son parcours est pour le moins atypique et, nous le verrons, il a pu leur souffler certains traits de leur Anatole Bazoche.

Doré ne se soumet pas à un apprentissage académique. Malgré tout, en 1861, il est promu chevalier de la Légion d'honneur grâce à Paul Dalloz et chevalier de l'Ordre des saints Maurice et Lazare la même année en Italie. Il est aussi reçu par Napoléon III en 1864, et en 1867, après avoir fait la connaissance du révérend Harford, il est introduit en Angleterre, où il remporte une telle notoriété et occupe une telle présence sur le marché de certains libraires et chez certains marchands, qu'il obtient un contrat en vue de l'ouverture à Londres d'une « Doré Gallery ». Le dessinateur se forme donc en autodidacte, comptant sur son seul talent. La critique considère souvent qu'il fait des esquisses immenses et agrandies[25]. Nous imaginons bien ce que les Goncourt, prônant l'art de la petite vignette, peuvent penser de lui. Le reproche le plus courant et le plus prégnant qui lui soit adressé est dû à sa frénésie de produire. Pour le critique anglais Gilbert Hamerton, « la grande productivité de Doré a joué en sa défaveur au sein de l'élite cultivée[26]. » L'illustrateur réputé des *Contes drolatiques* de Balzac, des *Fables* de La Fontaine, des *Contes* de Perrault, de la *Divine Comédie* de Dante, du *Don Quichotte* de Cervantès, pour ne citer que les œuvres les plus célèbres, est donc accusé de produire de manière industrielle. Le risque principal de l'illustration est la production

[24] Edmond et Jules de Goncourt, « L'Ivresse de Silène », *art. cit.*, p. 263.
[25] Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur : 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J-J Grandville, Gustave Doré, op. cit.*, p. 427.
[26] Gilbert Hamerton, cité par Philippe Kaenel, « Le plus illustre des illustrateurs. Le cas Gustave Doré. 1832/1883 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 66, 1987, pp. 35-46, p. 41.

sérielle due à l'émergence de ce nouveau métier d'illustrateur. Dès lors, la valeur artistique disparaît au profit de la production. Cette attaque renvoie à la critique proférée par les deux frères à son encontre : « Point d'originalité, point de personnalité chez ce faiseur adroit, habile, chez ce pondeur d'illustrations[27]. »

Pour les deux frères, l'illustration doit demeurer un art. C'est comme art qu'ils l'ont vue lorsqu'ils ont collectionné les ouvrages illustrés, c'est comme art encore qu'ils l'ont conçue dans les carnets en faisant jouer ensemble les deux visions – représentation verbale et visuelle – pour les mettre sur le même plan, les faisant se compléter l'une l'autre[28].

2. La hiérarchie entre les arts

Les Goncourt se sont posés en critiques et leur évocation des arts n'est jamais neutre. Toujours elle renvoie à un rapport contrarié qui est le leur. Jules pratique l'eau-forte, tous deux crayonnent, ils ont hésité entre une carrière de peintres et la carrière d'hommes de lettres et ont donné la priorité à la seconde. Dès lors avec leur volonté exacerbée de dominer, il a fallu qu'ils accordent la primauté à la littérature sur les arts picturaux. L'ambiguïté réside en premier lieu dans ces carnets où les deux se côtoient.

Un peu plus tard, leur attaque du mouvement réaliste a marqué une nouvelle revanche des auteurs. En 1856, après l'observation d'une œuvre de Clodion, ils notent : « Le réalisme naît et éclate alors que le daguerréotype et la photographie démontrent combien l'art diffère du vrai[29]. » Cette phrase sonne comme un manifeste ; elle nous éclaire sur leurs idées et sur leur conception de l'art. L'art n'est pas la copie du réel et, par conséquent, toute œuvre qui voudrait copier le réel à l'identique n'est pas artistique, aussi bien la photographie, à laquelle ils s'opposent comme de nombreux contemporains, que la littérature réaliste, qui aurait pour ambition d'égaler le vrai.

Le débat n'est pas exclusivement goncourtien. Il est partagé par de nombreux écrivains :

> Alors qu'en régime d'illustration classique, le texte avait la mainmise sur le réel et le modelait à son gré, ne serait-il plus que glose sur la photographie insinuée entre le monde et lui comme un intermédiaire astreignant ? N'aurait-il plus de point d'attache au réel si ce n'est au travers de l'image ? Deviendrait-il ainsi texte en marge, assumant avant tout une fonction métasémiotique ? Au lieu de parler du monde, par un retournement tautologique, le

[27] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, janvier 1862, p. 764.
[28] Marta Caraion, *Pour fixer la trace : photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e^ siècle*, Genève, Droz, 2003 : « Dans le livre illustré de gravures, le réel donne lieu à deux représentations, verbale et visuelle. Dans le meilleur des cas, s'il y eu observation préalable du réel de la part du dessinateur, ces deux représentations se trouvent sur un plan d'égalité. », p. 124.
[29] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 30 octobre 1856, p. 212.

> texte ne parlerait-il plus que de lui-même (pour constater son impuissance), et de l'image en tant qu'elle est une représentation parfaite et autosuffisante[30] ?

Ces auteurs ont la crainte que leur art ne soit dépassé par les moyens des techniques photographiques, médium qui risque de passer pour idéal et qui donc renverrait la littérature à une forme d'incapacité ou de lacune à représenter. Les auteurs refusent l'asservissement à ce mode de figuration qui marque véritablement une rupture quant au statut de l'écrit face à l'image.

Les Goncourt règlent ce problème de hiérarchie en montrant que l'art qui ne fait que copier renvoie au balbutiement de la représentation, le « bas-Empire du Verbe, dans le pataugement des arts de la parole[31] », pour reprendre l'expression dont ils affublent l'œuvre de Courbet dans son exposition intitulée *Le Réalisme* en 1855. Ce reproche nous invite à une comparaison avec le propos de Léon Bloy, qui dresse un constat pessimiste sur la littérature contemporaine des Goncourt dans ses *Funérailles du Naturalisme* :

> C'était donner carrière à la multitude. C'était convier aux agapes de la littérature égalitaire, toutes les médiocrités, toutes les impuissances, toutes les ambitions avortées de l'écriture. Puisque le talent et même le génie ne descendaient plus du ciel, comme autrefois, sur des têtes privilégiées et que cela pouvait s'acquérir désormais par le simple effort de regarder instinctivement autour de soi, – tout le monde aussitôt peut être écrivain. […] Il suffisait de transcrire avec la sincérité d'un appareil photographique les images extérieures localisées et délimitées par l'objectif cérébral de l'opérateur[32].

La critique est celle d'une observation pure et mécanique à la fois comme méthode – car elle est absence de style – mais aussi comme moyen démocratique de faire de l'art en le mettant à la portée de tous.

Quant à la désaffection des Goncourt pour Courbet, elle est sans doute liée à l'observation photographique. Dans *Manette Salomon*, le peintre Coriolis se heurte à l'incompréhension du jury parce qu'il fait autre chose que le réalisme à la mode de l'époque. Ce dernier au contraire crée un « réalisme cherché en dehors de la bêtise du daguerréotype[33]. » Nous lisons ici le reproche adressé à Courbet, qui utilise la photographie comme modèle. En effet, pour les *Baigneuses*, il s'appuie sur les photographies prises par Julien Vallou de Villeneuve en 1853[34]. Les deux frères n'ont pas compris ou n'ont pas voulu comprendre l'art de Courbet, qui n'a pas pour seule ambition la représentation du réel à

[30] Marta Caraion, *Pour fixer la trace : photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 124.
[31] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, août 1855, pp. 140-141.
[32] Léon Bloy, *Les Funérailles du Naturalisme*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, pp. 38-39.
[33] *M.S.*, p. 428.
[34] Julien Vallou de Villeneuve, *Étude d'après nature, nu n°1906, n°1930, n°1935*, modèles pour *Les Baigneuses de Courbet*, épreuves papier salé d'après négatif papier, 1853, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie. Voir annexes 4.

l'identique, à la manière de l'épreuve photographique. La photographie n'est qu'un modèle parmi toutes les inspirations qu'il va chercher chez les maîtres. Courbet entend avant tout renouveler les arts picturaux en contournant les règles du beau idéal et académique, contre lequel les Goncourt se dressent aussi, mais ils n'ont pas voulu considérer la moindre ressemblance dans leurs démarches réciproques.

Parce qu'ils ont réfléchi au problème de la représentation – que ce soit dans les arts visuels ou dans la littérature –, la critique d'art des deux frères joue un rôle dans leur écriture. Dans leurs deux salons, dans *L'Art du dix-huitième siècle*, de façon éparse dans le *Journal*, dans des passages de *Manette Salomon* ou encore dans la presse, la critique d'art vient prendre position, bien qu'il soit difficile de considérer clairement leurs goûts – quant au Beau, au Laid notamment –, car leurs avis sont, comme souvent, ambigus et relatifs. La critique est un autre médium du visuel, en particulier dans les textes qui ne sont pas à proprement parler théoriques, comme la réflexion menée sur la peinture spiritualiste dans *La Peinture à l'Exposition universelle de 1855* ou dans quelques notes du *Journal*. Elle est principalement faite de tableaux qu'ils écrivent, elle fonctionne par production d'*ekphrasis*, comme pour prouver que la parole reprend le dessus sur la peinture. C'est ce fantasme qui guide l'écriture artiste.

Chez les Goncourt, cette jalousie qui tend à l'effacement des frontières génériques, montre aussi que la critique est la quête d'un dépassement. Leur écriture et ce style qui leur est particulier apportent des réponses à certaines questions esthétiques. L'article bien connu de Thérèse Dolan, « Mon Salon Manet, Manette Salomon[35] », fait du tableau du *Bain turc*, pour lequel Manette pose et qui est précisément décrit comme un anti-Manet, « une alternative au contraste brutal des couleurs et au manque de perspective que les critiques virent dans l'Olympia[36]. » L'*ekphrasis* sert d'exposé critique : les procédés et les effets de cette peinture voudraient aller à rebours de la toile de Manet. À ce qu'ils considèrent comme un nu bête, qui n'attache pas d'importance au beau, ils opposent le nu voluptueux de Coriolis. En offrant le spectacle du corps de Manette dans les longues poses décrites, ils vont à l'encontre de ce nu pris de manière photographique.

Dans cette démarche d'écriture, les deux frères donnent une forme et proposent une solution à la question que soulève la représentation du réel. Les passages critiques et surtout

[35] Thérèse Dolan, « Mon Salon Manet : Manette Salomon », Jean-Paul Bouillon, *La Critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1989, pp. 43-51.
[36] *Ibid*., p. 45.

ceux qui créent des tableaux, sont une sorte de revanche, ils serviraient à « compenser une frustration[37] », en leur permettant par l'écriture « d'atteindre la grandeur dans les arts plastiques[38] ». Le critique rêve un tableau qu'il ne peut produire et l'écriture dit cette « quête d'un possible existentiel[39] ». En spectateur insatisfait, il comble des lacunes en créant à son tour un spectacle par écrit.

II. Le pittoresque comme expérience du visible : une écriture spectacularisante

1. Le spectacle du réel : voir des tableaux tout faits

Les Goncourt appartiennent à une génération d'écrivains qui « n'ont été à la nature qu'à travers l'art[40] ». Ce sont des artistes qui entretiennent un rapport à la nature qui semble toujours médiatisé. Le filtre de l'art s'interpose entre l'œil et la chose vue, ce qui semble propre à une vision spectaculaire du monde environnant. Ainsi, pour Baudelaire, « tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes[41] », la perception ne saurait donc être neutre. L'œil doit décrypter le réel.

La complexité du rapport des Goncourt à l'art pictural – ils veulent le dépasser, mais sont fascinés par lui – est telle que le regard qu'ils posent sur le monde est souvent en dette d'un tableau qui va orienter leur observation. Ainsi quand ils écrivent ce qu'ils voient est-ce volontiers avec un parti-pris pittoresque. Michel Collot, à propos du paysage romantique, avance qu'il n'est « jamais seulement *in situ* mais toujours déjà *in visu* et/ou *in arte*[42] », en lien permanent avec l'expérience esthétique que les Goncourt exploitent de diverses manières pour donner libre cours à leur écriture artiste, pittoresque et spectacularisante.

Dès les premiers textes, qui datent de leurs voyages pittoresques, alors que leur œil pourrait être considéré comme étant encore en formation, les deux frères se réfèrent à leurs souvenirs d'œuvres vues pour parler de leur observation. Cet œil supposé vierge est en fait influencé par les motifs qu'ils connaissent, si bien que l'observation est le rappel d'un tableau.

[37] Étienne Gilson, *Peinture et réalité*, Paris, Librairie J. Vrin, 1998, p. 311.
[38] *Ibid*.
[39] *Ibid*, p. 312
[40] Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Champ Vallon, 1997, p. 294.
[41] Baudelaire, *Salon de 1859, Critique d'art, op. cit.*, p. 287.
[42] Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme*, Paris, José Corti, 2005, p. 12.

Ainsi, par exemple, dans la correspondance qu'ils entretiennent lorsqu'ils sont à Alger, leurs souvenirs sont empreints de la vue de tableaux orientalistes qui rendent spectaculaire le paysage : « À chaque pas, mon cher, ce sont des tableaux saisissants, des tableaux à la Decamps[43]. » De la même manière, ils évoquent dans un poème de jeunesse intitulé « Bambino » « ces Decamps tout faits qui courent par la ville[44] » et, plus tard, un parc qui a « l'âme du paysage de Watteau[45] ». Les tropes employés suggèrent une véritable transfiguration de l'observation : l'utilisation de la métaphore pittoresque substitue les toiles des deux maîtres au réel, la personnification propose des tableaux qui s'offrent eux-mêmes au regard des observateurs. Ces métamorphoses de la chose vue montrent une forte imprégnation de l'esprit des deux auteurs par les références artistiques qui effacent le réel au profit du tableau, la nature vraie au profit du spectacle.

Sans doute s'agit-il essentiellement d'un artifice visant à faire croire que leur conscience artistique déplace leur vision. Ce sont des effets de style qui les font pénétrer dans leur rôle. Pour eux, cette *artialisation* figure une autre façon de donner vie au monde. Leur quête n'est pas celle du réel mais celle du sensible : une vie nouvelle donnée aux lieux qui pourrait être nommée autre « monde », « seconde vie » ou encore « vie artificielle[46] ».

Cette observation toujours tributaire de l'art rend le réel pittoresque. Ainsi leur maîtrise de l'exercice de l'*ekphrasis* dans leurs comptes rendus de salons est-elle réinvestie pour s'appliquer de manière plus générale à leurs observations, dont ils savent extraire la dimension esthétique ou la créer de toutes pièces. Pensons par exemple à l'épisode du siège de Paris relaté par Edmond dans le *Journal* en 1870. À l'hypotypose, qui pourrait constituer un choix pour mettre devant les yeux la chose vue et la rendre visible, il préfère le tableau qui leur fait quitter la réalité factuelle. Ils déréalisent en quelque sorte l'événement et en donnent une vision métamorphosée par l'art et inspirée par la référence picturale :

> De ce groupe, qui vous fait revenir dans les yeux la lithographie de Lemud, *Maître Wolfbramb* et transfigure ce groupe vulgaire de pioupious, s'élève une musique suave et pénétrante et qui, dans l'ébranlement des nerfs par le canon et le voisinage de la mort, apporte je ne sais quelle grande émotion à la fois douce et triste[47].

Cette description reprend un procédé que les deux frères ont souvent employé. Elle procède selon le cheminement suivant : l'observation fait ressurgir un souvenir artistique, la mémoire de l'expérience artistique transfigure le réel, l'écriture rend cette forme déréalisée

[43] Jules de Goncourt, *Lettres*, *op. cit.*, « Lettre de Jules à Louis Passy », Alger, 24 novembre 1849, p.32.
[44] Poème cité par Charles Tailliart, *L'Algérie dans la littérature française*, Genève, Slatkine, 1925, p. 476.
[45] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 16 octobre 1864, p. 1109.
[46] Marc Matthieu Munch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire, op. cit*., p. 54.
[47] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 16 octobre 1870, p. 313.

par la contagion de l'art. Ce qui est recherché, c'est l'expérience sensible et émotive, mais esthétisée.

La manière dont l'art les travaille et influence leur perception du monde semble néanmoins entrer en contradiction avec l'éducation littéraire qu'ils prônent, uniquement faite d'observations. C'est qu'aux yeux des deux frères, la nature peut sans doute être considérée comme imparfaite ; ils la réhabilitent en passant par l'art. Ainsi, dans *La Peinture à l'Exposition universelle de 1855,* ils font du paysage « la victoire de l'art moderne[48] ». Ils refusent toute sujétion à la réalité selon ce principe énoncé par Hegel : « Il est permis de soutenir dès maintenant que le beau artistique est plus élevé que le beau dans la nature. Car la beauté artistique est la beauté née et comme deux fois née de l'esprit[49]. » Ce primat de l'art sera sans cesse exprimé par les Goncourt, qui avouent ne rien voir « dans la nature qui ne soit un rappel et un souvenir de l'art[50] », et ils avouent réciproquement : « Devant une toile d'un bon paysagiste, je me sens plus à la campagne qu'en plein champ et qu'en plein bois[51]. » Il s'agit donc de capter le réel en passant par une opération mentale qui consiste à employer les références picturales, un procédé que Roland Barthes décrit dans *S/Z* : « Il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le "réel" en objet peint (encadré) ; après quoi il peut décrocher cet objet, le tirer de sa peinture : en un mot : le dé-peindre[52]. »

2. Melior picturā poesis : mieux que la peinture, la littérature

Pour comprendre le processus goncourtien, il faut en revenir à leur volonté de dépassement de la peinture, suivant l'idée que la littérature est supérieure. Ils s'approprient la chose vue en faisant l'ébauche mentale d'un tableau. Alfred Elbot souligne cette imprégnation, qui est aussi une hybridation du romanesque : « Ce qu'ils nous présentent sous le nom de roman, c'est une suite de paysages, de descriptions, de croquis[53]. » Alain Pagès décrit le modèle de leur écriture[54] comme un phénomène stylistique selon trois niveaux : au niveau lexical, un vocabulaire spécialisé et rare ; au niveau syntaxique, une préférence pour la substantivation et l'utilisation des noms ; au niveau thématique, une dominante de la composante visuelle qui cherche à mettre en mouvement lieux, objets, corps. Ces mécanismes

[48] Edmond et Jules de Goncourt, *La Peinture à l'Exposition universelle de 1855*, *Études d'art, op. cit*., p. 177.
[49] Hegel, *Esthétique*, Paris, PUF, 1998 [1953], p. 11.
[50] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal,* 2 juin 1860, p. 569.
[51] *Ibid*., juillet 1856, p. 185.
[52] Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 61.
[53] Alfred Ebelot, cité par Pierre Sabatier, *L'Esthétique des Goncourt*, *op. cit.* : « Ce qu'ils nous présentent sous le nom de roman, c'est une suite de paysages, de descriptions, de croquis. », p. 287.
[54] Alain Pagès, « Zola/Goncourt : polémiques autour de l'écriture-artiste », Jean-Louis Cabanès, *Les Frères Goncourt : art et écriture*, *op. cit*., p. 316.

qui sont en fait une manière de concurrencer les arts picturaux sont complexes ; ils donnent lieu à une quête. Aussi bien dans *Manette Salomon* que dans *Charles Demailly*, la question de la représentation est posée. Pour les deux frères, elle suppose un exercice de style. La difficulté de leur art tient à cette volonté de vouloir dépasser la peinture tout en en faisant l'une des bases de leur écriture dans une lutte intestine.

Rapport complexe, nous l'avons dit. Malgré l'interpénétration des arts qui est prônée, les Goncourt cherchent à les distinguer pour marquer les spécificités de la littérature et surtout pour rabaisser la valeur de la peinture : « La peinture est fille de la terre. Il faut qu'elle prenne pied pour lutter et vaincre. Essai impuissant et stérile du peintre que de vouloir, avec son art fini et limité, enfermer dans un cadre le parfum d'une pensée, le souffle d'un poète, l'haleine d'un chant[55]. » Une différence essentielle montrée par les Goncourt concerne les matériaux employés : ils opposent la « terre » – ce qui est de l'ordre de la matière, du palpable – à la « pensée » et au « souffle » – qui appartiennent à l'ordre de l'immatériel, du sensible dont use l'écrivain.

Mais leur quête – et c'est là toute sa difficulté – trahit la nécessité de s'approprier des matériaux qui leur sont étrangers. Elle est une recherche effrénée provoquant une énergie créatrice et une émulation : mieux que la peinture, ils ont pour eux l'écriture artiste et, comme art poétique, ces quelques lignes de leur *Journal* posant les bases d'un style, fantasme de l'expression des sens : « Le style doit être, comme la sensation, musical et coloré ; il doit réunir en lui, résumer tous les autres arts, et nous donner l'émotion et l'illusion de la vie et du mouvement[56]. » Leur écriture est donc avant tout une quête du sensible, du vivant.

Pour y parvenir, les Goncourt varient les moyens. En connaisseurs et en amateurs de peinture, ils empruntent à la fois des techniques et des matériaux qui ne leur appartiennent pas et qu'ils essaient de rendre par la plume. Dans les passages descriptifs, ils renvoient à des procédés picturaux qu'ils ont pu étudier et commenter chez des artistes. Ils se réfèrent alors au nom d'un peintre ou d'une école pour s'approprier l'empreinte qu'ils veulent laisser dans leurs textes, imiter le style, une marque. Évidemment ce geste a quelque chose d'artificiel et de rêvé, car la peinture est art de la matière ; le langage ne possède que des mots et des tropes, des abstractions. Les deux frères font comme s'ils appliquaient l'épaisseur de la peinture au texte pour créer un contact avec l'objet peint par le langage.

[55] Edmond et Jules de Goncourt, *La Peinture à l'exposition universelle de 1855, Études d'art, op. cit.*, pp. 168-169.
[56] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, cité par Pierre Sabatier, *L'Esthétique des Goncourt, op. cit.*, p. 406.

Ainsi par exemple, dans le *Journal*, leurs souvenirs du parc de Croissy créent-ils un tableau avec des effets pittoresques : « Là-dessus se détachent les arbres, en bouquets de feuilles légers et vaporeux comme des frottis de verdure, du pinceau de Watteau ou des aquarellistes anglais[57]. » La description marque une confusion entre le spectacle de la nature (un parc), les références artistiques (la technique du frottis ici) et le tableau produit par les mots pour donner une forme sensible à l'observation. Les deux frères parsèment le roman *Manette Salomon* de ces collections de tableaux auxquels ils prêtent de la couleur, se posant en coloristes[58], créant des gammes de tons qui appartiennent à diverses palettes et essayant de recréer cette matière par les mots. Ces variations sont tantôt relatives à l'art d'un pays (« ces chaleurs d'hiver qu'on trouve sur la palette des Anglais[59] ») ; tantôt l'application de techniques dont ils emploient le vocabulaire spécialisé (« le lavis d'encre de Chine sur un dessous de sanguine[60] ») ; ou encore l'emprunt de techniques qui ne renvoient pas à un lexique mais à un moyen de représentation (« la lavure de bleu-violet avec laquelle le peintre imite la transparence du gros verre[61] »). Il ne s'agit que de quelques exemples parmi l'ensemble des notations esthétiques qui abondent. Ceux-ci nous invitent à nous interroger sur la signification des références artistiques. Faut-il vraiment chercher à les lire et à les comprendre comme telles et à les décrypter ? Il semblerait qu'elles servent plutôt à attester de la valeur esthétique du texte. La description n'est pas destinée à prendre corps réellement, mais à susciter une représentation pittoresque dans l'imaginaire : le monde est *artialisé* et *spectacularisé* par le moyen de la langue. La référence picturale, toute étrangère qu'elle est au domaine de l'écriture, doit générer des tableaux. Elle ne signifie pas véritablement l'effet du pinceau, elle renvoie à un modèle existant dans l'art : par cet exercice de style, les deux frères font appel à la peinture, mais pas tant pour son contenu que pour dire que leur écriture est pittoresque, pour revendiquer une place face à l'art. Il s'agit d'une « tentative de formalisation d'un phénomène qui place le "texte sur l'art", et non son contenu, au centre de l'expérience[62]. » C'est ainsi qu'ils parviennent à multiplier l'éventail des possibilités de leur prose et à concurrencer la peinture : l'esthétisation du texte par le biais du pittoresque est une ouverture et un accès à ce qu'Henri Focillon nomme « la vocation formelle de la matière[63] ».

[57] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 16 octobre 1864, p. 1108.
[58] Justine Jotham, « Flaubert et les Goncourt coloristes : regards sur Paris et Fontainebleau », Thierry Poyet, *Flaubert et les artistes de son temps*, Paris, Eurédit, 2010, p. 108 *sq*.
[59] *M.S.*, p. 82.
[60] *M.S.*, p. 82.
[61] *M.S.*, p. 280.
[62] Anne Chalard-Fillaudeau, *Rembrandt, l'artiste au fil des textes : Rembrandt dans la littérature et la philosophie européennes depuis 1669*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 120.
[63] Henri Focillon, *La Vie des formes*, Paris, PUF, 1964, p. 52.

Par les mots ils font leur cette pratique étrangère afin d'atteindre une autre dimension du visible. En cela, toutes les notes et tous les commentaires qu'ils ont faits sur le vif les mènent au croisement des genres et des arts et leur permettent de poursuivre ce rêve que formule encore Edmond, bien des années plus tard, en 1882 : « Je voudrais trouver des touches de phrases semblables à des touches de peinture dans une esquisse : des effleurements et des caresses, pour ainsi dire, des glacis de la chose écrite[64]. »

3. La question de l'œil artiste

La question de l'œil artiste se pose chez les deux frères car ils sont persuadés que les peintres accèdent à une autre vision, une observation qui va plus loin et qu'ils voudraient aussi posséder. Pour eux, cet œil est organiquement différent de l'œil du commun. Ils reprochent d'ailleurs aux médecins de ne jamais s'être penchés sur ce phénomène : « Comment pas un d'eux n'a-t-il songé à examiner à l'ophtalmoscope, et par tous les moyens d'investigation, l'œil d'un peintre ? Ce doit être le tempérament de sa palette[65]. » Quelles sont les caractéristiques de cet œil ? Cela reste à définir. En tout cas, ils tâchent de former le leur pour développer des capacités qu'ils pourront allier à leur talent d'écrivains. En 1869, ils s'expriment sur cette maîtrise parfaite et conjointe des deux arts à laquelle ils aspirent : « Quel heureux métier, un talent de peintre, auprès du talent de l'homme de lettres ! Une fonction heureuse de la main et de l'œil du premier, à côté du supplice du cerveau de l'autre ; le travail qui est une jouissance au lieu d'être une peine[66]! »

Pour eux, il s'agit avant tout de percevoir des qualités esthétiques dans le monde environnant, de cerner son potentiel de *spectacularisation*. Ils essaient donc de réconcilier ce qui pourrait passer pour des pratiques duelles, de trouver l'équilibre sur les plans physique et émotionnel.

Le premier élément sur lequel ils travaillent, notamment par la prise de notes avec des dessins, est la distinction de deux mémoires qu'ils mobilisent : la mémoire visuelle et la mémoire des émotions. Dans *La Peinture à l'Exposition universelle de 1855*, ils parlent de cette possibilité d'exhausser la chose vue : le paysage rendu par l'art devient « la pâque des yeux[67] », métaphore qui exprime la célébration, l'euphorie de l'exercice du regard qui

[64] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 22 mars 1882, p. 932.
[65] *Ibid*., 10 février 1864, pp. 1053-1054.
[66] *Ibid*., 1er mai 1869, p. 211.
[67] Edmond et Jules de Goncourt, *La Peinture à l'exposition universelle de 1855*, *op. cit*., p. 178.

ressuscite, d'où le rôle essentiel de la mémoire. Pour eux, elle s'exerce par la trace écrite – ou le croquis – ainsi que le processus est décrit dans les *Notes sur l'Italie* :

> Ces descriptions, pour mieux les faire parler plus tard à notre mémoire, mon frère, avec son incontestable talent de peintre, les doublait de rapides croquis à la mine de plomb, et même, quelquefois, en faisait revivre la couleur dans de lumineuses aquarelles, entremêlées avec l'écriture sur le mauvais papier du carnet[68].

Ce support de leur mémoire fonctionne par l'entremêlement des techniques tel que le pratiquait Jules. C'est le cadet qui avait le talent de peintre.

Invoquant comme modèles quelques rares artistes qui auraient su user des deux facultés, littéraire et pittoresque en même temps, ils trouvent chez Eugène Fromentin, le peintre-écrivain, cette utilisation particulière de la mémoire. Celui-ci se fie davantage à des remémorations émotives qu'à des représentations du réel pur et, d'ailleurs, contrairement aux Goncourt, il ne passe pas par l'étape des notations prises instantanément. Dans le *Journal*, ils analysent son cas :

> Il était curieux parlant de lui, disant qu'il ne savait rien, pas un mot de la peinture, que jamais il n'avait travaillé d'après nature ; qu'il n'a jamais pris de croquis, pour se forcer à regarder simplement ; que les choses ne lui reviennent que des années après, peinture ou littérature, qu'ainsi, ses livres du Sahara et du Sahel avaient été écrits dans la réapparition de choses, qu'il croyait ne pas avoir vues, et que c'est la vérité sans aucune exactitude[69].

Le peintre a certes le rôle d'observateur mais il endosse aussi celui de créateur. Ce qui compte par-dessus tout pour les deux frères, c'est l'appropriation du motif qui va aussi parfois avec sa métamorphose. Le rendu artistique est donc imprégné de la perception de l'artiste, perception qui n'est pas forcément image identique au réel, mais vision transfigurée par l'esprit. Aussi la « réapparition » de la chose permet-elle d'en donner une vision nouvelle, comme si elle naissait de nouveau, sa résurrection donc. C'est ce que Fromentin exprime lui-même en ces termes : « Je voudrais donner des choses que je vois une idée simple, claire et vraie ; émouvoir avec le souvenir de ce qui m'a ému, […] les rappeler à ceux qui les connaissent, les rendre sensibles et pour ainsi dire les faire revivre à l'esprit comme aux yeux de ceux qui les ignorent[70]. » La relation au réel demeure donc toute relative, car il s'agit avant tout de faire passer des émotions. M^me^ Daudet devine aussi chez les deux frères cette manière de représenter : « Et pourtant les auteurs ont été implacables ; ils ne nous ont fait grâce d'aucun détail révoltant ou terrible ; mais leur pensée est montée toujours plus haut à chacun de ses heurts contre les bassesses de l'existence. Est-ce réalisme qu'il faut dire, ou

[68] Edmond et Jules de Goncourt, *Notes sur l'Italie*, *op. cit.*, p. 9.
[69] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 25 mai 1865, p. 1166.
[70] Eugène Fromentin, *Carnets du voyage en Egypte*, cité par James Thompson, Barbara Wright, *La Vie et l'œuvre d'Eugène Fromentin*, Paris, ACR éditions, 1987, p. 258.

transfiguration[71] ? » La définition de l'œil artiste réside donc dans cette apparente antithèse que les deux frères réconcilient. Leur volonté de ne pas rendre à l'identique passe par l'esthétisation. Une réflexion autour du Beau dans l'art traverse l'esprit des Goncourt qui estiment aussi qu'il est là où l'artiste sait le mettre.

C'est ce que Gavarni fait selon eux, qui sait apprécier la société qui l'entoure et saisir le spectacle de la modernité à travers les types modernes comme Balzac a su le faire en son temps. Dans *Manette Salomon*, les Goncourt, par l'intermédiaire de Chassagnol, évoquent cette question du beau moderne :

> Mais, est-ce que tous les peintres, les grands peintres de tous les temps, ce n'est pas de leur temps qu'ils ont dégagé le Beau ? Est-ce que tu crois que ça n'est donné qu'à une époque, qu'à un peuple, le Beau ? […] Il faut peut-être, pour le trouver, de l'analyse, une loupe, des yeux de myope, des procédés de physiologie nouveaux… Voyons, tiens, Balzac ? Est-ce que Balzac n'a pas trouvé des grandeurs dans l'argent, le ménage, la saleté des choses où les siècles passés n'avaient pas vu pour deux liards d'art[72] ?

Le Beau peut émerger de partout, pourvu qu'il soit transfiguré par l'art. Les Goncourt n'excluent pas la possibilité que l'œil artiste soit un œil qui trouve dans son imperfection même sa puissance. Mais c'est à force de travail qu'il parvient à quelque chose, parce que « ces hommes, ces femmes et même les milieux dans lesquels ils vivent, ne peuvent se rendre qu'au moyen d'immenses emmagasinements d'observations, d'innombrables notes prises à coups de lorgnon[73] ». Et il faut y ajouter aussi une visée critique et artistique. Gavarni est un maître incontesté de l'observation et il fait figure de précurseur, du moins est-ce le souvenir laissé par Philippe de Chennevières, qui lui reconnaît un don : « Personne n'a rien à réclamer dans l'art de Gavarni ; il se l'est créé absolument lui-même, de son propre et riche instinct, de sa propre et fine observation[74]. » Les Goncourt aussi considèrent ce talent comme supérieur à tous les autres, même à ceux que le siècle a le plus encensés : « Que sont colorieurs et dessinateurs, Ingres et Delacroix, auprès de ce créateur intarissable, qui porte tout son temps dans son crayon et toutes ses mœurs dans une plume emmanchée au bout[75] ? » Le nom de « créateur » correspond bien à cette supériorité de l'artiste qui possède un instinct et se démarque ainsi des autres. Ce qui lui vaut cette supériorité, c'est aussi son talent d'écrivain lié à celui de l'observation du dessinateur. Philippe de Chennevières le décrit comme tel : « Gavarni a peu fréquenté les artistes ; il est clair qu'il leur préférait les hommes de lettres. Sa

[71] Propos cités par Marcel Sauvage, *Les Goncourt précurseurs*, Paris, Mercure de France, 1970, p. 62.
[72] *M.S.*, pp.418-419.
[73] Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires, op. cit.*, p. 56.
[74] Philippe de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, Paris, Bureaux de l'artiste, 1883, p. 14.
[75] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 18 octobre 1857, p. 302.

nature le voulait ainsi, étant lui-même plus homme d'imagination écrite qu'homme d'atelier par métier. Ce que Gavarni a griffonné d'écriture en sa vie est fabuleux ; il vivait bien plus par le cerveau que par le crayon[76]. » Le talent de l'écrivain va de pair avec la question de l'esprit.

L'autre œil artiste qui sert de modèle est Charles de Tournemine. Ses œuvres sont évoquées dans *Manette Salomon*. Mais son inspiration se situe aussi dans certains discours des deux frères sur l'Orient. Elle est d'autant plus sensible qu'elle ne dépend pas seulement de leur appropriation du geste pictural mais de la traduction par écrit de l'observation de l'artiste. En effet, les deux frères rencontrent l'épouse de Tournemine en 1865 et, chez elle, ils dépouillent une correspondance datant de 1863, qui va leur permettre de recueillir les impressions de l'artiste face aux paysages[77]. Sa lecture leur est faite par la femme du peintre. Les Goncourt, dans cet exercice, éprouvent la jouissance de Tournemine observateur mais aussi la réactualisation euphorique de l'épouse, « repassant ainsi toutes les joies qu'elle a eues à […] recevoir[78] » ces lettres. Ce matériau sensible – et non un matériau brut – modèle la représentation qu'ils se font du paysage en tant qu'auditeurs-spectateurs. Dans *Manette Salomon*, la description qu'ils prêtent au peintre Coriolis (qui écrit une lettre pour évoquer justement l'expérience du voyage dans cette Asie Mineure, où la lumière est « un brouillard opalisé[79] ») est tout à fait empreinte du discours de Tournemine, dont nous lisons la retranscription dans le *Journal* : « Dans l'Asie Mineure, pays de hautes montagnes et de plaines inondées une partie de l'année, il y a un brouillard opalisé, dans lequel les couleurs baignent et scintillent comme dans une évaporation d'eau de perle[80]. » Les auteurs réutilisent les métaphores, l'esthétisation de la couleur et l'expression des impressions pour relater cette expérience visuelle et l'*artialiser* en en faisant une sorte de rêve poétisé où priment les effets de reflet, de flou, de miroitement. Ils n'hésitent pas d'ailleurs à se servir même de pans complets de cette correspondance (notamment les lettres envoyées entre le 1er et le 29 juillet 1863) comme sources de la correspondance fictive de Coriolis lorsqu'il se trouve à Adramiti. Ils y ajoutent leurs propres projections imaginaires. La matière fournie par l'artiste peintre remplace leur phase d'observation et constitue l'ébauche d'un tableau fictif que le protagoniste, à ce stade de son voyage, est déjà en train de créer par l'imagination avant de le mettre sur toile.

[76] Philippe de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts, op. cit.*, p. 16.
[77] Cf : Jean-Claude Lesage, *Charles de Tournemine*, Aix-en-Provence, Edisud, 1986.
[78] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 20 mai 1865, p. 1164.
[79] *M.S.*, p. 236.
[80] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 12 décembre 1864, p. 1125.

Les autres références picturales employées ont en commun de renvoyer à des artistes pour qui la question du style est essentielle. Notons que le « style » étymologiquement est un outil d'écriture, et qu'il a trait à l'expressivité, qu'il soit appliqué à la peinture ou à la littérature. Les Goncourt n'hésitent pas à jouer de cette relation entre les arts. Ainsi recommandent-ils les « pages de style[81] » de Decamps, l'un de leurs artistes favoris, à qui ils consacrent un chapitre complet de *La Peinture à l'Exposition universelle de 1855*. Quel est le sens de ces pages de style dans la mesure où l'artiste n'a pas laissé d'œuvre écrite ? Il s'agit sans doute d'assimiler une fois encore les deux arts, ou de renvoyer à leur propre critique glosant ce style pittoresque.

C'est encore le cas de Watteau qu'ils nomment « le grand poète du XVIII[e] siècle[82] », encore un peintre qui aurait des qualités littéraires et dont l'œil voit au-delà du réel avec une capacité à le métamorphoser : « Nul peintre n'a rendu comme Watteau la transfiguration des choses joliment colorées sous un rayon de soleil[83]. » Après l'exercice de l'œil, c'est la question du « rendu » qui intéresse les Goncourt, c'est-à-dire la manière de représenter la chose vue. À considérer que Watteau les inspire, il n'est pas surprenant de lire le commentaire de Charles Du Bos, qui voit dans les deux frères les premiers auteurs à avoir posé « le problème du *rendu*[84] » du paysage. La question est bien de savoir représenter, de comprendre comment apprécier le motif, comment le saisir et comment retranscrire cette observation. Ce pouvoir de poétisation semble s'appliquer avec le plus de force dans *Venise la nuit*, qui a tout d'un rêve et nous pouvons y déceler la tutelle de Watteau, dont les Goncourt vantent « une création, toute une création de poème et de rêve, sortie de sa tête[85] ». Ce texte de jeunesse est entièrement teinté de la fantaisie de leurs jeunes années, il est une divagation vers le lointain, repoussant les limites du visible, mêlant les impressions sensuelles pour rappeler leur expérience italienne :

> Heures d'or, heures de soleil, heures de midi, flagellées de clarté, et qui jetez le temps par-dessus votre épaule, sans regarder.
>
> Heures qui guérissez de l'existence réelle, heures d'oubli et d'incurie tombant goutte à goutte sur le cœur, ainsi que la répétition d'un baiser qui ne finit pas.
>
> Heures, heures d'une seconde, vides et pleines d'un bonheur ailé et où il n'y a plus dans votre tête que des apparences de rêves, des nuages d'idées[86].

---

[81] *M.S.*, p. 400.
[82] Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle*, *op. cit.*, t. 1., p. 3.
[83] *Ibid*., p. 82.
[84] Charles Du Bos, *Journal (1921-1923)*, Paris, Corrêa, 1946 : « Les paysages des Goncourt sont peut-être les premiers où se pose en lui-même le problème du *rendu*, et où il soit parfaitement résolu. », p. 8, cité par Jacques Dubois, *Romanciers de l'Instantané au XIX[e] siècle*, *op. cit*., p. 93.
[85] Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle*, *op. cit*., t. 1, p. 3.
[86] Edmond et Jules de Goncourt, « Arrivée à Naples », *Pages retrouvées*, *op. cit*., pp. 237-244.

Le registre poétique modifie la perception : les effets de lumière, et en particulier la puissance du soleil, changent le rapport au réel – les impressions, l'atmosphère, la notion du temps – le transforment, l'étirent. D'après Elisabeth Launay, dans sa préface aux *Notes sur l'Italie*, ces effets de poétisation peuvent faire penser aux rêves d'Hoffmann, de Shakespeare, de Heine ou encore de Diderot[87] : l'œil artiste fait de l'observation une forme esthétique que le style littéraire va tâcher de rendre.

4. L'écriture, une pratique jalouse de la peinture : la concurrence des peintres

Les *ekphrasis* que les Goncourt offrent des tableaux observés dans leur critique d'art nous informent sur les artistes avec qui ils se sentent des affinités ou qu'ils admirent (parmi eux, entre autres, Rembrandt, Boucher, Watteau, Saint-Aubin, Greuze, Decamps) ou ceux qu'au contraire qu'ils n'apprécient pas (Ingres, Delacroix ou David, pour n'en citer que quelques-uns envers qui ils se montrent particulièrement sévères à de nombreuses reprises). Les arguments sont parfois purement formels, parfois ils renvoient à des querelles qui dépassent largement la peinture. En tout cas, ces *ekphrasis* les initient à l'écriture-peinture. Néanmoins, ils ne se contentent pas d'imiter. Au contraire, ils exercent leur œil aguerri à la manière des peintres et cherchent dans les œuvres des lacunes à combler, des choses à corriger, preuve que la littérature peut suppléer la peinture.

Le peintre Coriolis dans *Manette Salomon*, comme leur double, incarne cette volonté de dépassement. Quand Coriolis décide de s'en aller en Orient, ils lui prêtent un programme artistique pour ce voyage pittoresque : il veut voir « si Decamps et Marilhat ont tout pris, n'ont rien laissé aux autres[88] », ce qui signifie que l'artiste pourrait compléter les vues, les motifs, les effets que les deux orientalistes de renom n'auraient pas saisis. Cette citation nous invite à penser la raison de l'élection de ces deux noms. Il semblerait que Decamps soit choisi comme « antithèse » de Tournemine car il produit un Orient très différent. En ce qui concerne Marilhat, pour les Goncourt, il s'inscrit dans un rapport d'émulation, car on lui reconnaît un talent pour l'écriture. Théophile Gautier, qui rend compte des expositions du peintre dans ses carnets, dit qu'il « eût pu acquérir comme écrivain le nom qu'il a conquis comme peintre[89] ». Et il ajoute encore pour conclure sur ses qualités doubles : « Pour bien écrire un voyage, il faut un littérateur avec des qualités de peintre ou un peintre avec un sentiment littéraire, et

[87] Edmond et Jules de Goncourt, *Notes sur l'Italie, op.cit.,* p. 18.
[88] *M.S.*, p. 116.
[89] Théophile Gautier, *Marilhat*, *Revue des Deux mondes*, t. 23, 1848, p. 72.

Marilhat remplit parfaitement ces conditions[90]. » Il est donc nécessaire pour les deux frères de reconquérir ici leur supériorité. Leur défi est de déceler un manque qui serait rétabli par leurs descriptions : l'écriture artiste, dans les pauses descriptives, viendrait au secours de la peinture.

De la même manière, ils viennent compléter l'œuvre de l'artiste Charles Méryon, qui peint ses vues parisiennes. Toujours dans *Manette Salomon*, le narrateur réalise un cadrage sur un lieu et souligne un oubli de sa part : « Il y a au bout de l'île Saint-Louis, du côté de l'Arsenal, un coin de pittoresque échappé au dessinateur parisien Méryon, à son eau-forte si amoureuse des ponts, des berges, des quais[91]. » La suite de l'épisode est justement le moment pour les deux frères de décrire ce lieu en utilisant les procédés appliqués par l'artiste en question dans ses gravures. Ils veulent passer pour des découvreurs en comblant une insuffisance : un nouveau tableau qui aurait pu appartenir à la collection de l'artiste s'il avait mieux exercé son œil. Les Goncourt n'imitent pas à proprement parler puisqu'ils utilisent un autre médium qui est la langue, mais ils reprennent quand même quelques techniques de Méryon, qui souffre de daltonisme et par conséquent fait un usage très particulier de la couleur : « Ce défaut de vision des couleurs dont je parle, est tel que je préfère souvent de beaux noirs dans lesquels on peut voir des dégradés de gris, aux couleurs vives des peintures[92]. » Méryon exprime des choix artistiques que les Goncourt vont reprendre à leur compte dans ce texte : le noir n'est pas absence de coloration comme nous pourrions le penser, mais possède aussi ses effets, ses nuances, ce qu'a aussi avancé Fromentin : « Il y a des hommes qui colorent à merveille avec les couleurs les plus tristes. Du noir, du gris, du brun, […] en voilà assez pour faire œuvre de pur coloriste[93]. » Le monochrome prend donc entièrement sa place dans l'art. Les Goncourt vont faire concurrence à Méryon par leur plume au moyen d'images littéraires, de comparaisons ou par la recherche lexicale (adjectifs qualificatifs, et en particulier adjectifs axiologiques) :

> Cette masse de pilotis arc-boutés et s'entremêlant, ce fouillis d'échafaudages, ces énormes madriers goudronnés, noirs et comme calcinés en haut, boueux, glaiseux, tout gris en bas [...] font songer à une jetée de port de mer, à une machine de Marly détraquée, à une forêt dont l'incendie aurait été noyé dans l'eau, à une ruine de la Samaritaine suspecte et hantée par la maraude[94].

[90] *Ibid*.
[91] *M.S.*, p. 474.
[92] Traduction, Michael F. Marmor, James Ravin, *The Artist's eyes*, New-York, Harry N. Abrams, 2009, p. 95.
[93] Eugène Fromentin, *Voyage en Belgique et en Hollande, Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, Pléiade, 1984, p. 1156.
[94] *M.S.*, p. 474.

La difficulté est de dire les nuances – ce qui tient ici au réseau sémantique de la cendre – ou de donner une impression – celle du désordre, en raison du caractère relatif des représentations, problème que soulèvera plus tard le graveur et peintre Bracquemond en préambule de son ouvrage *Du dessin et de la couleur*[95].

Mais la question est de savoir si les tropes employés parviennent à donner une quelconque représentation ou s'ils ne valent que comme tropes : ont-ils le pouvoir de représenter réellement ou le discours sur la peinture se suffit-il à lui-même ?

La prose doit réussir par les mots à pallier la difficulté qu'il y a à faire émerger le pouvoir des couleurs posé par Michel-Eugène Chevreul dans son ouvrage de 1839, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de ses applications*[96]. Les Goncourt ont-ils un jour rencontré Chevreul ou l'ont-ils lu pour y puiser une quelconque inspiration ? *A priori*, la première mention de son nom dans le *Journal* apparaît en 1885, soit quinze ans après la mort de Jules, ce qui nous pousse à croire qu'ils n'ont pas de lien avec le chimiste qui a énoncé les préceptes sur la perception des couleurs, de leurs contrastes, de leurs attirances et de leurs répulsions pour créer des gammes chromatiques. Malgré tout, les Goncourt travaillent en ce sens, à leur manière. À l'établissement d'un rapport entre les couleurs, répond un pouvoir d'agencement des mots qui, s'ils ne donnent pas vraiment une vision concrète, du moins parviennent au pittoresque.

Dans *Manette Salomon*, Crescent, qui entretient un rapport de mysticisme à la nature mais qui est considéré comme peintre à part entière, interroge les techniques du coloriste dans une phrase qui sonne comme un énoncé théorique : « La palette est la décomposition à l'infini du rayon solaire, l'art est sa recomposition[97]. » Pour les deux frères, la recomposition se fait par l'emploi d'expressions qu'ils empruntent à des thèmes variés. Ainsi apportent-ils des nuances, modifient-ils le ton par la contagion d'un autre ton ou par le lexique des matériaux, des minéraux, des pierres précieuses, des étoffes, autant de références qui élargissent l'éventail des simples dénominations de couleurs et jouent des effets de la lumière. Toutes ces juxtapositions de couleurs et ces rapprochements métaphoriques font des mots des tons

[95] Félix Bracquemond, *Du dessin et de la couleur*, Paris, Charpentier, 1883 : « Nous voyions tout entretien sur les arts entre un peintre, un physicien, un sculpteur, un littérateur, un architecte, un ingénieur, un homme du monde, se trouver incessamment retardé et entravé par les diverses attributions de sens données par chacun des interlocuteurs, aux principaux termes employés dans les arts. », pp. vii-viii.
[96] Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de ses applications*, Paris, Pitois-Levrault et C^ie^, 1839.
[97] *M.S.*, p. 391.

complémentaires. Comparaisons, métaphores, personnifications, oxymores offrent des combinaisons à l'infini. Les variantes des tonalités colorées (la pâleur, la vivacité, l'obscurité ou la clarté) et les contrastes sont exprimés par des associations aussi harmonieuses verbalement que surprenantes. Nous pouvons penser par exemple à ce « Paysage plâtreux où le rouge d'une cerise sur un cerisier étonne comme un fruit de corail inattendu[98]. » Si la représentation de la couleur en elle-même ne va pas de soi, les auteurs nous guident dans la perception et l'appréciation des effets produits en jouant sur le sème de la surprise. La technique picturale en tant que telle reste au second plan, mais le pouvoir d'esthétisation par les mots émerge. Les Goncourt se posent donc en coloristes par leur capacité à nuancer par le langage. Il ne s'agit pas de comprendre réellement la couleur créée par imitation mais bien de parer la phrase elle-même d'éléments stylistiques, de ce qu'Alain Buisine, dans un article parlant des noms de couleurs, nomme « bibelots lexicologiques[99] ». La force des mots dans la représentation vient concurrencer les arts picturaux ou encore l'observation du réel elle-même : c'est ce que montre aussi l'écrivain Joseph Addison, pour qui le « plaisir de l'imagination », qui correspond au plaisir de l'inventivité verbale que ressentent aussi les Goncourt dans la pratique de l'écriture artiste, est plus fort que tout :

> Quand ils sont bien choisis, les mots ont une si grande force qu'une description nous donne souvent des idées plus vives que la vue des objets. Le lecteur trouve une scène esquissée avec des couleurs plus fortes et peinte plus vivement à son imagination par le moyen des mots que par la vue réelle de la scène qu'ils décrivent. [...] L'auteur lui donne des touches plus vigoureuses, rehausse sa beauté et rend ainsi toute la pièce si vivante que les images qui se détachent des objets paraissent faibles et pâles en comparaison de ceux qui viennent de leur expression[100].

La pratique jalouse de ce style qui veut concurrencer la peinture développe l'imaginaire et la créativité des deux frères qui se font avant tout des coloristes en utilisant tous les expédients verbaux.

5. Les effets littéraires goncourtiens

L'une des caractéristiques majeures de l'écriture goncourtienne est de vouloir animer, donner vie, plutôt que de représenter platement. Les écrivains ménagent de nombreux effets et profitent des avantages que la littérature possède selon eux sur la peinture. La manière dont ils écrivent le tableau revêt une dimension spatio-temporelle. Ces narrations descriptives

[98] *M.S.*, p. 382.
[99] Alain Buisine, « L'impossible couleur : l'impressionnisme et la critique d'art », *World and Image*, vol. 4, n°1, January/ March, pp. 131-138.
[100] Joseph Addison, « The pleasure of the imagination », *The Spectator*, n° 416, 1712.

bénéficient d'une organisation géographique grâce à des adverbes de lieu notamment et d'un déroulement dans le temps au moyen de connecteurs, comme dans cette lettre de Coriolis qui est un tableau en gestation :

> Ce sont d'abord des dromadaires, toujours précédés d'un petit bonhomme monté sur un âne, la file des chameaux qui avancent lentement, le dernier portant la clochette, les petits courant en liberté et cherchant à téter les mères dès qu'elles s'arrêtent ; puis les innombrables troupeaux de vaches ; puis les buffles conduits par des bergers au chantonnement mélancolique, à la petite flûte aigrelette ; enfin vient l'armée des chèvres et des moutons[101].

Cette description en mouvement est tableau en formation à un stade embryonnaire. Il s'élabore simultanément à l'écriture et se réactualise à chaque lecture. Le tableau littéraire a cette force de pouvoir être considéré comme successif, ce que nous disent les adverbes « d'abord », « puis », « enfin ». Il peut saisir des changements mieux que la toile qui met tout sur un seul plan dans une unité de temps et de lieu. Théophile Gautier étudiant les lettres de Marilhat faisait ce constat : « [S]i la description littéraire est moins exacte, elle a cet avantage d'être successive[102]. » Cette progression renvoie à une volonté des deux frères de donner un effet de vie. C'est aussi dans cette optique qu'ils créent l'instantané par la captation des infimes modifications d'une image que la plume peut, selon eux, mieux rendre que le pinceau. Dans leur *Journal*, ils notent cette phrase programmatique qui distingue les deux arts : « L'artiste peut prendre la nature au posé ; l'écrivain est obligé de la saisir au vol, et comme un voleur[103]. » Le rendu auquel les Goncourt aspirent par leur prose vient s'opposer à celui du peintre et cette opposition met en jeu le « posé », ce qui est fixe (ainsi que l'usage du participe passé substantivé le suggère car il a valeur d'accompli), et le « vol ». Les deux frères jouent ici sur la polysémie du mot « vol », qui signifie à la fois l'aspect fugace et l'action de dérober. Pensons aux manifestations stylistiques de ces préceptes : tours elliptiques, phrases nominales énumératives, participes présents et verbes inchoatifs, montrant le procès en cours de réalisation, et lexique de la temporalité sont autant de procédés qui créent l'impression du mouvement suscité par le caprice de la nature qu'on surprend dans son plein épanouissement. Analysant le cheminement de la représentation des nénuphars dans *Idées et sensations*, Jean-Louis Cabanès souligne l'affinité stylistique entre Proust et les Goncourt dans l'*artialisation* du réel. Il s'agit de penser que les objets, les éléments de la nature, qui se laissent capter, ont une existence propre par les mots, qui restituent la vie de la nature :

> Les nénuphars se présentent en quelque sorte d'eux-mêmes comme métaphores incarnées. Tout se passe comme s'ils étaient déjà figures. À peine les perçoit-on qu'ils deviennent

[101] *M.S.*, p. 125.
[102] Théophile Gautier, *L'Art moderne*, « Marilhat », Paris, Lévy, 1856, p. 106.
[103] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 1er août 1867, p. 165.

> signes. Il convient alors de les incorporer dans une forme à partir des vibrations d'une sensibilité qui enregistre cet « ensignement » préétabli de la chose vue[104].

La spectacularisation de la nature – le réel fait spectacle par l'art, et par la littérature en particulier – pour les Goncourt est une manière de ressusciter.

Ce que la critique a parfois appelé impressionnisme goncourtien trouve une résolution dans l'expression du vaporeux et des effets de lumière du jour. Pour le vaporeux, le modèle convoqué par les deux frères pourrait être une fois encore Watteau[105]. Les deux auteurs mènent une réflexion sur ce rendu qu'ils distinguent dans l'*Art du dix-huitième siècle* de celui de la finition : ils en appellent donc au flou qu'ils essaient de donner à leurs descriptions. Par ailleurs, le reflet et le brillant qui nimbent les choses, ainsi que les variations lumineuses, confèrent un aspect mouvant à leur description. La vue n'est plus fixe dès lors qu'il y a illumination d'un spectacle de la nature, qui a l'air d'être sans cesse recommencé sur des plans variés et en fonction des heures du jour. Alors un chemin, des herbes, la Seine, les gouttes de pluie, tout cela pourrait faire songer chez eux à quelque rêverie japonaise d'un Hokusaï. Prenons dans *Manette Salomon*, cette évocation de Paris sous la pluie. Les gouttes d'eau sont un artifice qu'utilisent les auteurs pour permettre à l'observateur de capter le motif à travers un filtre, puisque l'eau produit des reflets :

> L'air, rayé d'eau, avait une lavure de ce bleu-violet avec lequel la peinture imite la transparence du gros verre. Dans ce jour de neutre alteinte liquide, le jet d'eau semblait un bouquet de lumière blanche, et le blanc qui habillait les enfants, avait la douceur diffuse d'un rayonnement[106].

L'eau agit comme un prisme, une lentille épaisse qui déforme la chose vue, et le jour gris se transforme en un mélange de teintes sous l'effet de cette lumière intense et pénétrante.

Un autre moyen choisi par les Goncourt pour créer des effets de vie est de traduire l'engouement éprouvé face à l'observation. Pour ce faire, ils emploient notamment des accumulations qui donnent au texte un élan particulier. Si ce procédé en peinture peut être contesté parce que l'abondance de détails a l'« art de détruire tout effet à force d'objets et de travail[107] », en littérature, au contraire, l'accumulation précise, détaille, permet de peaufiner la représentation, et elle est aussi manifestation d'une euphorie.

---

[104] Jean-Louis Cabanès, « L'Orient au bord de la rivière. Petite esquisse sur le bon usage de la prose poétique chez les Goncourt et chez Proust », Joël Ducos, Guy Latry (éd.), *En un verger. Mélanges offerts à Marie-Françoise Notz*, pp. 67-76, p. 73.
[105] Jean-Louis Cabanès, « Brouillage et effacement des limites dans l'œuvre des Goncourt », Jean-Louis Cabanès, *Les Frères Goncourt : art et écriture, op. cit.*, pp. 443-456, p. 446.
[106] *M.S.*, pp. 280-281.
[107] Diderot, *Salon de 1765*, *Salons*, Paris, Folio classique, 2008, p. 111.

Dans cette optique, les Goncourt dynamisent le texte par des onomatopées. Dans le discours prêté à Coriolis lors de son fameux voyage en Orient, sa description montre l'état du tableau qui est encore dans son imagination ; la jouissance du personnage se dit à renfort de « pif » et de « paf » et d'exclamatives qui suscitent l'émotion chez le lecteur. L'écriture de la lettre, comme celle de leur *Journal*, se fait en différé mais elle essaie de reproduire les sensations éprouvées sur le vif. De cette manière, le lecteur-spectateur est orienté dans l'appréciation de la chose vue. Les onomatopées, comme le dit Mallarmé, sont un « lien parfait entre la signification et la forme[108] », bien qu'elles souffrent d'une considération négative, comme moyen inférieur du langage. Elles sont des expressions parmi les plus proches des sensations, de l'émotion. Par cet énoncé, les Goncourt livrent le tableau et en même temps sa critique.

III. Corps à peindre : la quête artistique

1. Le rapport au réel et l'art de la révélation

Pour compléter cette étude du rapport des Goncourt au réel, il importe de mettre en valeur la question du nu, centrale dans *Manette Salomon*. En effet, avant de découvrir le personnage de Manette dans le rôle qui est le sien, à savoir celui du modèle, s'écoulent de nombreux chapitres, dont plusieurs constituent une quête dont elle est l'objet. Une fois qu'elle est présente dans l'intrigue, deux chapitres la montrent en train de poser (chapitres L et LXII), deux autres évoquent le statut du modèle et la manière dont elle appréhende son activité (chapitres LI et CIV).

Dans un premier temps, les Goncourt définissent le rapport du modèle au créateur qui entreprend le travail de métamorphose : la femme s'oublie en devenant une autre, une création en cours, le corps féminin pris dans le processus d'*artialisation*. Les marques de la pudeur disparaissent, puisque cette dernière existe lorsque la chair humaine est désirée pour ce qu'elle est de manière élémentaire. Or, le corps de la femme atteignant le statut de modèle touche à une autre réalité, non plus naturelle et sans apprêt, mais celle du corps comme « morceau du Vrai[109] » perçu par le filtre de l'art. L'optique choisie diffère fondamentalement de l'optique ordinaire et le *phénomène-modèle* observé subit un déplacement vers une autre forme de réel relevant de l'art. Contrairement à l'homme qui succombe au charme naturel, au

[108] Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, *op. cit*., p. 145.
[109] *M.S.*, p. 271.

désir émanant du corps, le créateur se lance dans l'énigme de l'appropriation de la nature en utilisant l'organe sensoriel ainsi que son imagination qui doit transfigurer le motif.

Les Goncourt considèrent le travail artistique comme une réalisation différant de la copie de la nature à l'identique. L'identification de l'original demeure perceptible – et évidente – mais le geste créateur doit manifester les procédés d'exécution appartenant à un discours autre et rendant compte de la conversion des matières. En effet, l'être de chair atteint la « pureté rigide d'un marbre[110] », « nudité presque sacrée[111] » : la représentation n'est pas le modèle-même. La *picturalisation* se charge de rendre de nouveau le souffle de vie que le spectacle plus volontiers hiératique de la séance de pose a ordonné. Le regard posé sur la nature est donc pris en charge par l'art, qui impose ses codes et la mène hors d'elle-même, la dépasse.

La perception du nu, au cours des siècles, subit des déplacements qui dépendent de données culturelles : le statut du représentable et l'appréciation de la nudité changent, elle est dans un constant battement entre *le* voir, *le* cacher, *le* montrer. Parfois l'érotisation est mise en scène, laissant deviner le sexe ; parfois, au contraire, le sexe se soustrait : c'est miser sur l'innocence et la virginité du corps dans l'état de nature originelle (dont le nombril est l'un des signes), non fécondée et pure. Le spectacle de la pose est celui de l'épanouissement du corps. Les Goncourt, sans *dés*-érotiser le corps de Manette Salomon, font un spectacle de sa nudité qui prétend à l'art. Mais ce nu n'en est pas moins plein de charme. Il attise le désir de l'artiste qui l'observe dans son déploiement, comme il observerait la naissance du corps féminin, dont des signes de l'état naturel sont présents (« la ligne à peine éclose d'un torse de jeune fille, encore contenu et comprimé dans sa grâce, à demi mûr, serré dans sa jeunesse comme dans l'enveloppe d'un bouton[112] »), mais rendus autres par l'application de l'art qui a le pouvoir de transcender. Cependant, l'artiste dépeignant le corps en gestation reprend ses droits sur son chef-d'œuvre à venir et apporte sa réponse artistique à l'énigme de la création, hors de ce que les Goncourt voient comme une laide trivialité.

La reproduction du sexe, parce qu'il figure la limite extrême du corps représentable, propose un questionnement sur l'appréciation du motif. Certains observateurs semblent occulter cette partie ; d'autres, au contraire, la mettent en valeur dans son intégralité – nous dirions son intégrité. La sélection du cadrage constitue une première orientation des choix esthétiques. Alors que les Goncourt écrivent ces bouleversements qui touchent l'art

[110] *M.S.*, p. 270.
[111] *M.S.*, p. 271.
[112] *M.S.*, pp. 273-274.

contemporain, le Salon des refusés propose des œuvres provocantes. Manet, tout d'abord, touche à l'irreprésentable, avec son *Olympia* dénudée dont il dissimule le sexe sous une main – sexe dont la bestialité n'est que mieux suggérée par un chat paraissant, queue dressée, sur la couche de la prostituée. À leurs yeux, le bouleversement que veut amener le XIX^{e} siècle marque une étape dans l'emprise du vulgaire qu'ils déplorent. L'œuvre de Courbet *L'Origine du monde* semble pouvoir résumer à elle seule la modification du regard vis-à-vis du sexe féminin, qui est non seulement *hyperbolisé*, mais qui fait l'objet d'une focalisation. Le cadrage ne saisit que lui – et son environnement direct, l'entrecuisse ; la chose dérangeante, le plus souvent dissimulée, est ici exposée pour elle-même. Les marges du représentable sont élargies : le sexe, d'ordinaire non-dit, caché pour être généré par l'imaginaire, n'est que trop révélé ici. Sa vision comporte une forme de violence émanant de son caractère envoûtant : le regard ne peut faire le choix de s'en détacher.

Bien qu'ils ne se prononcent sur cette toile ni dans un de leurs écrits sur l'art ni dans leur *Journal*, les Goncourt s'opposent en théorie à la monstration de ces signes de l'animalité qui, pour eux, ne sauraient renvoyer à l'art. Ces représentations de la nature sont une forme de vrai qu'ils voient dénué de valeur artistique. Dans l'évocation du nu féminin, ils ne font pas totalement disparaître le sexe, mais ils le soustraient. C'est l'art de la dissimulation en haine du vulgaire de la copie telle quelle. Leurs descriptions retracent la *re-création* du motif et constituent un discours sur l'élection des choses à admettre ou à retrancher pour obtenir un *rendu artistique*. La *figure-sexe* est là, l'artiste doit expérimenter le geste dissimulateur, mettre en scène sa disparition qui suggère une réapparition générée par l'esprit.

La gestation de l'œuvre par l'artiste, pour les Goncourt, constitue le sacerdoce de l'esthète s'exténuant à représenter l'irreprésentable – ici celui du corps féminin désirable, désiré, mais qui doit cacher sa vraie nature pour se révéler artistique. La représentation de ce motif pose la question du face-à-face avec l'indicible à révéler. Dans *Manette Salomon*, Coriolis se heurte à ce qu'il nomme le « désespoir des peintres[113] », en comparaison à une fleur – motif naturel –, marquant les obstacles de sa *re*-création.

Le motif de la nudité (malsaine) n'atteint le Nu – et par là, sa sacralisation légitimant sa représentation – que par l'interposition du filtre de l'art, qui impose sa conscience sélective. L'appropriation en vue de la *re*-création repose sur un rapport tantôt positif et euphorique, tantôt de rejet de certains éléments. Le défi pour l'artiste qui veut produire son œuvre d'art idéale est le bon équilibre entre ce qui est à montrer, à cacher et la manière

[113] *M.S.*, p. 298.

d'élaborer ce programme. Il tient donc à la disqualification : le féminin est « abominable[114] » et il représente la menace du monstre. En effet, pour les deux misogynes que sont les Goncourt, la femme constitue bien la figure de la différence, l'Autre, dans ce qu'il a d'effrayant et de potentiellement dangereux parce qu'il est l'inconnu. Mais ils y trouvent aussi une source d'originalité qui attire l'œil et qui, apprivoisée par l'esprit du créateur, peut être sublimée. Ils voient la qualité de cette création ambivalente dans le japonisme, où le monstre est constitutif d'une forme de Beau, parce qu'il a trait à la fantaisie. La recherche du Nu s'élabore en tant que quête amoureuse et dangereuse de l'art qui est destructeur autant que créateur. Celui-ci demande un dépassement de la nature, des forces doivent être déployées pour la dompter.

Dans *Manette Salomon*, avec la constitution du tableau du *Bain turc* – depuis la pose jusqu'au geste final du peintre, en passant par la réflexion menée en amont –, les Goncourt entrent dans le débat sur le nu en proposant eux aussi un corps féminin nu, sujet de l'œuvre et non simple prétexte au traitement de thèmes mythologiques. Le statut de la nudité – essentielle, originelle et donc primordiale, objet d'une amoureuse pratique, exhibition du désir – est revalorisé, ce qui attire l'observateur. Comme les Goncourt, Théophile Gautier déplore tout ce qu'il considère à la fois comme un manque d'imagination qui abaisse l'œuvre et comme un danger pour le statut du représentable d'un art alors dévalué[115]. Toute pratique *dés*-idéalisée ne saurait être artistique.

Le Bain turc de Coriolis exprime la difficulté à représenter le corps de la femme dans ses lignes, ses arrondis, ses couleurs. Le peintre évoque son regret face à la rareté de modèles capables de valoriser le potentiel de la traduction de leur corps par l'art, et l'appropriation par l'artiste dépend du rapport affectif qui reste à sublimer pour dépasser la seule nature humaine. Le nu métamorphose le rapport du créateur à sa créature : les moyens proposés par l'imaginaire pour percevoir autrement le corps prévalent sur le charme intrinsèque de la chair, la technique picturale vient transcender la nature avant de la donner en spectacle.

Mais ce qui semble intéresser les Goncourt, c'est la reconstitution du cheminement qui mène de l'appropriation à la figuration et dont la pose est l'une des étapes essentielles. Le rapport à la nature s'élabore de manière complexe : le regard de l'observateur n'est plus le seul regard avide de la chair, la vue de la femme n'est plus celle de la chair vivante et désirée.

[114] Charles Baudelaire, *Mon Cœur mis à nu*, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.* : « La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable », p. 677.
[115] Voir avis de Gautier sur le sujet, dans *Le Moniteur Universel*, cité par Thérèse Dolan, « Mon salon Manet : *Manette Salomon* », *art. cit.*, p. 55.

Par conséquent, la nature rejoint le modèle de l'art. Bien que l'érotisme, et la fascination qui l'accompagne, ne soient pas absents, ils ne sont pas les tenants de cette appréciation du corps. Dès qu'elle pose, la femme a conscience de ne plus être *de nature*. Toute la gestuelle qu'elle met en place pour repousser la catégorie du naturel en témoigne et l'homme, en sa qualité d'artiste-observateur, est spectateur d'une illusion qui le place hors de la nature. Le spectacle du corps féminin n'est pas figé, il est une réalisation en cours. La variante active du nu – traduction dans le geste créateur de la pulsion de vie – consiste en un dévoilement.

Dans le processus de la création, la nudité, étape précédant l'obtention d'un nu de l'art idéal, est saisi dans le moment où le corps se dénude. Les auteurs insistent sur l'expression de la mise à nu (« glissement », « morceaux de sa peau devenant nus un à un[116] »), qui fait apparaître l'œuvre à partir d'un pan de nature. La rencontre entre l'art et la nature fait un choc qui doit interroger l'artiste méditant le mode de sa représentation. Sa quête est celle des moyens de donner vie à ce qui devrait demeurer invisible, de donner corps à ce qui devrait être occulté, de représenter ce qui serait l'irreprésentable, en ayant soin de le « dénaturer[117] ».

2. Le nu comme représentation d'une quête artistique

Le *Bain turc* manifeste la quête personnelle et artistique de Coriolis, qui élit des motifs pour les *re*-penser. Comme observateur et comme créateur, il transforme l'être de chair en être d'art, voyant déjà son modèle sous les traits d'une statue. La première étape de la transfiguration a donc lieu au cours de l'observation orientée par la perception artistique. Le modèle est en représentation de son corps, la femme s'est métamorphosée et son sexe a changé de statut. Les Goncourt tendent presque à le cacher : la négation restrictive qu'ils emploient pour le décrire n'en fait « plus rien qu'une forme[118] ». Le langage le *déréalise* pour faire appel à l'imaginaire. Le créateur, devant l'énigme de la chose à sublimer, est face à l'énigme du rien, à la place qui n'est pas inexistante, mais vacante et à reconstituer au moyen de l'art. L'écriture de la description propose une réflexion sur la représentation. Le chef-d'œuvre de la nudité fait du corps une nature autre. En effet, « comment peut-on parler de fidélité à la nature et de ressemblance là où l'espace est remplacé par une surface, les couleurs de la vie par le métal ou la pierre[119] ? » Mais la difficulté de cette quête est grande. Les deux frères déterminent le processus de représentation en marquant les tenants, les aboutissants, les

[116] *M.S.*, p. 270.
[117] Alain Roger, « Vulva, Vultus, Phallus », *Communications*, 46, 1987, *Parure pudeur étiquette*, pp. 181-198, p. 182.
[118] *M.S.*, p. 270.
[119] Pascale Dubus, *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, Paris, L'Insolite, L'art en perspective, 2006, p. 51.

obstacles de l'art et le rapport entretenu au vrai, auquel Coriolis ne parvient qu'en recommençant son geste.

Le vrai, en art, relève d'une conjonction de conditions, depuis la réception jusqu'à l'élaboration, et ces éléments s'intègrent dans un temps donné, celui de la captation fugace du corps féminin. La nature est prise lors d'un moment privilégié, et le résultat n'est plus la pose initiale. Dans *Manette Salomon*, le corps est dégradé par la maternité, qui contraint et reprend ses droits. Dès lors, la nature entre en conflit avec le potentiel artistique. La pente naturelle entraîne sur le versant d'une nature dont les signes nécessiteraient d'être dissimulés, mais qui pour être trop présents sont parfois impossibles à éliminer.

Autre obstacle : le peintre, pour créer, doit oublier la volupté et le charme qui envahissent et fascinent. Or la fascination est un sort jeté qui fige. Il n'est pas question de castrer le créateur, celui-ci doit résoudre une énigme intérieure qui ne trouve sa solution que dans le respect du rapport artiste-modèle : « Le déplacement et la désexualisation de ce vœu conduisent à la créativité masculine[120]. » L'homme et l'artiste peuvent cohabiter ; cependant une division doit être maintenue entre « appréhension "intéressée" et appréhension esthétique, – la vision [du] corps est modalisée soit dans le registre esthétique du *nu*, soit dans le registre érotique de la *nudité*[121]. » Diderot proposait déjà une mise en équilibre de ces deux valeurs certes complémentaires mais aussi concurrentielles, puisqu'elles résident en une seule conscience troublée par la quête de l'art, en mettant en balance émotion et valeur artistique. Le nu intégral est par lui qualifié d'innocent puisqu'il ne dépend pas de l'érotisme attaché à la perception du peintre[122].

Il y a une nécessité de canaliser des pulsions de nature, de les contenir par l'art qui métamorphose. Montrer la nudité faite chef-d'œuvre et, plus encore, l'élaboration de cette opération magique dont l'art peut se targuer d'être le moyen, permet aux Goncourt de mener une réflexion sur l'art. Les regards portés sur la nature du corps féminin ouvrent à la représentation un champ d'investigation qui montre la transcendance de l'œil de l'observateur-artiste devenant créateur lorsqu'il parvient à dompter la bête pour l'*artialiser*, c'est-à-dire en effectuant un déplacement de catégorie.

[120] André Green, « Agressivité, féminité, paranoïa et réalité », *art. cit.*, p. 1094.
[121] Bernard Vouilloux, *L'Art des Goncourt. op. cit*, p. 73-74.
[122] Sur la position de Diderot face à la peinture du nu dans ses *Salons*, voir Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, Paris, PUF, 2003, p. 273.

3. L'art féminin de façonner le corps

Le moment de la pose s'institue art de façonner le corps dès lors qu'il vaut pour lui-même et qu'il échappe à la seule question financière. Chez les Goncourt, l'art est essentiel, il a sa propre autonomie. Manette refuse de n'être qu'un mannequin, « portemanteau d'une Vénus de Milo[123] », elle veut représenter par elle-même. Elle veut, par l'auto-création de son corps, atteindre l'idéal, selon le calcul suivant : corps féminin et pose artistique donnent le Beau.

Dans les pauses descriptives, le corps féminin est en constante création. Il est devenu double : une réalité charnelle et son pendant idéalisé par l'art, mais il est supposé muter de la première vers la deuxième de ces formes en quittant peu à peu le champ de l'*éros*. Cependant, le modèle demeure profondément marqué par son sexe, subissant dans l'acte même de la création le joug d'une « influence utérine[124] ». La nudité et le spectacle de son dévoilement constituent une allégorie de la vérité. Le voile qui pèse sur elle, au cours de l'équation, doit tomber : l'acte symbolise une quête du *voir* et du *savoir*. En élisant ce motif artistique, les Goncourt tentent d'élucider l'« acte viril volontaire[125] » de l'artiste qui cherche sa formule. Pour en déterminer toute la complexité, ils proposent de nombreuses poses féminines qui montrent le corps fascinant, soucieux de rendre artistiquement, dans un laborieux travail de soi, production et re-production. Le corps en spectacle donne une vision privilégiée à l'observateur, celle d'un spectacle privé, voire intimiste. L'acte n'est pas érotique en soi, la divulgation des parties « honteuses » est au contraire réprimée. Manette apparaît comme experte, dans des poses solitaires qui n'ont d'autres finalités que le développement esthétique de son corps, sorte d'exercice de style consistant en une série de métamorphoses artistiques.

La création est un acte réflexif, à la fois reflet de la conscience et retour sur soi, c'est-à-dire mélancolie[126]. La pratique artistique est comme des « miroirs où sont visibles nos pensées[127] ». L'élaboration d'un style en vue d'une esthétique du sensible est une mise en abyme de l'artiste en quête des profondeurs de l'intime. Aussi, montrant Manette qui se crée elle-même, les Goncourt proposent-ils l'élaboration d'une quête de la forme parfaite, transposition du rapport de l'écrivain à la page blanche. Ce dernier sonde sa pensée, les profondeurs de l'intime en travaillant la maîtrise de sa matière – le mot, la phrase, de même

[123] *M.S.*, p. 277.
[124] Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme, op. cit.*, p. 173.
[125] *Ibid*., p. 174.
[126] Nous reprenons ici les termes du titre de l'ouvrage de Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1997.
[127] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 30 août 1892 : Edmond citant Joseph Joubert, p. 752.

que la femme devant son miroir se cherche, s'observe, se façonne. La Manette qu'il propose dans cet instant privilégié de gestation de son corps comme œuvre n'est pas qu'elle-même, elle est elle-même plus cet *autre chose* qu'elle atteint par l'art. L'image renvoyée par le miroir n'est pas l'être, mais une autre forme rendue artistiquement par l'intermédiaire du filtre de la conscience, de la psyché. Le corps est sublimé car il a opéré un déplacement symbolique.

Les scènes de femmes au miroir occupées à se parer, se mirer, s'embellir sont des *topoï* en littérature comme en peinture. Le miroir est l'artifice par lequel elles peuvent s'admirer dans l'intimité la plus stricte. Il joue le relais du regard qu'on ne peut retourner vers soi et ce subterfuge permet l'identification, c'est-à-dire l'acceptation de son image renvoyée[128]. Mais ce jeu face à soi, à son reflet, offrant l'exploration des possibles du corps, Manette le fait en comédienne qui contrôle ses postures. Le geste est esthétique et vise à l'amélioration de la forme du corps. Manette jouit de ces métamorphoses de son image. Sans artiste devant elle, elle se présente selon ses propres contraintes formelles. Elle féconde son corps, elle-même, comme un individu hermaphrodite. « Une minute, Manette se contemplait, se possédait dans cette victoire de sa pose : elle s'aimait[129]. » Cet amour de soi, amour réflexif, les Goncourt le traduisent par toutes les formes grammaticales réfléchies.

Chaque recréation de son corps est une nouvelle création qui marque la tension entre le naturel, mouvant, aux contours qui vibrent, et l'artifice, qui fige la forme aimée, devenue non charnelle mais marmoréenne. Pour simuler une délinéation animée, Manette crée un découpage des mouvements ; elle décompose le geste afin de surprendre la saillance imperceptible d'ordinaire. Ce sont glissements, allongements, extensions, remuements qui sont observés dans le détail et qui marquent la vitalité à l'œuvre :

> C'était, sur les zébrures des peaux, un remuement presque invisible, un travail sur place et qui semblait immobile, des avancements et des retraites de muscles à peine perceptibles, d'insensibles inflexions de contours, de lents déroulements, des coulées de membres, des glissements serpentins, des mouvements qu'on eût dit arrondis par du sommeil. Et à la fin, comme sous un long modelage d'une volonté artiste, se levait de la forme ondulante et assouplie, une admirable statue d'un moment[130]…

[128] Jacques Lacan, « Communication faite au XVI[e] Congrès international de psychanalyse », à Zürich, le 17 juillet 1949 : « Cet acte, en effet, loin de s'épuiser comme chez le singe dans le contrôle une fois acquis de l'inanité de l'image, rebondit aussitôt chez l'enfant en une série de gestes où il éprouve ludiquement la relation des mouvements assumés de l'image à son environnement reflété, et de ce complexe virtuel à la réalité qu'il redouble, soit à son propre corps et aux personnes, voire aux objets, qui se tiennent à ses côtés. »
[129] *M.S.*, p. 305.
[130] *M.S.*, pp. 304-305.

La création est dynamique, avant d'atteindre la représentation finale de la statue, forme idéale qui fait l'acmé de cette description. Les mouvements se succèdent, jamais semblables les uns aux autres, la création est un tableau vivant, dont le tracé change. La lenteur des gestes découpés et la scansion de chaque étape de cette gestuelle offrent l'évolution du corps comme œuvre en formation. Le recommencement du geste créateur, qui est correction en vue du Beau idéal, est inhérent au principe de création : il faut sans cesse détruire pour mieux reconstruire. L'acte de création est donc destructeur en même temps que fondateur. Le geste se fait, puis est enrayé pour atteindre la perfection, et un plaisir cruel émane de cette destruction[131] : « Puis brusquement, elle rompait cela avec le caprice d'un enfant qui déchire une image[132]. » Le hiatus qui peut naître dans cette création est une violence nécessaire au recommencement de l'œuvre. Symboliquement, Manette s'exorbite, fascinée, subissant la séduction de cet *autre soi* sublime. Et si « rien ne pouvait l'arracher à l'adoration de ce spectacle d'elle-même, auquel allaient toujours plus fixement ses deux pupilles pareilles à deux petits points noirs dans le bleu aigu de ses yeux[133] », c'est qu'elle ne quitte plus l'art, confondant la vraie vie et la vie artistique. Les Goncourt traduisent ainsi le rapport privilégié, voire exclusif, du créateur à sa production : l'art est un sacerdoce, la dichotomie entre la vie à l'œuvre et l'existence propre peine à s'imposer pour former une vie toute tournée vers l'art. Aussi se produit-elle jusque dans son sommeil, rejouant à l'envi cette comédie. L'art de son corps lui suffit, elle peut se débarrasser de toute existence, de toute nuisance extérieure : « Elle était nue, n'était plus qu'elle[134]. »

La question du pittoresque chez les Goncourt est importante pour comprendre leur rapport au monde. Leur revanche sur une carrière, qu'ils ont finalement décidé de ne pas épouser pour se consacrer entièrement à la littérature, commande leur style, qui consiste à créer la vie, à en donner le spectacle. Pour ce faire, ils s'approprient des modèles, en concurrencent d'autres, créent des tableaux par ce matériau que sont les mots. Ils inventent des signes, ils inventent un phrasé pour dévoiler le monde artistiquement et atteindre sa visibilité et surtout sa lisibilité. En aspirant à faire œuvre de peintres en même temps qu'œuvre d'écrivains, ils essaient de résoudre l'énigme de la création, de parvenir à leur

[131] André Green, « Agressivité, féminité, paranoïa et réalité », *op. cit.* : « L'angoisse de la destruction n'est pas seulement liée à la peur de détruire, mais aussi au désir de détruire et de prendre du plaisir en le faisant », p. 1097.
[132] *M.S.*, p. 305.
[133] *M.S.*, p. 304.
[134] *M.S.*, p. 304.

quête, poursuivie avec l'acharnement que nous leur connaissons, et qui a créé ce style artiste complexe, qui se voudrait un art total.

CHAPITRE VII : LA TENTATION DE LA THÉÂTRALISATION

Si le pittoresque joue un rôle primordial chez les Goncourt, la métaphore théâtrale constitue l'autre versant de leur écriture narrative. Il importe, pour mieux comprendre cette relation au théâtre, d'appréhender deux de ses acceptions. Le théâtre est à la fois « *theatron* », le lieu où l'on regarde, où l'on va assister à une représentation (il entretient donc un rapport au visuel) et « *drama* », action. Lié au spectaculaire, il propose l'observation d'un monde agissant. Ainsi l'œuvre théâtrale est-elle indissociable de la dimension visuelle : sa lecture doit susciter des images et implique toujours une mise en scène imaginaire, fantasmée.

Dans l'avis « Au lecteur » qui précède *L'Amour médecin*, Molière insiste sur cette opération de transposition du texte qui permet son *actualisation* : « On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées ; et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre[1]. »

Le récit des Goncourt tient de l'ensemble de ces positions, ce qui l'entraîne vers son hybridation, aux frontières du théâtral. Il a pour fonction de montrer, de donner en représentation. Il a donc trait au spectaculaire. Tout comme une pièce, il doit trouver son actualisation dans sa possible mise en scène, dans la perspective d'un jeu qui donne vie aux personnages. Cela suppose que tout lecteur accepte de devenir en plus spectateur.

Aussi, le récit goncourtien suppose une place particulière accordée au lecteur, qui se trouve au cœur d'un dispositif. Les actions, les gestes, les relations entre les personnages et les paroles sont signifiants. Roland Barthes définit dans ses *Essais critiques* ce mode d'appréciation spécifique :

> Qu'est-ce que le théâtre ? Une espèce de machine cybernétique [une machine à émettre des messages, à communiquer]. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent ; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps 6 ou 7 informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes) ; on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité : une épaisseur de signes[2].

[1] Molière, *L'Amour Médecin*, « Au lecteur », *Œuvres complètes*, II, Paris, NRF Gallimard, Pléiade, 1971, p. 95.
[2] Roland Barthes, *Essais critiques*, « Littérature et signification », Seuil/Points, 1981, p. 258.

Le théâtre va, semble-t-il, au-delà du lisible. Il touche au visible, certes, mais de manière plus générale, au sensible : il crée du vivant. La volonté des Goncourt de représenter leur société, de recréer la vie par les mots, prend forme dans cette écriture qui veut faire vivre le récit, qui met en action les personnages pour qu'ils soient saisis dans le cours de leur existence. Si l'instance narrative demeure, elle essaie de laisser entendre la voix des personnages, de laisser observer leurs actions.

L'hybridation des genres narratifs n'est pas l'anéantissement du récit – comme la critique l'a souvent reproché aux deux frères – mais une manière différente de le concevoir. Il n'y a pas d'essoufflement de celui-ci mais une énergie qui s'en empare car l'agencement trop strict d'une trame, d'un canevas, empêcherait de donner la vie avec ses battements, ses mouvements, ses aléas.

Il n'est pas question de dire que les romans goncourtiens sont une imitation de pièces de théâtre mais plutôt de comprendre ce que cette notion de spectaculaire (propre au genre dramatique) apporte au récit, comment elle déplace les codes d'écriture et ceux de la réception. L'ambition des deux frères étant de ne pas seulement donner à lire le récit de vies, mais de les donner à voir, dans un spectacle de la société.

I. La question de la réception : marges du récit et théâtralité

1. Illusions et désillusions du genre romanesque

L'ambition des Goncourt dans leur œuvre romanesque est définie à la manière d'un programme, et pour circonscrire les moyens d'y parvenir, ils en comparent la finalité avec celle du genre théâtral. *A priori*, tout semble les opposer : au roman « toute la vérité vraie[3] », qu'ils clament à de nombreuses reprises, au théâtre, « toute la fantaisie qui se cache dans les choses modernes[4] ». Le genre théâtral serait donc considéré comme le domaine de l'illusion, il est art du factice, de l'artifice, du mensonge qui est convention entre le dramaturge, les comédiens et les spectateurs qui acceptent de se laisser prendre à ce jeu. Dans leur écriture à deux, le roman est le genre qu'ils ont le plus pratiqué, il correspond à une ambition bien particulière de donner plus de profondeur à l'étude de l'humanité que ne le peut le théâtre, comme l'indique Edmond, rétrospectivement, dans la préface qu'il donne en 1879 à son volume de *Théâtre* :

[3] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 14 juin 1865, p. 1170. La même idée se trouve en date du 14 janvier 1861 : « Un des caractères les plus particuliers de nos romans, ce sera peut-être les romans les plus historiques de ce temps-ci, ceux qui fourniront le plus de faits et de vérités vraies à l'histoire morale de ce siècle. », p. 662.
[4] *Ibid*.

> Que valent nos bonshommes à nous tous, sans les développements psychologiques et, au théâtre, il n'y en a pas et il ne peut pas y en avoir ! Puis sur les planches je ne trouve pas le champ à de profondes et intimes études des mœurs, je n'y rencontre que le terrain propre à de jolis croquetons parisiens, à de spirituels et courants crayonnages à la Meilhac-Halévy; mais, pour une recherche un peu aiguë, pour une dissection poussée à l'extrême, pour la récréation de vrais et d'*illogiques* vivants, je ne vois que le roman; et j'avancerais même que si par hasard le même sujet d'analyse sérieuse était traité à la fois par un romancier et un auteur dramatique, – l'auteur dramatique fût-il supérieur au romancier, le premier aurait l'avantage et le devrait peut-être aux facilités, aux commodités, aux aises du livre[5].

Le thème de la « dissection » renvoie à cette volonté que nous avons déjà évoquée d'analyser l'humanité en profondeur, et celle-ci ne peut prendre forme dans le genre dramatique. Pour faire vrai, les Goncourt veulent que les personnages soient faits de variations, ils doivent être en mouvement. Néanmoins, les deux frères ont dû mettre au point une forme particulière de roman, dont un ordonnancement strict de l'intrigue empêcherait les « illogiques » de se développer. C'est de cette manière qu'ils font voler des codes en éclats, comme a pu le dire Pierre Sabatier, qui décrit les romans comme des successions de tableaux : « On est, en effet, frappé, à la lecture de leurs œuvres, du décousu apparent, de la négligence de l'affabulation, de la fragilité de l'intrigue[6]. » Ces tableaux seraient une façon de faire le roman comme le théâtre. Le caractère fragmentaire de leurs œuvres (*Manette Salomon* et ses 155 chapitres, *Charles Demailly* et ses 94 chapitres, *Germinie Lacerteux* et ses 70 chapitres) apporterait une dynamique qui les rapprocherait de la scène : chaque court chapitre trouve son unité, se développant autour d'une idée principale ou de la présentation d'un personnage. C'est le cas en particulier de *Charles Demailly*, qui est adapté de leur pièce *Les Hommes de lettres* et conserve des caractéristiques du drame.

En ce qui concerne la question de la représentation du vrai, elle passe par la narration d'une inconstance qui n'a rien de l'invraisemblance. Leur roman n'est pas celui de l'illusion, ainsi que le dictionnaire de l'Académie de 1835 définit le genre : « des aventures extraordinaires, et des récits dénués de vraisemblance[7] ». Contrairement aux considérations de l'époque, il n'est propre ni à tromper les jeunes femmes, ni à les faire rêver, comme invite à le penser la mise en garde de Jean-Louis Brachet, médecin et professeur de physiologie à l'Hôtel-Dieu, dans son *Traité de l'hystérie* : « De toutes les causes prédisposantes, la plus commune et la plus fâcheuse, c'est la lecture des romans, surtout lorsque déjà l'imagination est exaltée et bercée de mille idées aussi fausses que riantes[8]. »

[5] Edmond et Jules de Goncourt, « Préface au Théâtre », *Préfaces et manifestes littéraires, op.cit.,* pp. 161-162.
[6] Pierre Sabatier, *L'Esthétique des Goncourt, op.cit*., p. 504.
[7] *Petit Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition (1835), Paris, Firmin-Didot, 1841, p. 590.
[8] Jean-Louis Brachet, *Traité de l'hystérie*, Paris, Baillière, 1847, p. 213.

Nous ne comptons plus les versions de phrases-manifestes émanant des deux frères qui se font auteurs et critiques de leur œuvre, et parmi elles, nous pensons à la plus connue, cette définition d'un roman vrai, qui ne cache rien, qui dit tout : la préface à *Germinie Lacerteux*, qui s'oppose aux « romans faux » pour donner forme à l'« immense épanouissement du roman d'observation[9] ». Notons qu'ils y nomment le lecteur « public », ce qui nous encourage à développer la métaphore théâtrale : ce roman est spectacle.

Alors, comment cette volonté se combine-t-elle avec celle qu'on leur impute de vouloir « tuer le romanesque[10] », ainsi que le souligne Jules Huret, dans son *Enquête sur l'évolution littéraire* ? L'écriture *théâtralisante* serait-elle une façon de faire revivre le roman sous une autre forme, qui renouvellerait en quelque sorte la perspective littéraire ? C'est celui-là même qui prédit la mort du théâtre à cause du roman[11], Edmond, qui a emprunté au théâtre certaines de ses caractéristiques pour les inclure dans sa production narrative. Cette entreprise est en quelque sorte renouvellement du théâtre et du roman à la fois et sans doute parce qu'il « ne croi[t] pas au rajeunissement, à la revivification du théâtre[12] » qu'il considère « comme moribond presque[13] ». Telle est l'alternative que les Goncourt ont mise en place et qui mène à une réflexion sur le roman.

Celle-ci avait déjà été menée à sa façon par Balzac. En 1842, il nomme sa fresque romanesque *Comédie humaine*. Son « Avant-propos » balance entre le caractère pittoresque de l'œuvre et son caractère théâtral : il parle tantôt de « cadres » et de « galeries », tantôt de « l'assise pleine de figures, pleine de comédies et de tragédies sur laquelle s'élèvent les *Études philosophiques*[14] ». Il insiste lui aussi sur la dimension spectaculaire du roman, qui doit représenter la société, ce qui vaut à son œuvre monumentale d'être définie comme « le drame le plus attachant de tous, joué sur la scène terrestre par les trois ou quatre mille "personnages-types"[15] ». Autre tentative ayant précédé les deux frères, même si le récit y est très différent : nous pouvons penser à Henry Murger, qui intitule son roman *Scènes de la vie de bohème*, en 1845. L'auteur joue aussi avec la forme d'un roman fragmentaire, fait de courts récits, mais c'est sans doute la publication indépendante de chacun d'eux en feuilletons qui y invite. Le caractère dramatique de l'œuvre lui vaudra d'être adaptée au théâtre par

[9] Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires, op. cit*., p. 19.
[10] Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, José Corti, 1999.
[11] Edmond de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires* : « Dans cinquante ans le livre [comprendre le roman] aura tué le théâtre. », p. 168.
[12] *Ibid*., p. 163.
[13] *Ibid*., p. 164.
[14] Balzac, « Avant-propos » à la *Comédie Humai*ne, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, J. Hetzel, 1842, p. 30.
[15] Marcel Barrière, *L'Œuvre d'Honoré de Balzac : Étude littéraire et philosophique sur la Comédie Humaine*, Genève, Slatkine, 1972, p. 23.

Théodore Barrière : *La Vie de bohèm*e remporte un franc succès au Théâtre des Variétés à Paris dès novembre 1849.

Pour autant, il serait trop simpliste de vouloir considérer une réelle continuité de Balzac à Murger ou aux frères Goncourt. En effet, la conception du roman varie de manière essentielle entre la *Comédie Humaine*, qui vise à une « remarquable unité de composition » et à la création de « personnages logiques », « caractères bien définis, toujours semblables à eux-mêmes[16] », alors que les Goncourt cherchent, nous l'avons dit, les « *illogiques* ». Seulement, avec plus de prudence, nous pouvons parler d'une volonté commune de mettre en scène le roman et souligner, pour les Goncourt et Murger, une même discontinuité due au découpage qui vise à donner une vue diffractée de la société. Cette discontinuité est l'un des signes de l'hybridation du genre romanesque, car elle favorise un caractère dramatique.

Néanmoins, la notion de théâtralité est ambiguë car elle peut se situer dans la connotation métaphorique du texte, mais elle est aussi et surtout indissociable de sa dimension scénique. C'est donc dans le texte que se situe cette mise en scène rêvée, projection possible d'un jeu scénique qui prend forme dans les procédés de style.

2. Lector in spectaculo

Ces premiers principes d'une ambiguïté étant posés, il s'agit de comprendre comment ce jeu d'écriture fonctionne. Les relations lecteur/texte, mises en évidence par Umberto Eco dans *Lector in fabula*[17], et celles transposées par Patrice Pavis, dans *Spectator in spectaculo*[18], nous offrent une nouvelle perspective de coopération avec le lecteur qui pourrait être définie chez les Goncourt comme *Lector in spectaculo* ou *spectator in fabula*.

Comment comprendre cette coopération ? Elle dépend tout d'abord du mode d'énonciation qui va permettre au lecteur une appropriation de sa lecture ou une approche spécifique. L'énonciation, différente au théâtre et dans le roman, renvoie à la distinction aristotélicienne entre le récit, *diégèsis* – intégrant parfois des moments de description –, donné par l'intermédiaire d'un narrateur, et la représentation directe des actions par les acteurs qui jouent le spectacle devant les spectateurs, *mimèsis*.

Sur quelles catégories du *logos* s'appuyer pour faire émerger la théâtralité dans le texte ? Il faut d'abord en appeler au dialogue (introduit par Platon), qui permet de nuancer la

[16] Marcel Barrière, *L'Œuvre d'Honoré de Balzac*, *op. cit.*, p. 23
[17] Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
[18] Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012 : « dramaturgie du spectateur ou *spectator in spectaculo* ».

prégnance de la voix narrative au profit de la voix des personnages s'exprimant directement, par eux-mêmes et avec leur voix propre.

D'après le linguiste Émile Benveniste, l'imitation directe peut s'ouvrir à cette catégorie du discours qu'est le dialogue[19], puisque selon lui tout discours rapporté peut renvoyer à une représentation directe dans la mesure où le narrateur le cède aux personnages. Ainsi le récit ancré dans la situation d'énonciation pourrait-il entretenir un lien avec le jeu d'un acteur. Quelques réserves doivent être émises : le narrateur demeure quand même celui qui distribue la parole, qui la contrôle et la fait intervenir avec la possibilité même de la commenter, de donner son avis sur elle, mais nous ajouterons, en contrepartie, que l'effacement du dramaturge dans le texte de théâtre n'est jamais aussi qu'une feinte.

Il faudrait donc accepter le fait que le discours, dans le récit, est acte de communication et que, par conséquent, il donne naissance au monde[20]. Le dialogue pourrait alors faire passer le récit non pas seulement du côté de l'histoire racontée mais de l'histoire en acte, vécue ou du moins *comme en acte, comme vécue.*

Cependant ce premier élément ne saurait suffire, cela serait considérer que tout récit comportant un tant soit peu de dialogue pourrait s'approcher du texte dramatique, or c'est le cas de la plupart d'entre eux. Mais dans les romans des deux frères, le dialogue occupe une place de choix, qui met donc le lecteur artificiellement devant un spectacle, ce qui nécessite de remplir les conditions d'une coopération théâtrale dans laquelle le « spectateur-analyste considère la mise en scène comme un collectif d'énonciateurs[21] ».

Toutefois, le drame n'est pas qu'une mise en voix, il n'est pas qu'un discours tenu. Il relève d'une conjonction d'éléments. Henri Gouhier définit ainsi l'« essence du théâtre » :

> L'Art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse ; il est formé des éléments qui les composent : du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse[22].

Il est donc à la fois, entre autres, le jeu et la mise en scène, et nécessite une adhésion du lecteur. Gavarni, lors de la première visite que lui font les Goncourt, insiste auprès des jeunes auteurs sur le fait que le théâtre doit s'assumer comme tel sans chercher à effacer les

[19] Gérard Genette, « Frontières du récit », *Communications 8,* 1966, pp. 152-163, p. 159.
[20] Stéphane Mosès, « Émile Benveniste et la linguistique du dialogue », *Revue de métaphysique et de morale*, n°32, avril 2001, pp. 509-525 : « Par essence même, le langage est porteur de signification, et c'est pourquoi il représente le médium à travers lequel l'homme donne un sens au monde. », p. 510.
[21] Patrice Pavis*, L'Analyse des spectacles*, *op. cit*.
[22] Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, *op. cit.*, p. 58.

signes d'un mensonge. Il nous faut désormais comprendre par quels moyens le roman goncourtien s'approprie ses effets sans céder à l'illusion.

La théâtralité, ainsi que nous l'avons définie, est ce qui se prête à la représentation sur une scène ; elle est présente aussi dans le texte. La théâtralisation nécessite une forme de transposition des rôles et composants de la lecture/écriture romanesque : le *lector* comme observateur, la *fabula* comme n'étant plus seulement récit, mais *spectaculum*. Nous nous appuyons sur la réflexion menée sur la coopération du spectateur au théâtre par Patrice Pavis dans *L'Analyse des spectacles*. Empruntant à Umberto Eco sa théorie des « mondes possibles[23] », il décrit un cheminement allant des premières impressions générées par le spectacle à des interprétations des structures narratives, discursives, actantielles, idéologiques, encyclopédiques (connaissance des codes du théâtre) et renvoyant enfin au monde extérieur. Le spectateur adhère à cet autre monde dès lors qu'il se retrouve dans ce parcours sans en faire l'effort, mais parce qu'il *va de soi* (ou qu'il semble *aller de soi*). Les Goncourt, dans leurs romans, ont un souci de créer un monde qu'ils donnent pour vrai : un monde scénique, reflet du monde réel, et qui est fait pour être observé, décrypté, monde spectaculaire donc et artistique, proposant une vérité à comprendre et auquel le lecteur doit adhérer par convention.

Dès lors, le roman ne saurait être qu'une simple *affabulation* : il est une mise en scène de personnages qui incarnent des hommes interprétant eux-mêmes des rôles sociaux. Leurs contemporains sont des personnages d'un théâtre du monde. Ils sont en représentation et les Goncourt cherchent à accentuer justement ces caractères pour les rendre spectaculaires : comportements, discours, actions, gestes doivent être signifiants. Ce monde scénique est révélation au grand jour.

Les étapes de la pensée du récit dans son rapport avec la *mimèsis* se trouvent donc dans les romans des deux frères. D'abord, par la nécessité de faire entrer le récit dans la situation d'énonciation, de faire des personnages des actants au sein de celle-ci, avec une mise en scène relative aux circonstants – temps et lieux. Les deux frères travaillent tout particulièrement les entrées en scène des personnages pour que, dès le commencement de l'œuvre, ils se fassent acteurs. Ils privilégient le plus souvent l'*incipit in medias res* parce qu'il construit le début du roman comme un lever de rideau au théâtre ; par ailleurs, il est aussi caractéristique du genre épique, qui repose entièrement sur le spectaculaire. Le seuil de l'œuvre fait pénétrer immédiatement dans un autre univers, où les personnages sont en action,

[23] Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

vivants, car ils semblent pris sur le fait. Ils ont une existence en dehors de ces débuts de roman, ils ne naissent pas avec le récit. L'immersion directe, comme au théâtre, favorise l'adhésion à la scène représentée et immerge le lecteur/spectateur dans les lieu, décor, discours et temps représentés.

Dans *Sœur Philomène*, l'*incipit* est constitué, pour l'essentiel, de ce que nous pourrions considérer comme une série d'indications scéniques, qui permettent de visualiser le décor et qui pourraient favoriser le travail d'un metteur en scène et d'acteurs. Ces notes présentent avec précision l'organisation de l'espace et, pour ce faire, les repères spatiaux s'accumulent[24] : « au-dessus, à droite et à gauche », « aux endroits où la clarté de l'une cesse et où la clarté de celle qui suit ne luit pas encore », « au plus épais de l'ombre, au fond, tout au fond de la salle »…

Dans les romans *Charles Demailly*, *Renée Mauperin*, *Germinie Lacerteux* et *Madame Gervaisais*, les deux frères placent d'emblée le lecteur au cœur d'un discours. Ces conversations sont surprises en cours d'énonciation, ce qui met le lecteur en position de témoin, voire dans une vraie relation de proximité, d'intimité avec les personnages. Ces premiers échanges peuvent passer pour des scènes d'exposition, et les précisions circonstancielles données de manière démonstratives, voire présentatives (ou *re-présentatives*), font office de didascalies. Elles aident à mettre en place dans l'imaginaire du lecteur le spectacle dans toute sa dimension scénique.

Du point de vue de l'énonciation, l'entrée en scène des personnages éponymes, Renée Mauperin et Charles Demailly, est remarquable. Elle est constituée de longs dialogues – paroles rapportées au discours direct – et comporte des passages au présent, des déictiques (présentatifs donnant à voir décors et personnages), autant de marques d'un ancrage dans la situation d'énonciation.

Après ces dialogues inauguraux, les deux *incipits* présentent les conditions de l'énonciation selon les mêmes procédés :

> Ceci était dit dans une grande pièce tendue d'un papier bleuâtre jauni par la fumée des cigares. Les murs n'eussent eu d'autres décors que des patères à boule de cristal pour accrocher les chapeaux, si une immense lithographie ne se fût étalée [...] : cela représentait une procession à grosses têtes et plus laids encore que nature. [...] Une grande table recouverte d'un tapis vert, prenait le milieu de la pièce[25].
>
> Ceci était dit dans un bras de la Seine, entre la Briche et l'île Saint-Denis.

[24] Edmond et Jules de Goncourt, *Sœur Philomène, op. cit.*, p. 3.
[25] *C.D.*, p. 11.

> La jeune fille et le jeune homme qui causaient ainsi étaient dans l'eau. Las de nager, entraînés par le courant, ils s'étaient accrochés à une corde amarrant un des gros bateaux qui bordaient la rive de l'île[26].

Ces phrases-bilans de l'exposition sont démonstratives et descriptives. Elles pointent du doigt les personnages et les lieux, faisant des premières lignes du roman une invitation du lecteur à la représentation et l'informant en même temps sur des détails qui forgent son jugement. Le lecteur s'immisce dans les relations entre les personnages immédiatement dévoilées, qui sont comme des acteurs qui se donnent à voir. Dans *Charles Demailly*, il suffit de ce premier échange pour que le ton – celui de la satire et de la critique – adopté par les hommes de lettres soit donné, ce que renforcent les éléments du décor – indices pour le spectateur de théâtre – : un milieu masculin connoté par les cigares et les chapeaux et mis en scène comme monde d'une dérision accentuée par la présence d'une caricature placée sous le patronage de Nadar. L'*incipit* qui travaille ces effets de théâtralité fait aussitôt sens à l'esprit (aux yeux) du lecteur.

En ce qui concerne le premier dialogue de *Renée Mauperin*, il présente l'héroïne comme une jeune femme sinon en inadéquation, du moins en décalage avec les convenances et sa position sociale. Ce sont les circonstances qui vont confirmer cette représentation : la jeune femme se baigne seule avec un homme, entretenant une relation de totale confiance, de confidence, voire de camaraderie. Nul besoin de commentaire du narrateur : les personnages comme au théâtre donnent des indices en se passant d'explications.

Le dernier exemple que nous convoquerons concerne l'entrée en scène de *Manette Salomon*, remarquée et remarquable, tant pour le lecteur – qui attend l'arrivée de l'héroïne éponyme – que pour les autres personnages. Hormis une brève apparition renvoyant à son enfance (au chapitre X, Manette est présentée aux artistes par sa mère pour poser l'enfant Jésus), une référence non explicite faite par un Coriolis en quête d'un modèle « qui ait pour un liard de race, de distinction[27] » et une autre, explicite cette fois, dans un récit du héros (au chapitre XLVIII), Manette Salomon reste hors scène. Aussi cette arrivée tardive prépare-t-elle une entrée spectaculaire. La fameuse scène de l'omnibus (chapitre XLVIII) fonctionne comme une métaphore de l'enlisement de la trame romanesque : le véhicule, désigné comme « cette mécanique qui fait semblant d'aller et qui s'arrête toujours[28] ! », retarde symboliquement l'apparition de l'héroïne et l'offre comme objet de tous les regards qu'elle concentre dans l'œuvre. L'ordonnancement du récit reflète l'intention dramatique des deux

[26] *R.M.*, p. 53.
[27] *M.S.*, p. 259.
[28] *M.S.*, p. 263.

auteurs. Manette prend d'abord place sur cette scène *improvisée*. Le lieu de la première pose n'est circonscrit ni dans l'espace ni dans la durée, mais malgré tout elle occupe tout le champ de l'*observable*. Dans l'absence d'un décor qui met en valeur – puisque tout est confusion, brouhaha avec l'atmosphère semi-obscure et les bruits parasites de la rue marqués par les exclamatives entrecoupant le discours –, au milieu d'une foule indistincte de personnages (« une série de silhouettes, […] des femmes à paquet[29] »), la figure de Manette émerge enfin. Elle n'est même pas encore installée dans son rôle de modèle qu'elle est mise en lumière et apparaît, visible entre tous. Le *topos* de la passante, de la fugitive qu'on saisit seulement, d'abord figure poétique romantique, est ici exploité. Dans cette apparition en mouvement, le jeu des regards accentue la dimension spectaculaire. Le lecteur observe par la lueur d'une lanterne le front, les cheveux, les vêtements, la tempe, le diamant de l'oreille de Manette, qui sont donnés à voir dans une série de cadrages successifs. Manette est d'emblée associée à une figure mythique : comme si elle seule dans tout Paris pouvait provoquer un tel éblouissement. Ce simple récit de Coriolis suffit à la faire reconnaître par Anatole qui devine spontanément : « C'est la Salomon[30]. »

Pour répondre à l'exigence de mettre le *lector in spectaculo*, certains éléments du récit sont donc doués d'un fort potentiel de représentativité : ils rendent l'action et les personnages visibles et lisibles, c'est-à-dire que sur cette scène possible, tout est signifiant et des indices mis en réseaux sont révélateurs.

3. Les focalisations : le lecteur scient/le personnage dupe

La définition de la place du spectateur venu assister à une pièce de théâtre montre que celui-ci vient découvrir un autre monde qu'il pénètre le temps (fictif) de la représentation. Certains sujets (classiques en particulier) sont parfois préalablement connus et favorisent l'immersion ; quant aux autres, le moment de la scène d'exposition est celui où le spectateur bascule d'un univers à l'autre, apprenant suffisamment de choses pour le décrypter. Faisant fi de cette ignorance, il peut à tout moment entrevoir (de manière plus ou moins précise) les tenants de l'intrigue et formuler ses propres hypothèses interprétatives.

Une des spécificités du théâtre est la représentation simultanée de plusieurs points de vue. Le spectateur se trouve dans une position telle qu'il peut acquérir des savoirs auprès de tous les personnages, ce qui établit une relation particulière, sauf si l'intention du dramaturge

[29] *M.S.*, p. 264.
[30] *M.S.*, p. 265.

est à proprement parler de tromper le spectateur. Par principe, le système énonciatif est complexe et, parfois, le spectateur peut avoir plus de connaissances sur un personnage ou une action que les autres personnages sur scène eux-mêmes, car il assiste à toutes les prises de parole quand les personnages entrent et sortent de scène. Cette omniscience existe aussi dans une certaine mesure dans le récit. Ce qui nous intéresse ici n'est pas seulement la possibilité d'utiliser un narrateur-dieu[31] mais plutôt un narrateur-metteur en scène qui sache jouer des connivences entre le lecteur et les personnages, comme s'il voyait ce qui se trame sans ignorance (mensonges, dissimulations) jusqu'à la création subite d'un coup de théâtre qui effectue un retournement complet de la situation, un bouleversement des attentes d'un personnage dupe. La différence d'un narrateur-dieu à un narrateur-metteur en scène est relative à ces questions : qui voit, qui parle, qui révèle ? Ce n'est pas le personnage dirigé par cette instance prégnante, ce sont des personnages qui parlent d'eux-mêmes. Le narrateur est le véritable spectateur qui rend compte de ce qu'il reçoit du spectacle ; au théâtre, le spectateur découvre par lui-même, sans qu'on commente ni qu'on porte de jugement de valeur.

L'exemple de *Germinie Lacerteux* est en ce sens tout à fait révélateur. Les Goncourt se posent bien en narrateurs omniscients. Ils ont ce point de vue global, disposent du temps et d'une forme d'ubiquité. Leur volonté de donner à voir les personnages par leurs actions est assez claire : un pacte est engagé avec le lecteur, qui devient complice des personnages en action et atteint par conséquent un degré de connaissance qui est comparable à celui d'un spectateur face à une pièce de théâtre. Les auteurs mettent au point un jeu d'énonciation et de focalisations qui alternent entre les divers personnages et qui est accru par une double-énonciation mettant le lecteur-spectateur dans la confidence comme témoin privilégié. Ce que le lecteur voit, parce que les personnages le lui révèlent, lui permet d'envisager le dénouement quand les autres personnages sont encore dans l'ignorance, délibérément laissés sans indices. De cette connivence, le lecteur retire un plaisir de nature essentiellement dramatique.

Les auteurs varient les visions, si bien que le lecteur ne subit pas une instance narrative suprême ; il assiste à l'élaboration d'un spectacle auquel il peut participer. Les informations sont distillées au fil de l'œuvre jusqu'au dénouement qui révèle tout. Dans *Germinie Lacaerteux*, les Goncourt tâchent de mettre en scène des personnages jouant leur rôle sur

[31] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963 : « Quel est ce narrateur omniscient, omniprésent, qui se place partout en même temps, qui voit en même temps l'endroit et l'envers des choses, qui suit en même temps les mouvements du visage et ceux de la conscience, qui connaît à la fois le présent, le passé et l'avenir de toute aventure ? Ça ne peut être qu'un Dieu. », p. 149.

scène face aux autres personnages. L'intrigue repose entièrement sur un mensonge de l'héroïne éponyme, qui présente à sa maîtresse une image d'elle-même en contradiction totale avec ce qu'elle est réellement. Ce triomphe de l'opposition être/paraître correspond à la volonté des Goncourt de démontrer que la société est toujours en scène. Ils s'appuient de plus sur un mensonge véritable, puisque l'histoire repose sur leur propre expérience avec la représentation de leur servante Rose Malingre qui a mené cette double vie de servitude et de débauche. Cette révélation dramatique faite à la maîtresse de Germinie, M^lle^ de Varandeuil, est aussi la révélation dramatique de leur vie, quand ils apprennent la vérité sur leur chère Rose, après sa mort. Ainsi, nous pouvons comparer trois évocations de cette dernière par les deux frères – l'une datant de 1860, la deuxième du 18 août 1862, précédant donc sa mort, et la troisième datant du 21 août 1862, juste après sa mort :

> Cette femme besogneuse d'attachement comme toute femme, et surtout femme du peuple, a aimé la religion, puis les hommes et maintenant les chiens[32].

> Chagrins, joies, elle les partageait avec nous. Elle était un de ces dévouements dont on espère la sollicitude pour vous fermer les yeux. Nos corps, dans nos maladies, dans nos malaises, étaient habitués à ses soins. Elle possédait toutes nos manies. Elle avait connu toutes nos maîtresses. C'était un morceau de notre vie, un meuble de notre appartement, une épave de notre jeunesse, je ne sais quoi de tendre et de grognon et de *veilleur* à la façon d'un chien de garde, que nous avions l'habitude d'avoir à côté de nous, autour de nous, et qui semblait ne devoir finir qu'avec nous.
> Et jamais, jamais nous ne la reverrons[33] !

> J'apprends hier, sur cette pauvre Rose, morte et presque encore chaude, les choses qui m'ont le plus étonné depuis que j'existe ; des choses qui, hier, m'ont coupé l'appétit comme un couteau coupe un fruit. Étonnement prodigieux, stupéfiant, dont j'ai encore le coup en moi et dont je suis resté tout stupéfié. Tout à coup, en quelques minutes, j'ai été mis face à face avec une expérience inconnue, horrible de la pauvre fille. […] Une épouvante nous a pris de ce double fond de son âme, de ces ressources prodigieuses, de ce génie consommé du mensonge[34].

Dans les deux premiers extraits, le portrait manifeste l'amour des deux frères pour la vieille bonne ainsi que leur regret. Le lexique du dévouement traverse le texte et elle est toujours associée au « nous » pour montrer l'intrication de sa vie à la leur. En revanche, le troisième texte non seulement évoque l'immense surprise et la déception mais il insiste aussi fortement sur la dissimulation savamment mise au point par celle qu'ils considéraient comme absolument innocente. Le retournement de situation est fort : les Goncourt ont été trompés et ce sont les mécanismes sous-jacents de l'élaboration de ce leurre qu'ils tiennent à *spectaculariser* dans le roman. Ils font d'emblée connaître ce double jeu au lecteur qui se trouve en position d'omniscience et au contraire ils placent M^lle^ de Varandeuil (qui tient leur

[32] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 23 octobre 1860, p. 627.
[33] *Ibid*, 16 août 1862, p. 842.
[34] *Ibid*, 21 août 1862, pp. 848-850.

rôle en quelque sorte) dans l'ignorance. Tout le roman se construit sur l'ambivalence des discours et des points de vue. Le lecteur suit les étapes de la dégradation de Germinie et observe en même temps la trahison de sa maîtresse.

La théâtralité réside ici dans cette position double qui tient au drame (un comportement du personnage connu du lecteur-spectateur mais inconnu d'un personnage) et à l'énonciation (qui renvoie à la double énonciation puisqu'il y a ce que le personnage dit, ce qu'il cache et ce qui est révélé à l'issue du roman). Dans sa construction, pour le lecteur, le cheminement est linéaire et prospectif (le lecteur attend la chute) ; pour la maîtresse, comme il l'a été pour les deux frères, il est rétrospectif (la révélation faite, toute l'histoire de Germinie est reconsidérée à l'aune de ces informations). C'est grâce à ce jeu qui va dans les deux sens que le drame prend place. Finalement, *Germinie Lacerteux* serait le drame d'un mensonge, de l'usurpation d'une identité, qui est un sujet théâtral.

Pour rendre plus manifeste, plus spectaculaire, cette duperie, les Goncourt imaginent une scène inaugurale à huis-clos exposant la relation de confiance partagée entre la maîtresse et la servante. Une longue tirade de Germinie permet au lecteur de connaître le personnage autrement que par le seul portrait du narrateur. Comme au théâtre, un soliloque renseigne à la fois M^lle^ de Varandeuil et le lecteur/spectateur qui fixe un horizon d'attente par rapport au récit, émet des hypothèses sur l'importance de ce passé. Le lecteur, à cet endroit du récit, atteint un degré de connaissance équivalent à celui du personnage-dupe. C'est après cette scène d'exposition que nous entrons dans l'intrigue puisque M^lle^ de Varandeuil va s'en tenir à ce seul portrait forgé sur les tête-à-tête avec Germinie, quand le lecteur bénéficie des scènes où le comportement de Germinie devient justement spectaculaire, c'est-à-dire où elle va se montrer telle qu'elle est réellement, dans des attitudes qui pourraient être qualifiées d'excessives et déviantes. Le double jeu énonciatif va nous montrer, comme au théâtre, une Germinie tenant deux rôles (sincérité/insincérité), faisant du lecteur un spectateur-complice et scient construisant l'identité et le parcours du personnage à partir des informations qu'il détient, ce qui le laisse dans la perspective logique d'un retournement de situation. Celui-ci ne sera exprimé qu'à l'extrême fin du roman, à l'avant-dernier chapitre :

> Était-ce possible ! Germinie ! sa Germinie ! Elle n'en revenait pas. Des dettes !... un enfant !... toutes sortes de hontes ! La scélérate ! Elle l'abhorrait, elle la détestait. [...] Sa bonne, c'était ça ! Une fille qui la servait depuis vingt ans ! qu'elle avait comblée ! L'ivrognerie[35] !

[35] *G.L.*, p. 256.

Le discours indirect libre formé d'exclamatives traduit le choc de M^lle^ de Varendeuil. Le lecteur se trouve donc, comme au théâtre, dans la position du témoin d'un crime révélé.

Spectaculariser le vrai – qui pourrait paraître au fond invraisemblable, mais qui repose bien sur une vérité, la preuve en est, dans le cas de Germinie, ce témoignage du *Journal* qui inspire l'histoire – consiste à révéler la société dans ses invraisemblances, ses surprises, ses dissimulations, ses mensonges. Les Goncourt ne font pas que raconter des événements, ils leur donnent vie, leur confèrent une intensité dramatique par différents effets de théâtralité qui se placent à différents niveaux du texte pour lui donner un potentiel de représentativité : un texte qui ne se lit pas seulement, mais se donne à voir.

Le réel est transposé pour devenir objet artistique, objet de spectacle, qui mêle donc la présence du lecteur et du spectateur. Car le cadre théâtral a ceci de particulier qu'il s'actualise dans chaque nouvelle représentation et à chaque nouvelle coopération établie avec le public. Les Goncourt essaient, de manière artificielle, d'associer la *diégèsis* à la *mimèsis* et de feindre une autonomisation des personnages, alors même qu'ils sont des narrateurs présents et omniscients. Le personnage joue son rôle et le texte est une représentation fictive où les angles de vue se multiplient pour éviter une perception trop unie, qui ne rendrait pas compte de ce qui s'observe dans ce miroir tendu à la société : unions, conflits, dissensions, mensonges...

II. La parole des personnages : le spectacle de la langue

1. Les Goncourt et l'oralité

L'un des phénomènes les plus frappants dans les romans goncourtiens est la tentation de l'oralité : une volonté de faire entrer des voix qui voudraient *parler vrai*. Ce triomphe de la parole prend toute sa puissance dans l'œuvre dramatique des deux frères et elle est tout aussi importante dans les dialogues des romans. À personnages vrais, discours vrais.

D'après Roland Barthes dans « L'écriture et la parole[36] », la volonté de faire entrer un discours ressenti comme parole vraie est relativement moderne, et elle appartiendrait à la génération précédant celle des Goncourt (Balzac, Hugo et Sue). Pour Barthes, ces tentatives sont « pittoresques[37] ». Ce qui nous intéresse davantage dans son propos est que la langue (il

[36] Roland Barthes, « L'écriture et la parole », *Le Degré zéro de l'écriture, Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, pp. 169-228.
[37] *Ibid*., p. 58.

parle ici du langage social) est une « sorte de vêtement théâtral[38] ». Toutefois pour lui, ce vêtement est « accroché à une essence [qui] n'engageait jamais la totalité de celui qui le parlait[39] ». Il évoque donc un processus qui n'est pas tout à fait abouti. Pour les Goncourt en revanche, le discours n'est pas seulement décoratif, mais déterminant ; il vise aux couleurs locale et sociale et en dit beaucoup sur les personnages.

En effet, le langage est primordial dans l'approche de leurs contemporains. Ils soulignent la dégradation de la langue et la voient comme l'une des manifestations de l'abaissement de leur siècle. Toute prise de parole fait sens, d'où la nécessité d'une « appréhension d'un langage réel […], pour l'écrivain, l'acte littéraire le plus humain[40] ».

Les Goncourt tâchent de proposer une parole vive, spontanée, improvisée parfois, qui semble vierge de tout traitement artistique, de toute recomposition alors qu'au contraire le travail stylistique tient à cette appropriation.

Tout d'abord, ils saisissent la langue des contemporains qui est retranscrite dans le *Journal*. La langue intrigue. Sa retranscription pose le problème de son authenticité : la présence des auteurs qui la consignent se superpose à celle du locuteur initial. Les Goncourt élargissent autant que possible l'écoute des langues, niveaux de langue, sociolectes. Y passent les phénomènes linguistiques les moins standardisés (pratiqués par le peuple notamment) et la parole des écrivains, telle qu'ils l'utilisent entre eux, ce qui intéresse en particulier Vincent Laisney[41]. Les *Mémoires de la vie littéraire* reposent entre autres sur ces faits linguistiques. Robert Baldick qui, dans son ouvrage *Les Dîners Magny*[42], cherche à reconstituer la teneur et l'atmosphère des rites de sociabilité de l'époque où les conversations sont fondamentales, accorde une place prépondérante au *Journal*.

La méthode des Goncourt est complexe : pour la critique du XX^{e} siècle et celle des contemporains, le phénomène a revêtu des noms divers, impliquant aussi des modes opératoires différents. Pour les uns, il s'agit de sténographie[43], pour les autres de phonographie[44]. En ce qui concerne le terme de « sténographie », il est employé pour Théophile Gautier en 1884 par Louis Desprez dans *L'Évolution naturaliste*, pour désigner une

[38] *Ibid*., p. 219.
[39] *Ibid*.
[40] *Ibid*, p. 220.
[41] Vincent Laisney, « Choses dites : petite histoire littéraire de la parole au XIX^{e} siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, P.U.F., 2003.
[42] Robert Baldick, *Les Dîners Magny*, Paris, Denoël, 1972.
[43] Robert Ricatte, *La Création romanesque*, *op. cit*., p. 38.
[44] Jean-Louis Cabanès, « Les Goncourt phonographes », Jean-Louis Cabanès, Pierre-Jean Dufief, Robert Kopp, Jean-Yves Mollier (dir.), *Les Goncourt dans leur siècle, Un siècle de Goncourt*, *op.cit*, pp. 29-42.

approche qu'il trouve réussie pour ce qui est de la vérité du rendu : « Telle est la fidélité de la sténographie qu'on croit l'entendre et le voir dans sa pose lassée[45]. » L'écrit prenant le relais de l'oral se concrétise, puisqu'il est capable de générer des impressions sensuelles : le verbal permet de donner des images acoustiques et visuelles. À l'inverse de cet avis positif, la pratique de Flaubert, décrite par Ferdinand Brunetière en 1883 dans *Le Roman naturaliste*, montre la part trop prégnante de la réécriture, empêchant la réalisation de cette conversion imaginaire : « Ce n'est plus une entrevue, c'est le compte rendu, c'est la sténographie d'une entrevue[46]. »

L'utilisation du discours direct chez les Goncourt favorise nettement cette retranscription vraie, situant les prises de parole du côté du discours théâtral. Ce qui les en éloigne le plus est de l'ordre du marquage conventionnel (typographie avec guillemets et tirets ; verbes d'énonciation) qui ôte quelque peu la spontanéité.

Qu'en est-il à proprement parler de la sténographie ? Elle désigne un procédé permettant de retranscrire le plus rapidement possible des paroles entendues ; il s'agit donc d'un système de notation (dont les Goncourt éliminent toutefois les systèmes d'abréviation). Son étymologie concerne le sème de la concision, du resserrement. Dans sa mise en œuvre par les Goncourt, il ne s'agit pas tant de rapidité que de spontanéité, d'une manière de saisir l'immédiateté, le tremblé (caractéristique de l'impressionnisme) d'une façon similaire à ce qu'ils ont cherché à faire dans leur rapport au pittoresque.

Quant au procédé de *phonographie*, il permet d'écouter, de retenir, de fixer dans la mémoire. Les deux frères font résonner les voix entendues, répétées en pensée, et s'imprègnent de cette écoute avant de la retranscrire. La version acoustique de la parole est donc privilégiée afin de mieux conserver l'empreinte originale de la chose dite, qui distingue l'écrit de l'oral. La mémoire des deux frères fonctionnerait donc comme cet appareil inventé en 1857, le *phonotaugraphe*, qui permet l'enregistrement mais pas la lecture[47]. Ce serait donc le procédé de sténographie qui viendrait achever le travail en retranscrivant ce qui devrait être relu.

C'est à la jonction de ces deux étapes que le travail esthétique se situe. La parole écoutée, étudiée, marque l'imaginaire des deux frères et ils en retiennent tout ce qui la distingue d'une chaîne ininterrompue. Ce sont tous les éléments de variation qui vont constituer un travail stylistique pour rendre les timbres, les intonations, les inflexions. La

[45] Louis Desprez, *L'Évolution naturaliste*, Paris, Tresse, 1884, p. 78.
[46] Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, pp. 71-72.
[47] Sa version aboutie sera présentée en 1877 à l'Académie des Sciences et brevetée par Thomas Edison.

conservation dans la mémoire de l'impression auditive, production éphémère, évanescente, trouve sa réalisation dans le style des auteurs qui cherchent à rendre la spontanéité. Dans leur quête de théâtralité, les Goncourt orientent cette perception du texte qui doit suggérer la parole orale, comme concrétisation des voix par des êtres de chair : les personnages de roman, qui doublent leur fonction de celle d'acteurs.

L'étape du *Journal* est à ce titre primordiale car il contient de nombreux discours auxquels puiser. L'avantage de l'écrit diaristique est qu'il se veut aussi proche que possible de la spontanéité (la rédaction doit, dans l'idéal, privilégier l'immédiateté de la notation). Les Goncourt font varier les niveaux de langue, les sociolectes (définis par Philippe Dufour comme la « manière de parler, indissociablement manière de penser, qui constitue un groupe social[48] ») et les parlures (« manière de parler qui caractérise un groupe donné, des signes extérieurs d'appartenance[49] ») pour rendre la complexité du phénomène langagier qui est loin d'être uni. Aussi, cette diversité, parce qu'elle nécessite une transfiguration de la langue par le style, est acte de création[50]. Celui-ci se situe dans l'utilisation d'outils syntaxiques et typographiques, dans le choix des mots, au risque de voir la qualité des œuvres déconsidérée, puisque ces variations du style peuvent passer pour une dégradation de la langue du roman. Louis Desprez, à propos de *Renée Mauperin*, juge que « [la] prose y perd un peu en majesté, y gagne en bonhomie et en modernisme[51]. » Cet artifice de langage est donc nécessaire au projet des Goncourt : ils mettent en garde les lecteurs, leur ambition de créer un roman vrai passe par là, par une vraie parole, malgré quelques concessions. La dégradation de la parole œuvre au profit de la vérité et d'un renouvellement du style.

Si pour les romanciers du XIX^{e} siècle, les dialogues sont supposés « schématiser le réel, [être] des fabriques de vérité[52] », ils répondent plus encore chez les Goncourt au projet de faire vivre le discours en le théâtralisant. Cette langue du théâtre doit retentir plus que celle du roman, et elle doit sonner vrai. Pour eux, même si c'est de manière fictive et s'il s'agit d'un artifice de langage, elle doit trouver une réalisation orale, susceptible d'être mise en scène. Elle est donc une langue spectaculaire, qui doit donner vie aux personnages, alors que pour Mikhaïl Bakhtine, les personnages du roman se définissent davantage comme des

[48] Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil Poétique, 2004, p. 217.
[49] *Ibid*.
[50] *Ibid*., p. 156.
[51] Louis Desprez, *L'Évolution naturaliste*, *op. cit*., p. 88
[52] Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, *op. cit*., p. 19.

« conteurs virtuels qui apparaissent en transparence derrière les mots et les formes de son langage[53]. »

Néanmoins, il nous faut conserver un regard critique sur cette pratique. Le marquage stylistique de toutes ces paroles dites ne confine-t-il pas à l'exagération ? Certes, les deux frères essaient de faire résonner la langue de la bohème, des artistes, du peuple, de la presse, de la bourgeoisie, mais n'est-elle pas parfois sur-caractérisée ? Auquel cas, cela les rapprocherait encore de la langue du drame qui, pour déterminer les personnages, doit parfois exagérer les signes. C'est en cela qu'elle est spectaculaire. Alors, l'ambition goncourtienne serait accomplie.

2. La modalité des échanges : la dramatisation et le devenir-personnage par le discours

Les discours goncourtiens sont forts de leur diversité, ils attachent de l'importance à en faire varier toutes les potentialités. Celles-ci peuvent dépendre de la forme, de la durée (en jouant sur le déploiement ou au contraire le resserrement), du rythme, des tonalités, autant d'éléments essentiels au discours théâtral et renvoyant à l'exercice d'*oralisation*.

De la même manière qu'ils ont appris à *phonographier*, grâce à une écoute attentive, ils vont *sténographier*, en créant des variations qui dépendent en grande partie de la situation d'énonciation (c'est-à-dire du lieu, du moment de l'énonciation, de la relation entre les interlocuteurs). Aussi la question de la modalité de l'échange – les conditions et l'environnement dans lesquelles il se déroule – va-t-elle déterminer la dramatisation ainsi que la possible représentation de la vie. Les deux frères créent la diversité dans les dialogues en insérant des prises de paroles rapides, concises, mais également des tirades de longueur variable ou des monologues. La langue orale doit prendre sa dimension temporelle comme si elle pouvait être prononcée : elle s'inscrit dans la durée. Afin de conserver ce rythme de la parole vive, les Goncourt s'interrogent sur le mode d'insertion des discours. Les marques des paroles rapportées peuvent rompre le naturel ou lui nuire, car elles disent l'inscription du dialogue dans le récit et le ramènent donc à sa condition de texte écrit. Dans le souci de créer une vérité des débits et échanges et d'approcher le plus possible la dimension du texte théâtral, presque vierge de ces marques (hormis le nom des interlocuteurs), ils optent parfois pour une présentation dégagée le plus possible de la présence du narrateur, optant seulement pour le tiret qui rend le caractère successif et linéaire dans le temps du dialogue en le libérant

[53] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 119.

de l'énoncé narratif. Dans son *Traité de typographie*, le très réputé Henri Fournier, contemporain des Goncourt, dit que « le *moins*, ainsi appelé à cause de sa valeur dans les opérations de mathématiques, est le signe de l'interlocution. Il donne de la rapidité au dialogue, en le dégageant de ces mots parasites qui gênent l'écrivain et le lecteur, tels que *ajouta-t-il, reprit-elle*[54]. » En supprimant la présence du narrateur dans les verbes d'énonciation, la parole se distribue d'elle-même, s'autonomise et prend son cours comme au théâtre. Et le temps de cette lecture, ainsi dégagée d'éléments extérieurs à l'énonciation directe, rejoint presque le temps de l'élocution, comme sur scène.

Le cas le plus remarquable de ce point de vue parmi les romans goncourtiens est certainement *Charles Demailly*, peut-être en raison de la genèse de ce roman qui, initialement, est un drame[55]. Dans son étude intitulée « interactions énonciatives dans *Charles Demailly*[56] », Jean-Louis Cabanès décrit ces dialogues comme nuisibles à la construction romanesque puisqu'ils occupent deux tiers des chapitres. La prolifération du discours direct au détriment de la narration marque pour les deux frères une étape dans l'hybridation générique. Si ces dialogues nuisent sans doute au fonctionnement du roman pur, c'est au profit de cette forme hybride qu'ils souhaitent créer. Leur manière de présenter des personnages qui se distinguent par leur parole et qui ont une présence scénique fait d'eux des personnages en représentation, ayant un *être au monde* scénique : « Ce que l'on désigne aujourd'hui comme l'effet-personnage se concrétise ainsi par des énonciations dont le sens et la valeur ne sont pas nécessairement réductibles à la simple transitivité de leurs énoncés. [...] Le[s] paroles viennent remplir un vide physique[57]. » Le fait de parler et la manière de le faire, soit l'expression et l'expressivité, constituent les personnages qui incarnent la parole, ainsi que le dit Lavater, les hommes sont reconnaissables par leur voix : « Le son de la voix, son articulation, sa douceur et sa rudesse, sa faiblesse et son étendue, ses inflexions dans le haut et le bas, la volubilité et l'embarras de la langue, tout cela est infiniment caractéristique[58]. »

La parole dans les romans authentifie les personnages, les discrimine, les définit et dessine un portrait dégagé des traces du narrateur : les discours tiennent lieu de miroir des personnages, ils ont une valeur spéculaire. Le dialogue, comme procédé réflexif, offre une confrontation des locuteurs à leur société, à un milieu, à des faire-valoir ou à des contradicteurs. La complexité de ce jeu qui prend vie dans une énonciation à voix multiples

[54] Henri Fournier, *Traité de typographie*, Paris, Imprimerie de H. Fournier, 1870, p. 98.
[55] Drame achevé le 28 mai 1857, quand la parution du roman a lieu en 1860 sous le titre *Les Hommes de lettres.*
[56] Jean-Louis Cabanès, *Les Frères Goncourt : art et écriture*, *op. cit*., p. 218.
[57] *Ibid*., p. 212.
[58] Johann Kaspar Lavater, *L'Art de connaître les hommes par leur physionomie*, Paris, Depelafol, 1835, p. 65.

permet d'offrir une représentation sur le mode théâtral : « C'est dans les dialogues et dans les blancs entre chaque réplique que la lecture s'actualise. Le texte théâtral se trouve donc dans un livre et dans un espace imaginaire ou dans un lieu potentiel habité par des corps[59]. »

L'écriture du discours par les deux frères, dans sa dimension orale, faite de paroles et de silences, passe du virtuel, inhérent à la fiction, à la réalisation des personnages, qui dévoilent ainsi leur présence. La forme même des échanges, au moins autant que leur contenu, fait partie du processus de dramatisation.

Le vocabulaire du théâtre appliqué aux dialogues des romans permet d'établir une typologie de ces échanges et de manifester leur diversité : ainsi, la stichomythie leur confère une vraie dynamique car ils sont alors très brefs, comme brisés, basés sur les ruptures successives ; les tirades, en revanche, suspendent la succession des répliques en laissant l'interlocuteur dans l'attente ; les soliloques et les monologues figurent une pause ou un échec dans l'échange. Cette répartition soulève aussi la question du volume des répliques qui se traduit dans l'*oralisation* par une mesure temporelle.

Quant à la dimension expressive, qui est véritablement à l'œuvre au théâtre, elle permet de situer l'implication des personnages dans leur discours, de déterminer les relations entre interlocuteurs, comme dans cet extrait du chapitre XXIII de *Charles Demailly*, où le dialogue révèle d'emblée son énergie : énergie qui est vitalité des personnages s'incarnant et assumant leur rôle. La brièveté des répliques fait de la parole une arme : elle est ici tour à tour offensive et défensive, ce que traduit la ponctuation :

> – Littéraire !
> – Oh ! littéraire ! une pièce littéraire !
> – Ne parlons que trois à la fois, hein ?
> – Littéraire !... Des blagues !
> – Des blagues !
> – Des blagues !
> – Garçon ! un 2 septembre pour les carcassiers !... et chaud !
> – Qu'est-ce que c'est, un volume jaune que j'ai reçu ce matin, signé Demailly ?... Est-ce le Demailly qui écrivait dans le journal de Montbaillard ?
> – Oui, il en est sorti faute d'idées.
> – Pousse-toi donc un peu, Gremerel... Qu'est-ce que tu as donc ce soir ?
> – Je terrasse le démon de la sensualité. [...]
> – Qui a lu ça ?
> – Le livre jaune ? [...]
> – Moi ! [...]
> – C'est-à-dire, j'ai commencé, car...
> – Une machine trop grosse pour lui !
> – Il s'est un peu fourré le doigt dans l'œil, le brave garçon !
> – Et le style !

[59] Christian Binet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ? op. cit.*, p. 581.

– Il y a de tout... un roman politico-satirico-romantico-historico... est-ce que je sais ?
– Pas d'intrigue !
– Des épithètes peintes en bleu, en rouge, en vert, comme les chiens de chasse de la Nouvelle-Calédonie !
– Je vous dis qu'il y a un parti du haut embêtement...
– Ca ne m'a pas paru si mal...
– Et moi, je trouve le bouquin très fort. [...]
– Oh ! toi, on te connaît... c'est pour placer le paradoxe...
– Vous ne savez donc rien là-bas, les faiseurs de Courriers de Paris ?
– Quoi ?
– Les beaux partis qui sont cotés maintenant dans les cercles de Paris... comme les chevaux de courses[60] !

Ce dialogue constitue un échange vif ; en témoignent la concision de la plupart des répliques, les nombreuses exclamatives et interrogatives, mais aussi les points de suspension qui indiquent la succession rapide voire la superposition de certaines prises de parole (comme si elles étaient coupées). L'alternance des voix est faite pour créer tantôt un effet de surenchère, tantôt un effet de contestation. Une attention portée à la langue elle-même permet de constater que le style participe de ce dynamisme, puisqu'il s'agit d'une langue orale, volontiers composée de phrases averbales, nominales et de pro-phrases. Tous ces critères assemblés créent une langue démonstrative et spectaculaire, au sens théâtral du terme.

Les Goncourt font aussi un usage important des tirades, qui sont un mode d'expression privilégié au théâtre. De l'avis du théoricien du théâtre Pierre Larthomas, elles paraissent naturelles, contrairement aux monologues[61]. Cette tendance à la dramatisation de la langue romanesque des Goncourt paradoxalement est inapte au dialogue car elle est sans volonté de véhiculer un message. Ces élans de verve auraient pour fin d'être spectacle de la langue parlée et de renseigner le spectateur (le lecteur dans le cas du roman) sur le locuteur. Il arrive que les tirades en fassent trop, qu'elles soient trop bavardes. L'excès d'information vise à une élucidation, une identification du rôle du personnage qui se met en scène. Elles peuvent aussi le révéler : sa conscience et son intelligence se déchaînent, les points de vue, les pensées, les réflexions s'exposent. Et souvent leur ampleur enferme le personnage dans son discours, faisant dériver le dialogue vers le soliloque, lui interdisant alors toute forme d'interaction.

Le personnage de Chassagnol dans *Manette Salomon* est représentatif de ce type d'orateur loquace : il parle de manière ininterrompue, d'un souffle, utilise des formulations denses, s'exclame et s'écrie à renfort d'interjections et de questions rhétoriques pour apporter un point de vue sur l'art, les artistes, l'esthétique. Ces tirades lui appartiennent et lui donnent

[60] *C.D.*, pp. 119-121.
[61] Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972, p. 388.

naissance en tant que critique et esthète divaguant sur le talent et la formation des artistes[62], sur leur misère[63], sur les grands noms que sont Ingres et Delacroix[64], sur le jour, la lumière[65], sur les peintres[66], sur le moderne[67] et sur le Beau[68]. Dans son cas, la tirade s'apparente plus ou moins au soliloque : elle marque une rupture dans la communication, le locuteur s'exprime seul, il n'interagit pas. La périphrase par laquelle les Goncourt le désignent, le « type de ce génie de la parole parisienne qui s'éveille à l'heure du sommeil des autres[69] », le distingue du reste des personnages : il est en parfait décalage, par conséquent il risque de faire de lui-même celui qu'on n'écoute pas. C'est sans doute pour accentuer cet aspect que les deux frères le placent dans un rapport étroit au sommeil. Parfois le personnage a l'air de parler comme en songe[70], parfois il s'adresse à des personnages qui sont endormis[71] et lui sont sourds[72]. En soulignant l'isolement de Chassagnol dans ses discours, les Goncourt montrent combien l'art peut isoler celui qui a ses propres convictions. En cela, Chassagnol serait une sorte de double des Goncourt. Et nous pourrions même penser que c'est pour éviter cet écueil qu'ils s'épanchent par écrit dans leur *Journal* ou dans toutes les préfaces qu'ils donnent à leurs œuvres.

Ce parleur qui croit en un idéal se perd dans la nébuleuse de ses pensées : « La réalité des choses passait à côté de lui sans le pénétrer ni l'atteindre[73] ». Dans cette mesure, il est forcé de s'isoler. Parce qu'il est le seul à se comprendre, il va « poursuivant son idée et en monologuant avec lui-même[74] ». Ces tirades constituent un révélateur du personnage. Tantôt c'est le songe qui est la condition de la réalisation de son discours, tantôt un emportement maladif, une fièvre[75] qui se manifeste par ses « mains tressaillantes », ses « doigts épileptiques », son « rire mécanique » et son « visage halluciné ».

C'est aussi la preuve que le discours sur l'art n'a plus grand-chose d'une communication, il n'est qu'un art de la langue qui n'attend pas de repartie. Ces interventions

[62] *M.S.*, pp. 139-143.
[63] *M.S.*, pp. 206-208.
[64] *M.S.*, pp. 223-225.
[65] *M.S.*, pp. 301-303.
[66] *M.S.*, pp. 346-349.
[67] *M.S.*, pp. 418-422.
[68] *M.S.*, pp. 540-541.
[69] *M.S.*, p. 144.
[70] *M.S.*, le personnage est interrompu dans l'une de ses « petites siestes » pour prendre la parole : « Hein ? hé ! quoi ?... jour du Nord ? Eh bien... », p. 301.
[71] *M.S.*, Anatole demande : « Si tu me laissais un peu dormir, hein ? » ; au chapitre LXXVIII, il s'interrompt « voyant la tête de Coriolis qui s'inclinait : – Tu dors ? », p. 349.
[72] *M.S.* : « Oui, dit Coriolis profondément absorbé, et ne paraissant pas entendre. », p. 422.
[73] *M.S.*, p. 206.
[74] *M.S.*, p. 208.
[75] *M.S.*, p. 139.

sont autonomes, des pièces travaillées : la verve vaut pour elle-même, la parole est forme, un spectacle à part entière. Le personnage ne parle pas une vraie langue mais un rêve de langue qu'il invente et qui n'est rien d'autre qu'un texte théâtral, fait pour être mis en scène et pour constituer le personnage en représentation, d'où le constat d'artificialité établi par Robert Ricatte[76], qui donne comme sources d'inspiration à la critique du personnage les idéaux des Goncourt, ceux de Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne* et l'essai de Planche, *De l'éducation et de l'avenir des artistes en France*[77]. La tirade spectacularise la parole et souligne son caractère esthétique. Ce discours a une origine livresque et, pour les Goncourt, il tient de la citation et de l'autocitation. Il est donc une pièce d'art.

Les tirades les plus éloquentes se détachent du reste du texte, elles s'autonomisent. Elles sont un moyen de véhiculer des idées et elles font des personnages des figures spectaculaires s'adressant peut-être davantage au lecteur-spectateur qu'aux personnages de la fiction. Dans ces discours, les Goncourt expriment leurs positions ou leurs oppositions. Nous pourrions encore évoquer la verve polémique et politique de Denoisel[78] dans *Renée Mauperin,* qui contredit la conception de l'argent défendue par M. Bourjot ; ou encore les tirades de Charles Demailly[79] sur le roman et celles de Nachette, dont l'esprit est qualifié de « rodomont » au chapitre II[80], défaut du langage par excellence puisque c'est aussi celui appliqué à Barbey d'Aurevilly.

3. Transgressions langagières et marges de la parole

Les Goncourt notent en leur siècle l'abaissement de la conversation, une régression par rapport au XVIII^{e} siècle. Ce constat est dressé en synchronie par de nombreux écrivains de l'époque et en diachronie par les chercheurs qui étudient le phénomène langagier de manière rétrospective.

Ainsi, Barbey d'Aurevilly pose cette même évidence dans « Le dessous de cartes d'une partie de whist », où il évoque « la conversation, cette fille des aristocraties oisives et des monarchies expirantes[81]. » Le triomphe de la parole, comme manifestation de la sociabilité, semble anéanti, et comme souvent chez les Goncourt, la cause de cette déchéance

[76] Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt*, *op. cit*, p. 337. Voir II^{e} partie – II. Voir mieux, voir plus loin. 3. Voir d'un œil vierge.
[77] *Ibid*., p. 357.
[78] *R.M*., pp. 190-192.
[79] *C.D*., chapitre XI, pp. 52-54 et chapitre XXVIII, pp. 140-142.
[80] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 8 mars 1865, p. 1141.
[81] Barbey d'Aurevilly, « Le dessous de cartes d'une partie de whist », *Les Diaboliques*, Paris, Le Livre de Poche, 1985, pp. 178.

supposée prend une coloration sociale. L'historienne Benedetta Craveri[82], qui porte son attention sur la conversation aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, voit quant à elle dans cette dégradation une volonté, à partir du XIX^e^ siècle, de séparer la langue orale de la langue écrite, lesquelles auparavant étaient confondues.

D'autres raisons peuvent encore être invoquées. Les divertissements, en particulier, tiennent une place considérable dans le développement de la culture orale : d'un côté, dans la société aristocratique de l'Ancien Régime, l'oisiveté règne, favorisant un art de la conversation, d'un autre côté, sous le Second Empire, des spectacles de moins bonne réputation s'imposent, qui selon les Goncourt déteindraient sur les spectateurs, en particulier du point de vue linguistique :

> Jamais en aucun temps la langue crapuleuse, ignoble et hébétée des pièces de putains et de gandins n'a autant déteint 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 […] le monde honnête a volé les expressions et l'esprit de l'autre[83].

Le monde du spectacle contaminerait la langue orale et répandrait sa vulgarité et son immoralité.

D'un avis général, le XIX^e^ siècle met un terme à la période faste de la conversation. En revanche, il serait celui de l'éloquence, une éloquence dont la presse se ferait le relais. Corinne Saminadayar-Perrin étudie ce discours particulier de la presse[84], ayant son style propre. Les hommes du siècle ont perçu cette métamorphose de l'usage de la parole à partir de la Monarchie de Juillet et jusqu'à la fin du Second Empire en particulier. Paul Meurice, dans *L'Almanach du peuple*, décrit la société comme « plus amoureuse de la belle parole que de la grande pensée[85] ». Il oppose ici un art de la forme à un art du contenu. Et en effet, l'éloquence se concentre davantage sur la forme que sur le fond, en faisant d'une certaine manière une mise en scène, un spectacle de la parole.

En ce sens, la presse est le nouvel espace privilégié de la parole, qui prendrait la place de la conversation au XVIII^e^ siècle. Il s'agit, par l'écriture, de dramatiser les actualités

---

[82] Benedetta Craveri, *L'Âge de la conversation*, Gallimard, 2003. Sur la question de la dégradation de la langue, lire aussi Marc Fumaroli, *Trois institutions littéraires*, Paris, Folio Histoire, 1994, p. 111.
[83] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 4 novembre 1866, p. 49.
[84] Sur le sujet, lire Corinne Saminadayar-Perrin, *Les Discours du journal, Rhétorique et médias au XIX^e^ siècle* (*1836-1885)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007.
[85] Paul Meurice, *L'Almanach du rappel* cité par Corinne Saminadayar-Perrin, *Les Discours du journal*, *op. cit.*, p. 43.

relatées. La presse joue son rôle de tribune, elle fait résonner la parole publique[86] et comme elle, elle n'a de cesse de se renouveler[87]. Elle fait entendre des voix qui veulent s'exprimer, porter des jugements et des critiques.

> De fait, le journal, lié par nature à un usage libre et anticonformiste du discours [...], s'intéresse vivement à toutes les formes marginalisées, en perpétuelle métamorphose, de l'éloquence contemporaine. Au besoin, d'ailleurs, la presse n'hésite pas à leur emprunter leur rhétorique ; en témoigne son goût pour le pamphlet, dont la scénographie ressuscite sur la page la posture débraillée et la violence spontanée de l'orateur de borne, qui refuse toutes les légitimités institutionnelles[88].

Les Goncourt connaissent bien le milieu de la presse. Ils l'ont fréquenté et ils l'ont fait revivre dans *Charles Demailly*. Ils réinvestissent cette expérience en employant à la fois les thématiques qui lui sont propres, mais aussi ce style particulier, ce déploiement de la parole mis dans la bouche des personnages tenant le rôle d'orateurs, de parleurs, de censeurs dont la parole vaut en tant que telle comme objet spectaculaire. Il y a donc, en même temps qu'une contagion du théâtral, une contagion du journalistique, et les deux peuvent être liés. Pour Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty, la presse est productrice de « micro-spectacles dans un fauteuil[89] », elle fait pénétrer le spectaculaire chez le lecteur-spectateur. La proximité du théâtral relève d'un désir de divertir le lecteur et d'une volonté de présenter (de représenter) des actualités – c'est-à-dire étymologiquement des actions, des faits qui se produisent dans le temps récent. Le but est donc de rendre visuel. Notons que l'expression « micro-spectacle dans un fauteuil » prend tout son sens si nous considérons la critique théâtrale que les Goncourt pratiquent d'ailleurs : elle permet à l'absent du spectacle d'en profiter à distance. L'écriture journalistique a une capacité à donner à voir, à faire (re)vivre, elle est dynamique ; c'est pourquoi le style oral est souvent privilégié avec l'emploi de la saynète appartenant au genre dramatique :

> Dans cette tension entre le lyrique, le scénique et le journalistique, la saynète se trouve récupérée comme code culturel communément partagé, susceptible d'aider à déchiffrer/

[86] C'est d'ailleurs cette connotation que Jules Vallès donne au journal qu'il fonde en 1871 avec Pierre Denis principalement pour mener une lutte contre la politique de Thiers et la majorité de l'Assemblée Nationale en le nommant le *Cri du peuple*.

[87] « Les journaux sont des écrits d'une nature tout à fait particulière, des écrits qui allant trouver le lecteur, et se renouvelant sans cesse comme la parole, participent de la nature des allocutions publiques » (Royer-Collard, 1817), cité par Roger Bautier et Elisabeth Cazenave, « Les conceptions de la médiatisation au début du XIX^{ème} siècle », *Études de communication* [En ligne], 22, 1999, mis en ligne le 23 mai 2011, edc.revues.org/2352, p. 26.

[88] Corinne Saminadayar-Perrin, *Les Discours du journal*, *op. cit.*, p. 150.

[89] Olivier Bara, et Marie-Ève Thérenty, « Presse et scène au XIX^{e} siècle. Relais, reflets, échanges », *Médias 19* [En ligne], Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et scène au XIX^{e} siècle*, mis à jour le : 19/10/2012, URL : http://www.medias19.org/index.php?id=3011, p. 56.

> défricher l'actualité tout en la recréant par transposition et gauchissement volontaire des dires et des faits[90].

Les articles de presse sont alors marqués typographiquement comme les pièces de théâtre et incluent des dialogues (et parfois même les didascalies) qui les accompagnent et permettent d'imaginer une scénographie. Ils possèdent une dimension artistique, puisqu'ils sont recréation, métamorphose du réel.

Les Goncourt incluent de petites pièces de ce type dans certains de leurs romans. Celles-ci manifestent la verve des personnages. Comme souvent dans la presse, elles appartiennent aux registres comique et satirique, et comme dans la presse également, elles mettent au point une rhétorique très expressive, qui fait usage des bons mots. Ces passages, placés au sein des romans, excèdent les limites du genre romanesque, en déplacent les frontières. Sans doute est-ce la raison pour laquelle ces saynètes appartiennent à des personnages marginaux qui se donnent en spectacle.

Ainsi, dans la première œuvre des deux frères, *En 18...*, le chapitre se déroulant à l'atelier consiste-t-il en un long échange décousu, fait d'une succession de répliques incisives qui sont les prémices de certaines critiques que les deux frères vont développer au long de leur carrière. Ici, sur l'art et la politique :

> – Épicier ! L'académie du dix-neuvième siècle, ce n'est pas le nu, c'est l'habit ; ce n'est pas David, c'est Gavarni.
> – La littérature ! elle est enterrée au pied de la tribune. Quand un peuple lit ses journaux, il ne lit guère ses livres.
> – Bah ! les convictions politiques, il faudrait les voir nues comme les forçats quand ils arrivent à Toulon.
> – Ca ne serait pas beau.
> – Le peuple, te dis-je, est plus heureux[91].

Là, sur l'Empire : « – L'empire ? Une transfusion en grand ! Du sang français dans le sang européen ; puis du sang cosaque dans le sang français[92]. »

Ou encore dans une parodie de réflexion métaphysique : « Ça me rappelle le prédicateur : Quel bonheur, mes frères, que Dieu ait mis la mort à la fin de la vie; car, s'il l'avait mise au milieu, on n'aurait eu que la moitié de la vie pour se repentir, au lieu que, comme cela, on l'a tout entière[93] ! »

---

[90] Valérie Stienon, « Effets de parole vive. Poétique de la saynète illustrée dans la presse satirique des années 1830 », Elisabeth Pillet et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse, chanson et culture orale au XIX^e^ siècle*, *La parole vive au défi de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau monde éditions, 2012, cité par Olivier Bara et Marie-Eve Thérenty, *art. cit.*, p. 56.
[91] Edmond et Jules de Goncourt, *En 18...*, Bruxelles, Kistemaeckers, 1851, p. 24.
[92] *Ibid*., p. 32.
[93] *Ibid*., p. 26.

Ces textes frappent par leur oralité : des phrases averbales, des exclamatives, des interjections, des tours présentatifs, des dislocations avec extraction du thème – autant de procédés qui rendent dynamiques les propos marquant les positions des auteurs sous couvert du comique. La tonalité satirique est volontiers agrémentée de tournures populaires, de chants, d'onomatopées et de néologismes, elle joue sur la transgression du bien dire : « Si, la, ré, ré[94] », « Mi, do… vous me rendrez sourd comme un artilleur[95] », « caramba[96] ! », « Ran, tan, plan, pif, pif[97] ! » Cette langue que nous pourrions qualifier de marginale est celle d'un épanouissement spectaculaire.

Les Goncourt emploient avec la même intention la forme du boniment dans des saynètes. Cette langue dévastatrice et subversive, dans *Manette Salomon,* s'incarne dans le personnage d'Anatole qui porte le surnom révélateur de « la Blague ». Ce dernier, un soir de fête, se donne en spectacle à la fenêtre d'un café d'où il interpelle son auditoire « de la voix exclamatrice des boniments[98] ». Sa prestation orale constitue une véritable représentation, dont l'oralité est révélée par les phrases qui comportent trois points d'exclamation, hachées et heurtées par l'abondance de la ponctuation : « Pour les mœurs, il tient du coucou ! il aime à faire ses petits dans le nid des autres !!! Et v'là cet animal[99] !!! » L'efficacité du discours réside dans la concision et la capacité à ménager un art de la pointe. Il est possible d'y voir une certaine ressemblance avec les légendes très succinctes des lithographies de Gavarni qui traduisent les paroles des personnages dessinés. Il semble naturel que cet énoncé apparaisse dans le cadre festif du carnaval puisque le boniment se définit comme « double carnavalisé et grotesque de l'éloquence journalistique[100] ».

Les Goncourt l'emploient aussi dans *Charles Demailly*. Un des passages les plus caractéristiques semble la saynète improvisée qui est intitulée *Catéchisme de l'homme de lettres.* Les journalistes profitent de l'espace de sociabilité d'un salon pour mettre en scène le propos de ce pamphlet. De la même manière que dans les articles satiriques qu'ils écrivent, ils font triompher un humour piquant dans un dialogue très structuré, construit sur l'alternance d'une question qui se répète et de sa réponse par de bons mots, des phrases sentencieuses écrites au présent gnomique et introduites par une anaphore de présentatifs. À chaque fois, un nouveau problème est soulevé et, à chaque fois, une réponse est apportée sous la forme d'une

[94] *Ibid*., p. 22.
[95] *Ibid*., p. 34.
[96] *Ibid*., p. 33.
[97] *Ibid*., p. 31.
[98] *M.S.*, p. 172.
[99] *M.S.*, p. 172.
[100] Corinne Saminadayar-Perrin, *Les Discours du journal*, *op. cit*., p. 165.

définition[101]: la littérature, « c'est une industrie de luxe », l'Académie, « c'est l'immortalité en première instance », la postérité, « c'est comme qui dirait la cour de cassation », un livre, « c'est quelque chose comme un homme : ça a une âme, et ça se mange aux vers ». Le lien entre le style de cette scène (concis et laconique) et celui de la presse est d'ailleurs suggéré : le protagoniste compte en retranscrire le contenu dans un article à envoyer au journal. Cette double utilisation de la parole du boniment établit un lien entre les dimensions orale (le théâtre) et écrite (la presse) qui inscrivent la mascarade comme monstration de la société en dénominateur commun.

En ce qui concerne la blague, que nous avons rapidement évoquée par rapport à Anatole, elle est un spectacle qui apparaît souvent sous la plume des Goncourt, notamment dans le *Journal*. C'est que, pour eux, « le XIX^{e} siècle est à la fois le siècle de la vérité et de la blague[102]. » Le plus souvent, ils la critiquent, mais il est évident qu'elle les obsède et les fascine comme mode d'expression varié[103]. Elle a des points de convergence avec le boniment dont elle constituerait l'une des formes : elle tient aussi de la plaisanterie et de la tromperie. Elle est donc une langue ravageuse, détruisant tout ce qu'elle touche. Mais ce qui attire les Goncourt, c'est sans doute le lien qu'elle entretient avec le milieu bohème. Les deux frères l'attribuent ainsi à la bande de Scholl[104] ou encore à Murger, qui fait le lien entre la bohème et le monde de la petite presse[105], représentation métonymique de la capitale des bohèmes.

À travers le portrait qu'ils dressent de Murger à sa mort, les Goncourt définissent cette blague qui, plus qu'une langue, est aussi un esprit :

> Ce fut un homme de talent, un esprit à deux cordes, qui eut le rire et les larmes. Il fut le Millevoye de la Grande Chaumière. Mais il manquera toujours à ses livres un parfum, je ne sais quoi de pareil à la race : ce sont les livres d'un homme sans lettres. Il ne savait que le parisien, il ne savait pas assez le latin[106].

La blague est le condensé d'une langue inférieure (plus propre à certains lieux de Paris), d'un rire grinçant et d'une mise en scène. Ainsi est-elle en même temps voix et geste. Les Goncourt attachent une importance capitale à cette corporalité qu'ils représentent par les

[101] *C.D.*, pp. 63-64.
[102] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 1er février 1866, p. 5.
[103] Marie-Ange Voisin-Fougère, « La blague chez les Goncourt », Jean-Louis Cabanès, *Les Frères Goncourt : art et écriture*, *op. cit.*, pp. 72-90 ; Nathalie Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIX^{e} siècle*, Paris, PUF, 2002.
[104] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 10 mai 1856, « Ces gens parlent, causent et blaguent ; ils sont un pouvoir et une bande ; ils jugent et exécutent et apprécient. », p. 156.
[105] Jerrold Seigel, *La Bohème 1830-1930*, Paris, NRF Gallimard, 1991, p. 160.
[106] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 3 février 1861, p. 667.

danses et les acrobaties[107], qui sont une transposition et une concrétisation par des mouvements de ce langage. La dimension corporelle de la blague participe d'une théâtralisation du texte, d'un spectacle de la parole. La parole est acte, langue de l'« actio[108] » qui convient à la représentation dramatique, ce qui tient en cette simple expression « Millevoye de la Grande Chaumière », qui met en rapport la poésie (art du langage) et la danse, art du corps (la Grande-Chaumière étant un bal), et qui définit aussi une catégorie sociale : celle des étudiants qui sont présentés par le dramaturge Frédéric Soulié[109] fréquentant cet établissement. La blague est un esprit, car elle réunit des individus qui ont des manières de penser similaires et qui forment même une sociabilité. Le cercle des blagueurs certes comprend la bohème, mais aussi les milieux estudiantins et la presse, tous réputés pour leur pratique de la revendication, de la dérision, du charivari. Dans le *Journal*, les deux frères associent clairement la blague, la presse et le charivari (réputé depuis le Moyen Âge pour être entre autres mené par les étudiants[110]).

Mais ce qui paraît inquiétant aux yeux des diaristes, c'est la capacité de la blague à s'insinuer partout, et même jusque dans les salons réputés comme celui de la Princesse Mathilde[111], où ils sont obligés de déplorer l'omniprésence inquiétante de « cette scie de blagues homicides et injurieuses, […] cet éternel charivari d'injures donné par le journal[112]. »

En ce qui concerne sa dimension théâtrale et spectaculaire, la blague est aussi un jeu, une comédie ; comme expression, elle est double : texte et didascalie confondus, le parler et la gestuelle relative. Dans *Charles Demailly*, quand Nachette prend la parole, il va « changeant de ton à la vue d'un jeune homme qui redescendait l'escalier, et prenant sa voix de blague : – Te voilà, toi[113] ! » Il joue donc un rôle. Si le bohème y est si favorable, c'est qu'en tant que parasite social épousant tous les milieux, il habite tous les corps, parle toutes les langues[114], multiplie tous les accents pour pénétrer son rôle et faire du langage un spectacle. Anatole, dans *Manette Salomon*, maîtrise les boniments, le parler nègre (particulièrement en vogue à

[107] Les danses d'Anatole apparaissent dans *Manette Salomon* ; les acrobaties sont celles des *Frères Zemganno*, cf : Jean-Louis Cabanès (dir.), *Les Frères Goncourt : art et écriture*, *op. cit.*, p. 78.
[108] Marie-Ange Voisin-Fougère, « La blague chez les Goncourt », *art. cit.*, p. 77.
[109] Frédéric Soulié, *Les Étudiants*, Paris, Levy, 1845 : « Messieurs les étudiants/S'en vont à la Chaumière/Pour y danser l'Cancan/Et la Robert-Macaire. »
[110] Pour les différents sens que prend le charivari au Moyen Âge, nous renvoyons à Jelle Koopmans, *Le Théâtre des exclus au Moyen Âge, hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, 1997.
[111] Voir annexe 5a.
[112] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 17 février 1869, p. 202.
[113] *C.D.*, p. 55.
[114] Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, *op. cit.*, p. 120.

l'époque[115]), fait office de guide ou d'aide-pharmacien, confirmant pour chaque langue d'emprunt ses qualités de comédien, sa capacité à se fondre partout. Pour les deux frères, cette contamination d'une langue par une autre suggère une porosité des frontières sociales qui va avec la fin des hiérarchies dans la société.

C'est également ce qui apparaît chez la jeune Renée Mauperin, qui rompt avec les convenances bourgeoises. Pour la dépeindre, les deux frères s'inspirent de Blanche Passy, l'atypique jeune femme qu'ils fréquentent lors de leurs visites à Gisors, relatées dans leur *Journal*. Blanche Passy s'éloigne de sa condition, ce que manifeste son langage qui, comme celui de la bohème, est un « tour de mots tintamarresque[116] », l'« esprit d'atelier[117] », autant de qualités qui sont transposées à Renée Mauperin. Et à cette exubérance de pensée et de parole, s'ajoute une volonté de sortir aussi de son sexe par l'« appétit des choses les plus exquises de l'intelligence et de l'art[118] » qu'elle développe pour interpréter un rôle masculin qui la tente pour la liberté de ton qu'elle pourrait employer. L'émancipation par le langage tend vers une émancipation de l'esprit car elle abandonne ainsi les codes d'une éducation qui forme un carcan. Ainsi, Renée Mauperin, qui se verrait bien parler « entre hommes[119] » avec son ami Denoisel, soupire à l'idée de devoir rentrer dans son sexe : « Ah ! voilà, le côté dames[120]... » et se plaint des « jeunes gens *à citations*[121] ». Elle se met en scène, subvertissant les règles, et singe volontiers cette manière typiquement féminine de s'exprimer, qui consiste, comme elle le dit péjorativement et en employant un langage justement inférieur, à « bavardichonner, [à] faire la grue[122] ». La moquerie passe par la parodie qu'elle joue : ce parler se fait par monosyllabes avec une fausse réserve. C'est donc non seulement dans la dénonciation mais surtout dans la revendication de son propre langage provocateur qu'elle raille les bienséances. Les mots employés par les Goncourt en disent long. Il s'agit d'abord de néologismes qu'ils créent (« tintamarresque » et « bavardichonner ») puis d'un lexique boulevardier dont ils déplorent l'invasion (« faire la grue[123] »).

Enfin, les Goncourt usent aussi d'autres langues. C'est ce que fait Anatole lorsqu'il s'improvise guide touristique : « *Spoken here ! Time is money ! Rule britannia ! All*

[115] *C.D.*, « Fais-le parler nègre, le public adore ça. », p. 10.
[116] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 22 septembre 1856, p. 202
[117] *Ibid*.
[118] *Ibid*.
[119] *R.M.*, p. 118.
[120] *R.M.*, p. 118.
[121] *R.M.*, p. 51.
[122] *R.M.*, p. 52.
[123] Signalé comme appartenant à la langue boulevardière par Jean René Klein, *Le Vocabulaire des mœurs de la vie parisienne sous le second empire*, *op. cit.*, p. 90.

right[124] *!* » Entre quelques idiotismes directement adressés aux touristes qui encadrent le texte et le titre d'un chant patriotique britannique, se trouve l'adage emprunté à Benjamin Franklin, que les Goncourt ont pu entendre à l'atelier Servin, peuplé de bohèmes[125], qu'ils fréquentent dans leur jeunesse. De la même manière, dans sa débauche, le personnage caricature le parler nègre – qui amuse beaucoup le XIX^{e} siècle. Ce semblant de langue est formé de mots inventés et de tournures agrammaticales, en particulier les phrases à l'infinitif : « Dansez, Canada ! fougoum, fougoum ! Vermillon mouru, moi lui faire petit trou, petit nid, petit, petit… bien gentil ! Paradis, là-dessous… Bienheureux, Vermillon ! bon petit singe s'en aller[126] ! » Ce que nous dit la préemption de la langue étrangère, c'est une exploration des marges du verbal. Elle est d'autant plus marquante que l'anglais est prononcé dans le cadre d'une visite panoramique de Paris, ce qui signifie un plongeon dans la société, une interrogation sur l'abaissement de la langue et sur les phénomènes d'acculturation qui menacent, dès lors que l'individu se met à s'exprimer par des expressions toutes faites. En ce qui concerne le parler nègre, la parodie de l'enterrement d'Atala, à laquelle il est associé dans cet épisode de l'enterrement de Vermillon, montre un conflit avec l'absence de civilisation.

À côté de l'écriture artiste, se dégage donc l'usage d'une langue orale, proche de celle des contemporains, où s'affrontent des mots nouveaux et des modalités d'échange diverses. Il en résulte, sur la scène du langage, un étonnant spectacle du vivant. La parole vive devient action et constitue les personnages sans figer la langue comme les deux frères refusent de figer l'intrigue.

III. Histoires individuelles en scène

1. Relation et degré de relation des personnages : le rôle des titres

Si à ses origines, et notamment chez Aristote, le théâtre s'intéresse aux actions, ce sont avant tout des personnages agissants que le public vient voir. Ils sont essentiels au théâtre et les versions écrites des pièces en témoignent : elles leur accordent une place de choix en en dressant une liste complète, ordonnée, hiérarchisée en guise d'ouverture pour attirer l'attention sur la mise en acte des personnages jouant un rôle indépendamment d'un narrateur. Le but de ces listes est aussi de les mettre en relation et d'indiquer le degré de cette relation. Il

[124] *M.S.*, p. 83.
[125] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 26 octobre 1856, p. 209.
[126] *M.S.*, p. 409.

importe sur scène d'observer les individus qui sont exposés et de comprendre quels sont les liens entre eux et le collectif.

Les Goncourt mettent en danger la conception d'une trame trop prégnante dans le but de laisser vivre les personnages, de les laisser se donner en spectacle. Les animer est la finalité théâtrale du roman goncourtien. Les deux frères créent donc des caractères, que cela soit dans l'action ou dans l'inaction, car tout parcours n'est pas fait de progrès, toute vie humaine n'est pas qu'une avancée. L'individu qu'ils veulent donner en spectacle doit se voir dans un retrait solitaire ou en société, en adéquation ou en inadéquation avec son milieu. Cette mise en scène de l'individu en son temps, et par rapport à son temps, est un élément essentiel, une manière de le montrer sous toutes ses faces, avec tous ses visages, tous ses masques, pour reprendre le titre d'*Une Voiture de masques*. C'est la raison pour laquelle ces récits fonctionnent par recomposition et fragments. Nous pourrions appliquer le propos de Dominique Pety sur la collection à la formation des personnages. Celle-ci oppose la méthode des Goncourt à celle de Balzac, montrant deux conceptions très différentes qui semblent valoir aussi pour la caractérisation : l'une, celle de Balzac, qui vise à une totalité aboutissant à des « lois abstraites qui régissent la société[127] », l'autre, celle des deux frères, qui aspire à donner de la vie par un assemblage de documents, dont ils cherchent à saisir les effets de ressemblance mais aussi de singularité des éléments. Les Goncourt font valoir autant qu'un effet de continuité entre les individus d'une même société la possibilité d'une discontinuité. L'accusation d'incohérence est le prix à payer pour donner vie, faire respirer les caractères qui sont formés par des morceaux de hasard saisis sur le vif.

Leur volonté est donc de donner à voir ces créatures, ces individus, ces caractères, pour reprendre le terme dramaturgique, c'est-à-dire des traits physiques, psychologiques, physiologiques et sociaux qui tiennent entre autres à une histoire personnelle, des opinions, une conscience (ou un refus) d'appartenir à un milieu.

En ce sens il faut d'abord s'intéresser aux titres des romans et à leurs évolutions. Ils ne comportent rien d'original en soi, mais leurs modifications importent. Ce que nous pourrions prendre pour un simple caprice d'auteurs ou d'éditeur, semble aussi faire sens. Se produit à chaque fois un resserrement sur un personnage en particulier qui, dès lors, va orienter la perception de son caractère, sa relation aux autres. Ainsi les romans *Sœur Philomène*, *Germinie Lacerteux* et *Madame Gervaisais*, dont le titre est d'emblée centré sur le nom des protagonistes, demeurent-ils inchangés. *Germinie Lacerteux* présente une relation

[127] Dominique Pety, *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 115.

hiérarchique traditionnelle maître-domestique et le roman repose sur la subversion de ce modèle. Le procédé théâtral est de donner un trait qui demande à être confirmé ou plutôt infirmé, car le nœud du théâtre est souvent un bouleversement des attentes vis-à-vis de tel personnage, simple jeu de masque. Mais en ce qui concerne les titres qui parlent d'un groupe social (à partir d'un nom générique ou d'un hyperonyme), les Goncourt les modifient systématiquement pour orienter vers le nom d'un seul personnage devenant éponyme, à travers qui le lecteur observe le milieu dans lequel il baigne. Ainsi, *La Bourgeoisie* devient-il *Renée Mauperin*, *Les Hommes de Lettres*, *Charles Demailly*, *L'Atelier Langibout*, *Manette Salomon* et *Les Actrices*, *Armande.*

Certes, ces modifications pourraient sembler anodines, pourtant elles ont un impact sur la perception que le lecteur a des relations entre le personnage éponyme et les autres individus, et l'entrée en scène dudit protagoniste est essentielle, comme elle peut être attendue au théâtre. La question de cette première apparition est centrale, un des ressorts du drame.

Dans *Renée Mauperin* et *Charles Demailly*, les scènes que nous appellerons, comme au théâtre, scènes d'exposition donnent des indices de cette relation au groupe. Renée Mauperin, dans ce premier contact dialogué avec un jeune homme, trouve une sorte de double masculin. C'est ainsi qu'elle donne des indices de son désir de transgresser les lois de la « bourgeoisie » dont elle est issue, laquelle constituait la première version du titre. De la même manière, Charles Demailly apparaît dans le milieu de la petite presse auquel il va être confronté tout au long de l'histoire qui, dès lors que le titre a glissé du groupe au personnage, met en avant cet élément différentiel : ce personnage atypique est mis face aux autres « hommes de lettres ». Le roman met en scène cette destinée singulière. Son caractère mérite à la fois, pour mieux le saisir, de voir en quoi il appartient au groupe, comment il s'en distingue, comment il arrive à révéler le milieu et ses rouages. Les Goncourt essaient de parfaire leurs caractères et les liens entre les divers personnages (avec leur milieu plus directement et la société plus généralement) qui servent donc de révélateurs, comme le signale Philippe Hamon dans son étude « Pour un statut sémiologique du personnage » :

> Mais la « signification » d'un personnage [...] ne se constitue pas tant par répétition (récurrence de marques) ou par accumulation (d'un moins déterminé à un plus déterminé) que par différence vis-à-vis des signes de même niveau du même système, que par son insertion dans le système global de l'œuvre. C'est donc différentiellement, vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé que se définira avant tout un personnage [...] Ce qui différencie un personnage P1 d'un personnage P2, c'est son mode de relation avec les autres

> personnages de l'œuvre, c'est-à-dire un jeu de ressemblances ou de différences sémantiques[128].

Philippe Hamon montre bien l'importance de la différence et elle apparaît particulièrement chez les deux frères qui permettent au personnage, tout au long de l'œuvre, de se dévoiler : il porte comme au théâtre un masque, qu'il remplace, qu'il ôte.

Par ce biais aussi, les personnages animent l'intrigue, ils sont des éléments moteurs de l'œuvre car, comme au théâtre, ils se spectacularisent ; c'est leur vie en scène qui nous intéresse.

En ce sens, le changement de titre pour se recentrer vers un protagoniste en particulier peut orienter la perception de l'histoire. C'est sous l'angle des personnages que le lecteur-spectateur découvre l'intrigue ; c'est autour d'eux que la tension dramatique s'exerce, que se noue ou se dénoue l'action ; ce sont eux qui déterminent les forces en présence, qui scellent les destinées.

Dans *Charles Demailly* et *Manette Salomon*, les thématiques sont relativement proches. Si initialement il est prévu de s'intéresser aux milieux des peintres et des hommes de lettres, ces nouveaux titres déplacent l'attention vers les personnages et changent donc l'orientation : c'est l'histoire de la fin funeste d'un artiste tué par son milieu dans un cas, c'est le triomphe de la femme fatale qui l'emporte sur le milieu des artistes dont elle détruit la cohésion en séparant ses individus et en redéfinissant leurs relations dans l'autre.

2. Une typologie de la société du XIX^e^ siècle ?

Nous l'avons dit, le XIX^e^ siècle a un goût prononcé pour les démonstrations panoramiques et, de manière générale, pour toute entreprise de définition des types sociaux. Les genres qui permettent cette observation fleurissent. Parmi eux, les cris de la ville[129] sont de petits ouvrages qui se déplient et permettent une étude de tous les métiers et de la vie laborieuse de la capitale : le lecteur déploie et feuillette cette galerie de types. C'est aussi le cas de toutes les physiologies, qui en inventent et les multiplient en les mettant en scène. Ainsi, avant la période qui nous intéresse directement, ente 1841 et 1843, ce sont 500 000 physiologies qui sont produites[130], autant de portraits accompagnés le plus souvent

[128] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n°6, mai 1972, pp. 86-110, p. 99.
[129] Sur le sujet, lire Ségolène Le Men (éd.), *Les Français peints par eux-mêmes*, Réunion des musées nationaux, 1993, pp. 36-46.
[130] Sandrine Berthelot, *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France*, *op. cit.*, p. 175.

d'illustrations consistant en une étude des mœurs. La volonté est claire : il s'agit de représenter, de typifier, de classifier les hommes.

La *Bibliographie des ouvrages illustrés du XIX^e^ siècle*[131] est un répertoire tout à fait intéressant de ces ouvrages et des thématiques nombreuses qui y sont exploitées. Les physiologies proposent un panel très large de personnages étudiés en fonction d'un lieu fréquenté, d'un divertissement pratiqué (l'Opéra, les bals de Paris, les cafés de Paris, l'omnibus, le Jardin des Plantes), d'un statut social, d'une profession ou d'une occupation (l'homme marié, la fille sans nom, la lorette[132], la grisette, l'écolier, l'employé, les bas-bleus, le blagueur, le guide des promeneurs, la presse), des conditions matérielles (l'argent). Il existe des ressemblances entre toutes ces études et le dénominateur commun est souvent Paris : la société parisienne concentre sur elle l'attention.

Toutes ces thématiques sont aussi celles dont traitent, indépendamment les unes des autres ou les unes mêlées aux autres, les deux frères. Il y a sans doute une imprégnation de Gavarni, qui est l'un des illustrateurs de la plus célèbre des physiologies, *Les Français peints par eux-mêmes*. Celle-ci consacre cinq tomes à Paris, et a pour sous-titre, à partir du numéro quatre, *Encyclopédie morale du XIX^e^ siècle*, ce qui oriente la visée des nombreux contributeurs, dont Balzac, Janin, Nerval, Nodier, Gautier, Dumas, Monnier, Karr pour les textes et Gavarni, Daubigny, Delacroix, Grandville, Vernet, Lami pour les illustrations. Ce sont en tout (avec les tomes sur la province compris) 400 planches hors-texte et environ 1 500 vignettes accompagnant le corps du texte et s'y fondant.

Cette manière de faire une encyclopédie pourrait aller à l'encontre du projet goncourtien dont nous disions qu'il voulait conserver les singularités des individus. En réalité, *Les Français peints par eux-mêmes* n'est pas une somme unie, mais plutôt une accumulation de vues différentes offertes par des auteurs différents. Aussi, Ségolène Le Men, qui consacre une étude à cette série de livres, appelle ces physiologies un « miroir en miettes[133] », ce qui correspond davantage à la conception sociologique des deux frères.

Que font les Goncourt de cette inspiration de toute une époque ? Comment se l'approprient-ils ? L'approche des titres initiaux des romans nous invite à une comparaison avec cette entreprise. *La Jeune Bourgeoisie, Les Hommes de Lettres, L'Atelier Langibout* sont déjà trois exemples de traitement physiologique de la société. Mais les Goncourt ne s'arrêtent pas là, parce que pour montrer la bourgeoisie, il faut lui opposer l'aristocratie ; pour définir ce

[131] Jules Brivois, *Bibliographie des ouvrages illustrés du XIX^e^ siècle*, Hildesheim, Zürich, New-York, Georg Olm Verlag, 2004.
[132] Voir annexe 2f.
[133] Ségolène Le Men, éd., *Les Français peints par eux-mêmes, op. cit.*, p. 62.

qu'est un homme de lettres, il faut en passer par le milieu de la presse ; pour parler du milieu des peintres, il faut mentionner la bohème, l'institut, le modèle et ainsi de suite. C'est donc, dans ces romans et dans les autres encore, une accumulation de personnages qui manifestent des caractéristiques typiques, évoquent des prototypes, se distinguent ou imitent et nous font découvrir en creux d'autres individus encore. La liste de tous les caractères que les Goncourt dévoilent montre une large part de la société parisienne.

Pour eux, nous le savons, le roman est le genre le plus apte à représenter la complexité des hommes, de leur être, de leur époque. Si type il y a, leur volonté est de toujours donner vie, de ne pas figer. Ce ne sont pas, comme les types traditionnels, des personnages trop unis ; les individus ne sont pas d'un seul bloc : « Le théâtre a fait son temps. En regardant autour de nous, il me semble que les types ne sont plus assez grossiers, assez entiers et assez uns pour la scène. Avec leurs complexités, leurs affinements, leurs contradictions, ils semblent poser uniquement pour le roman[134]. » Pour autant, les Goncourt n'abandonnent pas les procédés de théâtralisation permettant aux personnages de se mettre en scène, de manifester certains gestes particuliers, des traits de personnalité, des attitudes, une manière de s'exprimer.

Mais leur conception est celle d'un type moderne qui, du fait de sa complexité, représente un être vivant, non pas une sorte d'abstraction allégorique à la manière de la *commedia dell'arte* dont le masque aux traits figés symbolise la « fixité de son caractère[135] ». Victor Hugo, dans sa préface au drame *William Shakespere*, avait insisté sur un souffle nouveau donné aux types : « Les types sont des êtres. Ils respirent, ils palpitent, on entend leur pas sur les planches, ils existent. Ils existent d'une existence plus intense que n'importe qui, se croyant vivant, là dans la rue. Ces fantômes ont plus de densité que l'homme[136]. » Mais il appelle « fantômes » ces types, ce qui va à l'encontre de la conception des Goncourt, qui veulent créer des hommes, des hommes qui vivent avec les aléas inhérents à leur personnalité, leur parcours. Le hasard de l'existence met à l'épreuve, crée des distorsions dans l'intrigue.

La théâtralité de ces types passe par une manière de se présenter, de se représenter. Leur mise en scène prend son sens en comparaison avec l'ensemble de la société. Ils rassemblent des défauts, des qualités, des passions, des vices, et les deux frères les rendent particulièrement sensibles, et parfois ils font émerger des traits remarquables, spectaculaires.

Aussi, pour que le type se forme, il y a nécessité de manifester une certaine constance relative à des traits particuliers, qu'ils soient liés au physique, au sexe, à l'âge, aux origines

[134] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 10 septembre 1866, p. 36.
[135] Gustave Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 1981, p. 36.
[136] Victor Hugo, *William Shakespeare*, Paris, Flammarion, 1973, p. 191.

sociales, au milieu. Philippe Hamon parle de traits « communs à plusieurs séquences et définis par un même nombre d'axes sémantiques simples[137] ». Les Goncourt vont chercher à exhiber ces traits, à les rendre visibles en exerçant aussi leur conscience critique. Ils créent en manifestant leur sentiment aristocratique, leur antisémitisme, leur misogynie, leur haine du bourgeois. Leur conception des types a quelque chose de phobique et de réactionnaire, reproche qui leur est fait dans un article de 1860 paru dans *L'Univers Illustré* : « Les types odieux crayonnés avec une furie magistrale par MM. De Goncourt ne résument pas plus la littérature que les bossus ne résument la race humaine[138] ». Pour le critique, leurs portraits souffriraient de l'exagération.

Ces individus qu'ils représentent se rencontrent déjà dans leur *Journal*. Par ailleurs, il semblerait que leur pratique de la presse ait joué son rôle. L'art de représenter des caractères se trouve donc au carrefour de plusieurs disciplines. De manière générale, il existe une interpénétration de la presse, des physiologies et du théâtre. En effet, « l'art des physiologies et des croquis sur le vif des mœurs parisiennes, se répand dans les pages de petite presse comme dans la nouvelle comédie-vaudeville de Scribe[139]. » Ces liens tiennent à l'intérêt pour l'actualité immédiate, au dévoilement de l'intime, au recours au scandale, à l'anecdote, à la rumeur, mais aussi et surtout, à une dimension démonstrative. Dans l'économie de l'intrigue des romans, ces différents moyens sont employés dans des digressions.

Hormis les principales classes ou les milieux mentionnés dans les titres, les Goncourt retiennent un grand nombre de caractères trouvés dans la société. Ce sont avant tout leurs contemporains de la capitale, ceux que le langage boulevardier, qui nomme la plupart des figures du Second Empire, a appelés d'un nom générique : le « *Tout Paris* ». Il s'agit surtout des Parisiens qui ont une conscience de leur « parisianité » – une imprégnation de l'air de la capitale. En soi, ces personnages ont quelque chose d'exceptionnel. Gustave Claudin, journaliste et romancier français, attire l'attention, à de nombreuses reprises, sur une forme d'exemplarité des habitants de la capitale. Dans son roman *Paris*, publié en 1862, il évoque ces particularités en insistant sur le fait qu'il ne vise personne en particulier :

> Ce qu'on entend par *tout Paris* comprend un nombre fort restreint d'individus, qui par la fortune, l'esprit, l'influence et l'originalité, attirent tous les regards et dictent à la mode ses arrêts. La vie est pour eux une fête perpétuelle. Ils forment le public assidu et railleur de tout

[137] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n°6, mai 1972, pp. 86-110, p. 105.
[138] Article paru dans *L'Univers Illustré*, le jeudi 9 février 1860.
[139] Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty, « Presse et scène au XIX^e^ siècle. Relais, reflets, échanges », *art. cit.*, p. 27.

> ce que ceux qui cherchent viennent offrir comme aliment à la curiosité et à la futilité. […] Paris est incarné et personnifié en eux[140].

Ce sont aussi ces Parisiens qui semblent intéresser les deux frères ; néanmoins ils comptent établir des types variés sans les considérer comme un tout uni. Ils font émerger de préférence des types, dont ils pourront donner un spectacle : leurs caractères sont donc à la fois spectaculaires (sujets d'une représentation) et spéculaires (tendant un miroir à la société, à cette époque). Parmi eux, se trouvent ceux qui apparaissent alors dans les pages des journaux, sur scène dans les vaudevilles. L'éclosion de nombreux mots pour évoquer ces individus qui, aux yeux des Goncourt, représentent les dégradations de la société marque l'attrait pour les vies scandaleuses et en dents de scie de personnages atypiques. Toute chose qui est nommée et renommée prend vie, se réalise : l'abondance d'un vocabulaire spécifique à tous ces types nouveaux[141] marque la prégnance d'une réalité. Cette réalité a été nommée « encanaillement » par le siècle, phénomène que Félix Mornant, dans son ouvrage *L'Année anecdotique. Petits mémoires du temps* publié en 1860, décrit de la manière suivante :

> Les caractères extérieurs, mondains et superficiels de notre époque sont : l'extrême développement du luxe et des jouissances matérielles correspondant à l'expansion toute nouvelle de la richesse et de l'industrie qui la crée ; l'amour des joies faciles et l'énorme accroissement d'une certaine région interlope jusqu'ici confinée dans de certaines bornes, mais qui aujourd'hui, fait mine de s'étendre partout et s'appelle le demi-monde, en vertu d'un néologisme qui a fait et devrait faire fortune, parce qu'il exprimait une chose réelle et qui était juste et vrai.[142]

Ce propos invite à la considération de deux classes : la bourgeoisie d'un côté, représentée par l'enrichissement, et le « demi-monde » de l'autre qui, avant de se restreindre à la désignation de la seule courtisanerie, renvoie à un univers médiocre, malsain, interlope, qu'Alexandre Dumas définit comme n'étant « ni *l'aristocratie* ni la *bourgeoisie*, mais qui vogue comme une île flottante sur l'océan parisien[143] ». Aussi cette classe qui n'en est pas une, qui n'a pas d'existence sociale à proprement parler semble-t-elle pourtant la plus présente et la plus marquante. Les Goncourt vont tâcher de la mettre en scène sans ménagement car, pour eux, il faut montrer le vrai sans complaisance, un parti-pris qu'ils défendent chez Gavarni :

> Encore cette critique que Gavarni ne fait pas des gens vertueux, qu'il fait des yeux cernés, des figures fatiguées et pâlies… Parbleu ! Gavarni fait des Parisiens, des hommes de la

[140] Gustave Claudin, *Paris*, Paris, E. Dentu, 1862, pp. 89-90.
[141] Mots que nous trouvons en particulier étudiés par Jean René Klein, *Le Vocabulaire des mœurs de la vie parisienne, op. cit.*
[142] Félix Mornand, *L'Année anecdotique*, 1860, p. 73, cité *in ibid.*, p. 26.
[143] *Ibid*., p. 72.

> capitale, des éreintés. Il ne peut pas peindre au XIX[e] siècle les naïfs et les saints et les patauds tranquilles et bourgeois des primitifs allemands[144].

En réhabilitant l'observation négative des Parisiens réalisée par Gavarni, les deux frères affirment leur volonté de donner une représentation critique des types qu'ils mettent en scène. C'est donc sur quelques-uns de ceux-là que nous allons axer notre étude : la bourgeoisie, le demi-monde, la bohème. Tous sont caractéristiques des mutations de la société et d'une dégradation. La vision kaléidoscopique de cette galerie de types doit non seulement établir une sociologie (sommaire) de leur temps, mais aussi traduire une manière de penser et de vivre qui apparaît dès *Une voiture de masques*.

3. De quelques types goncourtiens et de leurs conduites spectaculaires

Les Goncourt, comme beaucoup d'écrivains sous l'Ancien Régime[145] et au XIX[e] siècle[146], sont travaillés par la caractérisation du bourgeois. Ce dernier est représenté partout : dans les romans, dans la presse, au théâtre, dans les discussions menées en société. Partout il n'est question que de sa médiocrité – médiocrité intellectuelle, médiocrité des goûts notamment en art, médiocrité de l'esprit – mais parfois aussi d'usurpation, de faux-semblant. Pour ceux qui s'adonnent à cette critique, c'est aussi un moyen d'éviter que la bourgeoisie ne les rattrape et de s'en distinguer à tout prix.

Les Goncourt distillent le type dans leurs œuvres : c'est le milieu tout entier montré dans *Renée Mauperin*, ce sont quelques personnages ici ou là dans *Manette Salomon* et plus subtilement encore dans *Charles Demailly*, où le protagoniste projette d'écrire un roman intitulé *La Bourgeoisie* – et cette mise en abyme prouve que le type est une source d'inspiration pour les écrivains du XIX[e] siècle, comme Balzac. Pour les Goncourt, la bourgeoisie est la classe qu'il faut fuir, elle est même plutôt un « état ». Elle ne saurait aller sans son antithèse – ses antithèses –, d'autres types plus spectaculaires qui font ressortir sa fadeur et pour qui ils éprouvent une solidarité antibourgeoise :

> Ils ont réservé leur sympathie pour ceux qui vivent en dehors de la classe bourgeoise, surtout s'ils souffrent par elle, pauvres ou simples, victimes de ses intérêts ou de ses préjugés : filles,

[144] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 11 octobre 1860, p. 621.
[145] Sur le sujet, voir Jean Alter, *Les Origines de la satire bourgeoise en France. L'esprit antibourgeois sous l'Ancien Régime*, Genève, Droz, 1970.
[146] Philippe Hamon, Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs (1850-1914), op. cit.*, « Bourgeois », pp. 131-134. Est dressée une liste de romans traitant du bourgeois.

bohèmes, saltimbanques, rapins, noblesse finissante et appauvrie, servantes, comédiens et comédiennes, déclassés de tout ordre[147].

C'est donc un éventail de la population susceptible de repousser le bourgeois que les deux frères présentent. Ces types constituent des contradicteurs permettant de démontrer leur opposition claire à la classe montante et régnante dont ils refusent d'adopter le mode de vie.

L'un d'eux, le bohème, constitue un type à part entière qui ne saurait être figé. Contretype par excellence, il se manifeste justement par un caractère d'imitation ou de subversion. Le *Grand Robert du XIX^e^ siècle* le voit comme un « personnage qui mène une vie vagabonde et hostile aux règles bourgeoises […] sans règles ni souci du lendemain[148] » et pour *Le Grand Dictionnaire du XIX^e^ siècle,* paru en 1867, son nom est donné « par comparaison avec la vie errante et vagabonde des bohémiens, à une classe de jeunes littérateurs ou artistes parisiens, qui vivent au jour le jour du produit précaire de leur intelligence[149]. » Il passe pour un caractère indéfinissable : il serait « négativité personnifiée[150] », ainsi que le désigne le sociologue René Lourau. L'abondante production autour de cette figure (on ne dénombrerait pas moins de trente-cinq romans et nouvelles sur le sujet) prouve qu'elle est populaire, presque emblématique de l'époque, de ses inconstances et de ses inconsistances, de ses mouvements. Le sociologue Max Weber en fait un « idéal-type[151] ». L'ouvrage de Jerrold Seigel[152] est une somme sur cette question. Il étudie le phénomène sur un siècle, de 1830 à 1930. En ce qui concerne les liens qui unissent (étrangement, voire contradictoirement) les Goncourt à la bohème, ils ont été clairement exposés : un numéro des *Cahiers Goncourt*[153] s'y consacre et Anthony Glinoer fouille le *Journal* et exploite l'année 1857 pour témoigner de ce qu'il nomme son « règne paradoxal[154] ».

Pour mettre en avant la conduite spectaculaire de ce type, la blague, son mode d'expression favori, est souvent citée, aussi bien que sa propension à jouer des rôles, à se mettre en scène : le bohème n'appartient à aucun milieu, est « hors hiérarchie, capable de se

[147] Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, *op. cit.*, p. 161.
[148] Cité par Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, NRF, 2005, p. 35.
[149] Cité dans Jean-Louis Cabanès, Jean-Pierre Saïdah, *La Fantaisie post-romantique*, *op. cit.*, p. 211.
[150] Anthony Glinoer, « Le Journal des Goncourt en 1857 : le règne paradoxal de la Bohème », *art. cit.*, p. 72. Citation de René Lourau, *Les Analyseurs de l'Église. Analyse institutionnelle en milieu chrétien*, Paris, Anthropos, 1972, p. 18 *sq*.
[151] Sandrine Berthelot, Sophie Spandonis (dir.), *Cahier Goncourt*, n°14, *Les Goncourt et la bohème*, 2007, p. 35.
[152] Jerrold Seigel, *La Bohème 1830-1930*, *op. cit.*

[154] Anthony Glinoer, « Le Journal des Goncourt en 1857 : le règne paradoxal de la Bohème », *art. cit.*

frotter aux extrêmes de l'échelle sociale, mais soucieux d'en éviter le milieu, incarné par le "bourgeois", l'"épicier", le "philistin"[155] ». Anatole, fort de ce caractère, est capable de porter tous les masques qu'on lui tend tour à tour et de se fondre dans toutes les positions. Sa manière de subvertir la bourgeoisie est sans doute liée à un mouvement de répulsion intime, puisque le bohème est lui-même rejeton de la bourgeoisie. Dans le roman, il emprunte tous les rôles avec une exubérance sans limite : il est peintre, il se fait acrobate, il fréquente la misère et l'aristocratie, il devient aide-pharmacien, finit sa carrière dans un parc au milieu des animaux, mais surtout il se travestit, est de toutes les fêtes et il a pour meilleur ami et comme pendant son célèbre double, le singe Vermillon – fait artiste singe par Jean-Louis Cabanès[156], dans un article qui fait date et qui met en avant les qualités mimétiques du personnage, les effets de symétrie à l'intérieur de ce couple et les rapproche de la structure éclatée du roman.

Le bohème construit un jeu complexe dans lequel il incarne les positions qu'il revendique et celles qu'il refuse par la caricature : sa représentation est donc à la fois imitation et réaction[157]. Anatole semble le bohème par excellence pour les Goncourt. Le personnage est fortement inspiré de leur ami Alexandre Pouthier pour qui ils conservent tout au long de leur vie[158] une réelle sympathie en dépit des critiques qu'ils lui opposent. Mais d'autres bohèmes peuplent leur imaginaire romanesque comme ils peuplent le *Journal*. Parmi ces figures, nous retenons les plus connues : Henry Murger et Aurélien Scholl.

Ainsi, dès *Une voiture de masques*, des personnages manifestent des caractéristiques de la bohème. C'est le cas par exemple du « comédien nomade », qui est un véritable histrion, montrant des facettes multiples. Le portrait de la troupe d'abord, puis de ce X, personnage sans nom donc, ouvre sur nombre d'excentricités qui poussent le monde vers ses marges. Nous y voyons, comme dans le portrait qui sera fait d'Anatole, un remuement perpétuel, une manière de se décharger en bons mots, de se faire chantre du stoïcisme, de se rapprocher des types les plus célèbres de la *commedia dell'arte* avec qui il se confond parfois, mais aussi l'habitude d'être sous les effets de l'alcool qui favorise encore l'absence de limites.

> X a toujours les mains sur les hanches, comme s'il cherchait la batte d'Arlequin. Il sautille ; ses mouvements sont saccadés. Il a l'air de remuer, piqué d'une tarentule. […] Quand il parle, il s'aide de ses yeux, et roule les prunelles comme s'il jouait dans la vie privée les traîtres de Bouchardy[159].

[155] Nathalie Heinich, *L'Élite artiste, op. cit.*, p. 35.
[156] Jean-Louis Cabanès, « Le portrait de l'artiste en singe dans *Manette Salomon* : copie et polyphonie », *Voix de l'écrivain*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.
[157] Jerrold Seigel, *La Bohème 1830-1930, op. cit.*, p. 22.
[158] Les mentions concernant Alexandre Pouthier sont courantes entre 1852 et 1866 dans le *Journal*.
[159] Edmond et Jules de Goncourt, *Une voiture de masques*, *op. cit.*, p. 183.

Dans cet extrait, les Goncourt insistent sur le sème du jeu et, en particulier, sur le fait que celui-ci s'immisce au sein de la vie privée et déborde des fonctions du comédien. La référence au dramaturge Bouchardy, connu pour ses mélodrames à l'intrigue complexe avec un « double et triple imbroglio[160] », montre le caractère embrouillé de ce personnage. D'ailleurs, le titre « Un comédien nomade[161] » renvoie au mouvement et à l'absence d'attaches. C'est aussi l'occasion pour les deux frères d'évoquer les traits des gens du théâtre dans un long passage énumératif structuré par la reprise anaphorique de « V'là les comédiens[162] » : « Ils arrivent les pauvres diables, riches de mine, mais pauvres d'habits dans un char à banc peint en jaune[163]. » Fondée sur une antithèse, renforcée par le parallélisme, cette seule phrase résume leur condition, qui oppose leur visage réjoui au dénuement vestimentaire, leur joie à la pauvreté. La bonne humeur leur est donc constitutive : les membres de cette société dynamique sont « toujours gais et dispos, toujours éclatants en joyeuses histoires, la boîte de Pandore sous le bras, la boîte ouverte, l'espérance au fond[164] », ce qui leur permet de surmonter les aléas d'une vie sans cesse recommencée. Ils sont des êtres instables, vivant au petit bonheur, si bien que les deux frères les nomment « parias, sentinelles perdues de l'art dramatique, artistes au long cours, allant par toute la France à la chasse de la recette, portant dans une misérable valise toutes les gaietés et toutes les terreurs[165]. »

Toujours dans *Une voiture de masques*, les Goncourt préfigurent Anatole dans le personnage du Parigino, dont le nom oriente vers une perception d'un type : le Parisien (formulé ici en Italien), peut-être avec une volonté d'inventer un nouveau personnage à la manière de la *commedia dell'arte*. Celui-ci, une fois encore, n'a rien de figé. Au contraire, il concentre une diversité de traits qui le rendent justement atypique, le faisant « un homme de plusieurs morceaux[166] », et en cela une figure de son époque :

> En notre XIX[e] siècle, je ne connais pas de type plus saisissant d'*intelligence inédite*, de *sensibilité gaspillée*, de *valeur égarée*. C'est un *caractère étrange*, et dans lequel tient tout notre temps. Il a du siècle toutes les inconséquences, toute la naïve amertume, toute la désespérance sereine, toute la crédulité aux médicastres d'humanité[167].

Nous en revenons à la construction d'un lien entre la figure et le milieu, très généralement ici la société parisienne. Si le Parigino et Anatole se distinguent toujours des autres personnages, ils ont aussi une caractéristique qui leur est propre : l'esprit. Cet esprit est défini dans le

[160] Félix Leclair, *L'Artiste*, 2[e] série, t. 1, 23[e] livraison, 1839, p. 359.
[161] Edmond et Jules de Goncourt, *Une voiture de masques*, *op. cit*, pp. 180-186.
[162] *Ibid*., p. 180.
[163] *Ibid*.
[164] *Ibid*., p. 181.
[165] *Ibid*., p. 180.
[166] *Ibid*., p. 205.
[167] *Ibid*., p. 204.

Journal à travers un autre type qui pourrait se rapprocher du bohème, le gamin : « Ce qu'on appelle à Paris le gamin est le type de l'esprit français, de cet esprit qui a sa note la plus pleine dans Beaumarchais, la plus grêle dans Chamfort. La véritable veine française est là, c'est le rire de Stellion[168]. » L'esprit dont il est question est lié au rire gouailleur, tapageur ou censeur. Il trouve son modèle surtout au théâtre.

Un des autres types spectaculaires que nous trouvons chez les deux frères est la courtisane, qui appartient aussi au demi-monde. Elle les intéresse pour son caractère anti-bourgeois, mais aussi plus généralement parce que le XIX^{e} siècle lui a trouvé un caractère romantique qui tend à s'effacer avec le temps. La courtisane exerce une force de fascination sur les auteurs, elle attise la curiosité, mais son évolution est parfois regrettée. C'est ce qu'exprime Flaubert dans une lettre datant de 1853 : « Je ne fais qu'un reproche à la prostitution, c'est que c'est un mythe. La femme entretenue a envahi la débauche comme le journaliste la poésie ; nous nous voyons dans les demi-teintes[169]. » Les Goncourt, quant à eux, ne lui sont pas indifférents et ils la réhabilitent :

> Après tout, ces filles ne me sont point déplaisantes : elles tranchent sur la monotonie, la correction, l'ordre de la société, sur la sagesse et la règle. Elles mettent un peu de folie dans le monde, elles soufflettent le billet de banque sur les deux joues ; elles sont le Caprice lâché, nu, libre et vainqueur, dans le monde des notaires et des épiciers de morale à faux poids[170].

Si la courtisane leur plaît, c'est notamment pour sa capacité à subvertir l'ordre, qui serait représentatif des bourgeois chez qui confort et bien-pensance vont de pair. Son exubérance vient jeter le trouble. Elle est une autre marginale et se distingue aussi par sa conduite spectaculaire.

Elle se caractérise en effet par un désir de plaire qui la pousse à mener un jeu de séduction. Pour les Goncourt, il n'y a que le roman qui sache représenter son originalité. La physiologie qu'ils consacrent à la lorette en 1853[171] ne semble qu'un recueil de traits énumérés. Or, ce type ne s'incarne qu'en s'individualisant, en bénéficiant d'anecdotes, de caractères particuliers mis en scène. C'est dans *Charles Demailly* que nous en trouvons un exemple plus parlant, dans le couple formé par la Ninette et la Crécy, dont les noms précédés par le déterminant défini les caractérisent déjà comme des personnages atypiques, des phénomènes, en quelque sorte, rendus vivants.

---

[168] Edmond et Jules, *Journal*, 29 janvier 1862, pp. 762-763.
[169] Flaubert cité par Jean René Klein, *Le Vocabulaire des mœurs de la vie parisienne sous le second empire*, *op. cit.*, p. 61.
[170] Jules et Edmond de Goncourt, *Idées et sensations*, Paris, Librairie internationale A. Lacroix, Verbroeckhoven et cie éditeurs, 1866, p. 207.
[171] Edmond et Jules de Goncourt, *La Lorette*, Paris, Charpentier, 1883.

Les Goncourt attribuent à la Ninette « des mines de singe gâté, un diable au corps par tout le corps, une rage de remuer, de plaire, de parler, de rire, de cabrioler, de grignoter [...] ; un babil, une pantomime, une gentillesse à la longue agaçante, comédienne, nerveuse[172]... » La fille attire l'attention par son mouvement perpétuel qu'accentue l'énumération. Elle est en scène et s'exprime par tous les moyens. Les deux frères englobent tout le pouvoir spectaculaire de sa conduite dans le terme qui a une valeur générique et hyperbolique : un « feu d'artifice[173] ».

En ce qui concerne la Crécy, elle incarne le type de la courtisane par son mode d'expression, le javanais, que les auteurs définissent (comme ils ont pu définir la Blague, bien qu'avec plus d'ampleur, dans le célèbre chapitre de *Manette Salomon*) de la manière suivante : « le *javanais*, cet argot de Bréda où la syllabe va, jetée après chaque syllabe, hache, pour les profanes, le son, et le sens des mots, idiome hiéroglyphique du monde fille, qui lui permet de se parler à l'oreille – tout haut[174]. » Cet idiome appartient à un groupe restreint, ce qui lui vaut d'être considéré comme mystérieux et secret. Mais il intéresse les Goncourt parce qu'il s'agit d'une langue moderne et caractéristique. Dans son *Dictionnaire historique des argots*[175], Gaston Esnault date l'apparition du javanais de 1857[176] et en fait le produit d'un milieu (le demi-monde) et d'une époque (le Second Empire) ; pour Alfred Delvau, il est « un argot indigne de lèvres féminines[177] », « la langue naturelle des Parisiennes[178] ». Les Goncourt insistent fortement sur ces idiomes qui sont représentatifs des types. Pour Philippe Hamon, dans la littérature du XIX[e] siècle, les langues traduisent la ville de Paris et son caractère moderne :

> Pas de lieu qui ne soit parloir : de nouvelles parlures, fortement localisées, s'installent liées à la ville, en littérature : l'argot des bas-fonds, la blague de l'atelier, le bon mot du boulevard, les rumeurs de la Bourse, le barbarisme des loges, le cliché du salon bourgeois […]. De nouveaux schèmes s'actualisent […] comme un nouveau personnel littéraire conditionné par ces mêmes schèmes : le flâneur, le badaud, le gamin de Paris, le provincial à l'Exposition, la grisette, le bousingot, le rentier inspecteur de grands travaux, le bourgeois, le détective expert en filatures, la passante, le chiffonnier, le dandy, la mondaine et la fille des rues. Ces types, sur lesquels il serait aisé de mettre des noms (de Gavroche au Thomas Vireloque[179] de Gavarni), sont inséparables de leurs « écosystèmes » et de leurs sites, un site littéraire étant

[172] *C.D.*, p. 178.
[173] *C.D.*, p. 150.
[174] *C.D.*, p. 180
[175] *Dictionnaire historique des argots*, Paris, Larousse, 1965.
[176] Pour *Le Dictionnaire encyclopédique Quillet,* Paris, Quillet, 1975, l'acte de naissance de l'argot date de 1875.
[177] Alfred Delvau, *Les Cythères parisiennes, op. cit*., p. 112.
[178] *Ibid*.
[179] Voir annexe 2b.

> une sorte de nœud de représentations où entrent en concordance ou en discordance habits, habitats, habitants et habitudes[180].

Le langage et la particularité de l'expression sont discriminants : ils évoquent l'émergence de certains types en rapport avec leur milieu.

La demi-mondaine, enfin, est en quelque sorte indissociable du bourgeois, bien que leurs rapports ne soient pas simples. Les Goncourt montrent dans la manière même qu'a la courtisane de s'adresser à l'homme qui l'entretient (le plus souvent le bourgeois) qu'elle se trouve dans une position de supériorité. La courtisane domine, elle est la « croqueuse d'hommes[181] ». Ainsi, La Crécy affuble son amant de petits noms hypocoristiques (elle nomme l'ex-empereur du Brésil Bibi) et le « traite comme un nègre[182] ». Mais le pouvoir qu'elle exerce sur l'homme ne saurait se concrétiser sans une caractéristique particulière, qui est aussi un trait typiquement féminin pour les Goncourt misogynes : la femme est une comédienne par nature, d'où l'intérêt qu'ils portent aux comédiennes, qui jouent sur scène et hors scène et manifestent la continuité du mensonge. Balzac, avant eux, avait décelé ce trait chez la femme. Dans *La Muse du Département*, il dit de l'héroïne, Dinah, qu'« elle joua la plus gracieuse de ces comédies dont le secret vient d'Ève[183]. » Les deux frères expriment encore cette prégnance du mensonge féminin à travers l'actrice Lia Félix (qui occupe une place importante dans le *Journal* entre 1859 et 1863, preuve qu'elle occupe leurs pensées). Son portrait est plein de préjugés raciaux et misogynes à la fois, qui tiennent en cette seule phrase : « Comédienne, doublée de Juive, elle fait d'avance ses conditions avec une naïveté très adroite[184]. » Ils la rendent menteuse et potentiellement dangereuse.

Quant au personnage de Ninette, les Goncourt, en plus de montrer les mouvements de son corps, la comparent au diable, qui renvoie à l'imitation, au jeu de rôle : le diable est imitateur de Dieu, tantôt selon l'expression qu'on devrait à Tertullien, *« Diabolus simia dei »*, tantôt selon l'idée du diable singe de dieu venant du haut Moyen Âge[185].

Enfin, dernière figure du demi-monde à laquelle nous nous intéresserons et que nous avons déjà eu l'occasion de mentionner : l'actrice. Les frères lui prêtent beaucoup d'intérêt. Ils ont même consacré des monographies à certaines d'entre elles : Sophie Arnould, M[lle]

[180] Philippe Hamon, « Voir la ville », *Romantisme*, n°83, 1994, pp. 5-8, p. 7.
[181] Nous reprenons l'expression à Lynda Davey dans son article « La croqueuse d'hommes : image de la prostituée chez Flaubert, Zola et Maupassant », *Romantisme*, n°58, 1987, pp. 59-66.
[182] *C.D.*, p. 139.
[183] Balzac, *La Muse du département*, Paris, Folio, 1984, p. 53.
[184] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 6 novembre 1859, p. 486.
[185] Evanghélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004, p. 397.

Clairon, M^lle^ Saint-Huberty[186], où elles apparaissent dans le rôle double qu'elles tiennent : « Transportées de la scène de théâtre à la scène du monde, les comédiennes du XVIII^e^ siècle deviennent actrices de leur propre vie[187]. » Les Goncourt essaient de saisir ce qui fait spectacle dans ces moments qui devraient justement être à rebours du spectaculaire. C'est l'occasion non seulement de parler d'un métier mais aussi bien de l'attitude de la femme en société. Le même phénomène au XIX^e^ siècle est montré dans leurs romans. La femme se met en scène naturellement dans sa propre vie pour parvenir à ses fins. Elle use de son charme pour ruiner la vie de l'homme, de l'artiste en particulier. L'image de la femme fatale est omniprésente : froideur et méchanceté la caractérisent et la rendent comparable à la figure mythique d'Hérodiade[188], souvent mobilisée au XIX^e^ siècle, car elle est la parfaite incarnation d'un cannibalisme sexuel.

Les deux frères trouvent leur inspiration chez les contemporains qu'ils fréquentent. Ainsi les notes qu'ils emportent dans leur *Journal* concernant Madeleine Brohan (l'épouse de Mario Uchard) et Alice Ozy (la maîtresse de Chassériau) permettent-elles de représenter ces femmes fatales, muses dominatrices que Robert Ricatte appelle « Érynies d'un peintre[189] » et qui exercent une puissance négative. Dans *Charles Demailly*, ils font de Marthe, l'épouse de Charles, une comédienne jusque dans son couple, à travers une anecdote qui fait directement référence au couple de Mario Uchard[190] :

> Marthe était allée se jeter sur le hamac, dans l'allée. Charles en approchant d'elle lui vit ce regard qu'il avait tant aimé, ce regard qui allongeait dans son œil rapetissé une flamme tendre et un sourire mourant, – ce regard à elle ! Et troublé, puisant à ce regard les souvenirs et les oublis, il y fondait délicieusement le sien, quand Marthe lui dit : – Tu crois que ce n'est que pour toi, ces yeux-là !... Tiens ! je les fais aussi bien à ces petits cailloux qui sont là[191].

Dans cet épisode, par la répétition, l'accent est mis sur le regard de la jeune femme qui charme le protagoniste. Néanmoins on lit également la révélation du caractère factice de ses sentiments. Notons que cette anecdote rappelle un épisode fondateur de la vie de Marivaux, que les deux frères peut-être connaissent. Celui-ci, épris d'une jeune fille, croit en être vraiment aimé. Alors qu'il entre chez elle à l'improviste, il la voit à sa toilette répéter son jeu

---

[186] Edmond et Jules de Goncourt, *Les Actrices*, Paris, Dentu, 1856 ; *Sophie Arnould, d'après sa correspondance et ses mémoires inédits*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857 ; *La Saint Huberty, d'après sa correspondance et ses papiers de famille*, Paris, Dentu, 1882, *Armande*, Paris, L'Harmattan, Les Introuvables, 2003.

[187] Sophie Marchand, « Mademoiselle Clairon et Sophie Arnould vues par les Goncourt ou le théâtre intime des actrices du XVIII^e^ siècle », dans Anne-Simone Dufief (dir.), *Cahiers Goncourt*, n°13, *Les Goncourt et le théâtre*, p. 30.

[188] Sur la femme fatale, lire Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e^ siècle. Le romantisme noir*, Paris, Gallimard, Tel, 1966, 1977.

[189] Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt*, *op. cit.* , p. 314.

[190] Cf : Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, août 1858, p. 376.

[191] *C.D.*, p. 290.

de rôle, prenant des airs qu'elle compte jouer à son amant le lendemain[192]. C'est aussi ce qu'Edmond montrera plus tard dans *La Faustin*, en présentant l'actrice en compagnie d'admirateurs dans la loge. Son portrait dans ce lieu de l'intime[193] rompt avec le rôle scénique, sans pour autant que la comédienne cesse totalement de s'adonner à sa représentation. Elle incarne là encore une figure de séduction, prenant des mines, des attitudes, et opérant une métamorphose d'elle-même, une sorte de « transfiguration *courtisanesque*[194] ». La Faustin est actrice de sa personne et exerce un pouvoir sur le spectateur qui succombe à son charme. Et cette fois, la performance ne constitue pas seulement un emprunt à la scène transposé dans la sphère privée, elle est aussi la réappropriation d'épisodes de la vraie vie comme matériaux dramatiques, ce qui, d'après François Coppée, dans son compte rendu du roman paru dans *La Patrie* en février 1882, rend la comédienne haïssable : « Sublime et détestable créature que cette femme qui, si elle surprend un sincère sourire de bonheur à l'arrivée de l'homme aimé qu'elle aperçoit derrière elle dans la glace, pense aussitôt à noter ce sourire pour la représentation du soir[195]. » L'antithèse qui la caractérise suggère parfaitement l'ambiguïté constitutive de cet individu, source d'une fascination malsaine, qui la confine, sinon à l'insincérité, du moins à une sincérité biaisée.

4. La contagion de quelques types du monde du spectacle

Le XIX[e] siècle a produit ses propres types, parmi lesquels les très célèbres personnages de Robert Macaire[196], créé par Benjamin Antier et joué par Frédérick Lemaître, et de Monsieur Prudhomme[197], créé par Henry Monnier. Ceux-ci sont très riches : ils ont occupé beaucoup de place dans la littérature, ont généré aussi beaucoup d'images. À ce type,

[192] Gustave Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, *op. cit.*, p. 385
[193] Edmond de Goncourt, *La Faustin*, *op. cit. : «* Là, dans ce tiède recoin, dans ces entrailles, pour ainsi dire, du théâtre, il revenait en elle un peu de l'ancienne Faustin, et de cette coquetterie générale que l'actrice a pour tout le monde. Ses yeux s'armaient involontairement de provocation, son sourire prenait un rien de prometteur, ses gestes d'amitié s'enveloppaient de caresse tendre. Il se glissait en sa personne tout ce avec quoi une femme galante de haut parage parle discrètement et d'une manière voilée au désir de l'homme, et se livre à son métier de faiseuse d'amoureux. Là, dans cette loge, tout à coup la Faustin sortait de l'apaisement de sa tenue, du calme de son maintien, de son sérieux actuel, pour entrer en de l'amabilité fébrile, en un travail de grâce excitante et d'esprit d'attaque. Enfin, c'était en quelque sorte chez la femme, une sorte de transfiguration *courtisanesque*, qui, sans qu'elle dît un mot, mettait au supplice son amant. », pp. 249-250.
[194] *Ibid*., p. 250.
[195] « Odéon. – Reprise de *L'Honneur et l'argent* [de Ponsard]. *La Faustin*, par Edmond de Goncourt (Charpentier éditeur) », *La Patrie*, 6 février 1882, pp. 2-3, François Coppée, Yann Mortelette (éd.), *Chroniques artistiques, dramatiques et littéraires*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 86.
[196] Voir annexe 2c.
[197] Voir annexe 2d.

il faut ajouter le personnage de Pierrot, qui vient de la *commedia dell'arte* mais a été remis au goût du jour.

Le Robert Macaire incarne le bandit sans scrupules. Ce « malfrat en haillons[198] », né en 1823, est le produit d'une période troublée, celui de la seconde Restauration. Mais il ne s'agit là que de son acte de naissance, à savoir le drame *L'Auberge des Adrets* : le type va se multiplier, apparaître de mélodrames en caricatures, soit sur scène et dans la presse sous le crayon de Daumier (ce qui confirme une fois encore le lien entre les deux modes de représentation) et ce, jusqu'au début du XX^{e} siècle.

Monsieur Prudhomme, quant à lui, représente le bourgeois du XIX^{e} siècle. La genèse du type de Monsieur Prudhomme est intéressante pour son caractère théâtral. En effet, l'anecdote de sa création nous renvoie à une mystification du jeune dramaturge Henry Monnier, qui rejoint ses amis au café des Cruches à Paris. Alors qu'il y mène des observations sur le vif, comme les Goncourt peuvent le faire, un certain général Beauvais attire son attention au point de devenir l'objet d'une imitation. Le lendemain de cette découverte, Monnier va entreprendre de « parodier sa tournure et ses discours », « une mine précieuse de ridicules[199] ». Un soir, il revient vêtu de façon peu coutumière pour donner une véritable représentation.

> En effet, après avoir cordialement serré la main du vieux militaire, Monnier prend tout à coup sa voix de basse-taille, lance quelques-unes de ces phrases devenues depuis si célèbres, nettoie avec à-propos le verre de ses lunettes, secoue son jabot, tousse, crache, fulmine contre les institutions du pays, et se rassied au milieu d'une hilarité vraiment olympienne[200].

Le personnage est né ; Henry Monnier le représentera en 1830 dans ses *Scènes populaires*, sous les traits d'un professeur d'écriture, puis il le reprendra dans sa comédie en cinq actes *Grandeur et décadence de M. Joseph Prudhomme* et dans les *Mémoires de Monsieur Joseph Prudhomme.* De Monsieur Prudhomme aussi les dessins vont abonder, en particulier par Daumier dans le *Charivari* ou par Gavarni dans ses *Affiches illustrées*[201].

Le propos du journaliste et homme de lettres Xavier Aubryet sur la question est intéressant pour comprendre la conception de ce personnage comme type :

---

[198] Noémi Carrique, « Le succès du crime sur scène avec Robert Macaire : modernité théâtrale et protestation sociale au XIX^{e} siècle », *Criminocorpus, revue hypermédia* [En ligne], *Varia*, mis en ligne le 13 décembre 2012, p. 1.

[199] Eugène de Mirecourt, *Henry Monnier*, Paris Gustave Havard, 1857, p. 38.

[200] *Ibid*., pp. 39-40. Concernant son costume de Monsieur Prudhomme, nous renvoyons à la photographie d'Henry Monnier travesti en Monsieur Prudhomme, prise vers 1875 par Étienne Carjat (1828-1906). Photoglyptie, Musée d'Orsay, n° d'inventaire : PHO1983-165-510-16, voir annexe 2d.

[201] Paul Gavarni, *Affiches Illustrées*: « Quel est le spectacle que vous préférez, Mr. Prudhomme ? Le spectacle de la nature, belle dame », n°5, 1846.

> Monsieur Prudhomme n'est donc pas une individualité, c'est une famille, un genre, une race ; créature aussi parisienne que départementale, tout le monde l'a rencontré, la police de l'observation, même indifférente, a son signalement. On le reconnaît à la mise, au regard, à l'attitude, à la parole, à l'intonation de la voix. La définition de ces types sans commencement ni fin est assez difficile[202].

À lire ce portrait, il semblerait que le personnage de Monsieur Prudhomme soit indéfinissable, car il est inépuisable et a le don d'ubiquité. Ainsi, il traverse la littérature, comme il traverse la société, visible de toutes parts.

Enfin, le dernier type moderne (ou disons modernisé) très employé par les Goncourt est celui de Pierrot. Nous avons déjà mentionné la présence de Pierrot dans l'œuvre goncourtienne, son lien à l'inspiration carnavalesque entre autres. L'histoire du personnage remonte en effet à la comédie italienne, mais c'est sa réactivation au XIX[e] siècle à partir de Deburau qui nous intéressera davantage. Nous renvoyons à l'ouvrage-somme sur le sujet de Jean de Palacio, *Pierrot-fin-de-siècle, ou les métamorphoses d'un masque*[203] dans lequel l'auteur étudie la variation de cette figure qui persiste, toujours plus spectaculaire et toujours plus représentative de son époque et de sa décadence, ainsi qu'à son article traitant de deux mises en scène particulières du type, « Le Pierrot des Goncourt : de Boisroger à Mauperin[204] ».

En 1855, en parlant de Gavarni, les deux frères saluent sa capacité à inventer de nouveaux travestissements pour succéder à ce qu'ils nomment la « trinité hiératique : Pierrot, Arlequin, Polichinelle[205] », pourtant ils vont eux-mêmes réemployer ce personnage. C'est qu'ils lui trouvent néanmoins un air de modernité. Ils l'apprécient pour sa fantaisie, sa capacité à transfigurer le réel, pour son rire grinçant, sa grimace, la comédie qu'il joue, ainsi que Gautier a pu le décrire : « Sang-froid imperturbable, niaiserie fine et finesse niaise, gourmandise effrontée et naïve, poltronnerie fanfaronne, crédulité sceptique, servilité dédaigneuse, insouciance occupée, activité fainéante[206]. » La famille Gautier est d'ailleurs montrée dans ces costumes italiens lors d'une fête d'anniversaire relatée dans le *Journal,* où Théophile est vêtu en Docteur Pantalon, ses filles Judith et Estelle en Esmeralda et en Arlequin, et son fils en Pierrot[207], ce qui est un exemple de la réactivation de ces types.

---

[202] Xavier Aubryet, « Monsieur Prudhomme », Gavarni, Granville et *al*., *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens à la plume et au crayon*, Paris, J. Hetzel, 1868, p. 129.
[203] Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle, ou les métamorphoses d'un masque,* Paris, Séguier, 1990.
[204] Jean de Palacio, « Le Pierrot des Goncourt : de Boisroger à Mauperin », *Cahiers Goncourt*, n°15, *Les Goncourt moralistes*, pp. 179-188.
[205] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, mars 1855, p. 125.
[206] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique*, *op. cit*., p. 320.
[207] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 31 août 1862, p. 855.

Les Goncourt évoquent encore le Pierrot pour les dessins de Gavarni dans une énumération comprenant d'autres figures qui lui sont assimilées : « Voilà le cancan, les Flambards, les Loupettes, les Anatole […]. Voilà cette mer moutonnante de bonnets de Pierrots[208]. » L'accumulation annoncée par le tour présentatif place sur le même plan ces types qui ont, pour les deux frères, un rapport à la comédie, mais qui sont aussi susceptibles de subvertir l'ordre, comme le signale la présence des « flambards » qui sont des personnages querelleurs, désobéissants et paresseux.

Dans *Manette Salomon*, Anatole constate aussi ce lien : « Entre Pierrot et lui, il reconnaissait des liens, une parenté, une communauté, une ressemblance de famille[209]. » Même exubérance, même volonté de bouleverser l'autre, même muabilité. Mais ce qui est plus remarquable, c'est la manière dont les Goncourt font jouer les trois types qui nous intéressent, tantôt pour les associer, tantôt pour circonscrire les limites de l'un et de l'autre. En effet, ils sont liés dans la longue digression sur la blague dans *Manette Salomon*. Ainsi, tous les trois ont cette capacité de débordement dans l'expression : « La Blague, qui a créé en un jour de génie Prudhomme et Robert Macaire […], la Blague, cette railleuse effrontée du sérieux et du triste de la vie avec la grimace et le geste de Pierrot[210]. » Le dénominateur commun entre tous ces personnages est l'esprit du siècle, une volonté de se moquer de la société, de singer de manière comique.

Ainsi Anatole, qui est le Pierrot d'un moment, peut-il imiter Prudhomme pour montrer son refus de la bourgeoisie : « Maman, je te dis, – et sa voix prit la solennité caverneuse du Prudhomme de Monnier, – c'est la victime des convenances sociales[211] ! » Quand les deux frères reprennent ces trois figures pour les faire fonctionner ensemble, ils montrent qu'elles n'ont pas de frontières, pas de limites et que le glissement d'une catégorie à l'autre menace en raison de la possible imitation, car comme le dit Jean-Louis Cabanès à propos de Macaire et de Prudhomme, ils sont « acteurs du légendaire comique d'une époque vouée à la reproductibilité sans fin[212] ». Et si Anatole, le marginal, en pendant de Pierrot, dénonce le trop commun Prudhomme, il risque aussi de se laisser happer par la bourgeoisie :

> Anatole était le vivant exemple du singulier contraste, de la curieuse contradiction qu'il n'est pas rare de rencontrer dans le monde des artistes. Il se trouvait que ce farceur, ce paradoxeur,

[208] Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, *op. cit*, p. 234.
[209] *M.S.*, p. 180.
[210] *M.S.*, p. 109.
[211] *M.S.*, p. 494.
[212] Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif*, Paris, Garnier, 2011, p. 12.

> ce moqueur enragé du bourgeois, avait, pour les choses de l'art, les idées les plus bourgeoises, les religions d'un fils de Prudhomme[213].

La question du style des Goncourt est complexe. Leur volonté de se distinguer dans leur écriture prend forme dans la re-création qu'ils veulent faire du monde. Aussi, conformément à leur époque qui accorde une place considérable au visuel, ils se font des observateurs attentifs, minutieux. Mais ce voir n'est pas suffisant pour eux : ils veulent voir mieux, plus loin, c'est-à-dire analyser dans les moindres détails et porter un autre regard sur le monde. Tout cela les amène, au-delà du visible, et au-delà du lisible, à produire une œuvre qui n'appartient jamais à un seul genre, qui emprunte à d'autres formes. Dans les écrits narratifs, ils ne sont pas que romanciers. Leurs œuvres sont empreintes de pittoresque et elles ont des caractéristiques dramatiques : dès lors, leur style s'invente comme moyen de concurrencer les arts picturaux, cherche à théâtraliser, se fait démonstratif comme celui de la presse. Cette pratique que nous avons qualifiée de jalouse est à l'origine d'une œuvre correspondant aussi à leur époque : une époque tourmentée ne saurait s'exprimer efficacement dans une œuvre trop unie. Ce renouvellement du romanesque – passant aussi par le renouvellement de la langue, de certains personnages, de procédés picturaux – correspond à une forme moderne qui doit dire la modernité. Ils font émerger le spectaculaire, et cette quête d'un idéal artistique les fait flirter avec les limites du représentable, les frontières entre les genres, pour faire naître le vivant. C'est ainsi qu'ils comptent mettre en scène leur société, avec le désir de toujours tout dévoiler, de révéler, de lever des masques.

[213] *M.S.*, p. 136.

TROISIÈME PARTIE : SPECTACLE ET SPECTACULAIRE : TRAVESTISSEMENT ET DÉVOILEMENT DE LA SOCIÉTÉ

Le concept du *theatrum mundi* n'a rien de moderne et il semblait avoir été épuisé par des générations de romanciers et de dramaturges avant les Goncourt. S'ils n'emploient pas cette expression pour définir leur œuvre, leur entreprise littéraire passe néanmoins pour une représentation du monde comme sur une scène, une démonstration de la société, de leur temps, de leurs contemporains. Le dévoilement et la découverte consistent soit à mettre bas les masques, soit à mettre ce qui est de l'ordre de la curiosité ou de l'indiscret au grand jour, soit encore à juger. Les deux frères passent ainsi du rôle d'écrivains-observateurs et spectateurs de la vie, à celui de « décrypteurs », « lecteurs des "caractères" » ou encore de « démasqueurs[1] ». Cette analyse, qui pourrait être considérée comme moralisatrice, part de constats qu'ils réalisent sur leur époque et qui s'opposent à la société du XVIII^e^ siècle dont ils estiment être des « émigrés[2] ». Ils veulent montrer par cette vie menée à rebours combien la société d'Ancien Régime était préférable à leur temps. Dès lors, ils manifestent leur haine de la société industrielle et bourgeoise qui impose ses règles au détriment et au mépris de l'aristocratie écrasée, leur répulsion (qui est aussi attirance) vis-à-vis du peuple. C'est la représentation d'un monde à l'envers selon le *topos* employé dès le Moyen Âge, puis par des peintres comme Brueghel à la jonction du Moyen Âge et de la Renaissance, et enfin au XVII^e^ siècle, époque pour laquelle Jean Mesnard distingue trois éclatements[3] (de la chrétienté, de la culture, du monde), que les moralistes évoquent par le morcellement de leurs œuvres. Les Goncourt invitent le lecteur à observer le déclin de leur époque, et pour ce faire, ils se tiennent à part.

La peinture de la sociabilité d'abord apparaît comme le moyen de capter ce qui change, se métamorphose, car elle est spécifique à un lieu, à un temps, à un milieu, bien qu'elle tende à effacer les frontières sociales. C'est pour les Goncourt la preuve d'une dégradation de leur époque dans laquelle ils observent tous les phénomènes de contagion. Cela donne lieu à une mise en scène qu'ils décryptent : les pratiques de groupe offrent une vision spectaculaire des individus qui leur permet d'exercer un regard critique, celui des moralistes qui voient en artistes aristocrates se pensant supérieurs. Jamais neutre, leur propos cinglant dénonce. Puisque la société a l'habitude de se travestir, ils emploient le travestissement pour la dévoiler. Ils réactivent alors certaines formes dramatiques par lesquelles ils vont mettre en place ce nouveau théâtre du monde contemporain.

[1] Louis Van Delft, *Les Spectateurs de la vie, Généalogie du regard moraliste*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 8.
[2] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 14 décembre 1862, p. 905.
[3] Jean Mesnard, *La Culture du XVII^e^ siècle : Enquêtes et synthèses*, Paris, PUF, 1992, pp. 112-113.

Dans le même temps, il est question pour eux de définir, par opposition, leur place dans la société. L'entreprise du *Journal* elle-même en témoigne, de même que chaque œuvre qui s'appuie un tant soit peu sur les observations qu'ils ont menées d'un œil aguerri. Les Goncourt veulent montrer du doigt et se distinguer, manifestant un évident snobisme. C'est par la représentation-dénonciation de la société, par l'exposition de leurs préférences et de leurs inimitiés qu'apparaît leur posture sur la scène sociale, car eux aussi mettent au point un jeu de rôle. Ils élaborent une attitude qu'ils perfectionnent pour se mettre en valeur face à leur époque.

Dans un premier temps, ils définissent précisément un champ particulier auquel ils appartiennent : celui des artistes. En nous fondant sur la période choisie du Second Empire et en débordant de ces marges pour parler de continuité et de postérité, c'est aussi la notion d'artiste que nous interrogerons mais dans le cadre très large de cette société en mutation. Pour comprendre ce rôle particulier, nous empruntons à Maria Ivens la dénomination qui fait le titre de son livre : le « peuple-artiste [est] un être monstrueux[4] ». Le motif du monstrueux nous intéresse pour ce qu'il a de spectaculaire. Maria Ivens souligne en particulier « deux aspects non conciliés qui font obstacle à un récit unifié, et qui le posent en excès vis-à-vis des catégories logiques qui le représentent[5]. » L'artiste est un individu à part, un individu d'exception, qu'ils posent sur cette scène sociale pour se définir par un effet de miroir ou s'opposer à ceux dont ils ne partagent pas les conceptions.

Cette mascarade constituerait en quelque sorte un arrière-plan leur permettant de mettre au point leur propre mise en scène. À considérer que la dimension spectaculaire de leurs écrits soit une manière de décrypter la société, de s'en distinguer et d'élaborer une critique, il semblerait que leur œuvre la plus élaborée soit celle de leur vie. À travers le *Journal*, véritable observatoire, à travers tous leurs récits, et de manière générale dans chacun de leurs gestes – en coulisse ou sur la scène du monde –, les deux frères jouent un jeu, le jeu des hommes de lettres supérieurs. Les travestissements, les scénographies, leurs attitudes deviennent potentiellement moyens de se démarquer de la société, des poses, des postures.

[4] Maria Ivens, *Le Peuple-artiste, cet être monstrueux. La communauté des pairs face à la communauté des génies*, Paris, L'Harmattan, 2002.
[5] *Ibid*., p. 11.

CHAPITRE VIII : LE CONTEXTE D'UNE SPECTACULARISATION DE LA SOCIÉTÉ. LA SOCIABILITÉ VUE PAR LES GONCOURT

Dans la France d'Ancien Régime, une longue tradition aristocratique de l'*otium* avait favorisé la multiplication de pratiques de sociabilité réputées dans toute l'Europe. Ses formes changent cependant à la fin du XVIII^e^ siècle sous le coup de la Révolution Française, ce que les Goncourt interprètent comme un signe de décadence.

Si la sociabilité du XIX^e^ siècle – celle de l'âge démocratique – a changé, quoi qu'ils en disent, les deux frères y participent activement, et elle les intéresse entre autres pour ce qu'elle révèle de l'état de la société, des relations entre les individus. Les pratiques se modifient, les occasions de se rassembler sont toujours plus nombreuses, les lieux se multiplient. Cercles, cénacles, repas, salons, rassemblements dans les cafés, les cabinets de lecture, les restaurants, les librairies, les jardins, etc. accueillent un public renouvelé. Hommes de lettres et journalistes s'y retrouvent car ils sont « liés par une sorte de pacte déambulatoire qui les ramène systématiquement dans les lieux propices à la communication et à l'échange des signes de leur commune appartenance[1]. » Si certains de ces lieux figurent une sorte de prolongement de la sociabilité d'Ancien Régime, les autres manifestent leur nouveauté, leur modernité. Ce ne sont plus les seuls aristocrates qui sont concernés : une forme de démocratisation est à l'œuvre, la tendance à la diversification sociale est réelle. Cette sociabilité est plus volontiers bourgeoise ou spécifique à des milieux comme ceux des arts et des lettres. Du moins, ce sont les témoignages et les visions que nous en avons le plus souvent, sans doute parce que ce sont aussi les hommes de lettres qui nous les font découvrir.

L'étude des différentes formes de sociabilité du XIX^e^ siècle se situe au croisement des disciplines. Celles-ci intéressent l'historien du social comme Maurice Agulhon dans son livre incontournable *Le Cercle dans la France bourgeoise 1810-1848*[2] en même temps que les littéraires, qui voient dans les scènes de sociabilité intégrées aux romans une possibilité de s'intéresser aux lieux, au temps, aux personnages. Nous pensons notamment à Joëlle Bonnin-Ponnier qui, dans *Le Restaurant dans le roman naturaliste. Narration et évaluation*, étudie les

[1] Daniel Oster, Jean Goulemot, *La Vie parisienne*, *op. cit*., p. 31.
[2] Maurice Agulhon, *Le Cercle dans la France bourgeoise 1810-1848, étude d'une mutation de sociabilité*, Paris, Armand Colin, 1977.

scènes de repas comme des « chronotopes[3] » ; à Geneviève Sicotte, dans *Le Festin lu. Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*[4], qui interroge ce moment et sa reprise dans l'économie de la narration en s'appuyant sur le repas comme fait social ou encore à Catherine Gautschi-Lanz pour qui « le dix-neuvième siècle, obsédé par la nourriture, représente une sorte d'âge d'or pour l'alliance de la littérature et de la table[5]. » La sociabilité est aussi un sujet d'écrivains ; ils y voient un phénomène de société qu'ils veulent analyser, comme le fait Alfred Delvau dans son *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*[6]. Ce ne sont là que quelques exemples. Ces travaux permettent d'étudier les formes de sociabilité, d'en délimiter les espaces, d'en rétablir la sociologie et d'en comprendre les usages et les valeurs, puisque les personnages sont le plus souvent soumis à l'« étiquette du lieu[7] ».

Cependant c'est la sociabilité artistique et littéraire qui nous intéresse au premier chef. Il s'agit de la reconstituer en ce qu'elle a de spectaculaire et de singulier. Les travaux de Vincent Laisney et Anthony Glinoer[8] ou encore ceux de Jean Goulemot et Daniel Oster[9] nous aident à décrypter ces regroupements et leurs modalités. Dans un autre registre, l'ouvrage de Robert Baldick, *Les Dîners Magny*, reproduit les conversations et l'atmosphère qui règnent lors de ces célèbres réunions conviviales en s'inspirant notamment du *Journal* des deux frères et d'autres sources qui ont en commun d'être parole vive. L'anecdote, là encore, permet de redonner vie à ce temps en en rendant le ton et l'esprit, comme le signale l'écrivain Jules Claretie :

> Ah les reliques du Dîner Magny ! On en composerait des volumes, une sorte d'Encyclopédie anecdotique où, d'un trait, tout serait indiqué, touché, percé à fond, d'un ton de bonne compagnie et de souriante familiarité. Beaucoup de vérités, un peu de paradoxe, rien de blessant, nulle méchanceté, et vive la causerie vraiment française[10].

Cet intérêt pour ces nouvelles formes de sociabilité en plein essor se nourrit d'une représentation de Paris comme capitale du divertissement et société du spectacle sous le Second Empire. La société se joue sur scène et *hors scène*. Et l'œuvre des deux frères en dévoile les faux-semblants : postures, langages, relations entre les individus, théâtralisation, ritualisation sont autant d'indices à analyser.

---

[3] Joëlle Bonnin-Ponnier, *Le Restaurant dans le roman naturaliste. Narration et évaluation*, Paris, Honoré Champion, 2002.
[4] Geneviève Sicotte, *Le Festin lu. Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*, Montréal, Liber, 1999.
[5] Catherine Gautschi-Lanz, *Le Roman à table. Nourritures et repas imaginaires dans le roman français*, Genève, Slatkine Erudition, 2006, p.10. L'auteur donne en exemple le cas d'Alexandre Dumas qui se consacre même à l'écriture d'un *Grand dictionnaire de cuisine* paru en 1873.
[6] Alfred Delvau, *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, Paris, E. Dentu, 1862.
[7] Joëlle Bonnin-Ponnier, *Le Restaurant dans le roman naturaliste, op. cit.*, p. 50.
[8] Anthony Glinoer, Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles*, *op. cit.*
[9] Daniel Oster, Jean-Marie Goulemot, *La Vie parisienne : op. cit.*
[10] Jules Claretie, *La Vie à Paris : 1880-1885*, Année 2, Paris, J. Havard, 1881, p. 41.

I. La sociabilité : la société sur son théâtre

1. Sous l'Ancien Régime : une sociabilité codifiée

La manière de saisir le XVIII[e] siècle par des documents intimes est originale même si l'individu est sans doute insaisissable ou du moins que son intimité échappe, surtout en un temps où, comme le dit Montesquieu, « il semble être fait uniquement pour la société[11]. » Le respect d'une civilité très codifiée confine l'homme social à un jeu d'acteur, ce qui suppose une sorte de dualité. Il doit sans cesse dissimuler et ses attitudes font l'objet d'un contrôle que Marivaux décrit :

> Je sais bien en gros que les hommes sont faux ; que dans chaque homme il y en a deux, pour ainsi dire : l'un qui se montre, et l'autre qui se cache. […] Si de même que nos corps sont habillés, nos âmes à présent le sont aussi à leur manière, le temps du dépouillement des âmes arrivera comme le temps du dépouillement de nos corps arrive quand nous mourons[12].

La métaphore théâtrale permet de rendre compte de ce jeu de postures. Dès le XVI[e] siècle, Montaigne utilise aussi le sème de la dramatisation et évoque la dichotomie entre visage et pensée : « Il faut jouer duement nostre rolle, mais comme rolle d'un personnage emprunté. Du masque et de l'apparence il n'en faut pas faire une essence réelle, ny de l'estranger le propre[13]. » Très tôt, la société d'Ancien Régime marque un fort intérêt pour les apparences qu'elle travaille.

L'historien Georges Vigarello, dans son ouvrage intitulé *Le Corps redressé,* emploie lui aussi ce réseau sémantique pour décrire les codes sociaux. Aussi analyse-t-il les choix réalisés dans le *paraître au monde* pour exercer un contrôle de soi. Ils relèvent pour lui d'une volonté de mettre en pratique un idéal moral : la noblesse des corps deviendrait en quelque sorte représentative d'une noblesse sociale et d'une noblesse d'esprit.

> Dans un tel contexte, jouer une attitude, c'est la mettre à distance pour déjà mieux la contrôler. Le théâtre est ici un exercice de maîtrise et de vigilance où ne sont sélectionnés que les attitudes et les mouvements nobles. [...] Le corps redressé est bien celui qui mime et adopte les postures que réclame la bienséance. Il doit offrir un spectacle. C'est dans le spectacle qu'il est formé. La société de cour impose un code d'attitudes comme sa très spécifique pédagogie[14].

C'est pourquoi les « bonnes familles » font un apprentissage très strict de ces usages. La conduite réglée fait du corps une sorte de chef-d'œuvre : on lui commande des poses pittoresques, esthétiques, propres à distinguer. L'éducation aristocratique est indissociable de

[11] Montesquieu, *Les Lettres persanes*, « Lettre LXXXVII », Paris, Pourrat Frères, 1831, p. 214.
[12] Marivaux, *Le Cabinet du philosophe*, in *Œuvres complètes*, t.9, Paris, Dauthereau, 1830, p. 451.
[13] Montaigne, *Les Essais*, II, Paris, PUF, 1992, p. 625.
[14] Georges Vigarello, *Le Corps redressé*, Paris, Armand Colin, coll. « Dynamiques », 2004, p. 63.

ce *bien paraître* et les principes en sont théorisés dans des manuels. Le Comte de Chesterfield, par exemple, emprunte à la danse et en particulier au menuet, divers aspects de cette conduite. La maîtrise de soi est primordiale : au naturel, il préfère une affectation qu'il fonde sur le travail du corps comme reflet de l'esprit.

Cette idée que l'apparence a vocation à révéler la civilité s'enracine dans l'Ancien Régime. Des parallèles s'établissent entre la droiture du corps et la droiture morale chez les théoriciens de la musique comme Rameau et les penseurs comme Érasme[15]. Le Chevalier de Méré[16], écrivain du XVII[e] siècle, signale également la dimension spectaculaire de la vie en société : « Je suis persuadé qu'en beaucoup d'occasions il n'est pas inutile de regarder ce que l'on fait comme une Comédie, et de s'imaginer qu'on joue un personnage de théâtre[17]. » Il insiste sur l'importance de savoir emprunter un rôle pour se conformer aux règles. Et cette tendance à se produire sur le théâtre du monde est entièrement subordonnée aux pratiques d'une époque : « Ce talent d'estre bon acteur me semble fort nécessaire aux personnes du monde, et c'est à peu prés ce qu'on appelle aujourd'huy, pour parler à la mode, avoir le bon air[18]. » Pour se muer en individu sociable, c'est-à-dire en personnage s'apprêtant à faire son entrée sur la scène du monde, il convient d'étouffer naturel et spontanéité sous les dehors du paraître : un filtre qui modifie la perception est donc posé. L'illusion théâtrale se met en place pour tromper ou orienter le regard du spectateur : « C'est dire que l'individu se façonne plus ou moins consciemment en fonction de l'idée qu'il croit qu'on a de lui, cette idée n'étant alors qu'un écran à l'usage du public, médiatrice interposée entre le moi et le monde[19]. » En jouant ce jeu, l'individu se rend maître de lui-même : il est non seulement acteur, mais aussi metteur en scène de sa propre vie. Parce qu'il se met à distance, il a un regard critique et se pose à la fois en sujet et en objet de sa mascarade, d'où l'importance dans ce jeu du reste de la société qu'on peut nommer « spectateur ». Cependant, de même qu'au théâtre, le « public » connaît les règles de cette illusion et ne se laisse que partiellement duper. Il a conscience de se trouver face à une forme du paraître et il prend son interlocuteur pour ce qu'il est : un homme en représentation et soumis aux conventions.

[15] Mickaël Bouffard-Veilleux, « Du theatrum mundi au portrait d'apparat : l'aristocrate français dans ses cinq "justes positions" », dans Sabine Chaouche (dir.), *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*, *op.cit.*, p. 81-105, p. 95.
[16] *Ibid*., p. 82.
[17] Antoine Gombaud, chevalier de Méré, « Suite du Commerce du Monde », *Œuvres posthumes*, dans *Œuvres complètes*, III, Paris, Roches, 1930, p. 82.
[18] Antoine Gombaud, chevalier de Méré, « Troisième conversation », *Œuvres complètes*, *op. cit*., I, p. 42.
[19] Philip Stewart, *Le Masque et la parole*, *op. cit*., p. 83.

Les Goncourt, en ce qui les concerne, arrivent en une époque où la sociabilité a perdu de son lustre. Ils évoquent codes et convenances avec regret, estimant que la maîtrise de soi et la bonne conduite manquent à certains alors qu'elles sont nécessaires. Ils optent pour une tenue digne, un refus de la négligence dont Jacques Revel décrit aussi la nécessité : « La présentation de soi est une manière de se gouverner et elle crée la possibilité d'un échange social[20]. » Aussi leur souci permanent de se montrer des aristocrates et des hommes de lettres de talent doit-il les distinguer du commun. Tel est le rôle qu'ils élisent : chercher à bien paraître sur le théâtre du monde est preuve de bon goût. Ils exhument alors, avec nostalgie, les anciennes convenances, les charmes de l'Ancien Régime : « Il était autrefois un monde, parce que le monde autrefois était le tribunal des choses françaises, le jury des talents, l'aréopage de la mode, la société en grande toilette, la France en grande représentation, – le forum doré et fermé de Paris et de l'univers[21]. » Cet adverbe « autrefois », que les Goncourt répètent volontiers et qu'ils scandent ici sous la forme d'une anaphore (dont nous faisons l'économie), révèle une société engloutie par la Révolution Française. Ce monde était conscient du jeu des apparences exprimé par l'insistance sur les tenues, premières choses vues chez l'homme. Ils regrettent que ce « beau monde » soit « déjà parti », comme ils le disent aussi dans *La Patrie en danger*[22], parce qu'il leur semblait constitué d'une élite. La vision qu'ils ont et qu'ils tâchent de rendre est celle de Paris, capitale influente qui commande au bon goût, qui donne le ton par les plaisirs esthétiques et l'agrément.

Ainsi, en 1867, dans leur *Journal*, ils attaquent Sainte-Beuve pour son non-respect des convenances sociales :

> Une particularité de cet homme et qui signifie bien l'essence démocratique de sa nature, c'est la toilette intime de son chez-lui : la robe de chambre, le pantalon, la chaussette, la pantoufle, tout le lainage peuple qui lui donne l'aspect d'un portier podagre. Après avoir passé par tant de milieux élégants, distingués, il n'a pu s'élever à la tenue du vieillard du monde, à l'enveloppe honorable de la vieillesse chez elle[23].

Les deux frères marquent une opposition entre « l'essence démocratique » et les « milieux élégants distingués » : le premier comportement est une forme de négligence de soi, de laisser-aller, qui s'oppose à la fréquentation d'un monde où on paraît. Cette *anti-posture* de Sainte-Beuve est évidemment critiquée : les deux frères y voient un abandon de soi, contraire

[20] Jacques Revel, cité par Mickaël Bouffard-Veilleux, « Du theatrum mundi au portrait d'apparat : l'aristocrate français dans ses cinq "justes positions" », *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime op. cit.*, p. 96.
[21] Edmond et Jules de Goncourt, *La Révolution dans les mœurs, op. cit.*, p. 9.
[22] Edmond et Jules de Goncourt, *La Patrie en danger*, dans *Théâtre, Henriette Maréchal, La Patrie en danger*, *op. cit.*, p. 290.
[23] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 8 août 1867, p. 102.

à la rigueur dans l'apparence exigée par le paraître en société. Ils ne manquent pas de critiquer l'homme de lettres dans ce débraillé irrespectueux d'un statut qui devrait être de distinction.

Ils revendiquent pour leur part leur statut aristocratique. Il n'est pas seulement question de sang, mais aussi d'un idéal de goût[24], intellectuel et moral, que devrait respecter l'écrivain car il est individu supérieur. Dès lors, par cette recherche d'un raffinement distinctif, les Goncourt font le choix de se placer *a contrario*, refusant de suivre la marche du siècle. Leur vie, partagée entre les emprunts aux modèles anciens et le refus des contemporains, est pleine de regret, voire plus encore d'aigreur. Ils veulent aussi combattre l'attraction de la bourgeoisie, contre laquelle ils mènent une guerre sourde. En réactionnaires, ils nourrissent le désir de prendre une revanche qu'ils attendent : « La bourgeoisie a mangé la noblesse. Mais patience, écrivains qui frappez sur ce vieux régime ! […] Générations qui maudissez les privilèges du passé, l'heure viendra pour vos privilèges[25]. » Le travail de leur attitude face à la société, qu'ils essaient de sublimer, est une forme de résistance aux révolutions qui ont écrasé la noblesse et dont ils se sentent les victimes.

2. Les modèles de la sociabilité

La France du XIX^e^ siècle passe encore néanmoins pour un exemple en matière de sociabilité. Ce sont, à l'origine, les salons et réunions en cercles qui forgent un modèle pour l'ensemble de l'Europe et lui donnent une image de prestige. Aussi, d'après Michelet, cet *habitus* fait partie de l'histoire nationale et imprègne l'identité française, à tel point que « le café est un personnage historique et aussi le salon et le club[26]. » Vers 1870, un débat s'amplifie, opposant la nostalgie liée à la perte de l'« esprit français » – qui cette fois-ci n'aurait rien à voir avec l'esprit de la blague mais exprimerait plutôt une idée de raffinement exhibé par la parole – et la critique qui a parfois été faite de ce modèle :

> Les salons sont morts. Quelques personnes les regrettent, déplorant ce qu'ils appellent la perte de l'esprit de conversation. S'il faut entendre par là l'art de débiter des riens en style élégant, l'art de perdre ennuyeusement son temps, nous serons les derniers à nous plaindre que l'esprit français se soit enfin tourné vers les affaires et les pensées sérieuses[27].

La controverse prend naissance à la fin de l'Ancien Régime, mais se double alors d'un discours bourgeois plus centré encore sur l'utilité de la parole.

---

[24] Edmond et Jules de Goncourt, *La Révolution dans les mœurs, op. cit.* : « Le monde autrefois vous demandait votre nom, votre gloire ou votre esprit. », p. 8.
[25] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 30 mai 1861, p. 702.
[26] Maurice Agulhon, *Le Cercle dans la France bourgeoise 1810-1848, étude d'une mutation de sociabilité, op. cit.*, p. 11.
[27] *Grand Dictionnaire illustré,* cité par Antoine Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e^ siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 7.

Si les Goncourt s'intéressent d'abord aux salons, c'est qu'ils sont représentatifs de la société aristocratique qu'ils regrettent. Bien qu'ils disent se tenir en retrait et ne pas prendre part aux réunions de leur temps[28], ils sont bien présents dans les divers lieux les plus fréquentés de l'époque ; en témoigne en particulier le *Journal*, où ils retranscrivent ces sorties et leur atmosphère.

Mais au-delà de ce regret de l'Ancien Régime, qui va de pair avec la réaffirmation de leur rang, il y a la volonté des romanciers observateurs et amateurs de spectacles de montrer que la société est un théâtre. Spectacle et sociabilité se rejoignent. Ainsi, par exemple, le boulevard du Crime[29] se veut à la fois le lieu de représentation de nombreuses pièces et un lieu de convivialité, où se mêlent en particulier les bourgeois et le peuple dans les cafés[30]. D'autre part, le public qui assiste à des représentations en discute dans des lieux de sociabilité, où la publicité et la réputation se forment donc[31].

Cette façon de considérer ces lieux de sociabilité comme des espaces spectaculaires n'est pas spécifique aux Goncourt. De nombreux auteurs y voient une mise en scène de l'homme dans un espace de communication et de convivialité particulier, où il est toujours en représentation de lui-même ou d'un autre lui-même, dans le cas où il adopte une manière d'être propre au lieu mais qui lui est étrangère. Certains espaces sont régis par des codes, en particulier sous l'Ancien Régime. Au XIX^{e} siècle, au contraire, apparaissent des lieux de sociabilité qui exhibent l'absence (supposée) totale de règles, comme dans les milieux populaires ou bohèmes, où il y a un spectacle du désordre, une revendication des libertés prises.

La sociabilité parisienne prend des formes variées, comme le montre Alfred Delvau, dans son ouvrage consacré aux cafés et cabarets :

> Il y a longtemps que cela dure, – et cela durera probablement longtemps encore ainsi. […] « La vie de café » – comme disent avec mépris les vieilles demoiselles qui sont condamnées au gynécée à perpétuité – est menée par tout le monde, à Paris, par les grands comme par les petits, par les riches comme par les pauvres, par les artistes comme par les artisans. Aussi, en écrivant une histoire des cabarets et des cafés parisiens, est-on exposé à écrire une histoire de toutes les classes de la société parisienne depuis les plus élevées jusqu'aux plus basses, depuis les plus nobles jusqu'aux plus viles[32].

[28] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, fin février 1854 : « Nous avons donné nos vieux habits noirs et n'en avons point fait refaire, pour être dans l'impossibilité d'aller quelque part. Point de femmes, point de plaisir, point de distraction ; le labeur et la tension de tête incessants. », p. 91.
[29] Voir annexe 1b.
[30] Jean-Claude Yon, *Les Spectacles sous le Second Empire*, *op.cit*., p. 63.
[31] Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, *op. cit.*, p. 243.
[32] Alfred Delvau, *Histoire anecdotique des cabarets de Paris*, *op. cit*, pp. VI-VII.

L'exemple de la vie de café est donc celui de la démocratisation qui réunit la société parisienne en un seul moment et un seul lieu.

Le *Journal* comporte de nombreuses observations faites dans tous les lieux et avec divers partenaires et hôtes. Sans doute la sociabilité des romans se fonde-t-elle en partie sur ces observations. Nous pouvons ainsi, au fil des œuvres, découvrir les salons et théâtres de société représentés dans *Renée Mauperin*, les rendez-vous du peuple dans *Germinie Lacerteux*, les réunions spontanées, ponctuelles, rituelles ou répétées, d'artistes, d'hommes de lettres, de la bohème, de la bourgeoisie dans *Manette Salomon* ou dans *Charles Demailly*, qui se déroulent chez les uns ou les autres, dans les cafés, les restaurants, les auberges ou même encore en plein-air. Tous ces cas diffèrent d'abord dans leur finalité : cela va du simple divertissement à la volonté de paraître en société ou même d'attirer l'attention sur soi, mais aussi de se légitimer au sein d'un groupe, de se défendre ou de s'affronter. Ces nuances apportent encore des modifications en termes de mise en scène : il y a jeu de rôle dès lors qu'il y a réunion d'individus en vis-à-vis. Le dispositif est tel que celui qui entre dans le cercle de la sociabilité entre sur un théâtre, conçoit d'être vu et donc se façonne pour le public. Alfred Delvau décrit ce désir tout à fait humain selon lui de se donner en spectacle :

> Il nous faut la publicité, le grand jour, la rue, le cabaret, pour nous témoigner en bien, en mal, pour causer, pour être heureux ou malheureux, pour satisfaire les besoins de notre vanité ou de notre esprit, pour rire ou pour pleurer : nous aimons à poser, à nous donner en spectacle, à avoir un public, une galerie de témoins de notre vie[33].

La question de la « pose » renvoie à l'image que l'individu veut afficher de lui-même, comme sur une photographie. C'est la recherche de l'attitude, du maintien et des manières adoptés, qui peut pousser à être remarquable, c'est-à-dire aussi spectaculaire.

La littérature du XIX^e^ siècle essaie de recréer ce climat. Les auteurs semblent bien placés pour le reconstituer puisqu'ils participent eux-mêmes à ces manifestations, et que, par conséquent, ils en comprennent les rouages, les formes, l'organisation (ou justement l'absence d'ordre). Leur observation leur permet de déceler les types, les caractères, les catégories sociales. Néanmoins, l'image véhiculée par les textes demande d'être considérée pour ce qu'elle est : un objet de fiction. La représentation romanesque de la sociabilité, devenue un *topos*, tient à l'imaginaire. C'est dans ce contexte que les deux frères ont orienté son écriture. Leur volonté est, par elle, de décrypter les rapports sociaux. Ainsi, le salon comme « dernier vestige d'Ancien Régime[34] » et la multiplication des autres modes de réunion sont les signes

[33] *Ibid.*, p. V.
[34] Charles Morazé, en 1830, cité par Maurice Agulhon, *Le Cercle dans la France bourgeoise 1810-1848, op. cit.*, p. 18.

pour les Goncourt d'une forme de décadence. Les moralistes de l'Ancien Régime font des salons une « *camera obscura*, une microsociété où se déroule le théâtre du monde[35] ». La métaphore optique attire l'attention sur l'observation à laquelle ils sont donc soumis.

L'avocat et auteur Georges Claretie, préfaçant l'œuvre de son père Jules Claretie *Souvenirs du dîner Bixio* en 1924, insiste sur l'intérêt de faire revivre de tels moments, parce qu'ils ressuscitent 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[36]. » Les Goncourt s'attachent quant à eux à reproduire dans l'ensemble de leur œuvre un état des lieux diachronique et synchronique de ces pratiques. Cette vue complexe part de la sociabilité idéalisée du XVIII^e^ siècle pour arriver aux formes modernes de celle-ci, en traitant de la diversité des participants, des lieux. C'est le moyen de rendre un *ethos*, notamment parce que c'est là que se jouent des relations entre les individus, que se font et se défont des liens. Dans ce cas, les relations sont médiatisées et manifestent une mise en abyme : l'observateur de ces formes de sociabilité observe les participants qui eux-mêmes observent les individus en présence, donnant lieu à une complexité des points de vue.

3. La sociabilité d'Ancien Régime : la « bonne société » vue par les Goncourt

Les Goncourt notent la conformité ou au contraire l'inadéquation sociale des protagonistes en présence, l'aspect itératif ou ponctuel des réunions, le lieu d'accueil, les motivations du rassemblement.

Nous avons vu déjà l'évolution du salon – la plus traditionnelle et la plus connue des formes de la sociabilité d'Ancien Régime. Au XVIII^e^ siècle, le salon désigne à proprement parler l'espace, la manifestation se nomme elle-même « bonne société[37] », ce qui induit une forte sélection : le salon repose sur un choix des personnes. L'évolution sémantique du mot prend la connotation d'espace de vie, de lieu de réception semi-privée où chacun pénètre sur une scène mondaine. Au XIX^e^ siècle, malgré tout, le *Littré* insiste encore sur ce caractère sélectif : le salon est « une maison où l'on reçoit habituellement compagnie, et particulièrement, bonne compagnie, et l'on cause. »

[35] Louis Van Delft, *Les Spectateurs de la vie, Généalogie du regard moraliste*, *op. cit.*, p. 156.
[36] Georges Claretie, Préface l'œuvre de Jules Claretie, *Souvenirs du dîner Bixio*, Paris, Eugène Fasquelle, coll. « Bibliothèque Charpentier », 1924, p. VIII, cité par Anne-Martin Fugier, « Convivialité masculine : les dîners Magny et Bixio », *Romantisme*, Paris, Armand Colin, 2007, n°137, pp. 49-59, p. 49.
[37] Sur la définition du « salon » et son évolution sémantique, lire Antoine Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e^ siècle*, *op. cit.*

Les Goncourt décrivent les activités de l'aristocratie de la société d'Ancien Régime : ce sont le bal, la musique, la lecture par des hommes de lettres mais aussi et surtout la conversation qui est alors considérée comme un art[38]. Dans *La Femme au dix-huitième siècle*, ils évoquent ces passe-temps rappelant les jeux donnés à la cour du roi. Il est bien question d'imiter la manière de se produire en ces lieux, le mode de présentation de soi, comme ils le disent, de s'« enversailler[39] ». Les participants recréent donc une atmosphère, c'est un jeu de scène consistant en un « souvenir de la vie de château[40] », en une imitation des manières royales, conformément à des codes sous l'œil du maître de maison, souverain de ce petit monde et garant du bon déroulement de son spectacle :

> Là se fondait ce qu'on appela la *parfaitement bonne compagnie*, c'est-à-dire une sorte d'association des deux sexes dont le but était de se distinguer de la mauvaise compagnie, des sociétés vulgaires, des sociétés provinciales, par la perfection des moyens de plaire, par la délicatesse de l'amabilité, par l'obligeance des procédés, par l'art des égards, des complaisances, du savoir-vivre, par toutes les recherches et les raffinements de cet esprit de société[41].

Les deux frères insistent sur la nécessité pour les participants de respecter une codification stricte, qui tient au bien-paraître qu'ils caractérisent de manière hyperbolique et qu'ils opposent à la mauvaise compagnie, l'anti-modèle. L'opposition repose à la fois sur un critère de classe et sur un critère géographique : cette sociabilité doit être aristocratique et parisienne. Par une accumulation, les deux frères évoquent l'importance des contraintes imposées. C'est un travail visant à la beauté du geste, à la respectabilité, au contrôle de soi : « air et usages, façons, étiquette de l'extérieur[42] ». Les artifices et les jeux de rôle donnent une dimension spectaculaire au salon. Ce sont d'ailleurs ces faux-semblants que certains détracteurs de l'époque, moralistes entre autres, déplorent, à l'instar de Chamfort dans ses *Maximes et pensées* : « La société, les cercles, les salons, ce qu'on appelle le monde, est une pièce misérable, un mauvais opéra, sans intérêt, qui se soutient un peu par les machines et les décorations[43]. » Dans *La Femme au dix-huitième siècle*, le portrait qui suit de la Duchesse de Villeroy vient compléter ce tableau et le parfaire, puisque ses conduites semblent animées par la théâtralité : elle est « sans arrêt, sans repos, toujours ardente, extrême, hurluberlue, étourdie[44] ».

[38] Benedetta Craveri, *L'Âge de la conversation*, *op. cit.*
[39] Edmond et Jules de Goncourt, *La Femme au dix-huitième siècle*, *op. cit.*, p. 40.
[40] *Ibid*.
[41] *Ibid*., p. 57.
[42] *Ibid*.
[43] Chamfort, *Maximes et pensées*, in *Œuvres choisies*, tome 1, Paris, Bureaux de la publication, 1869, p. 55.
[44] Edmond et Jules de Goncourt, *La Femme au dix-huitième siècle*, *op. cit*, p. 72.

La description du salon d'Ancien Régime ressemble à bien des égards à celle que les deux frères donnent du salon des Bourjot dans *Renée Mauperin*, qui impressionne Madame Mauperin au point de lui faire éprouver un malaise :

> Sa gêne était justifiée. Tout, dans la maison vers laquelle elle allait, était combiné pour intimider les gens, les rabaisser, les écraser, les pénétrer et les accabler du sentiment de leur infériorité. L'argent y avait un étalage étudié, la fortune une mise en scène savante. L'opulence y visait à l'humiliation des autres par tous les moyens d'intimidation, par les formes violentes ou raffinées du luxe, par l'élévation des plafonds, par la grande mine impertinente des laquais, par l'huissier à grandes chaînes d'argent planté dans l'antichambre, par la vaisselle plate sur laquelle on mangeait, par un ensemble d'habitudes princières qui faisaient asseoir, même tête à tête, la mère et la fille décolletées, comme dans une petite cour allemande. Les maîtres répondaient à ce ton de leur maison et le soutenaient. L'esprit de leur intérieur, de leur vie, de leur façon d'être, était comme incarné en eux[45].

La mise en scène du lieu, marquée par l'étalage, les manières et les poses qui sont rendus prégnants par l'énumération, manifeste la réussite sociale de M. Bourjot, qui se rallie à un régime d'ordre après la Révolution de 1848 et suit la pente de l'embourgeoisement. Les hôtes font de leur salon une exhibition matérielle de leur réussite.

En ce qui concerne le salon d'Ancien Régime, il constitue parfois aussi un espace de jeu, où les participants deviennent acteurs. Il se crée alors une confusion des lieux et des milieux. La société aristocratique de la capitale se métamorphose en une réunion de type provincial et modeste, où les divertissements sont plus ludiques :

> Un moment les grandes maisons du dix-huitième siècle donnent ce qu'on appelle des journées de campagne où l'on héberge les invités pendant toute une journée, et où se rencontrent tous les plaisirs de la vie de château. Un moment les salons s'amusent à jouer les cafés, les femmes à prendre l'habit, à faire le rôle de maîtresses de café. On les voit […] en robe à l'anglaise, en tablier de mousseline, en fichu pointu, en petit chapeau, assises à une espèce de comptoir où se trouvent des oranges, des biscuits, des brochures, et tous les papiers publics[46].

L'énumération des costumes et des éléments de décor donne l'illusion d'un changement de condition qui ressemblerait à l'inversion typiquement dramaturgique des relations maître-valet.

4. La sociabilité bohème et les Goncourt

Les Goncourt se sont focalisés en particulier sur les lieux de rencontre des artistes et de la bohème, ce qui ouvre un champ assez large constitué des intérieurs d'artistes, des cafés, des restaurants, des cabarets. Leurs expériences relatées dans le *Journal* commencent tôt, avec leur ami Alexandre Pouthier qui les intègre au sein de la bohème. Sa principale caractéristique

[45] *R.M*, p. 121.
[46] Edmond et Jules de Goncourt, *La Femme au dix-huitième siècle*, *op. cit*, p. 78.

est son ouverture. Tous les milieux s'y rassemblent et le bourgeois est peut-être celui qui y rencontre le moins bon accueil.

Dans *Manette Salomon*, les deux frères font appel à des lieux réels qu'ils intègrent à la fiction[47]. Le café de Fleurus se veut un espace d'une grande ouverture : d'abord fréquenté par un cercle de peintres, il rassemble bientôt des internes, des médecins jusqu'à devenir de manière encore moins distincte « une réunion de camarades et de gens de talent[48] ». Cette mixité devient confusion pour les auteurs, ce qu'ils traduisent par la décoration. L'esthétique du lieu doit donner l'image de la répartition de la société présente : « De là, une succession de lots d'artistes, d'objets d'art, de meubles ridicules, de dessins et de pots de chambre à œil, de bronzes et de clysopompes, de tableaux et de bonnets grecs, une tombola de souvenirs et de mystifications qui faisaient éclater chaque fois de gros rires[49]. » L'énumération d'objets sans lien thématique ni sémantique fait un pêle-mêle qui s'expose. Le désordre apparent doit signifier qu'il s'agit d'une réunion sinon improvisée, du moins, qui n'est régie par aucune loi. Dans un parallélisme qui montre le rapport entre le statut social et le lieu, ils opposent l'assiduité à cette réunion au passage occasionnel : « Anatole y venait souvent ; Coriolis y apparaissait quelquefois[50]. » Anatole, qui appartient à « la race des ateliers », se trouve en quelque sorte dans son habitat naturel, contrairement à Coriolis qui, d'extraction noble, n'est qu'une présence spectrale dans un espace inadapté. Cette position est représentative de celle des deux frères qui ont certes fréquenté ces endroits avec un certain intérêt, mais s'en sont lassés.

C'est en effet dans ce milieu bohème qu'ils font la découverte du monde de la « petite presse ». En décembre 1851 par exemple, ils se trouvent dans un café avec leur cousin Villedeuil qui propose de créer un journal, *L'Éclair* ; en janvier 1852, ils sont dans les bureaux du journal où règne la même ambiance que dans les cafés. Les souvenirs de ces réunions sont originaux. Ils relatent des scènes qui donnent une idée de l'indéfinissable esprit bohème et de son lien à la fête :

> Dans les six mille francs que Villedeuil était censé avoir reçus de son usurier, figurait, pour une assez forte valeur, un lot de deux cents bouteilles de champagne. Le vin commençant à s'avarier, le fondateur de l'ÉCLAIR a l'idée d'enlever le journal en donnant un bal, et en offrant ce bal au champagne, comme prime aux abonnés. On invite toutes les connaissances de l'ÉCLAIR, le bohème Pouthier, un architecte sans ouvrage, un marchand de tableaux, des anonymes ramassés au hasard de la rencontre, quelques femmes vagues, et, à un moment,

[47] Sur le sujet, lire l'article de Joëlle Bonnin-Ponnier, « Les festivités de la Bohème dans *Manette Salomon* et L'Œuvre », *Cahiers Goncourt*, n°21, *Manette Salomon*, 2014, pp. 145-154.
[48] *M.S.*, p. 279.
[49] *M.S.*, p. 278.
[50] *Ibid*.

> pour animer un peu cette fête de famille, Nadar, qui commençait une série de caricatures dans notre journal, a l'idée d'ouvrir les volets, et d'inviter les passants et les passantes par la fenêtre[51].

Un bal et de l'alcool indiquent cette volonté d'une sociabilité qui ne comporte aucune contrainte, qui se sent libre de se divertir. Tout le monde semble bienvenu, la bohème vit de rencontres fortuites. L'anecdote concernant Nadar ajoute au récit une note de folie : elle est la manifestation de l'excentricité qui a trait à la comédie. Ce souvenir porteur de sens, chargé de démesure, fait écho à l'épisode de *Manette Salomon*, où Anatole se trouve au restaurant chez Philippe : il hèle les passants et va plus loin encore que Nadar, puisqu'il déverse le champagne depuis les fenêtres de l'établissement, imité par les autres tables.

Pourtant, en 1856, à leur retour d'Italie, les deux frères ne sont pas certains de retrouver le goût de cette vie de divertissement. Ils s'interrogent sur l'atmosphère des bureaux des journaux du *Corsaire-Satan* et du *Figaro*, où ils vont se trouver de nouveau et évoquent « la platitude de la vie, […] une insupportable sensation d'insipidité[52] ». Néanmoins, comme nous invite à le penser Anthony Glinoer[53], c'est juste après que la bohème envahit le *Journal*. Contradictoirement, au moment où les deux frères sembleraient moins enclins à côtoyer ce milieu, ils se trouvent attirés par lui.

Voici quelques-uns des autres lieux où ils se rendent. Ils apparaissent à la Maison d'Or[54] avec ses orgies[55], mais ils finissent par s'en lasser[56]. Ils sont chez Dinochau dès 1856, lieu de la bohème, au café Riche où ils sont présentés par Monselet et où ils rencontrent Murger avec Roger de Beauvoir, Paul de Saint-Victor, Mario Uchard, Albéric Second, Michel Lévy. Un soir, même, Baudelaire. Mais l'âge et les relations aidant, ils sélectionnent de plus en plus leurs fréquentations et portent un regard plus critique encore sur la vie de café estudiantine qu'ils associent (en raison de la simplicité et du désordre qui y règnent) à la grossièreté provinciale : « Le soir, dans un café d'étudiants du Quartier Latin, il me semble retrouver la province, avec ses grosses voix, ses gros rires ; et il me semble qu'on nous devinait Parisiens[57]. » Ils réaffirment leur différence par rapport à ce monde en manifestant leur supériorité d'hommes distingués de la capitale, contrairement aux individus aux manières grossières qui ne semblent pas de Paris.

---

[51] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, fin janvier 1852, p. 35.
[52] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 10 mai 1856, p. 169.
[53] Anthony Glinoer, « Le Journal des Goncourt en 1857 : le règne paradoxal de la Bohème », *art. cit.*
[54] Voir annexe 5b.
[55] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, novembre 1852, p. 59.
[56] Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt, op.cit.*, p. 34.
[57] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 8 mai 1862, p. 815.

L'image de la sociabilité hors les murs de la capitale est aussi montrée dans le chapitre « Madame Alcide » dans *Une voiture de masques,* où il est question d'un « cabaret où l'Art et la Littérature ont leur couvert toujours mis[58]. » Très vite, la description du lieu invite à penser à des lieux dégradants, fréquentés par un monde interlope :

> Cabaret où quand la table de famille se dresse pour les amants, les fils et les filles de la vieille matrone, il se parle une langue de forts en gueule, coulée d'argot, roulée des Halles à la Conciergerie ! La nuit, le couteau, promené par les mains des fils, contient les prétendants de la Pénélope énorme ; les filles, la mère les donne en gages aux cuisiniers ! Et dans cette promiscuité et ce pêle-mêle de drames, un génie protecteur, comme dans une peuplade de *Peaux-rouges*, un idiot, un gros, gras et huileux garçon[59].

Abaissement de la langue, mœurs dévoyées, crime, ce sont là des éléments du mélodrame contemporain qui montrent une sociabilité marquée par la déchéance. La comparaison avec les Indiens est une manière de faire de ces personnages des sauvages qui leur sont étrangers.

La débauche se manifeste aussi dans les ateliers. Celui du bohème Anatole en donne un bel exemple : « Atelier de misère et de jeunesse, vrai grenier d'espérance, que cet atelier de la rue Lafayette, cette mansarde de travail avec sa bonne odeur de tabac et de paresse[60] ! » Il est le lieu des contradictions réconciliées, où la pauvreté n'ôte en rien l'espoir, où les vices sont réhabilités et réunis dans le zeugme final. La description joue sur la mise en valeur par la dislocation de la phrase – qui mime aussi le désordre – et l'accumulation des démonstratifs. Les Goncourt insistent aussi sur la fréquentation de cet atelier, où tout le monde est bienvenu et qui, par conséquent, ne repose sur aucune sélection. Les hôtes sont désignés de manière vague par des relatives substantives (« entrait qui voulait »), des pronoms indéfinis (« on tenait »), des noms précédés d'articles définis à valeur de généralisation (« les visiteurs »), des calculs approximatifs du nombre de convives (« une demi-douzaine »). Tout semble se faire de manière improvisée.

Cela ne semble pourtant pas le cas de l'ensemble des ateliers. Certains ont vocation à accueillir une vie de divertissement plus codifiée. En 1853, les Goncourt sont invités chez le peintre Boissard, locataire de l'hôtel Pimodan, à rejoindre la société des Prenkirs (société des hannetons, ainsi nommée d'après une charge de son président) qu'ils font revivre dans *Manette Salomon*. Là, ils rencontrent une société composée de peintres et d'écrivains parmi lesquels Louis Blanc, Théophile Gautier, Célestin Nanteuil qui font de ce lieu celui d'une causerie littéraire et artistique. Les codes régissant cette sociabilité sont d'abord liés à

[58] Edmond et Jules de Goncourt, *Une voiture de masques, op. cit.*, p. 228.
[59] *Ibid*., p. 229.
[60] *M.S.*, p. 154.

l'exclusivité d'une présence masculine – les femmes ne pouvant faire une apparition qu'à la fin des rencontres. Ils sont aussi relatifs à l'organisation : il s'agit de dîners qui ont lieu à date régulière et qui sont présidés par un maître de cérémonie, ici, le président Monnier. Le caractère itératif et fixe de ces rencontres permet de créer une atmosphère particulière. Toutefois, cela ne signifie pas que ce cénacle est totalement dénué d'un esprit de divertissement : le non-sérieux y règne aussi. Les membres peuvent y mener une « "vie horizontale" », voire en déclivité, « de fêtes, d'aventures, de mise en spectacle », « à la fois festive, érotique et ludique[61]. »

Cette vie festive relatée dans le *Journal* est transposée dans *Manette Salomon*. Coriolis, en aristocrate, en est l'observateur, ainsi que les Goncourt ont pu l'être. Et tout comme les deux frères l'ont fait, Coriolis décide à un certain moment de se retirer du monde, de quitter la société pour créer, signe qu'il y aurait une incompatibilité entre la création et le désordre de cette vie sociale. Ainsi, Coriolis, dès le début du roman, fuit la dissipation de la capitale pour aller en Orient se consacrer à sa seule œuvre. « Les distractions, absence totale… Plus de dîners de Boissard, plus de soupers, plus de nuits au champagne… Rien[62] ! » La phrase averbale mime l'anéantissement de la vie sociale, le retour aux sources contre les divertissements donnés dans une sorte de gradation ascendante.

5. Les Goncourt entre salons et dîners

Bientôt, les Goncourt vont se partager entre deux types de réunions en apparence plus sélectifs. Les salons et les dîners organisés par leurs pairs marquent une fuite de la bohème, ils doivent permettre aux artistes de se retrouver entre eux. Cela ne signifie pas pour autant qu'ils ne déçoivent jamais leurs attentes.

Les salons du XIX^{e} siècle méritent d'être distingués de ceux de l'Ancien Régime. Néanmoins ils sont encore parfois tenus par des femmes impérieuses[63], parmi lesquelles des bourgeoises de plus en plus influentes, des nobles, des muses d'artistes comme Louise Colet, Alice Ozy et Apollonie Sabatier. La place de la femme dans cette sociabilité est justement remarquable et a une importance capitale. Elle est l'esprit du lieu, déjà sous l'Ancien

[61] Anne-Marie Thiesse, « Sociabilités littéraires vs "socialité" de la littérature », *Romantisme*, 1/2009 n°143, pp. 47-61, p. 51.
[62] *M.S.*, p. 116.
[63] Christine Planté (dir.), *Masculin/féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^{e} siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 151.

Régime : *La Femme au dix-huitième siècle* témoigne de ce rôle des salons. Pour Laure Rièse[64], celui de la Princesse Mathilde renoue avec ce triomphe de l'esprit de société.

Ainsi, le 16 août 1862, date de la mort de leur servante Rose Malingre, les deux frères sont introduits par Philippe de Chennevières dans le salon de la Princesse Mathilde, rue de Courcelles. Capable de conduire la société selon les règles de l'hospitalité et douée d'un art de rassembler les talents, la fille de Jérôme Bonaparte fait régner une étiquette qui procède de la bienséance, dans une certaine liberté, comme le confirme l'écrivain Abel Hermant : « Elle accueillait tous ses visiteurs avec un sans façon qui était l'extrême raffinement de la condescendance et de la politesse[65]. » Néanmoins, si l'on se réfère aux propos de la Princesse relatés dans le *Journal*, celle-ci a manifesté le désir de fuir l'ennui et la pression de ces réunions qui menaçaient d'avoir un caractère contraignant : « Tous les gens qu'il faut que je reçoive… C'est l'ennui de mon état… Ceux que je ne veux pas recevoir les autres jours… Enfin, la porte est ouverte. Par exemple, je ne leur donne rien, pas un rafraîchissement[66]. »

L'avis des deux frères sur ce salon varie assez fortement. Ils passent de l'engouement quasi admiratif à la critique acerbe. De leurs premières expériences chez leur hôtesse, ils emportent un souvenir mitigé : ils lui trouvent « tout à fait l'air d'une lorette sur le retour[67] » et n'estiment pas le ton de la discussion à leur hauteur :

> Pendant le dîner, fort ordinaire comme cuisine, la causerie saute et va, avec un ton d'entière liberté, de certains mots qui sentent un certain monde, des expressions d'atelier, de l'argot de demi-monde, des anecdotes qui frisent la polissonnerie gazée d'une nouvelle à la main. C'est absolument la conversation chez une lorette qui se tient, avant dîner[68].

La liberté de ton revendiquée par la Princesse est mal considérée par les deux frères qui lui reprochent une langue vulgaire. Mais le temps passant, en 1865, ils semblent s'y accoutumer et l'évoquent de manière plus positive :

> Nous pensions à cette liberté, à ces attentions, à ce charme de brusquerie, à cette parole passionnée, colorée, à cette langue d'artiste qui ne mâche rien, à ce mélange de virilité et de petites choses féminines, à cet ensemble de défauts et de qualités, marqués au coin de notre temps, tout nouveaux et inconnus dans une Altesse, qui font de cette femme le type de la princesse du XIX[e] siècle, une espèce de Marguerite de Navarre dans la peau d'une Napoléon[69].

---

[64] Laure Rièse, *Les Salons littéraires parisiens du Second Empire à nos jours*, Toulouse, Privat, 1962, p.13.
[65] Abel Hermant, cité par Laure Rièse, *Les Salons littéraires parisiens du Second Empire à nos jours, op.cit*., p. 30.
[66] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 1[er] avril 1868, p. 14.
[67] *Ibid*., 16 août 1862, p. 843.
[68] *Ibid*.
[69] *Ibid*., 16 août 1865, p. 1184.

Par cette description basée sur une énumération d'antithèses, les deux frères dressent un portrait de la Princesse Mathilde haut en couleur, celui d'une figure révolutionnant son époque. Son charme un peu viril est aussi signalé par Sainte-Beuve, qui entretient une longue amitié avec elle, qui se brisa seulement à cause de ses maladresses, qu'elle lui pardonne à sa mort[70]. Le critique considère qu'« elle avait les qualités d'un honnête homme, le caractère simple et droit avec un tempérament et une impétuosité de premier mouvement souvent irrésistible[71]. » Ayant plus d'égards pour elle alors, les deux frères en font une Marguerite de Navarre moderne, protectrice des lettres entourée d'auteurs – et nous avons vu combien ils ont eu raison de se mettre sous sa protection, puisque c'est son intervention auprès du Ministre qui va faire taire la censure et leur permettre de faire représenter leur drame *Henriette Maréchal*. Toutefois, comme souvent, ils demeurent mitigés dans leurs amitiés. Quand ils se mettent à fréquenter d'autres lieux, ils redeviennent moins enthousiastes, ce qui ne les empêche pas de paraître dans ce salon jusqu'à l'exil de la Princesse en 1870[72]. Les Goncourt lui adressent un reproche majeur concernant la mixité des convives : des écrivains, certes, mais aussi des hommes de toutes les tendances et de toutes les sensibilités politiques s'y côtoient. Toutefois, ce salon, le plus riche de talents de l'époque, qui « résum[e] tout un siècle de littérature, d'art et d'esprit[73] », exerce un pouvoir de fascination durable tel qu'à la fin du siècle, Proust s'inspirera de lui, entre autres, pour créer le salon des Guermantes. Pour les Goncourt, il est un observatoire privilégié.

Mais nous savons qu'ils sont exigeants. En 1867[74], ils se rendent dans le salon de la Païva, dans son hôtel des Champs-Elysées, dont ils disent qu'il est le seul avec celui de Mathilde à être fréquenté par les hommes de lettres[75]. C'est par un courrier de Flaubert qu'ils apprennent la nouvelle de leur invitation : « Théo a fondé un sous-Magny où vous serez conviés. Devinez chez qui ? Chez la Païva ! J'y ai été hier pour la première fois. C'est un logis *chic*[76]. » Cette prédiction aura sans doute déçu leur attente : ils dénoncent alors le faux-semblant qui y règne. Ils dressent de la Païva un portrait odieux qui fait d'elle et de son décor un symbole du mauvais goût : « Une vieille courtisane peinte et plâtrée, l'air d'une actrice de province, avec un sourire et des cheveux faux[77]. » Si les deux frères sont aussi négatifs à son

[70] Laure Rièse, *Les Salons littéraires parisiens du Second Empire à nos jours, op. cit.*, p. 20.
[71] *Ibid*., p. 16.
[72] Elle en reviendra en 1871 et s'installera alors rue de Berri.
[73] Laure Rièse, *Les Salons littéraires parisiens du Second Empire à nos jours, op.cit*., p. 16.
[74] Les vendredis 24 et 31 mai 1867.
[75] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 28 septembre 1863, p. 1011.
[76] Gustave Flaubert, *Correspondance*, III, *op. cit*., « Lettre à Edmond et Jules de Goncourt », le 13 avril 1867, p. 632.
[77] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 24 mai 1867, p. 84.

égard, c'est d'abord que ce nom de La Païva doit leur sembler une usurpation de l'ancienne courtisane, qui conserve le nom de son ancien mari, dit marquis La Païva[78]. Ensuite, ils ressentent sans doute une forme de mépris vis-à-vis de celle qui a des origines juives et modestes et qui mise sur le paraître, l'imitation du luxe :

> On sent tomber sur cette table [...] le froid, l'horrible froid, spécial aux maisons de putains jouant la femme du monde et l'espèce de *Mamé Thécel Pharès* d'ennui et de malaise qui glace, dans les palais de la prostitution et dans les Louvres du cul, le naturel et l'esprit des gens qui y passent[79].

Cette description extrêmement violente fait une surenchère de trivialité : le texte est truffé de mots vulgaires et appartenant au sème de l'obscénité. Elle ruine tout à fait la réputation de ce lieu.

Dans le même ordre d'idées, mais avec moins de méchanceté, ils critiquent aussi une autre hôtesse, Apollonie Sabatier : « Passé la soirée avec Mme Sabatier, la fameuse présidente au merveilleux corps, moulé par Clesinger dans sa Bacchante. Une grosse nature avec un entrain trivial, bas, populacier. On pourrait la définir, cette belle femme à l'antique, un peu canaille : une vivandière de faunes[80]. » L'antithèse réside entre son portrait physique et son attitude : le modèle, idéalisé pour son apparence, ne possède pas les qualités morales de rigueur pour constituer une hôtesse digne des fréquentations auxquelles ils aspirent.

En contrepartie, il arrive qu'ils soient aussi critiqués comme hôtes. Ainsi la cousine de Mathilde, Julie Bonaparte, qui reçoit alors rue de Grenelle, les juge-t-elle « vulgaires et prétentieux[81] ».

L'autre type de réunion qui attire de plus en plus les Goncourt au fil des années est le dîner, qui rassemble une société restreinte. Anne Martin-Fugier donne les caractéristiques rituelles de ces « 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[82]. » Dans *Charles Demailly*, ils nomment Dîner du Moulin rouge le dîner instauré à jour fixe qu'ils définissent comme « une petite société, un échantillonnage à peu près complet du monde de l'intelligence[83]. » Dans cette lettre, le héros insiste sur le petit nombre des convives et sur leur sélection, qui font en quelque sorte des participants des élus, comme invite à le

[78] La Païva fait exécuter ses caprices – parmi lesquels l'obtention de l'hôtel particulier dans lequel elle reçoit 25 avenue des Champs-Elysées – par son mari Guido Henckel von Donnersmarck, cousin de Bismarck.
[79] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 24 mai 1867, p. 84.
[80] *Ibid*., *Journal* 11 avril 1864, p. 13.
[81] Julie Bonaparte de Roccagiovine, *Pensées I*, citée par Antonietta Angelica Zucconi, « Les salons de Mathilde et Julie Bonaparte sous le Second Empire », *Napoleonica*, n°11, 2011, pp. 151-182, p. 165.
[82] Anne Martin-Fugier, « Convivialité masculine : les dîners Magny et Bixio », *art. cit*., p. 49.
[83] *C.D*., p. 160.

penser cette référence à Noé : « Arrive un déluge, un naufrage de l'humanité, et que l'arche de Noé veuille bien de nous, nous avons de quoi, avec notre table, refaire sur le mont Ararat, toute la devanture de Michel Lévy, l'étalage de Beugniet, et l'affiche de l'Opéra[84] ! » Ce repas regroupe donc toutes les « espèces » artistes : des écrivains, des peintres et des dramaturges. Mais les Goncourt notent aussi la dégradation de cette sociabilité et ils en rejettent la faute sur l'invasion de la petite presse. Ils aspirent à un regroupement qui verrait triompher l'*entre-soi*.

La réunion qui marquera le plus leur vie d'hommes de lettres et qui aurait dû avoir les moyens de les combler est le fameux Dîner Magny, dont ils racontent la soirée inaugurale le 22 novembre 1862 dans leur *Journal*[85]. Organisé par Gavarni et comprenant Veyne, le médecin de la bohème, Chennevières, Sainte-Beuve et les deux frères, il s'agit d'un dîner bimensuel qui « doit s'élargir comme convives[86] ». Certes, mais connaissant ces derniers, nous imaginons bien que cet élargissement pourrait être la source de critiques, elles ne tarderont pas à arriver. Dans les repas, il s'agit de cultiver une parole libre, d'où l'importance du choix des convives, car les Goncourt ne manifestent pas beaucoup de tolérance vis-à-vis de leurs contemporains. C'est ainsi qu'ils mettent en doute la philosophie, qu'ils qualifient d'« épicurienne », de Sainte-Beuve, parlant de pouvoir à Paris « tirer son épingle du jeu, se faire un petit coin de société où il y ait toutes les tolérances d'opinions et de convictions[87] ». Un tel propos ne peut que les laisser dubitatifs, eux qui critiquent quiconque n'adhère pas à leurs idées. C'est d'ailleurs, à l'issue des dîners, ce qu'ils font dans leur *Journal*. S'ils se retiennent de porter publiquement leurs coups, ils ne manquent pas de le faire par écrit, une fois chez eux. Il en va ainsi de Flaubert dont ils feront, dès le second dîner, le 6 décembre, un portrait-charge : « Plein de paradoxes, ses paradoxes sentent, comme sa vanité, la province. Ils sont grossiers, lourds, pénibles, forcés, sans grâce. Il a le cynisme sale[88]. »

Dans l'ensemble, au début du moins, il semblerait que ce dîner jouisse d'une atmosphère plaisante. Composé d'hommes de lettres, d'artistes, de savants, il s'ouvre peu à peu aux journalistes et acteurs des milieux politiques et économiques et se dégrade. La soirée débute à six heures, s'achève entre dix heures et demie et minuit : « On paie dix francs par tête, le dîner est médiocre, on fume beaucoup, on parle en criant à tue-tête et chacun s'en va

[84] *C.D.*, p. 160.
[85] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 22 novembre 1862, p. 886.
[86] *Ibid*.
[87] *Ibid*., 20 décembre 1862, p. 907.
[88] *Ibid*., 6 décembre 1862, p. 897.

comme il veut[89] », témoigne George Sand, une des rares femmes présentes, avec Juliette Lambert. Tous les membres ne partagent donc pas les mêmes opinions, mais tous peuvent parler librement. L'absence de hiérarchie au sein du groupe – qui empêche de faire du Dîner Magny un cénacle – rend la parole « anarchique[90] », ce dont les Goncourt ne peuvent que se plaindre, tout comme Flaubert, qui, en avril 1867, jure de ne plus le fréquenter[91]. Néanmoins, une fois encore, il semble intéressant de considérer une autre version des faits pour savoir quels convives les deux frères ont été. George Sand, après sa première participation le 12 février 1866, note :

> Ils ont été très brillants, sauf le grand savant Berthelot qui seul a été, je crois, raisonnable. Gautier, toujours éblouissant et paradoxal ; Saint-Victor charmant et distingué ; Flaubert, passionné, est plus sympathique à moi que les autres. Pourquoi ? Je ne sais pas encore. Les Goncourt, trop d'aplomb, surtout le jeune qui a beaucoup d'esprit, mais qui tient trop tête à ses grands oncles. Le plus fort en paroles et en grand sens avec autant d'esprit que qui que ce soit, est encore l'*oncle Beuve* comme on l'appelle là[92].

Les deux frères, loin de passer pour les plus sympathiques et les plus sociables, apparaissent en individus arrogants, qui manifestent instamment leur volonté d'avoir raison. Leurs qualités oratoires et leur esprit auraient pu faire d'eux des hôtes idéaux, mais leurs relations aux autres participants l'ont empêché.

Les réunions exposées par les Goncourt dans les œuvres et dans le *Journal* nous montrent comment s'établissent les relations entre les individus pour en faire un théâtre. Elles servent d'observatoire de la société et le traitement qu'ils en font tend à accentuer leur caractère spectaculaire.

II. De la sociabilité comme dispositif spectaculaire

1. La sociabilité dans les arts picturaux

Lorsqu'ils dépeignent la sociabilité d'Ancien Régime, les Goncourt en font un sujet esthétique, d'où notamment l'intérêt qu'ils portent aux décors. La vision qu'ils donnent des salons manifeste un art de la mise en scène et sans doute est-ce lié au choix de leurs sources. Outre les lettres, les manuscrits, les brochures, les papiers officiels, ils utilisent en particulier

[89] George Sand, *Correspondance (janvier 1865-mai 1866),* Paris, Garnier, 1964, p. 711.
[90] Anthony Glinoer, Vincent Laisney*, L'Âge des cénacles, op. cit.*, p. 136.
[91] Gustave Flaubert, *Correspondance*, III, *op.cit.*, « Lettre à George Sand, le 13 avril 1867 » : « On a tenu au dernier Magny de telles conversations de portier que je me suis juré intérieurement de n'y pas remettre les pieds. Il n'a été question, tout le temps, que de M. de Bismarck et du Luxembourg ! J'en suis encore gorgé. », p. 631 ; « Lettre à Edmond et Jules de Goncourt, le 13 avril 1867 » : « Le dernier Magny a été tellement stupide que je me suis juré à moi-même de n'y plus refoutre les pieds. », p. 631.
[92] George Sand, *Correspondance (janvier 1865-mai 1866)*, *op. cit.*, p. 711.

des œuvres picturales, des gravures, parfois, nous l'avons dit, des tableaux des plus grands maîtres qu'ils ont étudiés dans *L'Art du dix-huitième siècle*. Leur approche est donc pittoresque : elle comprend les couleurs, les motifs, l'agencement des individus devenant des personnages immortalisés. La préface à la première édition de *La Femme au dix-huitième siècle* évoque ce choix du traitement du passé : « Nous l'avons évoqué dans ces monuments peints et gravés, dans ces mille figurations qui rendent au regard et à la pensée la présence de ce qui n'est plus que souvenir et poussière[93]. » En s'inspirant de l'art, ils cherchent non seulement à trouver une expression esthétique de cette manifestation sociale, mais ils trouvent là aussi le lieu d'une résurrection : l'art ressuscite, donne un souffle de vie, fait naître émotions et sensations. Dans le chapitre qu'ils consacrent aux salons, ils insistent encore sur cette supériorité des gravures pour rendre sensible ce temps éloigné.

> Le livre nous donnera-t-il le dessin, la nuance, le ton général qui peint un monde et le fait revivre ? Trouverons-nous dans les Mémoires cette âme extérieure d'une société, son expression animée, sa représentation vivante ? Non. […] Pour entrer dans la société du dix-huitième siècle, pour la toucher du regard, ouvrons un carton de gravures, et nous verrons ce monde, comme sur ses trois théâtres[94].

Il est bien question ici d'un dispositif spectaculaire qui passe par la gravure qui leur semble un support plus représentatif que l'écrit. Ce mode de représentation du réel est vivant, précis, sensible, ce à quoi aspirent les deux frères qui, par le biais du pittoresque, voient des individus en action, c'est-à-dire comme au théâtre, donnant d'eux-mêmes une représentation.

L'art de la décoration, très développé au XVIII[e] siècle (et dont témoigne le nombre de pièces de cette époque qu'ils collectionnent), favorise aussi la touche de pittoresque qu'ils appliquent à l'évocation de ces lieux de sociabilité. Ceci n'est pas sans rappeler l'esthétique du tableau prônée par Diderot dans *L'Entretien sur le fils naturel.* Ce dernier évoque d'abord la nécessité de réformer le drame pour qu'il s'accorde à son époque : il propose, dans cette perspective, une nouvelle conception du décor pour le drame bourgeois. Il s'agit de l'aménagement d'un salon qui, montré au public, fait l'effet d'un miroir du temps. Ainsi, dans le *Fils naturel*, « la scène est dans un salon. On y voit un clavecin, des chaises, des tables de jeu ; sur une de ces tables un trictrac, sur une autre quelques brochures ; d'un côté un métier à tapisserie, etc… dans le fond un canapé, etc[95]… » Les Goncourt s'intéressent pour leur part au caractère pittoresque des décors des salons de l'Ancien Régime qui font dans le même temps leur entrée sur les scènes théâtrales. Parmi tous ceux représentés dans *La Femme au dix-*

[93] Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires, op. cit.*, p. 224.
[94] Edmond et Jules de Goncourt, *La Femme au dix-huitième siècle, op. cit.*, pp. 39-40.
[95] Denis Diderot, *Le Fils naturel, Œuvres de théâtre*, t. 2, Amsterdam, 1772, pp. 13-14.

huitième siècle, un salon fait l'effet d'un « tableau [qui] fait songer à ces paradis de Watteau[96] ». La mention du peintre-poète rehausse ce décor et produit le beau idéal, évocateur des fêtes galantes, rassemblements de jeunes gens joyeux et de bonne condition sociale. Le texte est parsemé de références picturales pour parler de tous les types de réunions et de divertissements : *Le Bal paré*, dessiné par Augustin de Saint-Aubin, gravé par Antoine-Jean Duclos ; *L'Assemblée au salon*, peint par Lavreince ; *L'Hiver* de Nicolas Lancret, gravé par Jacques-Philippe Le Bas[97] ou encore d'autres gravures rappelant le théâtre de société de Collé. L'art fait intrusion dans le texte et donne une vision *artialisée* de la sociabilité.

Par ailleurs, dans leur monographie *L'Art du dix-huitième siècle*, les deux frères mentionnent cette propension de l'époque à se réunir : « Le monde était alors un salon[98]. » Si les artistes ont du talent pour le représenter, selon eux, c'est Saint-Aubin qui sait créer le souvenir le plus juste, le plus efficace et le plus esthétique. Ils décèlent en lui du génie pour rendre l'époque, comme Gavarni à la leur, à qui ils le comparent : « Le monde du XVIII^e^ siècle a trouvé son peintre, son historien, le courtisan et le confesseur de ses immortelles grâces[99]. » Dans le chapitre qui lui est consacré, une longue accumulation des détails de la décoration[100] (« glaces », « panneaux sculptés », « trumeaux », « rosaces rocaille et chantournées », « lustres »…) vient préciser la description de ces lieux dont l'artiste parvient à saisir la beauté. Les festivités sont montrées, saison après saison, dans leurs décors adaptés. Ce sont des activités de tous les ordres qui forment aussi un spectacle : musique, danse, peinture se confondent dans ces tableaux vivants. L'art de Saint-Aubin est opposé à celui de peintres comme Lawrence, qui ne savent générer que des « formes droites », des salons « glacés et raides[101] ».

Pour aller plus loin encore dans le spectacle, ils se réfèrent à la marquise de Mauconseil, qui organise son salon comme tel, en se fondant sur les moyens dramatiques et spectaculaires à la mode. Aussi, elle ne recule devant rien, choisissant d'inviter le merveilleux dans ces rassemblements, en créant « des surprises et des changements à vue d'une féerie[102] ». Ici, plus encore qu'à la simple décoration de l'intérieur, les Goncourt montrent que certains hôtes ont recours aux artifices grandioses, aux machineries pour se distinguer.

[96] Edmond et Jules de Goncourt, *La Femme au dix-huitième siècle, op. cit.*, p. 40.
[97] Voir annexes 5c.
[98] Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art dix-huitième siècle, op. cit.*, p. 501.
[99] *Ibid*.
[100] *Ibid*., p. 503.
[101] *Ibid*., p. 505.
[102] Edmond et Jules de Goncourt, *La Femme au dix-huitième siècle, op. cit.*, p. 76.

2. Sociabilité, spectacle et spectaculaire

Les formes de sociabilité du XVIII[e] siècle ont évolué avant même le choc de la Révolution Française, quand les financiers prennent une place de plus en plus considérable dans la tenue des salons. Leur organisation mise alors en particulier sur les signes de la richesse : « opulence […] et bonne chère[103] » sont alors de mise. Il importe en particulier de donner des démonstrations de la richesse et aussi de se mettre à la hauteur d'hôtes de prestige. Les Goncourt y voient évidemment une comédie, une exagération de ce jeu de rôle :

> De ce côté du monde, la Finance, dans cet ordre de l'argent, éclate, en se voilant à peine, le désir, l'ambition, la fureur d'attirer les gens de qualité. Maîtres et maîtresses de maison ne reculent devant aucun effort, devant aucune peine, devant aucune dépense pour avoir cet honneur si disputé, si envié, l'honneur de recevoir un peu de la cour et quelques femmes nobles. C'est l'idée fixe, la préoccupation constante, souvent la ruine du financier et de la financière. Et comme ils jettent largement de leur opulence dans leurs appartements, dans leur mobilier, dans leurs cuisines, dans leurs fêtes, pour donner à la noblesse la tentation d'entrer chez eux, de s'y asseoir un moment, et d'y laisser tomber le bruit de leurs titres qu'on ramasse pour le faire sonner ! Que ne fait-on pas pour se rendre dignes de telles visites, pour frotter contre un vieux nom son argent neuf[104] ?

La critique à l'égard du monde des financiers n'est pas déguisée par les deux frères. Ils dénoncent cette manière usurpée de faire société : les financiers n'appartiennent pas à la véritable noblesse, mais c'est, entre autres, dans son entourage qu'ils gagnent du prestige. La place des financiers dans la société du XVIII[e] siècle et dans la sociabilité est pourtant primordiale[105]. Ils sont connus, reconnus, notamment par les milieux intellectuels et lettrés qu'ils accueillent dans leurs salons, où ils ne reculent devant rien pour offrir un espace qui soit luxueux et signe de leur prospérité économique. Ils sont d'ailleurs des mécènes puissants, amateurs d'art et collectionneurs. Les Goncourt critiquent cette noblesse nouvellement acquise. L'expression qu'ils emploient pour parler des démonstrations de la noblesse (« laisser tomber le bruit de leurs titres qu'on ramasse pour le faire sonner ») rappelle celle de Don Carlos à Don Ricardo dans *Hernani* (Acte II, scène I) : « J'ai laissé tomber ce titre. Ramassez[106] ! », preuve qu'il s'agit d'un théâtre. Pourtant, parmi les illustres familles de collectionneurs que compte le XVIII[e] siècle, figure celle de Louis-Dominique Lebas de Courmont, ancêtre des Goncourt[107], qui appartient aux milieux de la haute finance[108]. Les

[103] *Ibid.*, p. 88.
[104] *Ibid*., p. 85.
[105] Sur le sujet, lire Jean-François Delmas, « Le mécénat des financiers au XVIII[e] siècle : étude comparative de cinq collections de peinture », *Histoire, économie et société*, 1995, 14[e] année, n°1. pp. 51-70.
[106] Victor Hugo, *Hernani*, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985, p. 570.
[107] Leur goût de la collection leur vient de cette tante, Nephtalie Le Bas de Courmont et celui de la « japonaiserie », de leur oncle Armand Le Bas de Courmont.
[108] Jean-François Delmas, « Le mécénat des financiers au XVIII[e] siècle », *art. cit*., p. 56.

Goncourt, qui dénoncent l'influence des grands financiers, ne sont donc pas, comme souvent, à une incohérence près.

Les deux frères décrivent néanmoins ces salons avec précision. Leur dimension spectaculaire n'est réhabilitée que lorsqu'il s'agit d'un spectacle qui se donne comme tel, contrairement au spectaculaire de certaines attitudes mensongères.

Chez la Duchesse de Villeroy, il est question de « fêtes spirituelles, [de] musiques, [de] concerts[109] », ce qui amène les deux frères à comparer ce salon à « la salle de répétition des Menus, de l'opéra, de la comédie[110] ». La maîtresse des lieux est montrée passionnée de théâtre : elle parvient à faire jouer chez elle des pièces qui ne sont plus montées, décide même des représentations de la cour, du choix des actrices. Un lien étroit s'établit donc entre le spectacle et la sociabilité envisagée sous l'angle de la noblesse. Le salon devient en quelque sorte l'antichambre d'un monde du spectacle et du divertissement. Chez M. de La Popelinière, hommes de lettres, peintres, maîtres de ballets de la Comédie-Italienne, chanteurs, compositeurs, dramaturges paraissent, parmi lesquels d'Olivet, Vanloo, Deshayes, Bertin, Rameau… Les Goncourt les énumèrent comme cautions du bon goût. Ce sont des hommes de talent véritable qui offrent un spectacle privé :

> Un spectacle continuel était la maison de M. de La Popelinière à Passy, […] maison pareille à un théâtre avec sa scène machinée comme un petit opéra et ses corridors remplis d'artistes, d'hommes de lettres, de virtuoses, de danseuses. […] ; maison hospitalière à tous les arts, pleine du bruit de tous les talents, vestibule de l'Opéra où descendaient tous les violons, les chanteurs, les chanteuses d'Italie, où les danses, les chants, les symphonies, le ramage des petits et des grands airs, ne cessaient pas du matin au soir[111].

Énumération, comparaison, profusion du lexique des arts : les deux frères placent cette forme de sociabilité sous le signe du spectaculaire qui règne en maître. La noblesse côtoie donc le monde des arts et des lettres et le dynamisme de la description invite à penser à un bouillonnement intellectuel, à la conjonction de tous les arts dont les Goncourt rêvent, en amateurs de spectacles, et qui fait une contagion maîtrisée.

La pratique du théâtre de société est d'ailleurs très en vogue dans les salons au XVIII[e] siècle :

> [Le théâtre de société] donnait à la femme l'amusement des répétitions, l'enivrement de l'applaudissement. Il lui mettait aux joues le rouge du théâtre qu'elle était fière de porter et qu'elle gardait au souper qui suivait la représentation, après avoir fait semblant de se débarbouiller. Il mettait dans sa vie l'illusion de la comédie, le mensonge de la scène, les

[109] Edmond et Jules de Goncourt, *La Femme au dix-huitième siècle, op. cit*., p. 71.
[110] *Ibid*.
[111] *Ibid*., pp. 88-89.

> plaisirs de la coulisse, l'ivresse qui fait monter au cœur et dans la tête l'ivresse d'un public[112].

Le sème du plaisir traverse la description de ce divertissement typiquement féminin. Celui-ci est un spectacle privé donné par les hôtes, non pas comme comédie de soi, comme mensonge ou faux-semblant, mais bien comme acte d'une théâtralisation parfaitement assumée et annoncée. Le théâtre de société est une manifestation de la théâtromanie du XVIII^e^ siècle : il est tantôt monté dans des salons, tantôt dans des salles réservées à cet effet, comme le « théâtre des petits appartements » de la Pompadour, inauguré le 17 janvier 1747[113] à Versailles, dont les deux frères retracent l'historique dans leur ouvrage *Les Maîtresses de Louis XV*[114]. La Marquise y tient elle-même un rôle, de même que ses invités, des courtisans qui attachent une grande importance au fait de pouvoir y jouer même un personnage secondaire. La preuve de la vogue de ce théâtre est également la production de pièces conçues à cet effet ; nous pouvons penser notamment au réservoir dramatique que constitue *Le Théâtre de société* de Charles Collé[115]. Sans doute cette production intéresse-t-elle les deux frères : elle est le fruit d'un art particulier, qui occupe une place considérable. Il relève souvent d'un commanditaire et, même s'il est amateur, veut imiter le théâtre officiel ; on ne saurait les opposer[116]. Les auteurs, les acteurs, les publics peuvent être identiques, et si parfois ils font rupture, les textes vont le plus souvent dans la continuité de la production officielle. Ces pratiques intéressent donc les Goncourt pour le lien qu'elles mettent au jour entre sociabilité et spectacle. Elles vont à la rencontre du public et permettent de créer le spectacle en dehors des lieux qui lui sont réservés. Il y a donc interpénétration de l'espace de représentation (espace public) et du salon (qui tient du privé).

Les Goncourt intègrent le théâtre de société au roman *Renée Mauperin*. Ce divertissement a changé d'acteurs et de spectateurs et touche davantage la bourgeoisie. Dès l'entrée du chapitre où il apparaît, le décor est posé : « un petit théâtre […] dressé au fond du salon des Mauperin, […] un rideau de feuillage, de branches de pin, d'arbustes en fleurs[117] ». Le jeu de la toile qui monte et descend contribue à placer cette scène sous le signe de l'illusion. Les spectateurs sont, conformément aux règles du théâtre, en position d'assister au

---

[112] *Ibid*., p. 119.
[113] Sur le sujet : Adolphe Jullien, A. Martial, François Boucher, *Histoire du théâtre de Madame de Pompadour, dit Théâtre des petits cabinets*, Paris, J. Baur, 1874.
[114] Edmond et Jules de Goncourt, *Les Maîtresses de Louis XV*, Paris, Laffont, 2003.
[115] Charles Collé, *Théâtre de société*, La Haye, P. Fr. Gueffier, 1777.
[116] Sur le sujet : Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Honoré Champion, 2003.

[117] *R.M*., p. 142.

spectacle : ils l'accueillent, l'applaudissent, réagissent. Quant aux acteurs, bien qu'amateurs, ils doivent tenir leur rôle. Mais ce que les Goncourt veulent montrer ici dépasse la seule relation entre théâtre et cercle privé : ils pointent le débordement de l'illusion qui s'immisce dans la vie des spectateurs. En effet, la scène jouée par Henri Mauperin (tenant le rôle de Pierrot) provoque l'évanouissement de celle qui s'en sait aimée et qui l'aime. Le théâtre de société est révélateur des sentiments cachés : il dévoile derrière les masques.

Une autre pratique de sociabilité est la lecture dans les salons. Les Goncourt, comme les autres écrivains de l'époque, s'y adonnent. Ce procédé, qui consiste à faire découvrir aux convives une œuvre, peut être primordial pour en jauger l'effet sur un public choisi. C'est pourquoi la seule qualité de l'œuvre ne suffit pas, la prestation oratoire tient un rôle : l'écrivain qui lit son texte doit se faire comédien, ce qui rapproche sa prestation du théâtre de société[118]. C'est dans ce contexte que les deux frères donnent à lire plusieurs de leurs romans et leur pièce *Henriette Maréchal*, qui a remporté un fort succès. Est-ce l'œuvre en elle-même qui a plu ou la qualité du lecteur, Simon Locroy[119], un acteur qui a prêté sa voix pour cette audition publique ? Quoi qu'il en soit, cette performance qui se déroule dans le salon de la Princesse Mathilde l'a encouragée à prendre leur défense.

Vincent Laisney évoque encore un autre type de lecture, qu'il nomme « lecture en cénacle[120] ». Celle-ci se conçoit comme une alternative à la pratique individuelle de l'écriture. Si, comme dans les salons elle se donne à voix haute ; néanmoins son public d'auteurs n'exige pas le même dispositif spectaculaire : il s'agit de lire le texte pour en discuter *entre-soi*. Ainsi voit-on les Goncourt partageant leurs œuvres, écoutant celles de leurs pairs.

Il semble qu'un jeu commande cet exercice, puisque, à la lecture de *Salammbô* de Flaubert, ils louent l'œuvre en public, mais de retour chez eux, dans le *Journal*, ils se répandent en propos critiques sur le sujet. Les deux frères dénoncent justement le manque d'efforts de Flaubert dans la diction, l'ennui de « sa voix mugissante et sonore, qui vous berce dans un bruit pareil à un ronronnement de bronze[121]. » L'allitération en [R] employée ici par les Goncourt fait écho à ce ronronnement et suggère le ronflement de la lassitude, la monotonie, car dans cette lecture, ils ne trouvent « point de belle sonorité, […] point de

[118] Antoine Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 297.
[119] Jean-Claude Yon, « Henriette Maréchal, histoire d'une chute », *Cahiers Goncourt*, n°13, *Les Goncourt et le théâtre*, pp. 37-54, p. 38.
[120] Vincent Laisney, « Lecture en cénacle », *Revue de la BNF* 2/2012, n°41, pp. 46-54.
[121] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, lundi 6 mai 1861, p. 691.

cadence, […] point de ces raretés du tour qui charment[122] ». Peut-être aspirent-ils à plus de spectaculaire chez celui qui s'est pourtant fait une spécialité de *gueuler* ses textes.

Les Goncourt ont conscience de la nécessité de s'adonner à cet exercice mais si nous croyons ce qu'ils en disent dans *Charles Demailly*, il ne leur plaît ni de lire ni d'écouter lire des œuvres :

> – Tiens ! Rémonville, je vais te demander un service aussi ennuyeux à rendre que ridicule à demander… Tu diras que c'est un traquenard, mais je te jure que je n'y pensais pas… Ma pièce me tourmente… nous sommes là à douter, à ne pas savoir… Si tu voulais l'écouter, c'est l'affaire d'une heure et demie. Tu es une des deux ou trois opinions que j'estime et auxquelles je tiens[123]…

Il s'agit bien, par cette lecture (qui est davantage lecture privée ici), d'obtenir un avis et de pouvoir se corriger.

Les Goncourt se font les historiens, même partiaux, des transformations de la sociabilité (en particulier littéraire) depuis la fin de l'Ancien Régime. Mais la représentation qu'ils en donnent est toujours orientée vers la perception d'un spectacle : qu'il soit spectacle véritable (spectacle d'une lecture, dramatique, musical, pittoresque) ou interaction entre les individus. Ils tiennent à montrer cette mise en scène dont ils rendent parfois les procédés d'*artialisation*. Ce dynamisme spectaculaire ne s'est pas épuisé à leur époque. « On a parlé du Second Empire comme d'une ample comédie et n'est-ce pas chez la princesse Mathilde que les actes furent les plus divers[124] ? » Au contraire, il est plus vivant que jamais et il semble que les deux frères aient été aux premières loges en même temps que sur les planches.

III. La place de l'artiste dans ce spectacle de la sociabilité

1. Les discours de la sociabilité littéraire : un signe de reconnaissance

La production d'un discours de groupe ayant ses propres marques est représentative du roman du XIX^e^ siècle. La description des salons, et plus largement des formes de sociabilité artistique, par les Goncourt est spécifique par son inventivité sténographique et phonographique. Les deux frères rendent ainsi cette langue artificielle, « délibérément déformée, maquillée, travestie, affublée[125] », en laquelle Anthony Glinoer et Vincent Laisney

[122] *Ibid*., p. 693.
[123] *C.D.*, p. 240.
[124] Laure Rièse, *Les Salons littéraires parisiens du Second Empire à nos jours*, *op. cit*., p. 16.
[125] *Ibid*.

voient « l'estampille même du cénacle[126] ». Les cénacles, comme nous l'avons vu, regroupent des membres aux intérêts communs, caractérisés par leur *modus vivendi*, selon le lieu, privé pour les repas en comité restreint, public pour les réunions qui se déroulent dans des cafés ; et selon leur cadre, une figure tutélaire y règne, comme en son temps Hugo à l'Arsenal. Le mode de paraître sur une telle scène sociale a ses spécificités : la langue, accompagnée de gestes parfois, en est une, elle devient l'objet d'une esthétisation des codes du groupe. Paraître dans un cénacle relève donc d'un jeu de rôle nécessaire à l'individu pour que son appartenance y soit reconnue ; il doit respecter ses règles. La langue, comme signe de reconnaissance, prend une forme particulière. En effet, le discours suppose un contrôle de soi indispensable pour appartenir au groupe, d'où l'expression d'« isolement groupal », employée par Anthony Glinoer et Vincent Laisney pour définir cette sociabilité particulière. Dans ce cas, la langue n'est plus tant une ouverture au monde que le repli sur une microsociété, elle est une manifestation de l'*entre-soi*. La codification est relative à la répétition des rencontres : un même contexte amène les mêmes interactions, au risque de donner à la conversation un caractère « ésotérique[127] ». Mais de l'intérieur, il ne s'agit pas d'un risque, plutôt d'un moyen de se rassurer. Les hommes de lettres, dans cette simulation de vie en société, qui est plus exactement vie d'un groupe, aspirent à participer à cette conversation qui fait l'effet d'un miroir et qui est donc comme un soliloque à plusieurs voix, d'où le refus de la nouveauté, de l'intrusion d'un nouvel élément perturbateur.

Ainsi, au « *Dîner des grands hommes* » qui se tient au café Fleurus dans *Manette Salomon*, la conversation est une logorrhée percutante et contestataire qui semble un épanouissement verbal :

> Après cette histoire, ce fut une autre. Chacun jetait son anecdote, son mot, son trait ; et chaque nouveau récit salué par des hourras, des risées, des grognements, des rires engagés, une sauvagerie de joie qui avait l'air de vouloir manger de la Bourgeoisie. On eût cru entendre toutes les haines instinctives de l'art, tous les mépris, toutes les rancunes, toutes les révoltes de sang et de race du peuple des ateliers, toutes ses antipathies foncières et nationales se lever dans un tollé furieux contre ce monstre comique, le bourgeois, tombé dans cette Fosse aux artistes qui se déchiraient ses ridicules ! – Et toujours le refrain :
> – Non, non, ils sont trop bêtes, les bourgeois[128] !

Ici, les bohèmes veulent démontrer leur opposition au bourgeois et leur accord se lit dans l'engouement qu'ils mettent dans cette parole déployée dans plusieurs énumérations

[126] Anthony Glinoer et Vincent Laisney, « Le discours anticénaculaire au XIX^e^ siècle : un cas d'école », *COnTEXTES* [En ligne], n°10, 2012, mis en ligne le 08 avril 2012. URL : http://contextes.revues.org/4922 ; DOI : 10.4000/contextes.4922 p. 22.
[127] *Ibid*., p. 20.
[128] *M.S*., p. 279.

ponctuées par des anaphores et structurées par des parallélismes. La construction syntaxique, dans ce qu'elle a d'harmonieux, représente le consensus malgré tous les signes de la moquerie et de la violence.

La dimension épicurienne de ce type de réunion semble presque moins forte que l'intérêt porté au plaisir de la conversation, qui varie en fonction du lieu et des acteurs en présence. Cette forme d'uniformisation du rituel peut faire penser à un jeu théâtral, « l'éternelle comédie de l'être et du paraître dont la salle-à-manger constitue la scène[129] ». Ces récits de dîners s'appuient sur des témoignages et ils semblent en adéquation avec ce que rapportent les mémoires de l'époque, avec toutes les réserves que nous y mettons, car ceux qui en sont les auteurs entretiennent eux-mêmes l'imaginaire entourant la sociabilité littéraire. Dans l'ouvrage de Robert Baldick sur les dîners Magny, nous voyons bien que l'accent est mis principalement sur la conversation et que le repas ne constitue qu'un arrière-plan, un décor où les participants se mettent en scène.

Si nous sortons du cénacle à proprement parler pour entrer dans les diverses réunions de la sociabilité littéraire décrites par les Goncourt dans leurs romans de l'artiste, nous lisons dans *Manette Salomon* et dans *Charles Demailly* majoritairement la langue de la bohème et de la petite presse, qui donne parfois lieu à une sorte de comédie. Elle se constitue souvent en opposition, en décalage par rapport à la norme, elle est marginale. Pour les Goncourt, elle est non seulement la langue d'un groupe, mais aussi celle d'un milieu, d'un lieu, d'où parfois l'emploi de l'argot, que nous avons déjà évoqué, qui est comme une touche d'exotisme, un trait de bohémianisme, qui permet de crypter en quelque sorte le message pour les auditeurs extérieurs et sert de reconnaissance aux autres.

À propos des écrivains qui ont l'expérience de la petite presse, l'exemple de Murger constituerait le cas du bohème par excellence, avec « ses jolis mots de Chamfort d'estaminet[130] » : sans aller jusqu'à parler d'antithèse ou d'oxymore, il semble néanmoins qu'il y ait un hiatus entre le nom du moraliste et la référence au lieu de divertissement, mais c'est que le bohème est capable de porter un jugement sur le monde.

La langue du bohème toutefois, plus que moralisatrice, peut se faire dévastatrice. C'est ce que déplorent les deux frères dans le milieu de la presse. La critique journalistique se forme en coulisse et peut ruiner la carrière d'un artiste. Cette langue de la dérision est loin d'être dérisoire : elle fait parfois le mal pour le mal. Ce mode d'expression révèle de fortes

[129] Catherine Gautschi-Lanz, *Le Roman à table : Nourritures et repas imaginaires dans le roman français 1850-1900*, *op. cit.*, p. 83.
[130] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, janvier 1853, p. 62.

dissensions. Charles Demailly décrit ainsi ce milieu qu'il connaît de l'intérieur : « Ce que le monde cache, notre monde le tambourine. Nous levons le drap sur toutes nos pustules [...]. Toutes nos vilenies, à nous, sont au grand jour[131]. » Le discours de la petite presse est dévoilement à tout prix, au mépris de la concorde qui devrait être à l'honneur, comme dans les cénacles, d'où l'image d'une laideur répugnante qui marque la dégradation des relations sociales. Il est sans ambages, foudroyant et avilissant.

2. Soutiens et mécénats : promotion et mise en scène de l'artiste

Dans l'exercice d'une sociabilité littéraire où tout est sous contrôle, les stratégies méritent d'être étudiées. Sur la scène sociale, l'individu a un rôle à jouer pour lequel il parfait son exhibition publique. Qu'en est-il des artistes qui exploitent le plus possible ce pouvoir d'*artialiser* leur rapport au monde ?

Le modèle de la sociabilité d'Ancien Régime inspire aux Goncourt l'idée qu'il existe des stratégies de promotion. Ils constatent que les convives et leurs hôtes jouent un jeu réciproque. C'est le cas notamment des relations aux artistes invités, qui jouissent d'un soutien nécessaire parfois à leur subsistance – en recevant le couvert, des gratifications financières ou en nature, des présents[132] – ou à leur reconnaissance en leur proposant une scène. Mais en retour, les hôtes s'approprient la renommée des artistes, qui attirent l'attention. Cette interaction est en quelque sorte une représentation des coulisses des institutions : les salons sont parfois vus comme l'antichambre des Académies, ils permettent de s'attacher des soutiens, de diffuser une œuvre, une pensée. Les deux frères évoquent cette ascension simultanée dans un rapport de démonstration : la maîtresse bénéficient de « cette immortalité que donnera bientôt à la moindre des femmes la réunion d'une société, l'entour de quelques noms autour de son nom, l'accompagnement de sa mémoire par la mémoire de ses hôtes[133]. »

Néanmoins, les salons se caractérisent par une démonstration de l'esprit et de l'intelligence de l'époque. C'est là, sous l'œil dominateur et critique de la maîtresse de maison, qui tient un rôle de choix, que toute pensée est exposée :

> Au milieu de tous ces salons de la noblesse où les doctrines nouvelles trouvaient tant d'échos et d'applaudissements, la complicité de passions si vives, l'encouragement d'amitiés si chaudes, une femme faisait de son salon le point de ralliement des protestations, des résistances, des colères que les philosophes s'honoraient de soulever[134].

[131] *C.D.*, p. 168.
[132] Antoine Lilti, *Le Monde des salons, op. cit*., p. 170.
[133] Edmond et Jules de Goncourt, *La Femme au dix-huitième siècle, op. cit*., p. 45.
[134] *Ibid*., p. 64.

Partisans et adversaires sont en présence sur cette scène. Et d'ailleurs, comme au théâtre, l'adjuvant d'un moment peut devenir l'opposant. En effet, les hôtes n'hésitent pas à révéler le pouvoir qu'ils exercent sur les artistes. Ainsi, l'exemple donné dans *L'Art du dix-huitième siècle* concernant Gravelot est parlant : celui-ci est entraîné dans une querelle avec M^me^ Geoffrin. L'hôtesse, qui a commandé un tableau de son salon, domine l'artiste : en tant que protectrice et mécène, elle est aussi juge et censeur, et elle peut détruire celui qui ne respecte pas ses exigences. M^me^ Geoffrin se plaint du tableau réalisé par l'artiste et cette plainte très vite se répercute dans le salon, scène d'un véritable scandale. Cet épisode révèle l'« autorité dans les choses de l'art, la crainte et le respect qu'avaient tous les artistes dans leurs affaires avec le public, de l'opinion, des jugements exprimés là, à ce tribunal du goût, par les illustres amis de la maîtresse de maison[135] ». Le salon, comme toute représentation devant un public, entraîne des réactions critiques : qu'elles soient positives et permettent d'encenser l'artiste ou qu'elles soient pour lui l'occasion d'un discrédit.

Au XVIII^e^ siècle, cette présence des hommes de lettres et des philosophes dans les salons est parfois critiquée pour l'usage qui est fait d'une morale de l'intérêt personnel, pour l'hypocrisie des auteurs qui, en réalité, cherchent à obtenir une protection. Les satires de ces pratiques de la mondanité sont nombreuses, comme la pièce de Palissot, *Les Philosophes*, qui s'en prend aux encyclopédistes dans les salons. Ceux-ci sont traités comme des espèces de singes de cour, dans une satire de la mondanité qu'annonçait déjà Molière dans les *Femmes Savantes*[136].

Ce phénomène existe toujours au XIX^e^ siècle : le salon est une arène influente sur les plans culturel et artistique, voire politique. Chez la Princesse Mathilde, dit-on, se font et se défont les élections aux chambres et aux académies. Il s'y joue une prise de position dynamique dont la réalisation – avec sa ritualisation, sa formalisation – est théâtralisée. Les deux frères ont eux-mêmes joui de cette protection de la Princesse Mathilde. Son salon est une sorte de tremplin pour qui veut se faire connaître et obtenir ses entrées notamment au théâtre, d'où ce commentaire de Sainte-Beuve, dans l'une de ses causeries : « Sa maison est une sorte de ministère des grâces. Tout ce qu'elle peut solliciter et appuyer, elle le fait ; elle considère cette charge, dit-elle, comme un des devoirs de sa condition[137]. »

[135] Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle*, *op. cit*., t. 2, p. 22.
[136] Antoine Lilti, *Le Monde des salons*, *op. cit*., p. 193.
[137] Charles-Augustin Sainte-Beuve, « La Princesse Mathilde », *Causeries du Lundi*, 3 juillet 1862, Paris, Garnier Frères, s.d., 3^e^ éd., t. XI, 1862, p. 399.

En maîtresse supérieure, elle ne dissimule d'ailleurs pas ses affects. Les Goncourt se souviennent de l'ennui qu'elle a manifesté à la lecture du roman *Madame Gervaisais*[138]. Comme dans la société d'Ancien Régime d'une certaine manière, le salon est le lieu d'une prise de position dynamique : il figure même une sorte d'avant-scène, qui devient un espace polémique dès lors qu'il est le lieu d'enjeux intellectuels et que les prises de position sont inséparables de l'identité sociale de l'homme de lettres. Néanmoins, au XIX^e^ siècle, ce rapport tendrait, selon certains, à s'assouplir : le protecteur ne serait plus tout à fait ce marionnettiste influent. Du moins est-ce ce que l'écrivain et historien Gustave Jal prétend. Pour lui, le statut de l'homme de lettres a évolué vers moins de dépendance : « L'artiste n'est plus un bouffon qu'on pensionne, un spiritueux dont on se grise […]. Un artiste honore maintenant l'amphitryon qui le reçoit autant qu'il est honoré. Il est un ornement pour la société où on l'admet sur un pied d'égalité ; il n'en est pas le joujou[139]. »

Les Goncourt sont les premiers à clamer et à prôner cette indépendance. Toutefois, nous les voyons attaquer brutalement Julie Bonaparte, qui leur refuse sa protection. Dans leur *Journal*, ils emploient une périphrase assassine pour parler de « la Roccagiovine, cette cousine intrigante de la Princesse, cette racoleuse de célébrité pour son salon[140] ». Et comme elle ne les aime pas, ils s'en vengent ainsi, insinuant qu'elle complote contre eux. On le voit, leur rapport à la Princesse Mathilde révèle que l'homme de lettres ne peut se passer entièrement de soutiens. Le salon entre dans le processus de diffusion d'une pièce et constitue l'étape initiale mais aussi cruciale comme le note Ludovic Halévy dans ses *Carnets*[141]. De la même manière, Sainte-Beuve, évoquant le cas du poète et dramaturge Charles-Claude Genest, nuance cette évolution de statut et s'accorde avec le publiciste Latouche, qui parodie une invitation aux lectures données par les écrivains, posés en amuseurs des grands de ce monde : « un mélange du poète et du bouffon[142] ».

Les Goncourt ont à cœur de déceler ces stratégies d'aide qu'ils ne faisaient que constater au XVIII^e^ siècle et qu'ils critiquent à leur époque. Cette attaque tient peut-être, entre autres, au fait que la bourgeoisie a alors hérité de ce rôle. Elle est cette nouvelle élite, qui tient

[138] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 22 juillet 1868, p.161.
[139] Gustave Jal, « Les Soirées d'artistes », *Paris ou le Livre des cent-et-un*, Ladvocat, t. 1, 1832, pp. 112-113, cité par Anne-Marie Thiesse, « Sociabilités littéraires vs "socialité" de la littérature », *art. cit.*, p. 59.
[140] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 18 juin 1868, p. 157
[141] Ludovic Halévy, *Carnets*, le 13 décembre 1865, t. 1, 1862-1869, Calmann-Lévy, 1935, p. 71, cité par Jean-Claude Yon, « *Henriette Maréchal*, histoire d'une chute », *art. cit.*, : « On raconte que c'est à la protection de la princesse Mathilde qu'Henriette Maréchal a dû d'être reçue et représentée au Théâtre-Français, que lecture en avait été faite chez la Princesse et que là il avait été déclaré qu'on était en face d'un pur chef-d'œuvre et que le public aurait à l'admirer bon gré mal gré », p. 39.
[142] Vincent Laisney, « Lecture en cénacle », *art. cit.*, p. 48.

le haut de la scène par sa richesse et sa proximité avec la presse, ce qui lui permet de déployer un faste apparent.

Dans *Manette Salomon*, ils montrent les protectrices de faux talents que sont certains bas-bleus. Ainsi l'artiste Garnotelle, dénué de qualités, parvient-il, par l'intermédiaire des femmes et de son jeu mondain, qui lui sont un atout majeur dans cette ascension : « Il était entré dans un monde de femmes du haut commerce et de la haute banque, un monde orléaniste de femmes sérieuses, cultivées, mêlées aux lettres, à l'art, tenant le haut bout de l'opinion publique par leurs salons, leurs amis du journalisme[143]. » Les deux frères font de Garnotelle l'antithèse de Coriolis, l'artiste qui refuse la croix d'honneur, celle de Chassagnol, qui développe des positions idéales et inaccessibles quant à la position de l'artiste, et enfin celle d'Anatole, qui représente le marginal.

Ces stratégies sont aussi mises au jour dans *Charles Demailly,* où ils dénoncent les rouages du journalisme. La presse, faisant à leur grand dam l'opinion publique, comme ils le disent à propos des hôtes du Dîner Magny, « a force de loi[144] ». Ce qu'ils refusent en particulier, c'est l'efficacité des soutiens par rapport au talent. Ils y voient une dérive dangereuse qu'ils dénoncent comme une « franc-maçonnerie de la courte-échelle[145] ». La réussite est un complot : elle sourit à ceux qui sauront le mieux se faire valoir et se faire apprécier.

La description d'une de ces scènes montre de manière dérisoire ce jeu qui se fait de manière presque anodine : « L'on passait les travaux, les commandes, les voix à l'Institut, entre la poire et le fromage, entre les pièces de vers en l'honneur des gloires académiques et des satires contre les autres gloires[146]. » Le rapport à une sorte de coq à l'âne critique l'absence de sérieux de cette pratique, voire son caractère futile. Le sème de la nourriture souligne le ridicule et la vanité de ce système : c'est en quelque sorte une promotion « en cuisine », dénuée de panache et de mérite. Le personnage de Garnotelle représente cette sociabilité qu'ils jugent malsaine : il appartient à la société de l'Oignon.

Toutefois, en plus des raisons artistiques et morales invoquées à l'encontre de ces soutiens, ne faut-il pas voir aussi une jalousie de la part des Goncourt ? C'est ce que nous pouvons penser quand nous les voyons critiquer la position de Flaubert vis-à-vis de la Princesse Mathilde, leur protectrice :

---

[143] *M.S.*, p. 253
[144] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 6 juin 1865, p. 1168.
[145] *M.*S., p. 256.
[146] *M.S.*, p. 253.

> J'étudie chez la Princesse le curieux travail de Flaubert pour attirer l'attention de la maîtresse de maison, se faire voir, se faire parler – et cela par l'obsession des regards, des mines, des poses. […] Je ris en moi de voir ce gros blagueur de toutes les gloires humaines être si brutalement affamé de glorioles bourgeoises[147].

Ils décrivent ici le masque pris par l'écrivain pour être remarqué et apprécié de l'hôtesse. Mais ne sont-ils pas coupables de ce même jeu, eux qui l'ont critiquée vivement dans le *Journal* seulement, oubliant leurs griefs en sa présence ?

3. Sociabilité et contre-sociabilité[148] : la lutte d'une vie d'artiste

Le monde de la presse a certes quelque attrait pour les Goncourt au début de leur carrière, mais ils s'en lassent assez vite. Leur plaît sans doute l'infiltration dans une sociabilité qu'ils peuvent observer de l'intérieur ; et l'époque de l'écriture des *Hommes de lettres*, qui en rend compte, sonne leur rupture avec le journalisme. Le milieu de la presse est soumis à des intérêts ou des conflits d'intérêts dont d'autres écrivains encore se font les porte-parole – depuis Balzac, le représentant sous la Restauration dans *Les Illusions perdues*[149], jusqu'à Maupassant, qui le montre sous la Troisième République dans *Bel-Ami*. Chez tous, l'idée de corruption est prégnante. S'ils connaissent aussi bien la presse, c'est que les frontières qui séparent journalistes, artistes et hommes de lettres sont poreuses.

Le témoignage des Goncourt, comme souvent, est ambigu et il faut y mettre quelque réserve. Ils changent de lieux de sociabilité régulièrement et tendent, au fil des années, à s'éloigner de la bohème. Ainsi par exemple après avoir fréquenté le café Riche passent-ils au café Helder et de là chez Mario Uchard, où ils amènent Flaubert entre 1858 et 1860, ou encore sur la terrasse de Charles-Edmond, où ils se rendent avec Paul de Saint-Victor. Ces déplacements successifs nous disent une manière de pénétrer des cercles plus restreints, de se faire plus sélectifs. De plus en plus, ils préfèrent paraître en des lieux où sont présents leurs pairs, avec qui ils partagent des idées. Les lieux de sociabilité révèlent des affinités électives et une volonté de parler de manière vraiment libre, argument qu'ils répètent à chaque nouvelle prise de position dans un lieu pour évoquer leur départ.

L'exemple suivant est cité par Anthony Glinoer[150] : en 1857, les deux frères voient l'accueil de vaudevillistes au café Riche comme un inconvénient car ceux-ci donnent une mauvaise image de l'homme de lettres. Avec Aubryet, Saint-Victor, Murger, Royer, le peintre

[147] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 24 janvier 1864, p. 1048.
[148] Nous empruntons ce terme à Anthony Glinoer, « Le *Journal* des Goncourt en 1857 : le règne paradoxal de la Bohème », *art. cit.*, p. 69.
[149] Le personnage entrant dans le journal de Finot pénètre dans une arène, où il risque de se faire déchiqueter.
[150] Anthony Glinoer, « Le *Journal* des Goncourt en 1857 : le règne paradoxal de la Bohème », *art. cit*., p. 69.

Marchal, ils partent par conséquent pour le café Helder dans l'espoir de pouvoir « causer sans être entendus et cacher [leurs] auréoles sous [leurs] chapeaux[151]. » Deux idées apparaissent ici conjointement : la possibilité de faire des confidences et celle de ne pas devoir emprunter un rôle. Les deux frères comptent bien lancer une contre-sociabilité : il s'agit de « transporter la Contre-Révolution contre la Bohème[152] ». Cette contre-sociabilité vise à occuper un nouvel espace de représentation, où tout sera permis, où l'autre ne sera ni obstacle, ni contradicteur, ni censure.

Les Goncourt ont souvent déploré cette nécessité en société de fréquenter des individus pour qui ils n'ont ni affinité ni attachement, voire plus encore une forte répulsion. L'image de l'importun est souvent développée. Ainsi l'ami Pouthier est-il appelé « parasite » mais avec un attendrissement comique dans cette fausse petite annonce écrite dans leur *Journal* : « À céder un parasite qui a servi[153]. » Toutefois Pouthier n'est jamais un opposant, les Goncourt manifestent toujours une forme de sympathie et d'attachement à son égard. Les éléments perturbateurs de l'atelier – dont ils montrent la dégradation depuis le XVI^{e} siècle – sont regroupés sous l'expression générique d'« institut de voyous[154] ». Il comporte, nous l'avons vu chez Anatole, des individus de tous les milieux (aussi bien peintres que journalistes). Ceux-là sont encore présentés dans *Charles Demailly*, dans le monde de la presse donc, où ils sont appelés des « intrus qui poussèrent la porte, et qui, une fois assis, dérangèrent la nappe, la causerie et les idées[155] ». Les auteurs montrent la propagation du mal. Flaubert partage cette répulsion et, comme eux, se donne la réputation d'un ermite. Ce dernier, dans une lettre datée du 14 mars 1868 avance : « J'ai lâché complètement le dîner Magny, où l'on a intercalé des binettes odieuses. Mais tous les mercredis je dîne chez la Princesse, avec les Bichons et Théo[156]. » Le salon de la Princesse Mathilde est donc une alternative au mal régnant dans les autres lieux qui sont envahis par de nouveaux sujets.

Edmond, resté seul après la mort de son frère (et ensuite après la disparition du vieil ami Flaubert), éprouvera plus encore cette répulsion face à ceux qu'ils nomment intrus. Ainsi, beaucoup plus tard, il se plaint de la disparité des convives qui fait penser au mélange des chambres d'hôtes en 1874[157]. Il regrette aussi la vulgarité des hommes politiques qui

[151] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 18 octobre 1857, p. 302.
[152] *Ibid*.
[153] *Ibid*., 23 mai 1857, p. 265.
[154] *Ibid*., 16 janvier 1859, p. 435.
[155] *C.D.*, p. 176.
[156] Lettre citée par Anne Martin-Fugier, « Convivialité masculine : les dîners Magny et Bixio », *art. cit.*, p. 56.
[157] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 1er décembre 1874, p. 614.

fréquentent ces mêmes lieux en 1877[158] et enfin, en 1883, alors qu'il fréquente encore le Dîner Magny, avec la nostalgie du premier rendez-vous, il évoque la « transfusion de *nouveaux*[159] » (parmi lesquels les hommes politiques Alexandre Ribot et Jules Roche), expression qui invite à imaginer une infection du sang par cette immixtion.

Cette époque plus tardive marque une étape qui suit la voie ouverte avec son frère, avec qui ils recherchaient plus volontiers la compagnie de leurs pairs. En 1874, a lieu le premier Dîner des Cinq chez Riche, qu'Edmond partage avec Flaubert, Daudet, Tourgueniev et Zola. Le fait que ce dîner soit rebaptisé « Dîner des auteurs sifflés » est assez évocateur : cela signifie bien cette volonté de faire barrage, de résister à l'adversité en se réunissant. Paul Alexis écrit ainsi :

> La réunion de ces deux ou trois couches d'amis formait un ensemble curieux, où des individus de génération et d'opinions différentes se trouvaient en présence. Mais la grande affection que chacun éprouvait pour Gustave Flaubert, servait de trait d'union suffisant. Et la diversité des jugements, favorisée par la plus absolue liberté de langage, donnait à ces après-midi du dimanche une saveur et un intérêt que je n'ai vus depuis nulle part.
> Bientôt même, non contents de se retrouver chaque semaine, désireux de causer dans une absolue intimité, les quatre romanciers « du quadrilatère » se mirent à dîner ensemble une fois par mois ; et, en riant, ils appelèrent leur dîner, « le dîner des auteurs sifflés », car, tous, ils avaient eu des désagréments au théâtre[160].

La sociabilité, d'une certaine manière, est contre-sociabilité car elle forme un rempart qui permet à ceux qui sont rejetés de se réunir pour exister dans un *entre-soi* réconfortant. Paul Alexis insiste sur la liberté de parole dont le respect constitue un critère du bon déroulement des rencontres. Cela nous rappelle le Dîner Magny qui, finalement, a laissé des traces positives dans la mémoire des deux frères qui, après l'avoir parfois critiqué, disent en 1867 qu'il « aura été, en dépit de quelques *empêcheurs*, un des derniers cénacles de la vraie liberté de penser et de parler[161] ». Ils montrent cette possible concorde ou cette union dans l'adversité dans *Charles Demailly*, à propos d'un dîner qui prend le relais du Dîner du Moulin-Rouge :

> Les fondateurs se résolurent à quitter le Moulin-Rouge, et l'on se mit à dîner, à tour de rôle, les uns chez les autres. Mais Farjasse […] abusa bientôt de son rôle d'amphytrion [sic], et recommença chez lui régulièrement les anciens dîners du jeudi, dîners sans femmes et les coudes sur la table, où l'on reprit entre soi, et pour soi, les duels enivrants et les superbes batailles de la parole, à propos de toute chose et de tout homme[162].

Là, il est question d'un espace restreint et privé dont le caractère régulier et la décontraction des réunions sont propices à l'exercice d'une parole libre qui parfois rejoue les

[158] *Ibid*., 18 décembre 1877, p. 756.
[159] *Ibid*., 26 juin 1883, p. 1013.
[160] Paul Alexis, *Émile Zola, Notes d'un ami*, Paris, Charpentier, 1882, p. 180.
[161] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 4 septembre 1867, p. 107.
[162] *C.D*., p. 176.

conflits extérieurs mais en les mettant à distance, contrairement au Dîner du Moulin Rouge, qui est fait de clans et voit l'affrontement de forces opposées :

> Oui nous faisons une famille ennemie, une république d'envie, nous nous déchirons, nous nous dévorons ; mais au fond de tout, dans cette dispute pied à pied de la gloire et de la popularité, sur cet étroit terrain où la place au soleil prise par l'un est souvent le pain enlevé à l'autre, nous avons des enthousiasmes qui nous sortent de la poitrine ; nous consacrons des succès qui nous écrasent, et nous saluons des grands hommes parmi nos camarades[163]...

Ce n'est qu'au milieu des techniques prédatrices, décrites par le héros et révélatrices de sa jalousie, que prend place aussi la consécration de certains auteurs. Les métaphores de la violence et de la voracité carnassière parcourent le texte pour décrire les stratégies employées dans cette lutte intestine. Celui qui gagne ou remporte la gloire semble le gladiateur qui fait face à la cruauté.

C'est peut-être aussi ce qu'Edmond a pu vivre au Dîner Bœuf Nature, dîner des naturalistes fondé par les jeunes qui admiraient les « auteurs sifflés ». L'écrivain y participait de temps en temps avec Flaubert, Léon Hennique, Henry Céard, Maupassant, Huysmans et Paul Alexis. Dans cette réunion, selon Jules Claretie, il y a quelque chose de l'ordre de la prédation : « Le plat de résistance, le "bœuf nature", est, par son nom seul, tout un programme. Mais je ne sais pourquoi je crois pouvoir affirmer qu'on y mange aussi du "confrère saignant"[164]. »

Les Goncourt, en aristocrates se considérant supérieurs, cherchent donc dans une forme de contre-sociabilité littéraire la réalisation de leur aspiration à une sociabilité sélective qui, seule, pourrait faire barrage aux intrus et extraire la quintessence de la société. Leur *Journal* apparaît comme le pendant de cette vision idéalisée car il est le miroir des rencontres qu'ils vivent, une scène qu'ils transposent en pouvant la juger tout à fait librement, avec les atteintes, les attaques, les insultes, les moqueries qu'ils ont parfois dû étouffer en présence d'autres.

Les rencontres chez leurs pairs sont aussi une solution : à mi-chemin entre le repas d'auteurs et le salon, elles sont dédiés à la discussion sur l'art et la littérature, sans dîner ni autre distraction. C'est ainsi par exemple que Zola reçoit le jeudi soir, Flaubert, le dimanche après-midi quand il se trouve parisien et qu'Edmond conçoit dans son grenier enfin son nouveau cénacle exclusivement composé d'hommes de lettres et de peintres, dont le lieu est peut-être inspiré du peintre Delécluze, qui réunissait là ses convives le dimanche dans les

[163] *C.D.*, p. 167.
[164] Jules Claretie, *La Vie à Paris : 1880-1885*, *op. cit.*, p. 35.

années 1820. Ce grenier de Delécluze[165] figure peut-être une sorte de modèle en termes de conversation : le peintre et critique d'art réunissait « huit ou dix personnes qui parlaient de tout[166] », et dont la discussion était guidée par le maître des lieux, modérateur d'une parole « ferme et franche sur tout[167] ». Il est un hôte de qualité : « En sus de ses qualités humaines et intellectuelles, le maître de maison a deux atouts, le premier d'ordre matériel, le second d'ordre relationnel[168] ». Il est cultivé, écrit dans les *Débats*, est par conséquent influent, il possède un espace propice à la réception et a un réseau important.

Pour Edmond, le grenier – qui est la concrétisation d'un espoir nourri avec Jules –, par son élévation constitue une sorte de tour d'ivoire. Le lieu est réservé à une passion partagée avec des hôtes de choix et, nous y reviendrons, il est en lui-même une scène décorée, artistiquement élaborée. Loin des agapes bohèmes, il permet de poser plus clairement les bases de ce qui pourrait constituer, sinon une école naturaliste, du moins le lieu d'une communauté de pensée.

Posée en société du paraître, la société du XIX^{e} siècle qui nous concerne – à partir du Second Empire – compte des évolutions par rapport à l'Ancien Régime que les Goncourt posent en modèle. Les relations entre individus y demeurent travaillées par des codes. Les Goncourt, en hommes de la capitale, observent tout ce qui se passe autour d'eux, comme le spectacle d'une société en représentation, de laquelle ils participent mais en tâchant toujours de se distinguer. Les microcosmes qui se créent les intéressent et ils se sont immiscés dans bon nombre d'entre eux, afin d'atteindre leur ambition d'écrire les *Mémoires de la vie littéraire,* qui forment un défilé de figures de leur temps.

[165] Sur le sujet : Anthony Glinoer, Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^{e} siècle, op. cit.*, pp. 79-83.
[166] Lire sur le sujet, l'article de Marianne Cermakian, « Byron chez Delécluze », *Romantisme*, 1974, n°7. pp. 99-106, p. 99.
[167] *Ibid*.
[168] Anthony Glinoer, Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^{e} siècle, op. cit*., p. 80.

CHAPITRE IX : LES GONCOURT : DE LA DÉNONCIATION D'UNE SOCIÉTÉ SPECTACULAIRE À LA DÉNONCIATION PAR LE SPECTACLE

Les Goncourt parlent des hommes de lettres, ils parlent des artistes, ils parlent de la bohème, ils parlent de la presse, ils parlent des « basses classes », ils parlent de toute la société[1] avec un désir sans cesse renouvelé de comprendre, de dévoiler, de voir ce qui est caché et de le révéler. Le *Journal* relève d'une volonté de montrer ce qui ne peut être dit parfois d'emblée. Les romans qui s'inspirent de ces pages d'indiscrétion en disent long.

Le masque, le travesti, le jeu sont des motifs qui apparaissent dans leur œuvre – c'est plus généralement un lieu commun littéraire –, comme si la société n'était bonne qu'à se donner en représentation. Le succès de la presse, qui devient le principal « système discursif[2] », manifeste pourtant une volonté des contemporains de tout savoir. Aussi, dans ce cadre, le fait divers lui-même, qui devrait être une sorte de miroir de l'époque, élabore des fictions, des inventions plus ou moins proches du réel qui doivent faire sensation[3], rendre les nouvelles spectaculaires. Cette ambiguïté soulève plusieurs questions : celle de la curiosité, de la connaissance de la société et donc de la création d'une « dramaturgie sociale[4] » posant à son tour le problème du rapport fiction/réel. Les Goncourt s'intéressent à cette complexité car ils veulent mettre au jour le monde dans lequel ils évoluent, le mettre au jour pour le dénoncer, pour le critiquer et ils ont tendance à prendre la pose de deux moralistes observant leurs contemporains. Ce qui les intéresse aussi, par-delà la simple question de la révélation et du rétablissement de la vérité, c'est de comprendre les enjeux et les mécanismes de ces mensonges.

Toujours redevables de leurs maîtres dans les divers arts, ils dévoilent et jugent ceux qui se cachent derrière des masques vrais, vraisemblables, métaphoriques, ces histrions aux vies variées. À leur tour, pour rendre compte des choses vues, après avoir fait preuve d'indiscrétion, ils travestissent leurs personnages, leur tendent des masques pour dégager le

[1] Ils circonscrivent ces thématiques dans le carnet préparatoire à *La Fille Élisa*. Robert Ricatte, *La Genèse de la Fille Élisa*, Paris, PUF, 1960 : « Nous essayons de faire l'histoire de la société de ce temps-ci par l'étude des classes de cette société. Son train, grandes catégories : artistes, bourgeois, peuple. », p. 167.
[2] Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, Paris, Seuil, 2007, p. 18.
[3] Sur l'ambiguïté du rapport au réel dans le fait-divers au XIX^e^ siècle, lire Dominique Kalifa, « Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIX^e^ siècle », *Annales, Histoire, Sciences sociales*, 1999, n°6, pp. 1345-1362.
[4] *Ibid*., p. 1350.

caractère spectaculaire de ces comportements, de ces types, de ces hommes qui les entourent. Leur « voiture de masques » passe et ce sont tous les milieux qui sont traversés. Ils s'approprient, inventent et réinventent des modes de représentation. Les Goncourt, en ce siècle qui est le leur, et si peu le leur à la fois, perçoivent une forme de décadence. Comme ils le disent déjà prématurément en 1859, pressentant pour leur époque tous les abaissements, ils voient « un défilé de ces personnages, de ces individualités qui poussent comme des champignons dans le crépuscule d'un monde qui finit, les organisations de décadence[5]. » Entre nostalgie et modernité, illusion et désillusion, c'est ce spectacle de la société avec et sans ses masques qu'ils nous livrent.

I. La dénonciation du mensonge : le dévoilement comme projet

1. Les Goncourt et le spectacle de la politique

Si les Goncourt n'échappent pas à l'emploi de la métaphore du « théâtre du monde », c'est qu'ils ont la conviction d'appartenir à une société du mensonge et de participer à une histoire qui est un spectacle.

La Révolution française et celles qui la suivent ont enclenché, selon eux, un processus de décadence. En aristocrates et en dignes contre-révolutionnaires qu'ils sont, ils accusent cet ébranlement de la nation de tous les maux, ainsi qu'ils le disent dans leur *Journal* en 1853 : « Les révolutions sont tout ce qui nous reste des jeux du cirque[6] ». Comme telles, elles ont trait au spectacle mêlant un public varié.

Il en résulte, selon les Goncourt, une société bouleversée, en souffrance, gangrénée par la croyance dans le socialisme, qui est un leurre. Cette idéologie nouvelle est dépeinte de manière pittoresque dans un épisode marquant de *Manette Salomon*, où Anatole substitue à la figure du Christ humanitaire un « pierrot […] qui avait un Christ comme dessous[7] ! » Pierrot, peint par Watteau, « suspendu entre les grimaces du rire et des larmes[8] », montre une tension de la société malade aux yeux des deux frères. Ce Christ humanitaire véhicule une image de la promesse populaire socialiste, ainsi que le dit George Sand dans sa Préface à l'œuvre du poète-ouvrier Charles Poncy :

[5] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 30 août 1859, p. 470.
[6] *Ibid*., *Gavarnia*, p. 76.
[7] *M.S.*, p. 181.
[8] Gabriel Séailles, *Watteau*, Paris, Payot, 1923, p. 74.

> Le peuple est virtuellement, depuis la naissance des sociétés, le Messie promis aux nations. C'est lui qui accomplit et qui doit continuer l'œuvre du Christ, cette voix du ciel descendue dans le sein d'un prolétaire, ce Verbe divin qui sortit de l'atelier d'un pauvre charpentier pour éclairer le monde et prophétiser le royaume des cieux, c'est-à-dire le règne de la fraternité parmi les hommes[9].

Pour les Goncourt, l'utopie socialiste porte un masque blafard et inquiétant. Elle se donne comme une religion, avec ses vertus théologales, ses airs de famille heureuse et l'illusion d'un discours qui serait la parole du Christ : ce « Verbe divin qui sortit de l'atelier » fait pendant au verbe de leur ami Pouthier[10] (et donc d'Anatole), dont les deux frères disent qu'il est un « esprit de vieux singe, un macaque qui rit et mord, Servin, avec l'esprit d'un gamin de l'école, […] une trinité de blague[11] ». C'est donc l'ami de jeunesse qui leur souffle cette image. En 1856, il est vu peignant, « toujours attelé à un Christ humanitaire[12] », et en 1862, réalisant « à la fois un Christ de lorette et un Christ humanitaire[13] ». Quant à Anatole, son adhésion à cette doctrine politique est remise en question : il la dégrade par son apprentissage dans des livres qui se signalent par leur usure et leur contenu vague :

> Un socialisme brouillé qu'il avait puisé çà et là dans un Fourier décomplété et dans des lambeaux de papiers déclamatoires, de confuses idées de fraternité mêlées à des effusions d'après-boire, des apitoiements de seconde main sur les peuples, les opprimés, les déshérités […] voilà ce qui avait le tableau d'Anatole, le tableau qui devait s'appeler au Salon prochain de ce grand titre : le *Christ humanitaire*[14].

Le spectacle de la dégradation de la société est encore décrit en 1870 par Edmond qui y voit un carnaval avec son caractère d'improvisation :

> Puis c'est la clameur grondante de la multitude, en qui succède la colère à la stupéfaction. Puis ce sont les grandes bandes parcourant les boulevards, précédées de drapeaux, et les cris répétés de : *La déchéance ! Vive Trochu !* Enfin, le spectacle tumultueux et désordonné d'une nation, qui va périr ou se sauver par un monstrueux effort, par *l'impossible* des époques révolutionnaires[15].

Les tours présentatifs, les adverbes temporels qui font progresser le récit, le sème du tapage donnent à cet épisode une dimension visuelle qu'Edmond accompagne de ses impressions. Cette manifestation d'ordre révolutionnaire se présente comme un désordre complet qui doit traduire le renversement, la démonstration protestataire. De toutes les révolutions sont sorties des incohérences aux yeux des deux frères, car il est toujours question de mensonge et de bêtise populaire. Gavarni souligne aussi le rôle joué par la presse dans l'agitation de la masse par la métaphore de la maladie qui ronge la société : « Voilà une idée

[9] Charles Poncy, *Le Chantier, poésies nouvelles*, préface de George Sand, Paris, Perrotin, 1844, p. 10.
[10] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 25 novembre 1856, p. 221.
[11] *Ibid*.
[12] *Ibid.*
[13] *Ibid.*, 8 mai 1862, p. 815.
[14] *M.S.*, p. 177.
[15] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 3 septembre 1870, p. 274.

que je voulais mettre dans mon *Thomas Vireloque*. Je voulais dire que de même que la gale […] vient d'un petit acarus qui est dans le bubon, de même sous chaque bubon révolutionnaire, sous chaque émeute, il y a un acarus, qui est un journal[16]. »

Le personnage historique spectaculaire par excellence pour les deux frères est l'empereur. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer la mise en scène de sa personne lors des deux Expositions universelles de 1855 et 1867. Leur obsession s'alimente à deux sources principales : l'arrivée des Bonaparte à la tête du pays leur semble une usurpation ; ils ont aussi une revanche à prendre sur ce coup d'État du 2 décembre 1851, qui vient leur voler la vedette :

> Je suis sûr que les coups d'État se passeraient encore mieux s'il y avait des places, des loges, des stalles, pour les bien voir et n'en rien perdre. Mais ce coup d'État-ci faillit manquer ; il osa blesser Paris dans un de ses grands goûts : il mécontenta les badauds. Il fut joué en sourdine, sans tambours ; joué vite, en lever de rideau. À peine si l'on eut le temps de s'asseoir. […] Même moi, qui trouvais la pièce mauvaise et qui pourtant regardais patiemment, en critique bien appris[17].

Les deux frères relatent leurs impressions à propos de ce coup d'État dont ils estiment l'orchestration ratée : si son ambition est de faire spectacle pour marquer les esprits, elle échoue. C'est un jugement sur sa légitimité. Rien ne joue en faveur de la beauté de la manifestation qui est rapide, peu travaillée, trop hâtive.

Par ailleurs, ils dévoilent le manque de naturel des apparitions publiques de Napoléon III. Ils décrivent par des portraits en acte sa gestuelle, son habit, son attitude où tout semble avoir été étudié :

> Il marche, il avance, lentement, tout d'une pièce, à petits pas posés qui glissent. Il a du reptile dans l'approche et du caméléon dans le mouvement – un air endormi et glacial, l'œil petit, éteint, et la peau, tout autour, ridée et plissée comme des paupières de lézard. Il ne va pas aux gens, il flaire la haie qui se range sur son passage, s'arrête avec hésitation devant une personne et restant de côté, sans lui faire face, regardant devant lui, il lui adresse, après un moment, une première parole enrhumée, qui a un accent allemand. Puis, à la seconde parole, toujours fixe et les yeux vagues, il cherche. La personne attend ; rien ne vient. Il se fige dans sa gêne. Au bout de quelques secondes, il tire son mouchoir et s'en essuie flegmatiquement la bouche, et une autre parole tombe, et puis il passe. Parfois, dans ses yeux d'un bleu dépoli, passe un pâle sourire, une lueur terne. Il est en monsieur. Il a un habit, un chapeau, deux boutons de rose à sa boutonnière et le grand cordon de la Légion d'honneur sur le gilet, Ave Caesar ! C'est lui[18].

L'énumération des verbes pose un comédien, un homme en représentation. Le procédé des deux frères ici est de ménager un effet de suspens pour dévoiler enfin le rôle tenu. La

[16] *Ibid*., « Pages Gavarni », 1852, p. 48.
[17] *Ibid*., décembre 1851, p. 28.
[18] *Ibid*., 27 février 1864, p. 1055.

dénonciation est claire : ils signalent par les mimiques, par la progression lente et mesurée, reproduite par une ponctuation abondante, la posture affectée. Et dans ce portrait comique et ironique, ils mettent quelque chose des portraits-charges de La Bruyère dans ses *Caractères*[19] : ce sont les détails triviaux attribués à Giton (qui « ploie un ample mouchoir et se mouche avec grand bruit ») et la démarche cadencée de Phédon (qui « marche doucement et légèrement ») qui ont une visée critique. Cette peinture dévalorise le personnage et crée une incompatibilité avec son statut. Les Goncourt retournent la mise en scène du pouvoir contre lui-même.

Le jugement devient plus incisif : dans ce cas, l'imposture exaspère plus qu'elle ne fait rire.

> Sinistre ! C'est l'épithète qui vient à la pensée en le voyant. Gautier dit qu'il ressemble à un écuyer de Cirque renvoyé pour ivrognerie. Il y a de cela. Sinistre, gauche, fourbu, implacable. Il ressemble encore à un aventurier qu'on rencontrerait dans un bas hôtel d'Allemagne, à un ruffian de Francfort.
> Et je me disais, en le regardant : « Ça, c'est cela, la tête de la France, l'homme sur qui tout pose ? C'est ça Napoléon III, César sur le théâtre du monde par la même ironie que Clarence est Marc-Aurèle à la Porte St-Martin ? Enfant protesté, Napoléon par ordre au Te Deum de sa naissance, auquel son père n'assista pas. Napoléon en qui ne coule même pas une goutte de sang des Napoléon, cette figure de maraud, c'est cela[20] ?

Un vocabulaire péjoratif, des comparaisons outrageantes, la répétition de formules signifiant l'indignation profonde, les interrogatives qui mettent en doute l'intégrité de la personne de l'empereur sont les moyens pour les Goncourt d'attaquer. Une fois encore la métaphore théâtrale est bien présente : ils mettent le doigt sur une supercherie qu'ils révèlent. Surtout, ils exposent ici l'illusion due au théâtre : celle par quoi les acteurs deviennent un personnage le temps d'une scène. Ils prennent l'exemple du comédien Clarence, Charles Cappua, qui joue l'empereur Marc-Aurèle dans le drame en cinq actes et neuf tableaux de Louis Bouilhet, *Faustine*, représenté pour la première fois le 20 février 1864. Au lieu d'être assumée comme un faux-semblant spectaculaire durant le temps de la représentation, c'est une époque tout entière que stigmatise l'usurpation d'un rôle par Napoléon III.

Dans *Manette Salomon*, le jeu sur le paraître est dénoncé par la « blague » d'Anatole, qui subvertit cette prétention à la glorification. Il démystifie le mensonge impérial dans une peinture de commande de Napoléon III, où il échange les matières nobles, qui doivent représenter les attributs de la splendeur (« les ors de l'épaulette, du collier, des parements, de

[19] La Bruyère, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris, Garnier frères, 1962, « Des biens de fortune », p. 204.
[20] *Ibid*.

la ceinture, du fauteuil, de la couronne, du sceptre, des crépines[21] »), contre des matières vulgaires, révélant l'inauthenticité. Peut-être est-ce une manière de se moquer *a posteriori* de la peinture officielle de David, dans sa représentation de Napoléon I[er], dont le *Journal* fait la critique : « C'est la vengeance de ce règne que ce tableau. Oh ! qu'il ne périsse pas ! Qu'il reste, qu'il demeure pour montrer l'art officiel du Premier Empire – toile de foire devant l'apothéose du grand saltimbanque[22] ! » Le spectacle n'est plus célébration mais cirque et foire. La référence au saltimbanque rappelle Victor Hugo qui, dans son « Apothéose », utilise la même métaphore satirique :

> Méditons. Il est bon que l'esprit se repaisse
> De ces spectacles-là. L'on n'était qu'une espèce
> De perroquet ayant un grand nom pour perchoir,
> Pauvre diable de prince, usant son habit noir[23].

Les deux frères convoquent encore, comme exemple de la fausseté de leur époque, la vogue des musées de cire. Le procédé inventé au Moyen Âge est employé à partir du XVII[e] siècle dans le cadre de la céroplastie anatomo-médicale, qui favorise l'essor de la pratique. Celle-ci est très courante à Paris à la fin de l'Ancien Régime et durant la Révolution avec l'établissement de cabinets de cires médicales[24]. Des modelages de cadavres sont réalisés. Au début du XIX[e] siècle, le cabinet de cires de Curtius (créé en 1785 et situé au Palais-Royal) comporte des représentations d'hommes illustres. Les Goncourt évoquent cette reproduction dont ils craignent que l'invasion ne se propage :

> La figure de cire en est à son enfance [....]. Mais elle deviendra, dans la république qui menace, le grand art populaire. Nul doute que les démocraties de l'avenir n'élèvent aux gloires futures de la France un nouveau Versailles [...] un Versailles de figures de cire. […] Ce sera l'Histoire, même, ses grandes scènes et ses hauts faits, saisis tout à coup, figés, immortalisés en même temps et dans leur forme et dans leur couleur ! […] Tous les gens dont le métier est de disposer ou de rendre plastiquement des faits fictifs et imaginaires. Et peut-être ira-t-on jusqu'à mettre dans les personnages historiques une petite manivelle, qui récitera leurs plus beaux mots[25].

Ils déplorent l'image d'un siècle où ceux qui sont supposés briller ne sont que des marionnettes. Versailles[26] est cité pour ce qu'il représente dans l'imaginaire du XIX[e] siècle,

---

[21] *M.S.*, p. 523.
[22] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, *op. cit.*, 5 juin 1863, p. 971.
[23] Victor Hugo, *Les Châtiments*, Paris, Livre de Poche classiques, 1998, p. 119.
[24] Cf : sur l'un de ces cabinets de la fin du XVIII[e] siècle-début du XIX[e] siècle, lire Jean-Marie Le Minor, « Le Cabinet de cires médicales du céroplasticien J.F. Bertrand à Paris (fin XVIII[e]-début XIX[e] siècle) », *Histoire des sciences médicales*, n°3, vol.33, pp. 275-286.
[25] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, août 1855, pp. 146-147.
[26] Sur la référence à ce « nouveau Versailles », au musée Louis-Philippe, en rapport avec les Goncourt, lire : Véronique Léonard-Roques (éd.), *Versailles dans la littérature. Mémoire et imaginaire aux XIX[e] et XX[e] siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 140.

c'est le moyen de refabriquer une histoire à partir de celle totalement pétrifiée de ce lustre français, un mensonge donc.

C'est encore dans cette optique que les deux frères font jouer à Anatole dans *Manette Salomon* une campagne militaire, événement historique et parodique qu'il met en scène. Anatole spectacularise en présence d'une troupe improvisée les campagnes napoléoniennes et emprunte au type du *miles gloriosus*. Dans son atelier qui accueille le tout-venant, ce sont les grands événements de cet empire, les conquêtes d'un héros qui sont singées et placées sous le signe de la dérision : le décor, les accessoires sont constitués d'objets de seconde main, entachés de trivialité (des boîtes de conserve, des balais, des chaises en guise d'accessoires et le vent de Russie reproduit au moyen d'une fenêtre ouverte). Les acteurs, eux-mêmes improvisés, font de cette mascarade une moquerie acerbe, critique du pouvoir et de la renommée.

2. Les Goncourt censeurs et moralistes

Un volume des *Cahiers Goncourt*[27] a été consacré à la question des Goncourt moralistes. Nous n'entendons aucunement revenir sur tous les exemples fournis dans cette vaste étude qui circonscrit presque l'ensemble de la production goncourtienne. Ce qui nous intéresse ici, c'est la question du spectaculaire, pour ne considérer que l'un des modes de relation entre les Goncourt (en mémorialistes de leur temps) et leurs contemporains.

Sur le modèle de La Bruyère, les Goncourt sont spectateurs de la vie des autres et le *Journal* en est sans doute le meilleur exemple. La fonction du moraliste serait de révéler ceux qu'il observe et de se définir par rapport à eux ou contre eux. Le portrait du moraliste se dessinerait alors en creux dans cette manière de s'exhiber lui-même avec les autres. L'ouvrage de Louis Van Delft, *Les Spectateurs de la vie*[28], insiste en particulier sur la notion de transcription artistique ou *artialisée* des modèles, dont La Bruyère est représentatif : « Tout écrivain est peintre et tout excellent écrivain excellent peintre[29] », écrit-il dans son *Discours de réception à l'Académie*. La question du pittoresque et des frontières génériques se retrouve ici exposée mais dans la perspective de la moralisation cette fois. Le moraliste est devant le monde comme le peintre devant son modèle et, pour emprunter encore la métaphore spectaculaire, le moraliste est devant le monde comme le dramaturge.

[27] *Cahiers Goncourt*, n°15, *Les Goncourt moralistes*, 2008.
[28] Louis Van Delft, *Les Spectateurs de la vie, op. cit.*
[29] « Discours de réception à l'Académie française », *Ibid*., p. 149.

Les personnages goncourtiens, hormis Madame Gervaisais confrontée à elle-même et à l'incommensurabilité du mystère de la religion, dépendent toujours d'une société. Il s'agit dès lors pour les Goncourt de dévoiler les rôles sociaux, les identités cachées des protagonistes. Ils posent un regard qui déshabille, déconstruit la société pour la reconstituer sans contrainte : ils convoquent prostituées, hystériques, mystiques et « basses classes ». Luttant contre les goûts du bourgeois et ainsi contre le confort d'un lecteur qu'ils ne veulent pas ménager (puisqu'ils feignent au contraire de mépriser le public), ils vont naturellement vers ceux qui étaient jusqu'alors des laissés pour compte de la littérature ou qui avaient été montrés parfois mais sous une forme caricaturale. Les Goncourt, au contraire, ont une attirance pour les choses laides, dérangeantes. La Préface à *Germinie Lacerteux,* en manière de manifeste, le clame haut et fort. Mais chez eux, comme chez Baudelaire, c'est aussi une question d'esthétique. Pour évoquer des individus inférieurs ou malades, il faut créer une œuvre nouvelle qui ne soit pas préoccupée du seul Beau académique. Ils sont, selon Erich Auerbach, « des redécouvreurs professionnels d'expériences esthétiques, – surtout morbidement esthétiques et propres à satisfaire les blasés[30] ».

Dévoiler le mensonge, c'est ce qu'ils font aussi et surtout en montrant le bourgeois dont ils raillent l'attachement à la production de sa propre image (par l'intermédiaire d'albums de photographie[31] et de peintures de commande qui se multiplient). Nombreux sont leurs personnages à posséder des portraits : le portrait de M^me^ Bourjot en costume de bal signé Ingres, seul tableau au mur, « une miniature de la mère de Renée encore jeune, avec un fil de perles au cou[32] », un daguerréotype de la même plus âgée, un portrait du père en uniforme, le portrait de celle qui a recueilli Anatole le soir de sa beuverie, « des portraits de famille d'un effrayant[33] », dont l'un, miraculeusement, donne la colique[34]. Si ces modes sont données en spectacle, c'est qu'elles sont un indicateur des groupes sociaux, qui se définissent ainsi « de l'intérieur par les processus de l'imitation comme de l'extérieur par les mécanismes sociaux de la distinction[35] ». Le désir de se faire portraiturer, véritable « *portraituromanie,* […] un nouveau mot pour une nouvelle chose, […] cette belle passion de se faire peindre, qui possède

[30] Erich Auerbach, *Mimèsis*, Paris, Gallimard, 1997, p. 493.
[31] Sur la question du portrait de la bourgeoisie, lire Manuel Charpy, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e^ siècle*, n° 34, 2007/1, pp. 147-163.
[32] *R.M.*, p. 258.
[33] *M.S.*, p. 175.
[34] *Ibid*.
[35] Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, notamment le chapitre 5, « Le sens de la distinction ».

la plupart des citoyens de Paris[36] » n'est rien d'autre que le reflet de l'ascension bourgeoise qui produit une image de sa classe. L'abondance de ces productions est manifeste dans les salons dès avant le Second Empire, et la critique antibourgeoise ne manque pas de se faire entendre, émanant d'amateurs d'art qui n'y voient qu'un geste de classe contre lequel évidemment les Goncourt se dressent aussi dans leur *Journal*. Phénomène de mode, le portrait est encore complété d'autres démonstrations de la bourgeoisie, telles que les fameuses « cartes de visite avec P.P.C, pour prendre congé[37] », que la mère d'Anatole veut envoyer alors qu'elle n'a pas un sou. Apparence, mensonge de cette classe, le propos n'est pas sans rappeler, par certains aspects, la mode vue par La Bruyère.

L'imposture d'Henri dans *Renée Mauperin* suggère le nombrilisme du bourgeois[38], maniaque de l'autoportrait.

En formulant ces dénonciations, la posture des deux frères apparaît par opposition et distinction. Ils ont la place des moralistes en surplomb, qui jugent de toute leur hauteur en feignant de s'approcher des individus par la présence de personnages au sein de l'intrigue, comme le montre Stéphanie Champeau :

> Ce personnage d'Henri Mauperin semble cristalliser toutes les critiques que les Goncourt font du monde bourgeois. À cet égard, le fait que ce soit un noble qui tue Henri Mauperin semble bien évidemment d'une haute valeur symbolique : cette mort du bourgeois tué par un représentant de l'ancienne société constitue une revanche sur les faits, sur la réalité du triomphe de la bourgeoisie, pour ces nostalgiques de l'Ancien Régime que sont les Goncourt[39].

Les Goncourt sont moralistes en retrait parce qu'ils jugent leur personnage de haut. La confrontation se fait à la fois en-dedans (par le récit) et par-dessus (par le point de vue des Goncourt que nous avons soit de manière directe soit en filigrane). Certes, ils adoptent une position du surplomb qui semble les détacher tout à fait de leurs observations, mais il semble aussi assez évident que les épisodes narrés trouvent souvent leurs sources dans le *Journal*, dans ce qu'ils ont eux-mêmes pu observer de près. Il y a un dédoublement des deux frères à travers la voix des personnages. Telle est la mise en relation entre l'œuvre que nous pourrions considérer comme appartenant au registre de l'intime, l'œuvre de fiction et la position

[36] Victor Fournel, « La *portraituromanie*, considérations sur le Daguerréotype », *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Plon, 1858, pp. 384-385, cité par Manuel Charpy, « La bourgeoisie en portrait », *art. cit.*, p. 148.
[37] *M.S.*, p. 494.
[38] Stéphanie Champeau, « Les Goncourt moralistes dans *Renée Mauperin* », *Cahiers Goncourt*, n°15, 2008, *Les Goncourt moralistes*, pp. 95-121.
[39] *Ibid.*, p. 97.

critique, ce que confirme leur propos : « Il faut être aristocrate pour écrire Germinie Lacerteux[40] », preuve de la nécessité de prendre de la hauteur pour juger.

Quant à la volonté des deux frères de tout montrer, sans restriction, elle s'applique dans *Germinie Lacerteux*, *Henriette Maréchal*, *La Fille Élisa*, dont les contenus ont pu choquer, en raison de leur immoralité supposée. Si certains détracteurs ont voulu manifester du dégoût pour ces œuvres trop sincères, trop vraies, dérangeantes, les deux frères montrent du doigt ce que les gens ne veulent pas voir par confort ou par convenance.

Toujours comme des moralistes, ils pratiquent un art et une manière de dire les choses, avec esprit, à l'exemple de Gavarni, dont les légendes sont des pointes acerbes. Une phrase coup de tonnerre, qui juge, qui porte le verdict, ils ont apprécié cette qualité chez leur maître à penser : une capacité à saisir en un instant, d'un seul trait, la nature humaine pour en définir le caractère de manière satirique, mais sans prendre le ton de la leçon. Dans la biographie qu'ils lui consacrent, les Goncourt notent qu'il sait donner de la « profondeur morale à ses légendes[41] » et faire naître le « littéraire engueulement de sa satire[42] » : il a donc un talent pour l'emploi du bon mot, qui n'est pas la grossièreté qu'ils voient dans la caricature. C'est plutôt une sorte de mélancolie sceptique qui produit cette langue du vrai :

> N'avez-vous pas rêvé parfois une sténographie de l'idiome courant, usuel, débraillé, qu'un peuple et un temps emportent avec eux ? Une sténographie de la langue parlée et causée ? Cette langue dans la langue, inacadémique, mais véritablement nationale, et qui a les bonnes fortunes et les couleurs d'un argot : toujours retrempée, reforgée, enrichie, recréant la grammaire ; véritable confluent de mots, de phrases, de façons de dire des dix mille patois parisiens qui roulent sous le français écrit, officiel, inventorié et châtré, des dictionnaires et du livre ? La légende de Gavarni est cette sténographie[43].

Les deux frères célèbrent l'ampleur et la fécondité d'une langue sans limites qui s'inspire de tout ce qu'elle entend. Ils essaient de développer ce talent du bon mot, éloigné du style de l'aphorisme[44] : il s'agit par l'humour, le rire, la moquerie, une sorte de cynisme percutant de saisir le lecteur. C'est la langue du boniment, dont nous avons déjà donné quelques-unes des caractéristiques stylistiques. Tel ce portrait qui concentre tous les traits du bourgeois parisien :

> Cet animal !... vient de province ! son pelage ! est un habit noir ! Il n'a qu'un œil ! comme vous pouvez voir ! son autre œil !... est un lorgnon ! Cet animal, messieurs, habite un pays !

[40] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 10 septembre 1866, p. 36.
[41] Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni, L'homme et l'œuvre, op. cit*., p. 142.
[42] *Ibid*., p. 153.
[43] *Ibid*., p. 202.
[44] L'aphorisme, qui se trouverait plutôt dans un ouvrage comme *Idées et sensations*, *Cahiers Goncourt*, n°15, 2008, *Les Goncourt moralistes*, pp. 53-70.

> borné par l'Académie !... Sauf l'amour ! platonique ! on ne lui connaît pas ! de maladies particulières !.... C'est l'animal du monde !... du monde ! le plus facile à nourrir ! […] Inutile, messieurs, de vous citer des traits de son intelligence : il a inventé la savate et les faux-cols !!! Sa cervelle ! messieurs ! la dissection nous l'a fait connaître ! On y trouve ! on y trouve ! messieurs ! le gaz d'une demi-bouteille de champagne ! un morceau de journal ! le refrain de la Marseillaise !!! et la nicotine de trois mille paquets de cigares !!!... Pour les mœurs, il tient du coucou ! il aime à faire ses petits dans le nid des autres[45] !!!...

Énumération régie par l'anaphore, répétition-refrain, exclamatives, phrases tronquées visant à ruiner la syntaxe comme un défi à la langue académique, démonstratifs, font un texte stylistiquement remarquable. Anatole trace un portrait prudhommesque du bourgeois, évocateur, pour le lecteur d'Henry Monnier, d'images qu'il tire aussi de saynètes dessinées ou de souvenirs de théâtre. Ce portrait, dans son unité de composition, peut être considéré comme le discours d'un moraliste dont Anatole remplit la fonction. Tout élément physique et moral est sujet à distinction dans la langue piquante de celui qui voit tout, révèle tout, une langue libre qui s'applique à juger dans tous les sens, dirigée par la seule sagacité de son esprit. Quels sont ces traits ? D'abord des caractéristiques concernant les accessoires de mode : habit noir, lorgnon, faux-col, qui sont les signes distinctifs de Prudhomme. Un extrait du *Monde dramatique* de 1835 écrit par Théophile Gautier nous décrit le personnage en des termes similaires, preuve que Monsieur Prudhomme est un type qui d'emblée marque les esprits, est aisément reconnaissable par son physique[46]. Revenons sur cet accessoire du lorgnon qui symbolise ici l'usurier, le goinfre, le faux-savant qui va, « regardant sans voir et surtout sans penser[47] », ce que confirment les références à l'Académie et au journal qui lui farcissent l'esprit d'idées reçues. Autres traits renvoyant au bourgeois : les signes de sa bonne santé, de son embonpoint et du confort dans lequel il s'empâte. Enfin, la comparaison au « coucou » fustige son infidélité. Ce portrait tient compte de la rhétorique : il passe du physique au moral et parfois le physique vient à l'appui. Il est démonstratif (il renvoie à la peinture) et critique : le moraliste énonce un jugement[48].

---

[45] *M.S.*, p. 172.

[46] Théophile Gautier, « Portrait de M. Prudhomme », *Le Monde dramatique*, t. 1, 1835, pp. 28-32 : « Derrière ce majestueux collet d'habit, si soigneusement brossé, s'élève un mur de toile blanche empesée, un triomphal et gigantesque col de chemise d'une construction cyclopéenne, plus démesuré à lui seul qu'un col d'épicier , […] un col titanique !... et puis, en cherchant bien, on découvre un nez chargé de lunettes à doubles branches, et une manière de figure qui est l'accessoire de ce col. », pp. 28-32, p. 29.

[47] Jann Matlock, « Optique-monde », *art. cit.*, p. 45.

[48] Nous renvoyons pour ces caractéristiques énumérées à Christelle Bahier-Porte, « Entre caractère et mystère : les portraits dans le *Gil Blas* », Béatrice Didier, Jean-Paul Sermain, *D'une gaîté ingénieuse, L'Histoire de Gil Blas, roman de Lesage, La République des Lettres,* n°18, Louvain, Peeters, 2004, pp. 104-120, qui cite le propos de Richelet : « Le portrait est une description grave, enjouée ou satirique de quelque personne. Ila a pour matière l'esprit, les vertus ou les vices […] Les choses s'y tournent de manière à inspirer de l'estime, de l'amour ou de la haine : et on travaille à y marquer naturellement l'air, le visage, les mœurs et les inclinations des gens. », p.105.

Enfin, à l'art du portrait, ajoutons les conversations tenues dans les bureaux du journal dans *Charles Demailly*, qu'on peut lire comme des sentences sur l'abaissement de la morale dans une société de masse : « un journal, ça doit sauter à la figure de ces femmes-là quand elles arrivent, et faire les papillotes de leurs mères quand elles s'en vont[49] ! », « je sais ce que c'est : un bureau de journal et un office de domestiques, ça ne concourt pas pour les éloges académiques[50] ! » Nous reconnaissons les phrases qui ont une valeur de généralité chez les Goncourt, faites du présent gnomique et de démonstratifs. Par ailleurs, le ton de la plaisanterie se fait bien sentir.

II. Mettre en scène la société : les emprunts aux formes artistiques spectaculaires

1. La fantaisie dans le drame

L'inspiration comique des Goncourt les mène vers une pratique de la fantaisie. Cette caractéristique a déjà été mise en lumière dans l'ouvrage codirigé par Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, *La Fantaisie post-romantique*[51], qui étudie de nombreux auteurs de leur génération, et dans un article de Roberta De Felici[52], qui s'intéresse tout particulièrement à l'œuvre dramatique des deux frères. Nous n'entendons pas redéfinir la fantaisie que de nombreux commentateurs des Goncourt ont explorée. De ces travaux, nous ferons la synthèse, pour rechercher quel rapport elle entretient avec le spectaculaire.

Les spécialistes constatent d'abord la difficulté de cerner cette notion. Son caractère insaisissable serait dès lors sa caractéristique essentielle, car la fantaisie est vent de liberté. Toutefois, les Goncourt rejettent l'étiquette de fantaisistes comme toutes les autres, mais ils semblent attirés par cette veine dès le commencement de leur carrière d'écrivains. Leur premier roman, *En 18…*, en est imprégné et ils ont publié dans les numéros 1 et 8 du *Paris* deux « capricieuses fantaisies[53] » intitulées *Un Père à six Plumets* et *La Femme aux Perles.* Comment conjuguent-ils cet art avec le devenir-spectaculaire de l'œuvre ? Nous avons déjà évoqué l'interpénétration des genres littéraires, et la fantaisie, qui tend vers le dramatique, s'intègre à ce processus dans le cadre du genre narratif. D'après Vérane Partensky, la

[49] *C.D.*, p. 34.
[50] *C.D.*, p. 43.
[51] Jean-Louis Cabanès, Jean-Pierre Saïdah, *La Fantaisie post-romantique*, *op. cit.*.
[52] Roberta de Felici, « Fantaisie et naturalisme dans la poétique dramatique d'Edmond de Goncourt », *art. cit.*
[53] *L'Éclair. Revue hebdomadaire de la littérature, des théâtres et des arts* (1852-1853) : « Dans les n°1 et 8 on remarquait deux capricieuses fantaisies : – *Un Père à six Plumets* et *la Femme aux Perles,* par deux écrivains bien connus de nos lecteurs, MM. Edmond et Jules de Goncourt. », p. 204.

référence shakespearienne offre des éléments de réponse, car elle sert de modèle de (dé)construction en fournissant l'« indice d'un dérèglement poétique paradoxalement érigé en principe[54]. »

Les Goncourt s'attachent en effet à jouer de ce dérèglement, des ruptures au sein de l'intrigue dans les récits, notamment à travers une pratique du roman fragmenté ou d'un récit constitué seulement de fragments comme l'est *Une voiture de masques*, où chaque texte pourrait être pris pour une saynète indépendante qui se referme sur elle-même et possède son unité. Dans cette mesure, ils rejoignent la définition de la fantaisie dans le *Littré* : « ouvrage où l'on a suivi son caprice et son imagination en s'affranchissant des règles. » Chacun des mots « caprice », « imagination », « affranchissement » renvoie à l'œuvre des Goncourt tant du point de vue de la structure même des textes que de la structure des phrases. La fantaisie chez eux est relative à la micro et à la macrostructure de l'œuvre : c'est une vision de l'ensemble et du détail. Elle affecte les choix de construction des chapitres, des paragraphes, des phrases, le choix des mots. Ainsi, s'affirme en préface au *Journal*[55] une volonté d'employer une « syntaxe au petit bonheur », afin de ne pas « émousser et académiser le vif des sensations », ce pourquoi Albert Thibaudet parle d'un « style à rebrousse-poil[56] ». Ils sont à rebours, et en cela libres et fantaisistes. D'un point de vue plus global, ils rompent avec les standards d'un genre, initiant après eux la génération montante. Pour Michel Raimond[57], cette rupture marque au XIX^e^ siècle une « crise de l'intelligence, qui conduisit à reconnaître qu'il était vain et naïf de posséder sur le réel un point de vue absolu », afin de privilégier la « passion de l'instant ».

En ce qui concerne le modèle shakespearien volontiers invoqué par les deux frères, il laisse flotter un air de révolte. Pour le dramaturge anglais, il était question de manifester de cette manière le climat de la Réforme anglaise, lié à la licence de la Renaissance dans l'ère élisabéthaine. Pour les deux frères, il s'agit sans doute de montrer par certains aspects le dérèglement du monde qui est dû aux révolutions successives, aux changements de régimes depuis la Révolution française. À époque troublée, littérature troublée. De même la souffrance ne saurait se dire pour ces auteurs du XIX^e^ siècle autrement que par le rire, un rire

[54] Vérane Partensky, « Si Shakespeare m'était conté… La référence shakespearienne comme légitimation de l'écriture fantaisiste », Jean-Louis Cabanès, Jean-Pierre Saïdah, *La Fantaisie post-romantique*, *op. cit*., pp. 71-89, p. 72.
[55] Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, p. 174.
[56] Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, *op. cit*.: « Elle a eu en horreur un style qui prend le français à rebrousse-poil, passe sans cesse, avec un rythme de douche écossaise, de la préciosité extrême à la négligence outrée, procède par juxtaposition et jamais par construction, et des phrases qui ne peuvent se lire tout haut sans disloquer la voix. » p. 489.
[57] Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit*, 1966.

contradictoire, grinçant, qui masque le mal pour mieux le saisir et qui aurait tantôt une dimension cathartique tantôt vocation à découvrir l'inconscient[58]. La contradiction inhérente à la fantaisie cherche à exhiber ce qui ne va pas en associant le bouffon à la cruauté[59].

Ce style se caractérise par le mouvement. La phrase des fantaisistes n'est jamais figée : c'est de cette impulsion que naît le spectacle du monde qui doit être saisi dans ce qu'il a de changeant, de labile, d'instable. Jacques Dubois, dans son ouvrage *Romanciers français de l'Instantané au XIX^e^ siècle*[60], décrit ce travail du style en énumérant les éléments suivants : mélange des tons, rapprochement d'ordres différents, visant à ne présenter des choses qu'une enveloppe superficielle ou un fragment insignifiant, composition brève, morcelée, phrase courte, peu construite, style souvent haché (vivacité et négligences de la conversation, coq-à-l'âne, jeux de mots, pointes). Là encore le modèle de l'esprit shakespearien peut être invoqué, un modèle auquel Taine se réfère :

> Celui des improvisateurs et des artistes, n'est autre chose que la verve inventive, paradoxale, effrénée, exubérante, sorte de fête que l'on se donne à soi-même, fantasmagorie d'images, de pointes, d'idées bizarres, qui étourdit et qui enivre comme le mouvement et l'illumination d'un bal[61].

Voilà autant d'éléments qui se trouvent à certains endroits du texte, pris en charge par des personnages dont nous avons déjà noté l'inventivité verbale. Entre la volonté de *spectaculariser* le réel par une forme d'irrationnel et le désir d'atteindre l'observation d'un monde vrai, il n'y a qu'un pas. La fantaisie doit être analysée du point de vue d'un nouvel ordre/désordre du monde, car elle constitue « un écart porteur de lumière, par contraste avec une norme dépourvue d'ardeur[62]. » D'où cette volonté sans cesse renouvelée d'hybrider les genres, qui amène le spectacle dans le roman et dévoile l'excentricité du monde. L'hybridation est en soi excentrique et elle fait face à la résistance d'un monde qui perd de sa lisibilité qu'elle cherche à reconstituer : « Être à la lisière, c'est adopter le point de vue du fou ou du bouffon qui explore la bordure extrême de la raison et de la doxa[63]. »

Nous nous appuierons sur les exemples tirés de textes des deux frères un peu moins connus car ces récits sont plus marginaux encore. Considérons tout d'abord la plaidoirie d'un

---

[58] Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif, op. cit.*, p. 124.
[59] *Ibid*.
[60] Jacques Dubois, *Romanciers français de l'Instantané au XIX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 186.
[61] Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1892, p. 216, cité par Vérane Partensky, « Si Shakespeare m'était conté », *art. cit.*, p. 73.
[62] Philippe Andrès, *La Fantaisie dans la littérature française du XIX^e^ siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.
[63] Patricia Eichel-Lojkine, Ex*centricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 42.

personnage nommé Nicholson, auquel un chapitre d'*Une voiture de masques* est consacré. Ce texte a les caractéristiques d'une représentation théâtrale en même temps qu'il se veut une réflexion sur l'écriture théâtrale : il est la comédie et son analyse, le texte et sa critique, passage métatextuel. Des phrases averbales données comme de simples notes, annoncent la tonalité du chapitre : « Licence singulière et sans précédent dans les mœurs d'un peuple ! Parodie unique et surprenante[64] ! » Les références littéraires complètent cette réflexion en en donnant l'inspiration. Les sources sont diverses mais sont régies par un principe unificateur : c'est la loi de la fantaisie qui règne. Celle-ci se place sous deux signes : la matière médiévale d'abord, placée sous l'égide de l'« Avocat patelin », le comique anglais ensuite, avec un « Falstaff-juge », un « Swift de taverne », « l'Aristophane de la loi anglaise » – Sterne et Shakespeare comme cautions du rire. Les auteurs cités comme références permettent une justification de ce commentaire qui se rapporte au texte lui-même : « L'homme, cet être vain et superbe, revêtu d'une autorité passagère, lui qui connaît le moins ce dont il est le plus certain, son existence fragile, comme le verre, se plaît, comme un singe en fureur, à exercer les jeux de sa puérile et ridicule puissance à la face du ciel[65]. »

Des motifs typiquement goncourtiens sont convoqués ici : le singe, le jeu, le mouvement, la fragilité de l'existence qui, tous, révèlent la fantaisie du texte. Ce récit en apparence anecdotique prend une envergure véritablement dramatique et piquante : il couvre le réel d'une couche de folie pour mieux le révéler.

Ensuite, le *Voyage du n°43 de la rue Saint-Georges au n°1 de la rue Laffite* se place également sous le patronage d'un des maîtres anglais : les Goncourt le définissent de la manière suivante : un « voyage à la Sterne – de notre rue au bureau du journal – et qui passait en revue d'une façon fantaisiste les industries, les officines de produits bizarres, les marchands de tableaux et de bibelots[66]. » Fantaisie, étrangeté, originalité sont les thématiques de ce récit qui comporte des passages en vers, des extraits de lettres, une affiche, des dialogues. La curiosité de la forme est là pour mimer la curiosité représentée. Enfin, une autre déambulation, *Venise la nuit*, située dans un autre contexte avec d'autres références va aussi dans le sens de l'exhibition d'un monde fictif, artificiel, théâtral. Ce texte prend la forme d'un défilé d'images kaléidoscopiques. Le rapprochement avec Hoffmann place les deux frères dans le sillage des écrivains fantaisistes : celui-ci fait la découverte du monde au moyen des

[64] Edmond et Jules de Goncourt, *Une voiture de masques*, *op. cit.*, p. 73.
[65] *Ibid.*
[66] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 20 février 1853, p. 63.

lunettes d'approche, motifs privilégiés dans plusieurs de ses contes tels que *La Fenêtre du coin* ou *Mon Ami Pérégrinus.*

Cette veine pour les Goncourt, comme pour leurs contemporains qui s'y essaient, est un moyen de dévoilement, un mode d'observation du social.

2. Le modèle de la pantomime

La réactivation du personnage de Pierrot par Deburau a amené un certain succès du genre de la pantomime, qui se décline dans des registres variés : pantomime-rustique, mélo-pantomime, pantomime-réaliste et pantomime-féerie. Le genre est alors vu comme un mode d'expression moderne, traduisant, selon Ida-Marie Frandon, un « monde neuf[67] » avec ses diversités, ses incohérences : « La pantomime est la vraie Comédie humaine ; et bien qu'elle n'emploie pas deux mille personnages comme celle de M. de Balzac, elle n'en est pas moins complète. Avec quatre ou cinq types, elle suffit à tout[68]. » Cette comparaison faite par Théophile Gautier avec l'œuvre monumentale balzacienne marque une efficacité de la pantomime, dont le pouvoir de représenter la société semble infini, ce qui va intéresser les Goncourt.

Ces derniers prennent pour exemple Diderot, qu'ils admirent à la fois comme philosophe, comme dramaturge et observateur de son temps, et qui a fait de la pantomime sa « signature[69] », notamment dans son roman *Le Neveu de Rameau,* modèle d'une œuvre hybride donnant à la pantomime sa valeur universelle « liée au corps agissant et percevant en fonction de codes à redéfinir[70] ». Pour l'usage qu'il fait d'une stylistique de la corporéité appliquée à l'écriture narrative, Diderot fait figure de précurseur et de maître, ainsi que le signalent les deux frères par cette notation critique du *Journal* : « 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[71]. » Ils voient dans cette théâtralisation une manière de créer le vivant et de mettre en scène l'existence de manière spectaculaire, ce qui renvoie à leur entreprise littéraire qui consiste, selon Robert Ricatte, à « projet[er] sur la scène imaginaire d'un spectacle de pantomimes les gestes de leurs personnages[72] ».

---

[67] Ida-Marie Frandon, « Commedia dell'arte et imagination poétique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1963, n°15. pp. 261-276, p. 267.
[68] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique, op. cit.*, vol. 5, p. 24.
[69] Pierre Chartier, « De la pantomime à l'hiéroglyphe : ordre de la langue, ordre de l'art », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°46, novembre 2011, pp. 85-107, p. 87.
[70] *Ibid*.
[71] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 24 octobre 1864, p. 1112.
[72] Robert Ricatte, *La Création romanesque, op. cit.*, p. 102.

La gestuelle ne saurait être considérée comme une simple gesticulation, elle consiste en une véritable représentation, elle est une forme de communication[73] dont Diderot a théorisé certains éléments dans sa *Lettre sur les sourds et muets*, apologue sur la représentativité du spectacle, qui offre une place primordiale aux sens et en particulier à la dimension visuelle :

> Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter ; moi, je mettais mes doigts dans mes oreilles, non sans quelque étonnement de la part de ceux qui m'environnaient, et qui ne me comprenant pas, me regardaient presque comme un insensé qui ne venait à la comédie que pour ne la pas entendre. Je m'embarrassais fort peu des jugements, et je me tenais opiniâtrement les oreilles bouchées, tant que l'action et le jeu des acteurs me paraissaient d'accord avec le discours que je me rappelais. Je n'écoutais que quand j'étais dérouté par les gestes, ou que je croyais l'être. […] Alors, on n'y tenait plus, et les moins curieux hasardaient des questions auxquelles je répondais froidement "que chacun avait sa façon d'écouter, et que la mienne était de me boucher les oreilles pour mieux entendre[74]".

Ce déplacement de l'intérêt vers le spectaculaire-visuel au détriment du discours parlé est sans doute lié à l'agrandissement de l'espace scénique et aux évolutions techniques des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles : le texte théâtral lui-même se charge de cette dimension visuelle avec la multiplication des éléments de paratexte[75] comportant des indications variées sur le décor, mais aussi sur le jeu. Ce paratexte constitue, en quelque sorte, le pendant du roman hybride : il est, comme le souligne Anne Ubersfeld à propos de Victor Hugo, « un relais des moyens romanesques[76] », et lors de la représentation, « le texte écrit se métamorphos[e] en éléments visuels[77] ».

Les Goncourt voient donc dans *Le Neveu de Rameau* la première forme aboutie de cette pantomime qui s'invite dans le roman pour en faire un cas-limite, dans lequel le récit représente des corps qui gagnent une réelle autonomie, et dont le mouvement accompagne la parole ou s'y substitue pour représenter ce que Diderot nomme le « grand branle de la terre[78] », une comédie sociale. À l'intérieur de la trame narrative, un réseau de signes, une « logique [et un] parcours significatif[79] » se dessinent, jalonnés par les scènes muettes d'un personnage qui s'exhibe. Ces dernières, dans la répétition, ont une valeur de trope, c'est-à-dire qu'elles sont à la fois esthétiques et porteuses d'un sens à déchiffrer. Tel est aussi l'usage que

---

[73] Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, p. 187-188 : « [L'esthétique théâtrale de Diderot] s'articule sur l'idée de communication et non sur la gesticulation, contrairement à une idée trop répandue », cité par Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e^ siècle*, Paris, PUF, 1998, p.26.

[74] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *Œuvres*, t. 4, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 21.

[75] Jean-Marie Thomasseau, « Pour une analyse du para-texte théâtral : quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature*, n°53, 1984. Le lieu / La scène. pp. 79-103, p. 82.

[76] Victor Hugo, *Ruy Blas*, Paris, Les Belles Lettres, édition critique d'Anne Ubersfeld, 1971, p. 61.

[77] *Ibid*.

[78] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *Œuvres*, Paris, NRF Gallimard, Pléiade, 1951, p. 471.

[79] Michel Gilot, *Travaux de littérature publiés par l'ADIREL*, IX, Paris, Klincksieck, 1996, p. 142.

font les Goncourt des apparitions, disparitions, départs, retours du personnage vagabond d'Anatole Bazoche[80], dont la déambulation sans cesse réitérée et les performances corporelles sont de l'ordre de la pantomime. En effet ces mouvements du personnage forment une pantomime visant à imiter ceux qu'ils rencontrent ou qu'ils côtoient, toutes classes et toutes catégories confondues. Le recours à l'anecdote et à l'aspect sériel des passages décrivant ses mouvements génère une intrigue morcelée qui met le genre romanesque à l'épreuve, comme le protagoniste est lui-même éprouvé par la société[81]. À moins que le fil de l'intrigue ne soit justement ce parcours à reconstituer. La représentation de ce spectacle a une dimension visuelle qui est en soi un langage concurrençant le verbal ou le complétant.

La pantomime demande à l'acteur une pensée du jeu, une performance, « expérience de réappropriation pour et par les comédiens, alors que les organes de leurs corps sont partagés entre deux centres concurrents, le diaphragme, centrifuge, et le cerveau, centripète[82]. » Les auteurs équilibrent les forces de ce personnage d'une « nature comédienne, […] nature de clown, […] un peu acrobate[83] ». Le parleur invétéré qu'est Anatole est aussi l'incarnation du langage corporel. Le rapprochement avec son double, le petit singe Vermillon[84], et la fusion presque parfaite entre les deux dans leurs échanges réciproques[85] mettent en évidence l'importance d'une parole expressive et mimétique. Anatole forme son style pantomimique sous l'égide de l'animal farceur chez qui la faculté imitative est première. Le portrait du singe insiste sur son expressivité : « Le caprice des sensations, la mobilité de l'humeur, les prurigos subits, les passages de la gravité à la folie, les variations, les sautes d'idées qui, dans ces bêtes, semblent mettre en une heure le caractère de tous les âges, mêler des dégoûts de vieillard à des envies d'enfant[86]. » Il y a chez l'animal une capacité à tout représenter et la force de sa gestuelle est faite de « tout l'indéchiffrable des choses prêtes à parler[87] ». Diderot évoque lui aussi ce pouvoir de la pantomime de remplacer la parole, voire parfois d'être plus efficace qu'elle : « Il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire

[80] Cf : Justine Jotham, *Errance en milieu artiste : les vies d'un peintre en marge dans Manette Salomon des frères Goncourt*, Jacqueline Bel *et al*., *Les Cahiers du Littoral, Errance(s), Bohème(s), Passage(s*), n°12, déc. 2012.
[81] Yves Lochard, *Fortune du pauvre. Parcours et discours romanesques*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Culture et Société, 1998 : « Il existe une incontestable parenté sémantique entre les débris, les déchets (sociaux), ces vies brisées, ces existences morcelées et l'écriture fragmentaire ; une convergence entre des vies démembrées, faites d'errances gouvernées par l'imprévu, le hasard et une organisation textuelle en unités distinctes, autonomes, sans continuité réelle. », p. 216.
[82] Pierre Chartier, « De la pantomime à l'hiéroglyphe », *art. cit*., p. 94.
[83] *M.S.*, pp. 214-215.
[84] Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif*, *op. cit*. : « Pantomimes simiesques : le peintre-singe imite le singe-peintre en figure de fantaisie, hors de tout comique significatif. », p. 139.
[85] *M.S.*, Chapitre XXXVII.
[86] *M.S.*, p. 228.
[87] *M.S.*, p. 228.

ne rendra jamais[88]. » Et il donne l'exemple de la somnambule Macbeth. Celui-ci nous intéresse d'abord pour le rapprochement de cette pantomime avec Shakespeare ; ensuite par la référence à un tableau de Füssli (certes postérieur à Diderot) qui souligne le potentiel dramatique et pittoresque de la gestuelle de Macbeth. L'éloquence d'Anatole, ses « gestes qui parlaient[89] », forment un langage à part entière à décrypter. Leur force réside également dans le mélange des registres dont la pantomime est capable, qui fait un langage total et que suggèrent, dans *Manette Salomon,* antithèses et oxymores propres au style d'Anatole : « des simulations caricaturales et terribles[90] », le « sinistre côté comique, […] la pantomime sérieuse et sinistre de sa blague, […] l'indicible gouaillerie cynique[91] ». La contagion du récit par le genre de la pantomime permet non seulement de donner un spectacle du monde mais aussi de redoubler la puissance des mots du texte.

3. La parodie médiévale : un tribunal de la société

C'est en nous basant sur l'onomastique que nous est venue l'idée de faire d'Anatole Bazoche un personnage issu de la tradition parodique médiévale[92]. Son nom ne peut pas avoir été choisi au hasard. Bien qu'improductif, il pourrait incarner la vacuité, alors qu'il nous semble l'un des personnages les plus pleins des romans des Goncourt. Il apparaît parmi un long défilé de silhouettes représentatives de la société, au beau milieu d'un « kaléidoscope éblouissant[93] », qu'il reflète lui-même, car il n'est pas un, il est tout le monde à la fois. Le bohème passant par tous les milieux les représente tous avec un certain talent : il est un personnage essentiel, un révélateur de son époque. La liste de ses existences d'emprunt, que nous avons déjà dressée, en fait un copieur, un imitateur, la parodie personnifiée. Avant de repérer ces traces de la parodie, il importe de bien définir la notion. Celle-ci consiste en la copie d'un modèle et sa distorsion[94] livrées en même temps, c'est-à-dire l'imitation et sa mise à distance. Qu'on la considère comme acte de « créer de la différence par imitation

[88] Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets, op. cit.* : « Il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais. Tel est celui de Macbeth dans la tragédie de Shakespeare. La somnambule Macbeth s'avance en silence et les yeux fermés sur la scène ; imitant l'action d'une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent encore été teintes du sang de son roi qu'elle avait égorgé il y avait plus de vingt ans. Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains de cette femme. Quelle image du remords… », p. 17.
[89] *M.S.*, p. 322.
[90] *M.S.*, p. 214.
[91] *M.S.*, p. 322.
[92] Justine Jotham, « Anatole en clerc de la basoche », *Cahiers Goncourt*, n°17, octobre 2010.
[93] Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni. L'Homme et l'œuvre, op. cit*., p. 128.
[94] Sur le sujet, et pour l'emploi de ce sème, voir Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme, op. cit.* L'auteure y parle en effet d'un « combinateur distordant les topiques », p. 32.

tempérée[95] » ou comme « opération seconde qui prend son point de départ dans une technique donnée, mais la dénature[96] », le principe est toujours celui d'une transgression.

Le choix du prénom du personnage est donc très éclairant. Dans la langue argotique, l'« Anatole » désigne le « président de la cour d'assises ». Il est signalé dans la section « appellatifs tirés des noms propres » de l'ouvrage du philologue Lazare Sainéan, où il apparaît comme synonyme de « Léon », « président de la cour d'assises, appelé aujourd'hui Anatole[97]. » Il appartient donc au monde de la justice, ce que confirme son patronyme. En effet, le substantif « bazoche[98] », attesté au Moyen Âge et usité jusqu'au XIX[e] siècle, nous invite à une interprétation complexe du rôle assigné à ce personnage. La basoche est liée au milieu de la juridiction et plus particulièrement à celui des étudiants. Au XIX[e] siècle encore, elle désigne les clercs en formation. Balzac, qui l'a fréquentée, la dépeint dans *Un début dans la vie* et dans *Le Colonel Chabert*. L'introduction de la monographie d'Adolphe Fabre, licencié en droit, *Études historiques sur les clercs de la bazoche*, définit ces corporations qu'il compare à l'Empire de Galilée qui appartient au domaine de la justice : « Elles sont remarquables par leur origine, leur but, leur juridiction exceptionnelle, leurs prérogatives, leurs cérémonies, leurs coutumes et surtout, par l'influence que leurs sociétaires ont exercée, pendant plusieurs siècles, sur les lettres, la satire et les spectacles[99]. » Cette définition fait apparaître un nouvel aspect de la basoche : elle est étroitement liée au spectacle. Le glissement du contexte de la justice à celui du théâtre se fait tout naturellement : les deux mondes ont en commun la mise en scène, le discours, le jeu. Le titre d'un article de l'historien Patrick Boucheron insiste sur le motif de la représentation : « Au procès comme au théâtre[100] ».

La dimension spectaculaire, qui retiendra en particulier notre attention, s'illustre dans l'art de la parodie. Historiquement, l'institution, composée de jeunes clercs au service des

[95] Nous nous référons pour ces deux mots à l'article de Charles Grivel, à son titre notamment, (« Le retournement parodique des discours à leurres constants », Alain Pagès, Clive Thomson, *Dire la parodie*, Cerisy, Peter Lang, 1989, pp. 1-34). L'auteur définit le geste de l'écrivain de la manière suivante : « parodier, c'est créer de la différence par imitation tempérée ».

[96] Paul Zumthor, *Langue et technique poétiques à l'époque romane (XI[e]-XIII[e] siècles)*, Paris, Klincksieck, 1963, p. 93.

[97] Lazare Sainéan, *L'Argot ancien (1455-1850)*, Paris, Honoré Champion, 1907 : « Léon, président de la cour d'assises, appelé aujourd'hui Anatole. », p. 116.

[98] Les Goncourt adoptent la graphie du XIX[e] siècle. Il est orthographié « basoche » par Littré comme aujourd'hui. Nous utiliserons l'orthographe moderne.

[99] Adolphe Fabre, *Études historiques sur les clercs de la bazoche*, Paris, Potier, 1856, p. V.

[100] Patrick Boucheron, « Au procès comme au théâtre », *L'Histoire*, n°334, 2008.

Procureurs du Parlement, s'exerce à la plaidoirie en ayant recours à des jeux de rôle[101]. Les basoches sont apparues sous Philippe Le Bel avec la sédentarisation de la cour de justice à Paris et l'accroissement du nombre des étudiants. Actives du Moyen Âge à la Révolution, elles ont formé des générations d'apprentis au moyen d'audiences fictives lors desquelles les étudiants traitent d'affaires qui ne sont autres que leurs propres différends. Ces plaidoiries parodiques ont aussi formé de vrais comédiens. Les basoches ont fait interpréter des pièces appartenant au registre théâtral satirique et moralisateur de la sottie, ainsi que des drames judiciaires nommés « causes grasses[102] » en raison de leur intégration dans le cadre des réjouissances des jours gras. Ces « causes grasses » sont basées sur l'exercice de la plénitude langagière et doivent développer et faire triompher l'art oratoire. Nous retrouvons, dans l'association avec le théâtre médiéval parodique, veine importante à l'époque, certains thèmes des Goncourt : notamment leur attirance pour le carnaval et son contrepoint, le renversement carnavalesque.

Anatole ne porte donc pas ce nom en vain, et le personnage, comme représentant de cette esthétique, pourrait trouver son origine dans la sottie, et se comprendre à partir du théâtre des fous.

Tout d'abord, son portrait au début de *Manette Salomon* nous invite à le rapprocher du monde des clercs. Anatole est en effet un jeune peintre recruté dans un atelier. Or, à en croire Balzac, clercs et apprentis ne sont pas si éloignés :

> Le clerc le plus sombre est toujours travaillé par un besoin de farce et de gausserie. L'instinct avec lequel on saisit, on développe une mystification et une plaisanterie, entre clercs, est merveilleux à voir, et n'a son analogue que chez les peintres. L'Atelier et l'Étude sont, en ce genre, supérieurs aux comédiens[103].

Les caractéristiques du clerc sont celles qui sont reconnues à Anatole, qui se montre facétieux, blagueur, ce qui lui vaut son renvoi de l'atelier. Il semble y avoir un lien entre le monde des clercs et celui de la bohème. Anatole, qui ne représente pas le modèle parfait du peintre, épouse quand même cette fonction, et peut ainsi observer ce milieu de l'intérieur. La sottie disperse également ses personnages dans la foule pour étendre leur jugement[104]. Son langage aussi est en lien avec une jeunesse prête à tous les débordements. Le portrait de la

[101] Marie Bouhaik-Gironès, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris, Honoré Champion, 2007 : « La Basoche est une école de pratique judiciaire. », p. 155.
[102] Ce nom est lié à la période des jours gras.
[103] Honoré de Balzac, *Un début dans la vie*, Paris, GF Flammarion, 1991, p. 198.
[104] Jean-Claude Aubailly, *Le Monologue, le dialogue et la sottie. Essai sur quelques dramatiques de la fin du Moyen âge et du début du XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1984. « En élisant refuge dans le public, le sot manifeste par là qu'il appartient au groupe social dont il n'est qu'un représentant. Et le public, ainsi embrigadé à son insu parmi les "suppostz de folie", doit se sentir concerné par les mésaventures de ce sot », p. 387.

basoche dressé par Louis-Sébastien Mercier dans le *Tableau de Paris* révèle qu'elle emploie la langue comme un moyen d'agir : « Oh quel fleuve dévorant, semblables [sic] aux eaux noires du Styx, sort de ces armes parlantes, pour tout brûler et consumer sur son passage[105] ! » Et l'éditeur insiste sur l'« expression parlante de cette jeunesse turbulente et aventureuse, toujours prête à en venir aux mains[106] ». Cette caractéristique du langage nous évoque la Blague, « cette grande démolisseuse[107] ». Les Goncourt transposent donc dans le milieu de la bohème des peintres celui des basochiens, connu pour son exubérance et ses excès. Il s'agit de représenter les désordres de la société, le renversement propre à ce temps qui succède à l'Ancien Régime. Ils donnent l'image d'une jeunesse malade dont la pathologie exhibe le spectacle des maux de l'époque[108], comme dans cet épisode où l'atelier est de sortie : « La jeunesse de tous débordait sur le chemin ; ils allaient avec des cris, des gestes, des chansons, une gaieté violente qui effarouchait la banlieue et violait la verdure[109]. » La joie est tumulte, folie, c'est comme pour la basoche, un « mélange de gravité et de bouffonnerie[110] » :

> La conduite, le geste et la parole de l'homme se libèrent de la domination des situations hiérarchiques (couches sociales, grades, âges, fortunes) qui les déterminaient entièrement hors carnaval et deviennent de ce fait excentriques, déplacés au point de vue de la logique de la vie habituelle. L'excentricité est une catégorie spéciale de la perception du monde carnavalesque[111].

Anatole mène un jeu avec les conventions : il trouve sa force dans le bouleversement de l'ordre de la société encore en lien avec le carnavalesque – où règne le prince des inversions et du renversement des valeurs.

La sottie, qui est initialement jouée par les basoches et par les Sociétés joyeuses qui fusionnent, transmet encore quelques autres caractéristiques purement formelles au roman. Dans les sotties, l'entrée dans l'univers théâtral est marquée par une tirade liminaire, le « cry », qui permet de rassembler l'ensemble des personnages, les sots – ces fous qui ont la particularité en fait d'être sages et de révéler des vérités en les exposant sur les tréteaux de la salle du Châtelet – et leurs « suppostz ». Cette tirade joue le rôle d'un seuil dramatique, elle est un discours-cadre. Les entrées en scène d'Anatole empruntent à ce principe : de la même manière il interpelle les passants au premier chapitre pour les amener autour du panorama de

[105] Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, *op. cit*., pp. 237-238.
[106] *Ibid*. (note de bas de page).
[107] *M.S*., p. 108.
[108] Justine Jotham, « Visions d'une société en souffrance : la construction parodique de soi dans la bohème goncourtienne », Pascal Hummel, *Pathologie(s). Études sur l'art(ifice) d'être au monde*, Paris, Philologicum, 2012.
[109] *M.S*., p. 112
[110] Adolphe Fabre, *Études historiques sur les clercs de la bazoche*, *op. cit*., p. XVIII.
[111] Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit*., p. 170.

Paris, lors de la scène du restaurant il convoque ses amis et son public aux représentations qu'il donne. Les Goncourt gardent en mémoire et réinvestissent ce « cri de ralliement d'une société de plaisir[112] », ce « Hou ! Hou ! », lancé par leur ami Alexandre Pouthier, modèle du personnage.

L'étude, même rapide, du chapitre « Nicholson » d'*Une voiture de masques* confirme leur goût et l'influence de cette veine parodique et critique. Avant la parution de l'œuvre, les deux frères avaient fait de Nicholson une « légende de ce siècle[113] » à la Une du journal *L'Éclair*. Le début de ce texte lance une invitation à pénétrer l'illusion du jeu théâtral, laquelle est d'autant plus évidente qu'elle apparaît dans le dispositif récit-cadre/récit enchâssé, ou dans le contexte de notre étude, la mise en abyme spectaculaire, triomphe du théâtre dans le théâtre : « Come and see the lord chief baron Nicholson. At the Coal Hole tavern. Strand[114] ». Les rapprochements avec la sottie (et surtout la sottie-jugement) sont nombreux. Les comédiens sont convoqués par un appel de noms. Tous sont mêlés au public de la scène, créant une confusion entre spectateurs et acteurs par un principe de brouillage des rôles qui peut mener à l'inversion. Le cadre de cette scène appartient au juridique : c'est la plaidoirie d'une cause. Non seulement, nous l'avons signalé, la séance de tribunal constitue une représentation codifiée soumise à une certaine théâtralité, mais en plus celle-ci se place sous le signe de la comédie, de la parodie, ce que nous dit la confession finale du personnage : « Je vous livre ceci, non comme une sérieuse archive, mais comme un satirique souvenir, mon objet étant toujours d'exciter un rire dans mon auditoire par ma moqueuse grandeur[115]. » Registre non-sérieux, satire, grandeur, le mélange des tons caractéristique de la parodie est bien présent. Il est renforcé par l'emploi du mot « bar[116] », mot qui en anglais est polysémique, désignant à la fois le décor représentatif de la justice et celui d'une taverne avec son comptoir. Malgré le clin d'œil à la *commedia dell'arte*[117] (qui use de l'improvisation), l'inspiration de la basoche prime, notamment à travers les personnages excentriques attirés par le divertissement : ceux-ci sont décrits comme étant de jeunes gens du milieu de la justice : (« l'avocat, qui est un habile étudiant en droit[118] ») et amateurs de boisson (« jury qui

[112] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, I, 1er novembre 1856, p. 213.
[113] Il s'agit de l'une des rubriques dans laquelle les Goncourt ont beaucoup publié. Cf *: L'Éclair, Revue hebdomadaire de la littérature, des théâtres et des arts,* 1852-1853, pp. 243-245.
[114] Edmond et Jules de Goncourt, *Une voiture de masques, op. cit.* Traduction de l'extrait : « Venez et voyez le grand juge Nicholson à la taverne du Trou au charbon, dans le Strand. », p. 68.
[115] *Ibid*., p. 78.
[116] *Ibid*., p. 68.
[117] Il est question de « drôleries de la comédie italienne », p. 72.
[118] *Ibid*., p. 70.

se recrute parmi les buveurs de "gin" de bonne volonté[119] »). Cette audience parodique renvoie au genre de la sottie qui « réussit à convertir le discours de la folie en éloquence délibérative[120] ».

Anatole utilise pareil détournement avec l'intention de dénoncer dans de nombreux épisodes, dont voici quelques exemples. Il subvertit les règles des concurrents au prix de Rome en affichant une attitude contraire à celle du sérieux habituel des élèves : « Dans les cellules à deux, les défiants se dépêchaient de clouer une couverture entre leur toile et le camarade pour n'être pas chipés. Anatole, lui, ne cloua rien, se jeta au travail, mangea son cervelas sans lâcher son esquisse[121]. » Non seulement le jeune bohème renonce à cacher sa création, mais en plus il affiche un détachement grossier qui prend forme dans la saucisse qu'il tient. Par cette imitation moqueuse, la volonté des deux frères est de dénoncer la médiocrité studieuse et la méritocratie portées par le *cursus honorum*, contraire au talent et à l'aristocratie, qui sont de naissance. Nous avons évoqué plus haut le faux spectacle des épopées militaires donné dans l'atelier du jeune peintre par un rassemblement vague de personnages de tous les horizons[122] formant une société joyeuse, épisode qui doit railler la pompe de l'armée :

> Mais ce qu'il y eut de plus beau, ce furent les batailles, des batailles acharnées, héroïques, traversées de furieuses charges à la baïonnette avec des lattes d'emballeur, couronnées de la lutte suprême : le combat du drapeau ! Triomphe d'Anatole, où serrant contre son cœur la flèche de son lit, il luttait, se tordait, se disloquait, et finissait par faire passer au-dessus du manche à balai vainqueur tous les ennemis de la France[123] !

L'insistance sur un vocabulaire à la fois hyperbolique et mélioratif joue évidemment de l'ironie par antiphrase. Le caractère spectaculaire de l'épisode, rendu par les démonstratifs et les exclamatives, manifeste la volonté des auteurs de dénoncer une comédie de l'histoire. La pratique d'Anatole répond au mode opératoire de la parodie décrit en trois étapes par Patricia Eichel-Lojkine dans son étude sur l'excentricité : 1. Rabaissement : démasquage, 2. Imitation, mimétisme, 3. Mise à nu, exhibition[124].

Parce qu'ils ne croient pas en la justice, les Goncourt choisissent de la parodier. Lorsqu'ils sont jugés en 1853 pour une affaire de moralité (sur laquelle nous reviendrons), les

[119] *Ibid*., p. 69.
[120] Olga Anna Dull, *Folie et rhétorique dans la sottie*, Genève, Droz, 1994, p. 145.
[121] *M.S.*, p. 138.
[122] *M.S.* : « On y voyait encore de jeunes architectes, des élèves de l'École centrale, des débutants de tout métier, des stagiaires de tout art, rencontrés, racolés par Anatole. », p. 155.
[123] *M.S.*, p. 157.
[124] Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme*, *op. cit.* p. 143.

deux frères parlent de la justice comme d'« une grosse affaire de représentation, […] un drame sortant d'un conte de fée[125] ».

Le charivari n'est pas éloigné de l'univers de la basoche. Il consiste pour sa part en un « rappel à l'ordre[126] », un bruyant rituel d'exclusion[127] par lequel on cherche à éviter tout écart à la norme (en particulier les mariages inégaux). Il repose sur le principe d'un sens dessus dessous théâtralisé, ce qui renvoie à la fantaisie. Originellement tout charivari montré aux yeux du public est supposé réorganiser la société démantelée d'un « monde renversé[128] », pour reprendre l'expression d'Adrien Huart dans une série d'articles parus dans le journal *Le Charivari*. Anatole s'adonne volontiers à cette excentrique punition, et comme dans la sottie, il agit sous couvert de la folie-sage qui lui accorde une véritable liberté d'action. Ces censeurs, adeptes du mimétisme dénonciateur, appartiennent à une longue lignée comptant Panurge, Des Périers, Gringore[129], tous des gouailleurs remis au goût du jour au XIX^e^ siècle et en particulier dans *Une voiture de masques*, au chapitre « Un comédien nomade[130] ». Anatole, au fil de ses amitiés et de ses rencontres, dénonce et parodie en censeur cautionné. Ses mystifications traversent le roman : outre l'expression de la fameuse blague de l'époque, ce sont aussi des « farces d'enfant[131] », des mauvais tours joués à ceux qu'il condamne, de petites vengeances. Anatole voit en Manette l'incarnation d'un danger pour Coriolis : elle risque, par son mariage, de tuer en lui l'artiste. Avant d'avoir à rendre son jugement, il essaie de faire avorter cette alliance ; il est en cela visionnaire autant que juge. Désireux de protéger Coriolis de la menace du mariage, il entreprend le charivari. Dès qu'il rencontre la famille de la jeune femme, il en fait une violente caricature où nous lisons l'antisémitisme des deux frères : il parle de « deux sibylles, de vrais enfants de Moïse et de Polichinelle[132] ». Pour conjurer le danger qu'elles incarnent, le censeur propose, quelques chapitres plus tard, la compagnie d'un cochon, animal diabolique que Saint Antoine est parvenu à dompter – contrairement à la femme qui demeure, aux yeux des Goncourt, indisciplinable. Voici

[125] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, dimanche 20 février 1853, p. 69.
[126] Marie Bouhaik-Gironès, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550), op. cit.*, p. 110.
[127] Jelle Koopmans, *Le Théâtre des exclus, op. cit.*, pp. 42-44.
[128] À propos du « monde renversé », série d'articles parus dans *Le Charivari* du 11 mai au 26 mai 1861, lire Jean-Louis Cabanès, Jean-Pierre Saïdah, *La Fantaisie post-romantique, op. cit.*, p. 152.
[129] L'auteur Pierre Gringore (orthographié Gringoire le plus souvent au XIX^e^ siècle) est mentionné comme destinataire dans les *Lettres de mon moulin* par Alphonse Daudet. Il est un des principaux personnages de *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo et le héros éponyme d'un drame de Banville.
[130] Edmond et Jules de Goncourt, *Une voiture de masques*, *op. cit.*, chapitre « Un comédien nomade », pp. 141-148.
[131] *M.S.*, p. 135.
[132] *M.S.*, p. 269.

l'argument exposé à son ami : « C'est doux, c'est gentil, ça aime l'homme… et ça sauve de la tentation : vois saint Antoine[133] !... » Le remplacement de l'épouse par un animal traduit sans doute la misogynie d'Edmond et Jules, qui ne rompront jamais leur cellule fraternelle pour quelque femme que ce soit. Mais dans la substitution qu'ils veulent satirique, il s'agit plus encore d'évincer la Juive au profit du porc, son pendant négatif. Car c'est aussi là, pour les Goncourt, que se situe le danger. La déchéance du peintre, pour eux, est annoncée par cette tentation d'une maîtresse dont le patronyme a la consonance d'une Salomé destructrice. L'heure de la sentence arrive. Elle est prononcée par Anatole : « – Rasé ! – dit Anatole en faisant le geste énergique du gamin qui peint, avec le coupant de la main, une vie d'homme décapitée[134]. » Anatole, juge intègre et intraitable, présente la potence au coupable, qui se trouve pécheur par sa tentation et victime de sa faiblesse. Comme le gamin de Paris, il accompagne sans état d'âme le condamné à l'échafaud. Ce gamin est d'ailleurs un type mobilisé à l'époque, que nous pouvons associer à Anatole. Voici le portrait qu'en donne Jules Janin dans *Les Français peints par eux-mêmes* :

> C'est un spectateur grave et ému de pitié, c'est un juge austère qui dit en son âme et conscience : "Oui, l'accusé est coupable. Non, l'accusé n'est pas coupable". Un jury ainsi composé de ces jurés de la borne et du carrefour porterait à coup sûr des jugements souvent irréprochables. […] Aussi est-il impitoyable dans l'arrêt qu'il a porté : il suit son condamné jusqu'à la prison, jusqu'au poteau infamant[135].

Anatole se fait ici le porte-parole des deux frères pour traduire leur peur commune du mariage[136] et leur antisémitisme croissant que manifestent de nombreux stéréotypes de leur *Journal*[137]. Ils y montrent ce qu'ils considèrent comme une menace juive. Ce peuple forme un groupe cohérent dont ils exposent souvent l'influence par les familles qui deviennent des modèles : les Rothschild et les Félix qui, d'après eux, ont respectivement la mainmise sur le monde des finances et sur le Théâtre. La peur devenue obsidionale se change en une accusation de complot, de conspiration vénale dont sont responsables les Rothschild : « Rois-parias du monde, aujourd'hui tenant à tout et tenant tout, tenant les journaux, tenant les arts,

---

[133] *M.S.*, p. 315.
[134] *M.S.*, p. 540.
[135] À ce propos, voir Jules Janin, « Gamin de Paris », Léon Curmer, *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, présenté par Pierre Bouttier, Paris, Omnibus, 2003, pp. 767-780, p. 778. Gavroche nomme avec dérision l'échafaud « abbaye de Monte-à-Regret » dans Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Le Livre de Poche, II, 1998, p. 1288.
[136] Cette crainte est abordée par plusieurs écrivains de l'époque. Sur le sujet, lire Jean Borie, *Le Célibataire français*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2002.
[137] Nous ne citerons que quelques exemples. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 24 mai 1861 : « A-t-on remarqué que jamais un vieux Juif n'est beau ? Il n'y a pas de beaux vieillards dans cette race. Le travail des passions sordides, l'ambition de l'argent finissent toujours par leur monter à la face et à la leur dégrader. », p. 700 ; 19 octobre 1862 : « À la Bourse, il y a un moment où pour gagner, il faut savoir parler hébreu. », p. 867 ; 22 juillet 1867 : « « soleil des Juifs : une pièce de vingt francs collée à leur ciel. », p. 97.

tenant les plumes, tenant les trônes, disposant du Vaudeville[138]. » Les Goncourt insistent sur le développement tentaculaire de l'autorité de cette famille par l'énumération des lieux sur lesquels elle règne. L'anaphore rend la sensation d'une oppression dont les Rothschild sont coupables. De la même manière, ils montrent l'invasion du théâtre par les Félix. La *gens* est partout, dans toutes les salles de spectacle : Sarah, actrice du Théâtre-Français et de l'Odéon ; Élise (surnommée Rachel) ; Lia, à la Porte-Saint Martin et à la Gaîté ; Dinah, au Théâtre-Français. Toutes sont dominées par la mère, qui figure la puissance maternelle juive, et qu'ils nomment de manière significative « cette patriarchesse, dont le flanc de Juive a porté quatorze enfants[139] ». L'ironie du sort veut que ce soit aussi dans ces salles que les deux frères sont refusés comme dramaturges, ce qui nourrit sans doute encore leur rancœur. Leur judéo-phobie obsessionnelle s'exprime en particulier dans le *Journal*, et dans le roman, leur haine s'exerce à travers Anatole, qui fuit la menace et abandonne Coriolis à son sort.

Cet antisémitisme foncier n'a fait que s'accroître avec le temps. Après la mort de Jules, Edmond participe davantage à la montée de ce ressentiment raciste, comme en témoigne l'ouvrage d'Édouard Drumont, *La France juive*[140], publié en 1886, dont les Goncourt sont la première référence. Edmond s'exprime de manière plus radicale et rude encore dans la pièce *Manette Salomon* adaptée du roman. La femme y est accusée plus pour sa religion que pour son sexe. De cette aversion pour le peuple juif, découle une exclusion[141] conforme aux rituels établis dans le cadre de rites bachiques joués au Moyen Âge par les sociétés joyeuses. Le drame *Manette Salomon* s'achève sur une charge ultime et violente : Anatole, dernier individu à pénétrer de l'extérieur dans la cellule conjugale, s'exclut lui-même. Cet acte correspond à une sévère punition, puisqu'il met son ami au ban de la société et lui impose une réclusion criminelle.

4. Le roman : une nouvelle forme de tragique

La préface à *Germinie Lacerteux,* dont nous savons la place qu'elle prend quant à la définition du roman goncourtien, définit dans un énoncé programmatique le genre comme une nouvelle forme de tragédie :

> Il nous est venu la curiosité de savoir si cette forme conventionnelle d'une littérature oubliée et d'une société disparue, la Tragédie, était définitivement morte ; si dans un pays sans caste et

[138] *Ibid*., 17 février 1859, p. 440.
[139] *Ibid*., 12 juin 1861, p. 707.
[140] Édouard Drumont, *La France juive*, Paris, Trident, 1986.
[141] Jelle Koopmans, *Le Théâtre des exclus, op. cit*., p. 137 *sq.*

> sans aristocratie légale, les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la pitié, aussi haut que les misères des grands et des riches[142].

Les auteurs voient une nécessité de parler de leur temps pour en montrer le caractère tragique. Mais ils s'interrogent sur la disparition des sujets des grandes tragédies. Ils entendent renouveler la littérature par leur conception du roman, même s'ils ont eu des prédécesseurs. C'est également ce que Stendhal comptait faire dans *Le Rouge et le Noir*, qu'il sous-titre *Chronique du XIX^e^ siècle*. Ce dernier a une propension à faire des caractères plus contraints et à généraliser, empêchant ainsi la création de types ayant des particularités propres. Dans *Racine et Shakespeare*, il montre qu'il penche pour la comédie, plus proche d'une époque dans les sujets qu'elle traite que la tragédie, liée au passé. C'est ainsi qu'il inflige une mort tragique à ses personnages. Les sources qu'il emploie sont les causes célèbres, des récits de criminologie qui ont remporté un fort succès au XVIII^e^ siècle et ont imprégné le roman noir et la littérature de son époque. Les causes célèbres représentent des victimes et des coupables condamnés à l'échafaud et s'achèvent de manière tragique en provoquant l'excitation et l'engouement du public. Leur principe est le suivant, elles donnent « le mystère, le nœud d'une tragédie, et aussitôt son dénouement[143]. » Les ressorts en sont d'une part les souffrances éprouvées par les personnages, d'autre part la mort pitoyable d'une héroïne qui échoue, selon un mécanisme qui est le récit d'une évolution intérieure soumise aux caprices du hasard, à la volonté des hommes, jusqu'à l'éclatement final. Pour Stendhal, le roman constitue donc une nouvelle expression du tragique moderne. Cette modernisation part du constat que la tragédie classique ne saurait survivre. Peuplée de héros nobles, elle doit faire appel à des personnages en adéquation avec le siècle pour donner une impression de réel. C'est le cas pour Stendhal, et plus encore pour les Goncourt : parce que le Second Empire va de pair avec la mise à mal des hiérarchies sociales, la mythologie nouvelle ne peut continuer à être seulement celle des nobles. Les deux frères invoquent cet argument de la mise en scène des vrais hommes de leur temps : « Je me demandais pourquoi l'art moderne s'éloigne de la vie moderne, ne touche pas à ce qu'il a sous la main, à ce qui est dans la rue, à l'homme, à la femme du XIX^e^ siècle[144]. » Ce programme romanesque datant de 1862 précède de quelques années la publication de *Germinie Lacerteux*, or nous pouvons déjà y trouver la mention des humbles, des femmes, des marginaux.

[142] Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, « Préface à Germinie Lacerteux », p. 21.
[143] Marie Parmentier, *Stendhal stratège : pour une poétique de la lecture*, Genève, Droz, 2007, p. 143.
[144] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 1^er^ novembre 1862, p. 876.

Stendhal, comme les Goncourt, répète son mépris du public[145]. Ce renouvellement des thèmes ne serait donc en rien une volonté de s'incliner vers un lectorat qui ne comprend plus les références antiques en raison de son manque de connaissances. Les Goncourt clament leur choix de déranger le lecteur justement par l'exploration des sujets qu'ils traitent. Ce choix irait plutôt vers la négation des sources antiques qu'ils estiment être du rabâchage trop conforme aux normes et aux conventions institutionnelles auxquelles ils ne veulent pas se soumettre car elles contrarient leur originalité. C'est ainsi qu'ils accusent certains de leurs contempteurs : « Mais aussi, pourquoi demander des chimères à des membres de l'Institut ? Ils ne feront jamais que les monstres du récit de Théramène[146]. » La question rhétorique soulève un mépris de la littérature contemporaine au goût de suranné, ce que Beaumarchais avait déjà formulé bien avant eux, reprenant à son compte la thèse de Diderot concernant le drame bourgeois dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux* : « Que me font à moi, sujet paisible d'un État monarchique du dix-huitième siècle, les révolutions d'Athènes et de Rome ? Quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d'un tyran du Péloponnèse[147] ? » Pour leurs romans, les deux frères s'immergent donc dans des sujets qui leur sont contemporains, adaptés au registre tragique, conforme à la vision qu'ils ont de leur temps. Le roman, comme tragédie moderne, constitue le versant opposé à la parodie et à la satire mais il est complémentaire du pessimisme qu'ils développent.

Loin des figures tragiques traditionnelles qui sont des allégories, jouets de la transcendance, les personnages tragiques goncourtiens sont bien vivants. Le chapitre « Madame Alcide » d'*Une voiture de masques* subvertit les références à la tragédie antique. D'abord, le nom « Alcide » renvoie au dieu Héraclès. Puis, dans cet étrange récit où le dialogue tient une place importante, les voix des intervenants alternent comme dans un drame et le chœur occupe une place primordiale : « Qu'est-ce que le chœur, ce bizarre personnage placé entre le spectacle et le spectateur, sinon le poète[148] ? », note Victor Hugo. Dans « Madame Alcide », il est le narrateur et la conscience interprétative traduisant l'ironie grinçante des auteurs à l'encontre de l'héroïne. La forme de l'interrogatoire donne une dynamique à la scène et révèle le personnage qui se confie, se confesse même : « Tenez ! avec vous, je ne décesse pas de parler, parce que vous m'inspirez[149]... », dit-elle. Et si la métamorphose de l'homme en monstre est le fait des tragédies, Madame Alcide tient

[145] Marie Parmentier, *Stendhal stratège*, *op. cit*., chapitre I « Ô lecteur bénévole ! », qui établit un portrait du lecteur hostile, pp. 17-20.
[146] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 1er novembre 1862, p. 876.
[147] Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, préface du drame *Eugénie*, 1767, p. 10.
[148] Victor Hugo, *Préface de « Cromwell »*, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985, p. 6.
[149] Edmond et Jules de Goncourt, *Une voiture de masques*, *op. cit.*, « Madame Alcide », p. 234.

également du monstre : elle est livrée au regard de tous pour son excentricité, sa curiosité et son étrangeté. Dans sa dernière intervention, le chœur la désigne par une apposition qui confirme ce rôle de « créature ingénue, mariée avec le grotesque[150] ». Ainsi sont posés les termes de la question des genres et des registres : le texte est à la fois récit tragique et grotesque. La parodie déplace la teneur de cette tragédie, non plus relative à une force supérieure mais à la vie humaine elle-même. Les deux frères travaillent en ce sens : ils redéfinissent le tragique qui demeure toujours « structure fondamentale du monde[151] », mais dans un ordre nouveau. Ce n'est plus la verticalité immanente qui commande, mais l'horizontalité de la société.

Conformément aux modèles originels, le motif de l'« homme aveuglé et conduit à sa perte[152] » – que Paul Ricœur donne comme ressort de la tragédie – est encore exploité. Les protagonistes qui négligent leur destinée[153] en subissent les conséquences. Certes la transcendance est absente désormais ; néanmoins la causalité l'emporte. Pour les Goncourt, elle dénote l'appartenance à un milieu, à une condition : il s'agit bien là de « la réaction de l'homme à ses déterminations[154] » ; toutefois ces déterminations sont sociales.

La structuration de *Germinie Lacerteux* – avec la juxtaposition des chapitres, les moments de pause entre chacun d'entre eux ménagés comme des parenthèses[155], le jeu de va-et-vient et ses progressions, ses régressions, ses retournements de situation – montre bien l'instabilité de l'existence et l'incapacité pour le personnage à décider de son sort. Germinie échappe à la destinée qui aurait pu être la sienne – quand bien même elle aurait été une destinée faute de mieux –, celle d'une douce servitude envers M[lle] de Varandeuil. La tentative d'affranchissement de sa condition l'a conduite, à chaque étape de son émancipation, un peu plus à sa perte.

Aussi les Goncourt ajoutent-ils un autre élément qui oriente sa trajectoire : comme pour d'autres de leurs héroïnes, le vrai ressort du tragique est le dérèglement physique et physiologique, débauche d'un corps pathologique qui guette les individus, êtres de chair, de sang et de sexe. Les nombreux cas mis en scène par les Goncourt sont exposés par Domenica De Falco dans son ouvrage intitulé *Les Frères Goncourt ou les apories de la « féminilité*[156] ».

---

[150] *Ibid*., p. 240.
[151] Max Scheler, « Le Phénomène tragique », *Mort et survie*, cité par Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1973, p. 21.
[152] Paul Ricœur, *Finitude et culpabilité*, cité par Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique, op. cit*., p. 24.
[153] Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique, op. cit*., p. 40.
[154] René Schaerer, *Le Héros, le Sage et l'Événement dans l'humanisme grec,* Paris, Aubier, 1964, cité par Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, p. 32.
[155] Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993.
[156] Domenica De Falco, *Les Frères Goncourt ou les apories de la « féminilité »*, Paris, Honoré Champion, 2012.

Le néologisme « féminilité » est employé par Edmond dans *La Faustin* pour désigner un caractère typiquement féminin relatif à l'imaginaire de la femme malade, aliénée en raison de son sexe. L'hystérie fait office de nouveau fléau. Les démonstrations spectaculaires ne manquent pas pour traduire la souffrance des personnages, dont on exhibe les désordres qui là encore mènent à la « monstruosité d'apparence[157] ». Les manifestations de cette dépossession de soi sont liées au mensonge, à la simulation, aux excès, et le docteur Briquet en 1859 parle pour ces troubles d'attitudes conventionnelles théâtrales[158], dont Germinie Lacerteux se rend coupable. Sans souci de respecter la question de la bienséance, la formule du roman moderne des Goncourt ne cache rien : elle relève d'une mise en scène du corps – et en particulier du corps de l'hystérique[159] – dans ce qu'il a de plus animal, puisqu'il regagne ses pulsions de vie et de mort dans une esthétique de la démesure. La décrépitude est montrée : la « corporéité cadavérique[160] », esthétique moderne, préfigure l'esthétique décadente de la fin de siècle. Il s'agit de montrer un nouvel ordre de la société qui donne à voir sa déliquescence. Les Goncourt rendent ce caractère spectaculaire, dans des épisodes paroxystiques, remarquables tant pour leur dimension visuelle, que pour les images qu'ils évoquent, pour leur forme narrative, à savoir un récit au sens genettien[161] du terme. En effet, pour montrer la crise, les Goncourt font le choix narratif de conférer à ce moment une durée qui soit égale ou proche du temps réel – ou plus précisément ici, dans le cadre d'un spectacle, au temps de la représentation sur la scène. Dès lors, à son paroxysme, la crise annonce la fin.

L'hystérique, par la théâtralisation du corps détraqué notamment, constitue une représentation sociale qui laisse entrevoir un lien avec la « fureur spectaculaire[162] », employée depuis l'Antiquité et particulièrement en vogue à la Renaissance. Certains personnages goncourtiens parviennent à cet état ultime de l'étrangeté à soi[163] : c'est le cas de Germinie et de Madame Gervaisais, qui sortent véritablement d'elles-mêmes, les crises de folie et d'extase en sont les manifestations les plus évidentes.

---

[157] *G.L.* : « monstruosité d'apparence », p. 139.
[158] Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991.
[159] Sur le lien entre hystérie et spectacle, lire Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot, Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, PUR, 2013.
[160] Nous reprenons cette expression à Francesco Orlando, *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire*, Paris, Garnier, 2010, p. 113.
[161] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1966.
[162] Vincent Dupuis, « La furieuse, ou le spectacle de la fureur féminine dans la tragédie de la Renaissance », *Ad Hoc*, n°1, « Le Spectaculaire », publié le 02/07/2012 [en ligne], URL : http://www.cellam.fr/?p=3166.
[163] Jean-Pierre Vernant, « Le dieu de la fiction tragique », J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, Paris, La Découverte, 1986, pp. 18-19, cité par Vincent Dupuis, « La furieuse, ou le spectacle de la fureur féminine dans la tragédie de la Renaissance », *art. cit.*, p. 1. L'auteur parle de « dépaysement radical de soi-même ».

La mystique Madame Gervaisais[164], avec une pratique proche du quiétisme, se montre une véritable exaltée, frappée d'un égarement néfaste résultant d'un déséquilibre entre « la raison moderne et la foi archaïque[165] », dont les conséquences sont décrites par le philosophe Émile Saisset, contemporain des deux frères : « Ce sont là les deux écueils du mysticisme : par la substitution graduelle de la contemplation à l'action, il affaiblit, il énerve, il anéantit la personnalité humaine ; de là le dérèglement de l'imagination et des sens, et par une conséquence inévitable, le désordre des mœurs[166]. » Troubles de l'imagination et des sens – autant parler de folie, de nervosité extrême, d'hystérie, une « confusion que les Goncourt mettent en place entre les pulsions du corps et les élans de l'âme[167] ». La tragédie de Madame Gervaisais est causée par ces excès se multipliant chapitre après chapitre, comme une mécanique allant jusqu'à l'issue tragique.

Pour rendre spectaculaire cette destinée, les auteurs créent une gradation ascendante rapide : soixante-dix chapitres posent le décor, les quarante suivants, constitués de scènes signifiantes, vont permettre d'arriver au point culminant et funeste. Les événements s'accumulent depuis l'exaltation des prières murmurées à genoux (LXXXIX), les meurtrissures que Madame Gervaisais s'inflige (XC), les évanouissements (XCI et XCII), les dégradations du corps, la phtisie (XCIII), les transports (XCIV), le détachement du reste du monde, enfant et famille y compris, jusqu'aux saignements de la fin (CXI).

Dans son étude sur le roman contemporain, Barbey d'Aurevilly refuse de conférer une portée cathartique au roman en raison même de ses excès. Il insiste sur le traitement irrationnel du caractère du personnage : « La souris dans le télescope semblait un monstre dans la lune[168]. »

En ce qui concerne le tragique de ce roman, il est aussi lié au milieu dans lequel le personnage évolue. Un basculement a lieu dans la vie de Madame Gervaisais au moment où elle quitte son pays, renonce à son éducation pour s'exposer à la décrépitude de la ville de Rome. Celle-ci accueille et accompagne la dégradation vers son état mystique. Jean-Pierre Guillermin montre l'ambivalence de l'avis porté sur Rome par les hommes de lettres du XIX[e] siècle[169] : la ville est objet de plaisir et modèle de la perte. Les auteurs ne s'y rendent pas par

[164] Sur les excès du mysticisme, lire Éléonore Roy-Reverzy, « La passion religieuse : les Goncourt, Zola et la question anticléricale », *Romantisme*, n°30, 2000, pp. 59-70.
[165] Raymonde Debray-Genette, Jacques Neefs, *Romans d'archives*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1987, p. 99.
[166] Émile Saisset, *Essai sur la philosophie et la religion au XIX[e] siècle*, Paris, Charpentier, 1845, p. 340.
[167] Sandrine Berthelot, *L'Esthétique de la dérision, op.cit*., p. 610 (à propos de *Germinie Lacerteux*).
[168] Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Roman contemporain, op. cit.*, p. 40.
[169] Jean-Pierre Guillerm, *Vieille Rome, Stendhal, Goncourt, Taine, Zola et la Rome baroque*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 1998.

piété, mais pour son pittoresque. Les Goncourt, quant à eux, montrent que « tout l'espace de Rome expose à la régression[170] », et cette régression est attachée à la religion qui règne partout.

Le roman *La Fille Élisa*, écrit par Edmond mais qui fait l'objet d'une recherche menée par les deux frères, constitue un dernier cas de tragédie. *La Genèse de la Fille Élisa* de Robert Ricatte constitue une mine d'informations sur le sujet, parce que l'auteur s'intéresse aux sources et à la méthodologie des deux frères. La fascination pour le crime apparaît clairement ; elle a d'ailleurs passionné l'ensemble du siècle au point de devenir un objet culturel qu'analyse sous tous ses angles Dominique Kalifa dans son *Crime et culture au XIX^e^ siècle*[171] :

> Complexe concrétion sociale et culturelle, celui-ci voit s'imbriquer en lui de multiples facteurs : les systèmes de représentations du juste et de l'injuste qui définissent les transgressions, les dispositions juridiques qui les traduisent dans l'ordre de la loi, les seuils de tolérance collective qui les rendent plus ou moins effectifs, les modalités de la répression qui les font apparaître, sans parler même de l'écheveau presque irréductible des motivations sociales, économiques ou psychologiques qui poussent un individu à passer à l'acte[172].

Le crime constitue pour les deux frères une nouvelle forme de tragique et acquiert un caractère transgressif, constituant le plus souvent un événement incompréhensible qui échappe aux protagonistes et dont les circonstances ne sont pas identifiables. Aussi le crime n'est-il compréhensible que s'il donne lieu à des représentations. L'enquête a justement pour but d'en créer, « elle s'emploie à reconstituer les circonstances et les modalités du crime, à en cerner les mobiles[173] ». Elle est menée par les deux frères au sein de ces carnets préparatoires qui s'appuient sur des documents variés. Le cas d'Élisa en particulier, les Goncourt ne le trouvent pas dans la *Gazette des Tribunaux* qu'ils consultent sur une période de douze à treize ans[174]. Ils ont une idée précise de ce qu'ils veulent créer : une victime qui est poussée au crime dans son égarement – *topos* de la vengeance tragique[175] – et qui doit expier sa faute. Si nous en croyons Edmond, le verdict est connu d'avance : « Tout condamné aura la tête tranchée[176]. »

Il appartient au roman de poser le contexte dans lequel le personnage évolue. La trame obéit à une chaîne d'événements : le récit d'une enfance déniaisée quant aux choses de

[170] *Ibid*., p. 32.
[171] Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIX^e^ siècle*, Paris, Perrin, 2005.
[172] Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIX^e^ siècle, op. cit*., pp. 12-13.
[173] *Ibid*., p. 12.
[174] Robert Ricatte, *La Genèse de « La fille Élisa », op. cit*., p. 99.
[175] Louise Frappier, « La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^e^ siècle », *Études françaises*, vol. 36, n° 1, 2000, pp. 29-47, p. 33.
[176] Edmond et Jules de Goncourt, *La Fille Élisa, op. cit*., p. 13.

l'amour, l'hébétement dû à une maladie, une nature complexe, « un caractère intraitable, un être désordonné dont on ne pouvait rien obtenir, sur lequel rien n'avait prise[177] », « en même temps une nature capricieuse, mutable[178] », l'engrenage de la prostitution, la lecture de romans par une fille sans éducation, la soumission, voire le don de soi à un homme, le partage avec une autre fille de l'« horreur physique de l'homme[179] », l'amour – tout cela dans la première partie du roman mène Élisa au crime.

Plus encore que *Germinie Lacerteux*, roman avec lequel les deux frères étaient certains de déranger les attentes du lecteur, *La Fille Élisa* choque l'opinion. La Princesse Mathilde qualifie l'œuvre d'« abominable[180] ». En 1867, Zola avait scandalisé tout autant en publiant *Thérèse Raquin*. La préface à la seconde édition de son roman revient sur la question, en accusant l'hypocrisie d'une société qui se repaît de ces crimes dans les faits divers des journaux :

> La critique a accueilli ce livre d'une voix brutale et indignée. Certaines gens vertueux, dans des journaux non moins vertueux, ont fait une grimace de dégoût, en le prenant avec des pincettes pour le jeter au feu. Les petites feuilles littéraires elles-mêmes, ces petites feuilles qui donnent chaque soir la gazette des alcôves et des cabinets particuliers, se sont bouché le nez en parlant d'ordure et de puanteur. Je ne me plains nullement de cet accueil; au contraire, je suis charmé de constater que mes confrères ont des nerfs sensibles de jeune fille[181].

Edmond défie également l'opinion. Il fait place à la fureur : la femme ne contrôle plus son corps et passe à l'acte. Dans le récit, la folie pénitentiaire est l'étape ultime du tragique, elle se manifeste par la fuite de la vie réelle, sous la forme de la privation de la parole. Après avoir retracé l'engrenage du crime, Edmond représente le personnage muré dans le silence et le tragique est donné dans ce qu'il a d'indicible. Même une fois les causes exposées, l'acte demeure inexplicable. D'où l'importance du silence dans la seconde partie du roman. Le silence pèse, il est une présence en creux. La représentation de l'audience[182] est révélatrice. Dans la salle qui sert de cadre et qui est composée d'une estrade, sont mis en opposition le débat de la justice et le mutisme d'Élisa. Ce silence n'est pas qu'une simple absence, qu'un vide, Edmond lui donne une forme. La phrase « Pas de réponse d'Élisa[183] » crée un leitmotiv qui dit la fuite du langage, renforcée par le masque porté par le personnage : « Sa bouche se rétracta dans une résolution de ne rien dire. Un nuage haineux passa sur son visage, et dans la

[177] *Ibid*., p. 20.
[178] *Ibid*.
[179] *Ibid*., p. 89.
[180] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 4 avril 1877, p. 736.
[181] Émile Zola, *Thérèse Raquin.* Paris, GF Flammarion, 1970, p. 59.
[182] Edmond et Jules de Goncourt, *La Fille Élisa*, *op. cit*., Chapitre LVI.
[183] *Ibid.*, pp. 141-142.

femme que le tribunal avait sous les yeux, sembla se glisser un être stupide et méchant[184]. » Élisa se place non pas du côté du refus de parler mais de l'impossibilité de dire ; elle n'est pas dans une résolution entêtée, mais bien dans l'incapacité : « Je *veux*, mais je ne peux pas[185] », s'écrie-t-elle enfin. Incapable de formuler le repentir, elle précipite la fin tragique qui la guette. L'intervention du narrateur vient conclure sur le tragique du récit de cette vie : « Ne jouons pas plus longtemps le drame[186]. » L'adresse au lecteur fait de lui un témoin et insiste sur le dispositif spectaculaire, qui est lié à la scène judiciaire, cadre dominant dans *La Fille Élisa*. La chute de l'héroïne est autant dans le crime que dans le récit de son enfermement et de son anéantissement, puisqu'elle n'est plus qu'immobilité, mutisme, cécité : « Je regardais attentivement la femme au masque paralysé, aux yeux aveugles, et dont la bouche seule encore vivante dans sa figure tendait vers la garde des lèvres enflées de paroles qui avaient à la fois comme envie et peur de sortir[187]. »

Dans leurs romans, les Goncourt adoptent une position de surplomb qui leur permet de juger avec distance (l'aristocratie et le refuge dans le XVIII^{e} siècle en sont les conditions) ; néanmoins, il ne s'agit là que d'une feinte, d'un artifice de leur narration, puisque, en réalité, ils sont profondément des hommes de leur siècle. L'opposition et le regard absolument critique ne sont que des poses. Cette mise à distance leur permet de représenter leur siècle en en devenant les metteurs en scène. Au reproche d'un mensonge et d'une manipulation de tout ce qui touche à l'histoire de leur époque, répond leur volonté de créer un théâtre du monde, presque un spectacle de marionnettes dont ils tiennent les fils et qu'ils dominent en transmettant leur jugement. La reprise de plusieurs genres dramatiques leur permet de l'appliquer sans faire œuvre figée de moralistes. Les personnages doivent prendre vie. Dans le comique de la parodie, les excès de la fantaisie, le mouvement de la pantomime et la tragédie, ils trouvent une manière spectaculaire de donner une représentation de la société conforme à leur vision, celle d'un mal du siècle qu'ils ont du mal à faire accepter à leurs contemporains. Selon eux, l'époque se voile la face, mais sans doute leur pessimisme et leurs haines sont-ils trop vifs pour que la société se reconnaisse dans ce miroir brisé et déformant qui leur est tendu. C'est pourtant ce qu'ils ont constaté pour la réception du Thomas Vireloque de Gavarni :

[184] *Ibid.*, p. 142.
[185] *Ibid*., p. 145.
[186] *Ibid*., p. 146.
[187] *Ibid.*, p. 159.

> Gavarni a atteint là comme à une imagerie morale et vengeresse que déroulait le génie d'un Holbein du dix-neuvième siècle dans la patrie de Robert Macaire. Et lui aussi fait là sa Danse des Morts, remplaçant la camarade du vieux maître allemand par ce Vireloque camard, cette silhouette macabre en laquelle on croirait voir le fossoyeur de toutes les illusions terrestres et de tous les mensonges sociaux.
> Malheureusement, l'œuvre, il faut le dire, dépassait le niveau du moment. Son sérieux triste, sa mélancolie concentrée, blessaient l'opinion, qui ne voulait toujours voir en Gavarni que le peintre des *Débardeurs*[188].

La volonté de poser en arracheurs de masques comporte donc des risques que les Goncourt ont voulu prendre en répétant leur envie d'écrire pour eux seuls, sans concession.

[188] Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni, L'Homme et l'œuvre*, *op. cit.*, p. 358.

CHAPITRE X : ÊTRE ARTISTE, POSTURES ET IMPOSTURES

À bien des égards, le *Journal* des Goncourt est l'observatoire de leurs contemporains, mais il est aussi miroir d'eux-mêmes. Les deux frères opèrent des choix artistiques commandant leur apparition sur la scène sociale et l'*artifice de leur être au monde.* Plus largement, l'individu qui embrasse une carrière artistique se pose d'emblée comme différent : il se constitue à part[1]. Sa conduite est un exercice particulier : la création de soi.

C'est donc à la fois dans leurs œuvres et dans leur *Journal* que nous allons puiser la matière pour décrypter les cas de spectacularisation des existences qui ont contribué à affirmer l'identité de l'artiste du XIX^e^ siècle. Cette identité est aussi complexe que vaste et a des contours sinueux. Les Goncourt ont conscience de cette place nouvelle et particulière qu'occupent les artistes dans la société et ils élaborent eux aussi cette posture qu'ils occupent dans le champ artistique.

La complexité de la notion d'artiste[2] conduit à une démultiplication des points de vue et des modes de représentation. La définition de son statut social est difficile, voire impossible. Le portrait des artistes est rarement univoque : il faut donc en étudier toutes les faces – ce qu'ils sont vraiment et ce qu'ils aspirent à montrer d'eux-mêmes, en fonction de leur conception de l'art et de leur propre statut. Les postures[3], comme modes de paraître et de distinction, sont en cela évocatrices : elles nous disent beaucoup sur ce que sont les artistes derrière ce jeu et sur l'imaginaire qui les entoure.

Aussi, dans leur roman, que nous disent les Goncourt de cette notion d'artiste et du processus de création de soi ? Que signifient ces stratégies au croisement desquelles ils se trouvent aussi et dont ils font un usage contrôlé ?

---

[1] Harrison et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX^e^ siècle*, Paris, Flammarion, 1991 : « Au début du XIX^e^ siècle, la figure du peintre comme exception sociale commença à prévaloir : l'étudiant d'art, le rapin deviennent un type de comédie et un héros de mélodrame, comme plus tard chez Balzac, les frères Goncourt et Zola. », p. 91.

[2] Sur la notion d'artiste chez les Goncourt, lire Stéphanie Champeau, *La Notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870), op .cit.*

[3] Sur la notion de posture, nous renvoyons de manière non exhaustive aux définitions données par Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007 ; Jérôme Meizoz, « Postures d'auteur et poétique », *Vox Poetica* [En ligne], mis en ligne le 04 septembre 2004. URL : http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html ou encore à Denis Saint-Amand et David Vrydaghs, « Retours sur la posture », *COnTEXTES* [En ligne], n°8, 2011, mis en ligne le 17 janvier 2011. URL : http://contextes.revues.org/4712 ; DOI : 10.4000/contextes.4712. Ces auteurs retracent la définition du concept et l'appliquent aux champs littéraires et artistiques pour en montrer les applications.

I. La définition du statut de l'artiste

1. L'artiste, un statut atypique

La fréquentation de la bohème et la proximité d'Alexandre Pouthier orientent la perception des artistes par les Goncourt comme des personnages atypiques, dont Anatole Bazoche, dans *Manette Salomon*, est l'archétype. Ce personnage du bohème marginal renvoie à l'image très en vogue dès l'époque romantique du saltimbanque[4] au point de le faire appartenir à un cirque.

Ce qui intéresse les Goncourt, c'est la capacité d'un artiste à se créer une vie qui constitue une œuvre supplémentaire, une autre performance scénique. Les artistes mènent une vie *artialisée*, comme la nomme pour la première fois Scarron, dans une épître « à Monsieur Minard, le plus grand peintre de notre siècle », pour évoquer la manière de « vivre à la pittoresque », c'est-à-dire « vivre comme un peintre[5] », preuve que les artistes adoptent un mode de vie singulier qui est travaillé par une esthétique. La démesure relative aux bohèmes montre qu'ils adoptent une vie excentrique, marquée par le désir et le besoin de se distinguer, et, quand bien même les Goncourt posent un regard critique sur ce mode de vie, ils se montrent attirés par ces modèles qui séparent avant tout du commun. Comme le dit Jerrold Seigel dans son ouvrage sur la bohème : cette dernière prend « un caprice pour vocation[6] », et ce caprice est un jeu. Les Goncourt précisent dans la biographie de leur personnage Anatole qu'il est attiré par la condition du peintre plus que par la peinture elle-même, d'où ce besoin constant d'afficher un statut par des conduites extrêmes. Puisqu'il n'est pas loin d'être improductif, son existence d'artiste ne s'actualise qu'en présence d'un public recevant son spectacle de lui-même, elle n'a de sens que si elle est observée : « Le jeu ne doit son intégrité, et même son existence, qu'à la participation des spectateurs : on projette son existence en dehors de soi pour ne juger que du reflet. Être, c'est être aux yeux des autres[7]. » Anatole fait figure d'histrion. Il n'est jamais lui-même, il produit une imitation qui lui permet d'approcher tous les spectacles. Il est révélateur de la société mais aussi révélateur, par ce spectacle, de lui-même et de son rapport au monde. Ce ludion sans cesse déplacé nous dit aussi combien il est difficile de vivre en société, combien il est dur d'être un individu d'exception, ce qui vient redoubler la pensée des Goncourt, qui sont à la fois dans leur siècle et en dehors. Anatole est

[4] Sur l'image du saltimbanque, voir Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004.
[5] Wil Munsters, *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz, 1991, p. 26.
[6] Jerrold Seigel, *La Bohème 1830-1930, op. cit.*, p. 52.
[7] Philip Stewart, *Le Masque et la parole, op. cit.*, p. 80.

un modèle de plusieurs figures d'artistes, c'est en cela qu'il échappe au type figé. Il est Alexandre Pouthier, nous le savons. Il pourrait bien être également, par certains aspects, Constantin Guys, que nous voyons dans le *Journal* capable de se frotter à tous les milieux, comme Anatole vivant ses vies et fréquentant jusqu'aux bas-fonds de la société, lorsqu'il vit dans un garni misérable. Si le fameux peintre de la vie moderne, tant admiré par Baudelaire, ne convainc pas par son art les deux frères, du moins lui réservent-ils un portrait assez long qui, pour ne pas être forcément élogieux, marque une capacité à s'immiscer partout :

> C'est un étrange homme, qui a roulé sa vie dans tous les hauts et les bas de la vie, couru le monde et ses hasards, semé de sa santé sous toutes les latitudes, un homme qui est sorti des garnis de Londres, des châteaux de la *fashion*, des tapis verts d'Allemagne, des massacres de la Grèce, des tables d'hôtes de Paris, des bureaux de journaux, des tranchées de Sébastopol, des traitements mercuriels, de la peste, des chiens d'Orient, des duels, des filles, des filous, des roués, de l'usure, de la misère, des coupe-gorge et des bas-fonds, où grouillent comme dans une mer toutes ces existences échouées, tous ces hommes sans nom et sans bottes, ces originalités submergées et terribles, qui ne montent jamais à la surface des romans[8].

Ce passage traduit à nouveau l'inclination des Goncourt pour ces « existences échouées » aussi bien qu'une certaine curiosité pour Guys et sa vie désordonnée. Ce refus assumé les attire, eux qui prônent la distinction comme un idéal. Ils partagent donc un même sentiment d'exclusion – qu'ils créent eux-mêmes :

> C'est étonnant comme la vie est hostile […] à tous ceux qui ne vivent pas dans le cadre de la vie de tous. À chaque instant, à chaque moment de cette vie, ils sont punis par mille grandes et petites choses, qui sont comme les peines afflictives d'une grande loi de la conservation de la société[9].

C'est, d'une certaine manière, le moyen de lutter contre l'« interchangeabilité dans la masse[10] », d'exister au sein d'une société travaillée par l'égalité. La distinction pour Anatole passe par toutes ces scènes que nous avons pu étudier : mime, pantomime, danse, acrobatie, logorrhée… Ainsi existe-t-il au monde : il prend vie par la spectacularisation de son existence. Et en cela, nous pourrions lui trouver un autre modèle, celui de Gustave Doré. Christophe Leclerc, dans une étude qu'il consacre au célèbre illustrateur, *Gustave Doré : le rêveur éveillé*[11], l'assimile à l'allégorie du merle blanc de Musset, en raison de sa différence et de son désir de se manifester dans cette différence aux autres[12]. Ce besoin de se distinguer s'enracinerait dans sa jeunesse, laquelle n'est pas sans rappeler celle de l'apprenti Anatole dans le portrait qui est donné de lui au chapitre VI de *Manette Salomon*. Enfant, il exécute

[8] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, *op. cit.*, 23 avril 1858, p. 347.
[9] *Ibid*., 22 mai 1862, p. 819.
[10] Philippe Muray, *Le XIX^e siècle à travers les âges*, Paris, Gallimard, 1999, p. 135.
[11] Christophe Leclerc, *Gustave Doré: le rêveur éveillé*, Paris, L'Harmattan, 2012.
[12] *Ibid*. Christophe Leclerc cite les paroles du merle de Musset : « Il faut que l'univers apprenne que j'existe. », p. 16.

déjà des pirouettes dans le salon de ses parents et, dépourvu d'application et de sérieux dans ses études et à cause de ses farces, il se fait renvoyer à plusieurs reprises. Néanmoins, il est reconnu comme un enfant intelligent et surtout il se distingue par sa manière de dessiner tout ce qui l'entoure[13].

En ce qui concerne ses acrobaties, elles ne sont pas le simple fait d'une jeunesse exubérante, il s'y adonne tout au long de son existence. En société, il est connu pour ses mots d'esprit et pour son comportement dont les Goncourt s'agacent, autant de conduites spectaculaires que le critique anglais Edmund Ollier nomme « *social talents*[14] », expression qui signifie bien cette volonté d'exhibition sur une scène sociale. Il est ainsi vu marchant sur les mains. Voici les souvenirs relatés par Armand Silvestre en 1883 : « Très habile à tous les exercices du corps, souple comme un clown, il avait une personnalité physique en contraste absolu avec celle de ses contemporains[15]. » Toute comparaison avec l'Anatole des Goncourt paraît probante : Doré a pu inspirer certaines de ses conduites.

Ce qui agace peut-être davantage les Goncourt, c'est la versatilité du personnage qui joue un jeu à double sens : Gustave Doré est tout aussi capable de singer la mode et le sérieux bourgeois[16] qu'il arbore lui-même sur des clichés photographiques dans le but de parvenir. Il fabrique donc une image publique : il crée un paraître que ses biographes et que la presse reprennent et agrémentent. Cette image est esthétique puisqu'il ajoute un lien entre son dehors d'artiste et ses œuvres. Ses traits, sa conduite, ses caractéristiques sont un miroir de sa production artistique ou vice versa :

> Ses acrobaties sont comparées à ses peintures dont les formats, souvent gigantesques, font étalage, de prouesses techniques ; parallèlement, la polyvalence artistique de Doré […] fait ressentir chacune de ses nouvelles orientations techniques comme un numéro de cirque supplémentaire[17].

C'est en quelque sorte le modèle d'Anatole peignant un Pierrot qui lui ressemble.

À côté de la figure atypique par excellence du bohème, d'autres personnages adoptent certaines conduites que nous pourrions qualifier de spectaculaires, parce qu'elles sortent du commun. Toujours dans *Manette Salomon*, Coriolis possède certains traits particuliers. La théâtralité de son comportement trahit sa nervosité excessive : au café Fleurus, il est capable de lancer « des éclats de voix terribles, une argumentation agressive et violente, un accent de

[13] *Ibid*., p. 17.
[14] Philippe Kaenel, « Le plus illustre des illustrateurs… le cas Gustave Doré (1832-1883) », *art. cit*., p. 38.
[15] Armand Silvestre, « Gustave Doré », *La Vie moderne*, 1883, cité par Rodolphe Töpffer, *Le Métier d'illustrateur, op.cit*., p. 453.
[16] *Ibid*.
[17] Philippe Kaenel, « Le plus illustre des illustrateurs… le cas Gustave Doré », *art. cit*., p. 38.

contradiction vibrant, agaçant, blessant, […] cette subite animosité, cassante et fiévreuse[18] », une intervention marquée par la démesure, traduite par les hyperboles qui parcourent le texte. Et c'est avec la même intention que les Goncourt lui inventent des gestes remarquables traduisant un malaise du personnage face à la confrontation à son œuvre. Ainsi, il brûle ses toiles mais le seul public de cette scène est Manette. L'acte est pourtant très signifiant, entouré de tragique, comme le montre cette indication à valeur de didascalie : « Il retomba brisé sur le divan[19]. »

De plus, les Goncourt dotent le personnage d'une constitution maladive qui lui donne les poses d'un malade bien particulier, puisqu'il est dit qu'il « avait toujours eu de bizarres façons d'être souffrant[20]. » Le protagoniste se préparant à son agonie, dans une longue pause descriptive, apparaît avec une gestuelle dramatique esthétisée :

> Il voulait avoir sur le pied de son lit des morceaux de tissus qu'il avait rapportés, des étoffes lamées d'argent, des soieries safranées où couraient des fils d'or ; et, la tête un peu affaissée dans les oreillers, avec les regards longs des mourants, il regardait ces choses aimées. De temps en temps, il fermait les yeux pour jouir en lui-même comme un buveur qui savoure les délices d'un vin, puis il les rouvrait, et ne pouvant les rassasier, il suivait ainsi jusqu'au jour baissant les pas du jour sur la splendeur des soies. [..]
> Dans ses mains, il se faisait mettre des amulettes, des petits flacons d'essence, des bourses, des bijoux, des grains de collier ; et de ses doigts détendus, errant dessus et qui avaient peine à prendre, il les palpait, les retournait, les touchait pendant des heures, lentement, avec des attouchements, amoureux et dévots, qui semblaient égrener un chapelet et caresser des reliques. Ses yeux se fermaient presque ; les lèvres chatouillées d'un demi-sourire heureux, il tâtonnait toujours vaguement. […] Cinq jours se passèrent ainsi. […] Coriolis fut sauvé[21].

Les nombreuses énumérations sont traversées par la thématique de l'Orient. Certes la dimension de spectacle au cœur de l'intrigue peut sembler réduite à néant car Coriolis n'a pas de spectateur intradiégétique. En revanche, le lecteur joue ce rôle, ce que le sème du regard présent partout nous invite à penser. La chambre, comme espace de l'intime, figure le « hors théâtre social », mais comme sur scène, le cadre le plus privé est dévoilé au spectateur qui devient témoin indiscret, voyeur.

Il semble bien que l'« être-artiste » confine à une représentation complexe de soi que nous définirons plus tard comme une posture artiste. Ces poses sont signifiantes indépendamment les unes des autres mais plus encore lorsqu'elles sont réunies et mises bout à bout. C'est dans cette condition qu'elles créent un réseau révélant l'image construite par

[18] *M.S.*, p. 139.
[19] *M.S.*, p. 516.
[20] *M.S.*, p. 311.
[21] *M.S.*, pp. 313-314.

l'artiste au fil de ses créations, « une représentation de la dilatation des frontières de l'identité artistique[22] » qui nous dit combien la notion d'artiste est difficile à circonscrire.

2. Imposture et authenticité de l'artiste

Qu'est-ce qu'un artiste ? Cette question se renouvelle particulièrement au XIX^e^ siècle, époque à laquelle il change véritablement de statut. Pour ce qui est des peintres, la mutation est notable en raison de la transformation du système de diffusion des œuvres, au fil des évolutions et des progrès du marché de l'art[23]. Un public élargi s'intéresse aux œuvres d'artistes contemporains. Comme nous l'avons dit, les expositions y contribuent largement. Pour la peinture, mais aussi pour le théâtre et pour la littérature, l'essor de la critique et de la presse remodèle le statut de l'artiste.

La figure de l'artiste est donc à redéfinir et à cerner. Alors qu'il est confronté à l'avènement de la bourgeoisie à laquelle il se heurte parfois, il subit aussi son attraction. C'est dans cette confusion que les Goncourt tâchent de clore le débat en redonnant sa place à l'artiste véritable, celui qui leur semble le plus digne de recevoir cette dénomination, mais cette place est aussi difficile à conquérir qu'à maintenir pour celui qui est le plus légitime. Les tensions dénoncées ouvrent le débat entre posture et imposture.

Anatole incarne l'image de l'artiste, mais il est un artiste stérile. Il est imitateur, mais entre imitation et création, la différence est grande. Garnotelle fournit quant à lui l'exacte antithèse de l'artiste véritable aux yeux des deux frères, bien qu'il soit en parfaite adéquation avec certains des codes sociaux qui le font admettre comme tel – y compris l'obtention d'une croix d'honneur et de prix qui ont le pouvoir de légitimer. Son obséquiosité lui permet d'obtenir des soutiens. Les Goncourt en font un fonctionnaire qui corrode alors l'originalité[24]. La présentation et les processus de présentation de soi de ces personnages dénoncent des formes d'imposture qui, par ailleurs, passent pour des postures.

C'est parce qu'ils sont eux-mêmes persuadés de correspondre au type de l'artiste véritable que les Goncourt portent ce jugement sur ceux qui les entourent. De nombreuses pages du *Journal* dénoncent les usurpateurs et montrent l'insincérité de ceux qui font du

[22] Jerrold Seigel, *La Bohème 1830-1930, op. cit.*, p. 64.
[23] Sur cette question, lire Anne Martin-Fugier, *La Vie d'artiste au XIX^e^ siècle*, Paris, Audibert, 2007.
[24] Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, *op. cit.* : « C'est contre cet envahissement de l'art bourgeois, de la littérature sans originalité et sans style que protestent, luttent Flaubert, Théophile Gautier, les Goncourt, Baudelaire, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, accablant de malédictions et de sarcasmes les critiques bourgeois, académiques, universitaires, la *Revue des Deux Mondes*. », p. 130.

paraître le mode principal de relation en société. Or, « cette médiation par le spectaculaire induit une assimilation de l'expression de soi à du fictif, à du *faire semblant*, voire à de la mascarade. La métaphore suggère un savoir-faire dans le travestissement et dans l'(in)adéquation à un rôle. […] De la posture, le paradigme scénique glisse ainsi vers l'imposture et la mystification[25]. » Il n'y a donc qu'un pas de l'une à l'autre.

Après avoir posé ces repoussoirs, il nous reste à comprendre ce qu'est l'artiste véritable. Les deux frères réhabilitent certains de leurs personnages, du moins partiellement. Chassagnol, par exemple, le théoricien, dans son splendide isolement, assume le risque d'être incompris. Le vrai artiste est montré seul contre tous dans le refus de s'incliner devant les exigences de la masse. D'une certaine manière encore, Coriolis refusant la croix d'honneur qui lui est proposée et brûlant ses œuvres l'est aussi. L'autodafé est un acte de purification, à la fois spectaculaire et symbolique, qui doit lui permettre de regagner son statut. Ceux qui s'isolent ainsi, signifient leur rupture avec le reste du monde et par là même adoptent une posture d'élection.

L'artiste véritable serait donc le résultat d'une équation parfaite entre une disposition naturelle – qui, à leurs yeux, manque à beaucoup de ceux qui se disent artistes comme le très-célèbre Ingres[26] – et une capacité à se montrer artiste sur la scène sociale. Les Goncourt dénoncent les individus qui se mettent en scène comme artistes s'ils ne le sont pas, autant que ceux qui le sont et ne savent pas jouer leur rôle. Ils soulignent donc la nécessité de lier nature et posture artistes.

Ainsi le retour de l'artiste au seul état de nature le ruine-t-il. Si nous acceptons de considérer que Manette Salomon se fait artiste d'elle-même, il faut étudier ce qu'elle devient une fois qu'elle quitte la pose. Enceinte, elle abandonne aussi le champ artistique, ce qui donne lieu à un épisode douloureux : la révélation de la nature qui prend le dessus sur la conduite spectaculaire entraîne la mort de la figure de l'artiste : « Et elle laissa tomber de la pointe rose de sa gorge jusqu'au bout de ses pieds, sur la virginité de ses formes, le dessin de sa jeunesse, la pureté de son ventre, un regard où semblait se mêler l'amour d'une femme qui se regrette à la douleur d'une statue qui se pleure[27]. » La rencontre entre la femme et la statue traduit à ce stade l'évolution d'une image vers l'autre : le reniement de l'image de la statue, c'est-à-dire de la beauté artistique, au profit de celle de la femme, par nature. Les Goncourt

[25] Valérie Stiénon, « Filer la métaphore dramaturgique », *art. cit.*, p. 21.
[26] Dans leur *Journal*, le 17 février 1865, les deux frères parlent des peintres qui ont un talent et sont faits pour l'être mais ne sont pas reconnus, contrairement à d'autres qui n'ont pas de prédispositions et qui sont néanmoins consacrés. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 17 février 1865 : « les misérables, les déshérités, les essoufflés, les contre-nature comme Ingres », p. 1140.
[27] *M.S.*, p. 415.

signifient le caractère néfaste de cette « régression » en brossant un portrait au noir de la nouvelle *Manette par nature* pour laquelle ils activent ces deux images-cauchemars à leur esprit : celles de la femme vénale et de la mère juive. L'erreur du Coriolis-Pygmalion est d'avoir fait de l'œuvre d'art sa femme et d'avoir provoqué sa métamorphose. Mais c'est qu'il y a entre les deux un conflit qui prend forme dans leur œuvre commune : leur fils.

Le passage de la « forme ébauchée », « morceau de chair vagissant et à demi-moulé[28] », *non finito* qu'est l'enfant, à l'œuvre de chair réussie qui prend les traits de la mère finit par satisfaire Coriolis[29]. Il devient une réalisation du Beau, un petit chef-d'œuvre. Dès lors, pour Manette, il incarne une revanche sur sa carrière amputée. Manette, reprenant ses droits sur sa nature, reforme autour d'elle le cercle familial dont elle exclut Coriolis. L'enfant repousse son père et lui, qui tout à l'heure était sa belle œuvre, devient une caricature de l'enfant juif que son père abhorre, ce que signale la différence entre ce premier portrait de l'enfant avec « ses petits cheveux, frisés en toison, des cheveux de fine soie et d'or pâle[30] » et celui du même enfant devenu un « mérinos noir[31]. » La finesse du matériau est remplacée par la toison, signe de cette « race » que l'artiste hait en Manette, quand ils entrent en conflit pour déterminer à qui appartient symboliquement cette œuvre qu'est l'enfant. Les Goncourt créent à partir de Manette une sorte de monstre révélant la turpitude de la face cachée de la femme faite artiste.

Le hiatus entre nature et posture est encore signifié dans le roman par la figure de Crescent, qui vit à Fontainebleau et se trouve donc en dehors de la scène qu'est Paris. Les Goncourt en font bien un artiste animé par son art, qui s'y consacre sans vanité[32] ; néanmoins ils exagèrent sa proximité avec la nature, au point de faire de lui une sorte d'illuminé qui cultive son idéal de manière irrationnelle, comme le suggère la présence forte du sème de la religion[33] dans son portrait. Par ailleurs, il est décrit davantage comme un ouvrier que comme un artiste : il est ouvrier par son travail, par son manque de culture et surtout par l'absence

[28] *M.S.*, p. 449.
[29] *M.S.* : « Mais quand ce petit corps commença à se modeler comme sous l'ébauchoir de François Flamand, quand ces petits bras, ces petites jambes rappelèrent en s'essayant, le souvenir des lignes rondissantes que Coriolis avait vues à des enfants maures, quand cette figure prit, sous les frissons de ses petits cheveux, l'expression d'un amour de tableau italien, quand la beauté, la beauté du Midi commença à s'y lever, sourieuse et presque déjà grave, la paternité du bourgeois et de l'artiste s'éveilla en même temps chez le père. », p. 449.
[30] *M.S.*, p.450.
[31] *M.S.*, p.530.
[32] *M.S.* : « Sans que jamais il se glissât dans le bonheur et l'application de son opération matérielle, une idée de réputation, de gloire, d'argent, une préoccupation du public, du succès, de l'opinion », pp.371-372.
[33] *M.S.*, pp. 372-373.

d'élaboration d'une posture artiste. Crescent ne *pose* pas, il *est* : il a pour lui seulement une manière sincère d'être au monde. Trop près de l'état de nature, il n'invente pas sa figure.

Les Goncourt montrent que l'artiste qui échappe à toute mise en œuvre d'une posture ne peut exister vraiment comme artiste. Il y a, en même temps qu'un être artiste, une élaboration de la représentation sociale qui tient aussi de l'imaginaire lié à ce milieu et qu'ils ont eux-mêmes pratiquée.

II. Vers une spectacularisation de la vie d'artiste

1. Le statut de l'artiste et les prémices de la médiatisation

Le XIX[e] siècle poursuit une transformation du statut de l'écrivain déjà engagée au siècle précédent. Un épisode concernant Voltaire en 1778 attire notre attention sur les débuts d'une médiatisation de l'homme de lettres, qui n'aura de cesse d'évoluer, en particulier du temps des Goncourt. Antoine Lilti relate ainsi la venue de Voltaire à Paris qui, après trente ans d'absence, réunit les foules car il est alors célèbre à travers toute l'Europe. C'est pour lui une « mise en scène emblématique du "sacre de l'écrivain[34]" ». Le sacre de l'écrivain a beaucoup intéressé ; les dates de cet avènement varient peu mais quelques déplacements s'opèrent néanmoins. Paul Bénichou[35], à qui nous devons l'expression, place cette période entre 1750 et 1830 ; Pierre Bourdieu, qui évoque une autonomie de la littérature, s'intéresse plus particulièrement à la deuxième moitié du XIX[e] siècle et José-Luis Diaz, quant à lui, envisage la période allant de 1760 à 1860. Quelles que soient les bornes fixées, il s'agit de définir ici la place nouvelle qu'occupe la littérature dans le champ de l'art et y compris ce que Paul Bénichou nomme la « dignification de la littérature profane[36] ».

Cette reconnaissance du statut de la littérature et sa reconsidération vont naturellement mettre en question la place de l'écrivain dans le champ de l'art, puis de manière plus générale, dans la société. Pour le cas de la littérature, dès lors qu'elle devient l'objet d'un « discours extérieur, […] l'objet de son propre discours[37] », elle se donne en spectacle. On ne peut négliger, quoi qu'en disent les auteurs, feignant eux-mêmes d'ignorer ces considérations matérialistes, que le contexte de marchandisation les pousse à faire leur publicité, à se faire

[34] Antoine Lilti, *Figures publiques : L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014, p. 25.
[35] Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain. 1750-1830, Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973.
[36] *Ibid*., p. 13.
[37] Florence Boulerie, *La Médiatisation du littéraire dans l'Europe des XVII[e] et XVIII[e] siècles*, Tübingen, Narr Verlag, 2013, p. 17.

connaître. Ce « système médiatique » s'appuie à la fois sur le journal et les réseaux de l'édition[38].

Toutefois, il faut être prudent pour envisager cette reconnaissance nouvelle de l'écrivain car, si elle est sublimée par toutes sortes de consécrations qui lui sont réservées, elle est l'objet d'une vision, elle est une image. Antoine Lilti, toujours à propos des cérémonies en l'honneur de Voltaire, montre ce que ce spectacle de l'homme de lettres peut avoir d'irréel, de fictif : « La scène est presque trop belle pour être vraie[39] », dit-il. En effet, il semblerait que ce triomphe ait fait l'objet d'une rumeur ou que ce soit les discours qui l'aient inventé. La part d'imaginaire œuvre en faveur de la création des personnalités qui deviennent publiques : les écrivains sont aussi des êtres de fiction.

Cette fiction se fonde sur la prolifération d'un nouveau discours qui les entoure. Le type de légitimation fondée sur l'élection (tenant donc du religieux) s'efface, sans disparaître, au profit d'une nouvelle appréhension du statut d'homme de lettres. Celui-ci participe de cette nouvelle vision des artistes, mais c'est du côté des comédiens que nous trouvons les exemples les plus probants et les plus anciens d'une véritable entreprise de médiatisation artistique, qui n'est plus liée seulement à des raisons intrinsèques – le talent, en particulier – mais à des raisons sociales.

Les premiers phénomènes de starisation, nous l'avons vu, sont dus à des « mécanismes sociologiques[40] ». Ils déterminent surtout des rapports étroits entre la presse et la scène, qui débordent naturellement sur tout le champ littéraire et artistique, car nous savons combien ces milieux, en apparence distincts, sont intriqués. La presse invente une rhétorique de l'événementiel. Marie-Hélène Girard consacre un article au « Tombeau de Rachel[41] » qui étudie la glorification de l'actrice dans les journaux par ses contemporains, à travers des éloges qui sont le pendant symbolique du monument élevé à son nom et situé dans le Cimetière du Père-Lachaise. Les moyens de cette starisation sont l'« écho médiatique et sa propagation[42] », que Marie-Hélène Girard qualifie aussi de « réverbération médiatique […] de l'image de la comédienne[43] », insistant à la fois sur le sème du regard, du miroir et du

[38] *Ibid*, p. 16.
[39] Antoine Lilti, *Figures publiques : L'invention de la célébrité, op. cit*., p. 25.
[40] Christophe Charle, *Théâtres en capitales, op. cit*, p. 111.
[41] Marie-Hélène Girard « Tombeau de Rachel », *Médias 19* [En ligne], Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et scène au XIX^e^ siècle, SPECTACLES EN ÉCHO*, mis à jour le : 19/10/2012, URL : http://www.medias19.org/index.php?id=2988.
[42] *Ibid*., p. 2.
[43] *Ibid*.

spectaculaire comme les moyens de mettre en œuvre une notoriété durable, reposant sur la recréation d'événements marquants. Nous verrons comment cette notion d' « événement » s'appliquera au domaine littéraire.

En dehors du rôle de la presse, il importe aussi de considérer l'*hexis* corporelle. La sociabilité littéraire joue un rôle déterminant dans la formation de cette identité sociale. C'est avant tout dans ce cadre que l'artiste paraît pour établir son jeu. Pour les Goncourt et pour d'autres artistes de l'époque, ce jeu est celui de la différence : il s'agit de représenter l'envers de la bourgeoisie. Sociabilité, commensalité, groupes, ce sont là autant de formes qui rapprochent les artistes de leurs pairs à qui ils peuvent s'identifier, en les éloignant du commun. L'artiste est un être à part, menant une vie qui intéresse et dont la presse va s'emparer, c'est la construction d'une mythologie.

Pensons à cette rubrique que les deux frères tiennent en 1852 dans le journal *L'Éclair* : *Légendes d'artistes, Légendes du XIX^e^ siècle*. Il est question d'y parler de personnalités de l'époque. C'est la preuve que la vie des artistes intéresse jusque dans les anecdotes. Dans ce contexte, on comprend que leur *Journal*, quand bien même il repose sur des éléments digressifs de second ordre (les ragots des Goncourt), témoigne de la vie des artistes qui les intéresse et qui devra intéresser les générations futures comme marque de ce changement du statut dans la vie littéraire.

Dans *Manette Salomon*, les auteurs montrent cette fascination pour l'artiste dans l'épisode de Barbizon, où celui-ci est décrit comme « une bête curieuse[44] » qui attire le commun dans les hôtelleries campagnardes où on cherche une trace de son passage :

> Les curieux […] désireux de voir [l'artiste] prendre sa nourriture, de surprendre sur place ses mœurs, ses habitudes, son débraillé intime et familier, ses charges, un peu de cette vie de déclassés amusants que les légendes entourent d'une auréole de licence, de gaieté et d'immoralité[45].

Le reste de la société veut donc observer cette exception qu'est l'artiste. Aussi le moyen le plus efficace de le connaître et de le faire connaître est-il encore la presse. En effet, celle-ci a l'œil sur tout, elle est présente partout, donnant son avis sur tout. La presse parle des auteurs, et les rôles des écrivains et des journalistes ont tendance à se télescoper : les écrivains sont souvent les journalistes et ils sont aussi ceux qui sont à même de se juger. Dans ce contexte particulier, le rôle des amitiés est primordial. Il serait naïf de penser que la critique se

[44] *M.S.*, p. 338.
[45] *M.S.*, p. 338.

fait selon des critères objectifs. Elle relève non seulement des goûts intimes et à proprement parler artistiques et littéraires des journalistes mais aussi des liens qui les unissent aux artistes.

Ce discours de la presse demande à être étudié avec prudence : il faut poser les limites fluctuantes de ce qui constitue l'histoire de l'écrivain. Quelle est la place du discours purement littéraire/artistique ? Quelle est la place du discours sur l'homme de lettres/l'artiste ? Il faut se méfier de cette dérive qu'est la contagion des deux discours. Qu'en est-il de ce moment où l'individu social devient plus important que l'individu littéraire/artiste ? Alors, tout devient affaire d'image. Mais ce privilège de l'image risque de conduire à un appauvrissement du discours sur l'art.

2. Usages de la critique

Pour les Goncourt, la critique tend à se travestir à des fins vénales et parfois criminelles pour faire échouer ceux qui ne correspondent pas aux canons qu'elle impose. Ils dénoncent une propension à faire sentir la prégnance des institutions, allant de pair avec l'embourgeoisement des artistes, et, comme d'autres dans leur siècle[46], la tendance à développer l'art et la littérature selon une logique marchande qui emmène hors des seuls milieux d'initiés. C'est l'annonce du meurtre de l'art par l'industrie[47] assassine, fonctionnant comme un système de reproduction, qui est fomenté par les critiques d'un côté, un public dénué de goût de l'autre.

Les deux frères symbolisent cette déchéance dans *Manette Salomon* par l'agonie violente et pathétique du petit singe Vermillon[48]. L'animal subit une attaque qui pourrait faire suite à un empoisonnement : il est paralysé, n'est plus qu'un cadavre. La pourriture de son corps signale que l'art est tué à la fois par la copie – à laquelle s'adonne son maître, Anatole – et par la peinture académique et de commande officielle – représentée par Garnotelle, qui, par un effet de miroir, est le pendant inverse du précédent personnage[49]. Les Goncourt proposent de l'extinction de l'art une image atrocement pittoresque : il est non seulement assassiné, mais aussi vilement défiguré, puisque le corps dynamique du singe (dont le nom renvoie à la

[46] Citons par exemple le peintre Dupré dont les propos sont repris par Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours, op. cit.* : « L'art de la peinture me paraît complètement tué et remplacé par le commerce de la peinture. », p. 177.
[47]Edmond et Jules de Goncourt, *Journal,* fin février 1854 : « L'industrie doit tuer l'art car la vulgarisation de l'art, est-ce autre chose que sa mort ? », p. 91.
[48] *M.S.*, chapitre CI.
[49] Jean-Louis Cabanès, « Le portrait de l'artiste en singe dans Manette Salomon : copie et polyphonie », *Voix de l'écrivain, art. cit.*, p. 96.

couleur et donc à la peinture) s'ankylose, vire à l'infirmité, puis devient dégoûtant cadavre, *peinture morte*.

Mais ce en quoi la critique surtout est dangereuse, c'est qu'elle s'insinue partout parce qu'elle se déguise. En effet, elle feint d'établir un barrage contre l'abaissement de la moralité, ce qui n'est pas pour déplaire à une partie bien-pensante du public représentée par les bourgeois.

Les Goncourt ne sont pas les seuls à noter cette dérive. Dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin,* Théophile Gautier dénonce les profits financiers que les journalistes retirent des procès intentés aux écrivains : « Si l'on était vertueux, où placeriez-vous vos articles sur l'immoralité du siècle ? Vous voyez bien que le vice est bon à quelque chose[50]. » Il fait le pastiche des « *Modèles d'articles vertueux sur une première représentation*[51] » qui s'attaquent à la « littérature de fange[52] » et prennent la défense des seules œuvres édifiantes, cachant les « basses classes », leurs mœurs, leurs désirs et leur langage vulgaires, autant de vices qui pourraient infecter la société respectable à laquelle la bourgeoisie estime appartenir. C'est entre autres contre cette dissimulation et cet aveuglement supposés que les Goncourt se dressent, au risque de recevoir des critiques acerbes.

L'engrenage de l'échec de Coriolis témoigne du danger de la critique. Quand l'artiste cherche à créer au mépris des attentes générales, sans le soutien de la critique, il agit au péril de sa renommée et donc de sa vie d'artiste. La menace plane au-dessus de lui. Il doit essuyer des refus, puis subir une mise à mort symbolique[53] : l'anéantissement de sa carrière est proche dès lors que l'artiste est ignoré ou honni par la critique des salonniers qui refusent de prêter attention à sa démarche artistique nouvelle, en quête d'une formule moderne, au profit des artistes établis.

Dans *Charles Demailly*, les deux frères décrivent encore ce processus de la critique. Le fameux *Catéchisme de l'homme de lettres*, sous ses abords de saynète comique, est révélateur de la situation. Deux des définitions qui y sont données nous intéressent en particulier, celles de la réclame et de la critique : « C'est la poignée de main des hommes de

[50] Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier Flammarion, 1966, « préface », p. 27.
[51] *Ibid*, p. 28.
[52] *Ibid*.
[53] *M.S.* : « Des mois se passaient, Coriolis continuait à ne rien jeter sur la toile. », p. 410. Au chapitre CX, le mépris de la critique vis-à-vis de son œuvre moderne porte le coup de grâce : « La critique ne voulut pas y revenir ; et il se fit entre elle et le public une tacite entente de parti pris pour ne pas tenir compte à Coriolis du réalisme nouveau qu'il apportait […]. Son exposition n'eut aucun retentissement. On ne parla de lui que pour le plaindre de cette singulière idée. Et, au moment de clôturer son salon, dans un méprisant post-scriptum, le patriarche de l'éreintement classique l'accablait sous ce cliché de sa critique. », p. 429.

lettres, […] c'est le poil à gratter de l'opinion publique[54] ». Ces dénonciations nous disent combien les réseaux et l'entente avec les leaders d'opinion, intermédiaires entre l'artiste et son public, sont importants.

La critique est remise en question. Elle gagne les organes d'une diffusion de masse, envahissant la petite presse dont les progrès sont notables. Dès lors, elle n'est plus le simple fait des experts et esthéticiens du XVIII[e] siècle, tels Diderot et l'Abbé Du Bos, ou des maîtres de la discipline que sont Taine, Renan, Sainte-Beuve. Elle voit apparaître des critiques improvisés, journalistes désireux de se faire remarquer sans souci de la justesse de ton et d'analyse – ceux que les Goncourt appellent des « faiseurs de livres sans ouvrage[55] ».

Pour avoir fréquenté le milieu, les deux frères en connaissent l'abjection ; *Scandale*, c'est d'ailleurs le nom qu'ils choisissent pour titre du journal dans *Charles Demailly*. Ils fustigent ainsi une presse assassine, plus attachée à nuire qu'à viser l'excellence. L'homme de lettres n'est plus jugé pour son œuvre mais pour ce qu'il est, ou paraît être en société. L'intervention du médecin des lettres au chevet de Charles Demailly insiste sur le goût du public pour la rumeur et les ragots, puisqu'il est question de l'« occupation presque absolue de son attention pour les petits cancans des lettres et des théâtres[56] ».

Les Goncourt refusent l'arrivée des bohèmes parmi la critique qu'ils traitent par la métaphore du poison[57]. Ils montrent les actions néfastes de ceux qui, par le fait même qu'ils vivent une vie rendue âpre par les arts, peuvent jalouser la gloire. Lorsque Coriolis connaît un bref moment de succès au cours de l'exposition de 1851, il doit endurer l'hostilité de ces individus « amers[58] », « aigris », « haineux », « ulcérés », « misanthropes » (l'énumération[59] contribuant à dénoncer leur invasion dans la presse comme ils envahissent la phrase) que sont les « criticules[60] ». Ces personnages, pour lesquels les deux frères forment le néologisme diminutif, se réunissent dans le bien nommé café Vert-de-gris et ont vocation à détruire : ils profitent de leurs relations et de l'exercice de la sociabilité pour répandre le mal qu'ils veulent infliger[61]. La destruction est partout, avec une volonté mesquine et foncièrement mauvaise comme chez ces journalistes que les Goncourt dénoncent dans *Charles Demailly* parce qu'ils

[54] *C.D.*, p. 64.
[55] *C.D*, p. 13.
[56] *C.D.*, p. 261.
[57] Justine Jotham, « La critique, poison des artistes chez les frères Goncourt », *Revue des Sciences Humaines*, n°315, *Poisons*, juillet/septembre 2014.
[58] L'expression est reprise cinq fois dans une demi-page, saturant le texte.
[59] *M.S.*, p. 247.
[60] *Ibid*.
[61] *M.S.* : « Toutes ces mauvaises dispositions, la petite presse, qui a ses embranchements sur les brasseries de la peinture, les ramassa et les envenima », p. 247.

aiment causer « le mal pour le mal[62] », dissimulé parfois derrière une « éloquence melliflue[63] », tandis que d'autres ont « assez de sang-froid pour doser la ciguë[64] ».

Et à défaut d'être purement qualitative, fondée sur les caractéristiques artistiques, la critique, au contraire, s'empare des éléments privés :

> Ces cinq hommes, qui avaient l'oreille à la bouche de bronze de Paris, qui vivaient dans les coulisses de tous les mondes et dans la cuisine de toutes les réclames, qui savaient tout ce qui fait une blessure à un homme ou un cheveu blanc à une femme, ces cinq hommes ne travaillaient point au *Scandale* pour le seul plaisir de se donner la comédie et de la donner aux autres[65].

Dans cet énoncé, où anaphores et parallélismes structurant la syntaxe constituent un véritable système, les Goncourt mettent l'accent sur le caractère intime des arguments des journalistes. Tout exprime que ce qui est jugé se passe en coulisse, hors scène. C'est donc la calomnie, dont Beaumarchais a filé l'air dans son *Barbier de Séville* pour signifier qu'elle est à l'origine une parole sans auteur, le fiel des ragots qui circulent de bouche en bouche et grandissent la haine de l'autre, qui devient le bouc émissaire[66].

Mais tous les reproches que les Goncourt font ici et là, ne pourraient-ils pas en réalité leur être appliqués ? Le *Journal* ne tient-il pas à certains moments cette fonction de basse critique, non pas fondée seulement sur des arguments de goût mais plutôt sur des rumeurs ou des anecdotes qui, elles aussi, sont diffamatoires ? Il a parfois valeur de spectacle de l'intime. Les portraits de certains des contemporains des deux frères sont insultants. Peut-être prennent-ils de cette manière leur revanche sur les attaques qu'ils ont aussi reçues. Ainsi, par exemple, de Barbey d'Aurevilly, qui a voulu leur reprocher leur immoralité en les insultant, ils donnent une image dégradée pour dénoncer son hypocrite vertu : « J'apprends chez Uchard que l'homme qui fouaille nos livres au nom de la morale divine, de la morale humaine, de la morale sociale, de toutes les morales connues, d'Aurevilly est un pédéraste[67]. » Leurs charges

---

[62] *C.D.*, p. 25.
[63] *C.D.*, p. 24, à propos de Malgras.
[64] *C.D.*, p. 21, à propos de Couturat.
[65] *C.D.*, p. 13.
[66] Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, *Œuvres*, Paris, NRF Gallimard, Pléiade, 1988, Acte II, scène 8 : « Bazile – La calomnie, Monsieur? Vous ne savez guère ce que vous dédaignez ; j'ai vu les plus honnêtes gens près d'en être accablés. Croyez qu'il n'y a pas de plate méchanceté, pas d'horreurs, pas de conte absurde, qu'on ne fasse adopter aux oisifs d'une grande Ville, en s'y prenant bien ; et nous avons ici des gens d'une adresse !... D'abord un bruit léger, rasant le sol comme hirondelle avant l'orage, pianissimo murmure et file, et sème en courant le trait empoisonné. Telle bouche le recueille, et piano, piano vous le glisse en l'oreille adroitement. Le mal est fait, il germe, il rampe, il chemine, et rinforzando de bouche en bouche il va le diable ; puis tout à coup, ne sais comment, vous voyez Calomnie se dresser, siffler, s'enfler, grandir à vue d'œil ; elle s'élance, étend son vol, tourbillonne, enveloppe, arrache, entraîne, éclate et tonne, et devient, grâce au Ciel, un cri général, un crescendo public, un chorus universel de haine et de proscription. », p. 310.
[67] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 3 janvier 1858, p. 323.

sont d'une violence qui dépasse les accusations initiales. Ils incriminent en retour, supposent une perversité qu'ils disent objectivement liée à une détermination sexuelle.

En marge de leur activité de critique officielle, ils n'hésitent pas à user dans leur *Journal* d'un autre ton pour rendre compte de la production de certains artistes : l'un est « le plus misérable de nos peintres[68] », l'autre un « pondeur d'illustrations[69] », un troisième fait « du barbouillage de paravent [qui] tient du torche-cul[70] » et ainsi de suite.

C'est dans le contexte des débuts de la médiatisation des artistes que prend place la réflexion des deux frères sur la redéfinition du statut de l'homme de lettres. Il leur importe de déchiffrer l'image qui est donnée de lui, les représentations et les discours qui l'entourent. Dans un univers de faux-semblants et de postures, où est la vérité de l'être ? La posture de l'auteur vise à se mettre en adéquation avec l'image qu'il veut produire de lui-même et maîtriser.

III. La posture des Goncourt : du mythe et de sa perpétuation

1. Création d'un individu littéraire : un mythe, un nom

Les Goncourt ont suffisamment étudié les phénomènes des postures et suffisamment cherché à définir la notion d'artiste, aussi bien dans leur *Journal* que dans leurs œuvres romanesques, pour que nous puissions estimer que ces travaux sont des documents préparatoires et complémentaires à l'élaboration de leur propre posture d'élection.

La posture artiste doit répondre à des exigences internes et externes : le rôle dépend de la présentation de soi et, simultanément, l'écrivain doit se livrer à une « performance discursive[71] » et réaliser des choix artistiques qui bâtissent son image d'énonciateur. L'adoption d'une posture littéraire consiste en « l'articulation entre l'auteur, les caractéristiques textuelles, le champ littéraire et la société[72] », d'où la nécessité d'étendre l'enquête aux documents d'ordres biographique et autobiographique, à la presse mais aussi aux œuvres de fiction. Les Goncourt se situent au cœur du système complexe qu'ils créent, qu'ils défendent et dont ils doivent pouvoir justifier la cohérence. Leur posture est celle de la

[68] *Ibid*., 3 janvier 1863, p. 917.
[69] *Ibid*., janvier 1862, p. 764.
[70] *Ibid*., août 1855, pp. 140-141.
[71] Le terme est emprunté à Jérôme Meizoz, *L'Œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Erudition, 2004, p. 51. La posture de l'écrivain est définie à la fois comme « l'ensemble des conduites non-verbales de présentation de soi : vêtements, allures, etc. » et discursives (« l'ethos discursif »).
[72] Frédérique Giraud et Émilie Saunier, « La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques. Pour une prise en compte des expériences extralittéraires des écrivains », *Contextes*, n°8, janvier 2011, *La posture. Genèse, usages et limites d'un concept*, p. 6.

marginalisation et de la distinction. Ils adaptent leur jeu scénique, le cadre et la gestuelle qui sont soumis à des impératifs esthétiques, moraux ou sociaux.

Les modalités de mise en œuvre de cette posture sont variées : le *Journal* constitue l'une d'elles. Fidèle à la mission annoncée en sous-titre, le *Journal – Mémoires de la vie littéraire* – offre un espace de déploiement de l'intime et du social, du privé et du public. Il permet aux auteurs de former ou de pré-formater leur image, mais aussi de retravailler ce spectacle d'eux-mêmes face au *theatrum mundi* : aussi y trouvons-nous des indications concernant leur interaction avec le monde. Leur comportement et leurs attitudes les posent tels qu'ils veulent bien se montrer ou tels qu'ils se considèrent et ils modèlent leur image et celle que leurs contemporains donnent d'eux. Par cette entreprise narcissique, ils se regardent vivre sur le théâtre de la société qu'ils représentent, devenant les spectateurs de leur propre spectacle. Ces notes consistent en un examen de la vie en société et hors société à partir duquel ils vont perfectionner leur image, ce que Frédérique Giraud et Émilie Saunier nomment un « corpus "naturel" d'analyse de la posture[73] ».

C'est de là, entre autres, que part leur volonté de montrer qu'ils sont en inadéquation avec la société : ils se ménagent une place en retrait, à part, car ils veulent se présenter en aristocrates faisant de leur existence une œuvre d'art et cultivant un art de vivre hors du commun, dont ils cherchent des modèles dans l'Ancien Régime. La théorisation de leur vie marginalisée trouve un écho dans les œuvres de fiction : les héros sont des pendants de la posture adoptée ou d'exacts repoussoirs. Les romans reflètent donc une image d'eux, confirmant la fonction du *Journal* comme laboratoire des œuvres. Ils retravaillent le type du misanthrope dans sa posture de retrait tel que celui-ci est peint depuis l'Antiquité au théâtre. L'homme qui veut fuir la société – même si, dans leur cas, nous savons bien que cette image est un leurre – adopte une posture d'homme d'exception. Il fait en soi spectacle. Et Rousseau fuyant la société, rattrapé par sa célébrité, est un exemple de la difficulté qu'il y a à maîtriser cette image de soi[74].

Néanmoins, il reste aux Goncourt à décider quelle place prendre au sein du champ artistique de leur époque. Parce qu'ils sont des aristocrates et que, par conséquent, ils s'estiment au-dessus de la société, parce que la bohème, bien qu'elle les fascine, les agace

[73] Frédérique Giraud, Émilie Saunier, « La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques. [...] », *art. cit.* : « Le corpus "naturel" d'analyse de la posture est formé des correspondances, entretiens, journaux intimes, mémoires, autobiographies, témoignages et de tous les textes par le biais desquels l'écrivain prend "position" sur la place publique (discours, manifeste, pamphlet, etc.) et où l'instance énonciative peut être associée à la figure de l'auteur. », p. 11.

[74] Antoine Lilti, *L'Invention de la célébrité, op. cit.*, p. 153.

aussi, il n'est pas question d'en être. Jean-Louis Cabanès, à partir du *Journal* dont il poursuit la réédition, affirme qu'Edmond « veut apparaître comme le patriarche des Lettres[75] » à travers l'analyse de « la construction préposthume de cette figure[76]». Il est question une fois encore de se distinguer et plus encore de se mettre en valeur. Aussi, qui mieux que deux écrivains, romanciers, dramaturges, historiens et chroniqueurs de leur temps, observateurs à la sensibilité pittoresque pourrait construire une image ? Mieux que quiconque, semble-t-il, ils connaissent la scène sociale, ils savent comment y intervenir et ils savent comment en rendre compte. Comme le dira plus tard Paul Valéry, « qui écrit entre en scène[77]. » La métaphore théâtrale constitue un outil pour saisir la manière de se présenter au monde. Les œuvres constituent en réalité déjà une approche sur le plan discursif. Le *Journal* est une représentation d'eux qui s'étend à la sphère du privé mais qu'ils orchestrent notamment par les échos avec les œuvres de fiction. Dans ce qu'ils mettent en place, toutes les formes du spectaculaire que nous avons mentionnées sont réactivées : théâtralisation mêlant les genres et les inspirations, démonstration du pittoresque, ce qui indique une formation de leur personnage élaborée, une représentation de soi très étudiée.

En effet, leur conscience d'un renouvellement du statut de l'artiste et de l'importance de la construction d'une identité médiatique va les faire réfléchir à la mise en place d'une *persona*[78], qui se pense à la fois en termes de sociologie – à savoir : quels espaces investir ? Quelles relations à autrui instituer ? – et en termes d'esthétique – quels artifices employer ? Quelle scénographie élaborer ? En quels termes en rendre compte ? Dans cette mesure, tout lieu qui soumet l'artiste à l'observation d'un public – lieu physique ou fictif – devient une scène, d'où l'importance d'étudier les lieux de sociabilité, les lieux des spectacles mais aussi les œuvres – comme espace fictif.

Concernant leurs pratiques de sociabilité, quoi qu'ils en disent, ils sont toujours présents, voire omniprésents, dans la capitale et sont des figures majeures de la vie littéraire parisienne sous le Second Empire. Après la mort de Jules, Edmond entretiendra encore cette image. Pourtant le discours qu'ils tiennent concerne souvent deux individus coupés du monde pour s'éloigner du commun, pour se replier dans une autarcie conforme à la fois à leur aristocratie et à leur volonté de créer. En cela, ils se rapprochent de Flaubert, le bien nommé

[75] Françoise Simonet-Tenant, « Jean-Louis Cabanès – Le *Journal* des Goncourt », *Genesis* [En ligne], n°32, 2011, mis en ligne le 24 juillet 2012. URL : http://genesis.revues.org/507.
[76] *Ibid*.
[77] Daniel Oster, *L'Individu littéraire*, Paris, PUF, 1997, p. 3.
[78] Lire Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, *op.cit*. : « On pourrait aussi convoquer la notion latine de *persona* désignant le masque, au théâtre, qui institue tout à la fois une voix et son contexte d'intelligibilité. Sur la scène d'énonciation de la littérature, l'auteur ne peut se présenter et s'exprimer que muni de sa *persona*, sa posture. », p. 19.

« ermite de Croisset », avec qui ils se sentent seuls à partager ce goût exclusif de la création. Edmond et Jules forment une cellule fraternelle indivisible et impénétrable, ce qu'ils clament dès 1854 pour exprimer le début de leur prétendue retraite du monde : « Nous avons donné nos vieux habits noirs et n'en avons point fait refaire, pour être dans l'impossibilité d'aller quelque part. Point de femmes, point de plaisir, point de distraction ; le labeur et la tension de tête incessants[79]. » Ils veulent se représenter à deux, comme un couple qui a fait le vide autour de lui. Mais la lecture du *Journal* montre que cette représentation tient du mythe, et plus précisément ici du mythe de l'artiste solitaire – qui ne cherche pas toutefois à renouer avec l'ancienne image de l'artiste élu (et tout le discours religieux et mystique qui l'accompagne). Conscients de la nécessité de paraître, les Goncourt ne se suffisent pas pour autant de ce seul reflet : ils participent à une redéfinition de la vocation de l'artiste, telle que Nathalie Heinich l'expose : « la résistance aux tentations d'une carrière mondaine qui entrave le cours de l'inspiration, l'existence d'un authentique talent et non pas seulement d'une aspiration à vivre la vie d'artiste, la capacité à mettre pleinement en œuvre ses dons, quitte à sacrifier toute vie de famille[80]. » C'est ce vers quoi ils tendent en montrant leur surplomb, qui est une manière de se distinguer. La posture d'élection, à rebours du commun des mortels, est une manière de montrer que l'artiste vit un véritable sacerdoce qui peut mener à des conduites extrêmes revêtant parfois même une dimension ascétique ou sacrificielle[81].

Dans leurs œuvres, les artistes véritables (tels Coriolis et Charles Demailly) souffrent leur passion de l'art, qui peut faire penser à une Passion. Le véritable artiste atteindrait par sa quête artistique une forme de sainteté laïque[82] ; Coriolis est montré maladif et Charles Demailly est dit « malade comme tous les gens de lettres[83] ». Tous deux sont en quelque sorte des doubles des deux frères, qui disent avoir inventé la figure de l'artiste nerveux et hypersensible[84]. En 1857, nous constatons à quel point le moral a des répercussions sur le physique des auteurs que la dure vie des lettres affecte :

> Jules est repris de ses douleurs de foie et nous craignons un moment une seconde jaunisse. On est bien malheureux vraiment, d'être organisé nerveusement, quand on vit dans le monde

[79] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, fin février 1854, p. 91.
[80] Nathalie Heinich, *L'Élite artiste*, *op. cit.*, p. 83.
[81] *Ibid*. : « Ce renoncement au monde, indissociable de la compulsion à créer, fait de la vocation une expérience potentiellement sacrificielle, en vertu de quoi l'artiste est grand non seulement par la qualité de ses œuvres mais par l'intensité de ses souffrances, conformément à la figure du saint. », p. 91.
[82] Dans l'ouvrage de Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles*, Genève, Droz, 2002, on lit les propos de Cécile Sorel sur Réjane : « cette martyre de son art, qui officie chaque soir pour la beauté, la mort et l'amour. Peut-être au fond de la volupté douloureuse du don de soi, y a-t-il une sorte de sainteté ? », p. 52.
[83] *C.D.*, p. 261.
[84] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 15 décembre 1868 : « Nous avons été les premiers les écrivains des nerfs », p. 187.

> des lettres. Si le public savait au prix de combien d'insultes, d'outrages, de calomnies, et de malaises d'esprit et de corps, est acquise une toute petite notoriété, bien sûrement, au lieu de nous envier, il nous plaindrait[85].

Cette vision de la fragilité de l'artiste existe déjà chez les Romantiques. Albert Cassagne tient ce propos concernant la génération de ces écrivains : « À ce métier la sensibilité toujours tendue, toujours impressionnée et concentrée, acquiert une finesse, une exquisité extraordinaire, une rare mais douloureuse hyperesthésie[86]. » Les deux frères se mettent en scène dans cette posture de nerveux. Nous avons mentionné précédemment l'épisode de la maladie de Coriolis, qui fait appel à l'art pour sublimer la perspective de sa mort. Ce passage demande à être comparé à l'agonie de Jules, exposée par Edmond (au moyen de deux extraits du *Journal*), trois ans après la parution de *Manette Salomon*.

> 8 avril. — Il est touché presque par cela seul : les colorations de la nature et surtout les aspects du ciel[87].
> Puis il s'est mis à confesser, avec une exaltation que je n'avais plus l'habitude de trouver chez lui, sa passion pour l'art de l'extrême Orient[88].

La ressemblance du point de vue de la mise en scène est forte, si bien que nous pouvons nous demander si Edmond n'a pas produit cette observation de la fin de son frère en s'appuyant sur le roman. Dans ce cas, le roman jouerait le rôle d'une répétition de cette agonie écrite à deux. Dès lors, le récit travaille à l'élaboration de la posture artiste que les deux frères ont passionnément recherchée. De cette manière, Jules devient l'objet d'un mythe : il représente la figure de l'écrivain travaillé par l'art jusqu'à son dernier souffle. Cette pose de l'artiste en souffrance s'accorde avec le *topos* du XIX^e^ siècle du martyr des lettres, qui est à part, singulier, hors des groupes qui ôtent toute identité propre. La distinction des deux frères pourrait les assimiler aux fameux « poètes maudits », bien qu'ils ne soient pas comptés parmi eux. Cette dénomination a plutôt vocation à regrouper des Romantiques qui vivent une forme de débauche destructrice. Néanmoins, ils possèdent quelques-uns des traits énumérés par Pascal Brissette dans un article qu'il consacre à ces « créateurs supérieurs frappés par le malheur[89] » :

> Ils ont pu souffrir (ou donné à croire par leurs écrits qu'ils avaient souffert) de la pauvreté, de l'exil, de la folie, du mépris de leurs pairs, de la critique ou du public bourgeois, de la persécution de l'Église, des autorités civiles ou des médias. Certains se sont plaints de ces souffrances, d'autres les ont recherchées et ont voulu, plus que tout, devenir l'un de ces grands damnés de la littérature ou de l'art[90].

---

[85] *Ibid*., 9 juin 1857, p. 273.
[86] Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art, op. cit*., p. 308.
[87] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal,* 8 avril 1870, p. 246.
[88] *Ibid*, 18 avril 1870, p. 248.
[89] Pascal Brissette, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire. Hypothèses de recherche sur les origines d'un mythe », *Contextes*, Varia, 2008, p. 1.
[90] *Ibid*.

Les Goncourt n'ont certes pas flirté de cette manière avec les frontières, ils n'ont pas été exemplaires et spectaculaires jusqu'à se mettre en danger. C'est peut-être que leur posture mérite d'être nuancée un peu : ils se sont sans doute embourgeoisés, malgré la souffrance qu'ils veulent afficher.

2. Les batailles livrées

En tout cas, dans l'optique de valoriser l'image de martyrs, les deux frères montrent des personnages qui, seuls contre tous, ont la vie dure, mais essaient de l'assumer comme telle. Charles Demailly finit en véritable héros des lettres, qui est allé jusqu'au bout et ils avancent qu'un assassinat par la critique peut en effet avoir lieu.

Or en 1857, les deux frères se plaignent de l'accueil réservé à leur pièce *Les Hommes de lettres*, qu'ils lisent à Saint-Victor, Uchard et Aubryet : « Le cinquième acte paraît un peu lyrique, et Saint-Victor trouve que la mort de notre homme de lettres est trop une mort de sensitive. Nous nous décidons à le retrancher[91]. » Si les deux frères ont fini par édulcorer ce martyr du héros, plus tard dans la préface à l'ouvrage réunissant leurs œuvres dramatiques sous le titre *Théâtre*, Edmond revient sur cette concession pour affirmer leur propos et défendre leur œuvre et la vérité du personnage qui meurt des attaques de la presse : « Depuis, j'ai pu juger que cette mort n'était pas aussi invraisemblable qu'elle le paraissait à mes auditeurs[92]. » Edmond signale que les attaques subies peuvent vraiment porter atteinte à la santé de l'écrivain et peut-être en filigrane règle-t-il quelque compte en suggérant que la mort de son frère est due à une existence sacrifiée par amour des lettres.

En effet, les deux frères ont écrit durant toute leur carrière un véritable martyrologe. La cause qu'ils défendent est celle d'une forme supérieure de l'art. Dès lors, ils démontrent qu'il leur a fallu combattre l'opinion publique, c'est-à-dire la masse, qu'ils ont tant critiquée parce qu'elle juge sans goût de ce qu'elle ne connaît pas. Ils retracent un parcours semé d'embûches, en particulier dans les paratextes. Toute préface agit comme une justification de l'œuvre : elle est une entreprise de réhabilitation, voire de valorisation d'eux-mêmes. Les Goncourt accompagnent la parution des œuvres d'une défense de leur posture et les enrôlent dans le combat mené pour la notoriété littéraire. Comme la meilleure défense est l'attaque, ils n'attendent plus que la première pierre leur soit jetée pour agir et leur souci de se justifier et de se revaloriser devient quasi systématique.

[91] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 21 octobre 1857, p. 303.
[92] Edmond et Jules de Goncourt, *Théâtre*, *op. cit.*, p. XI.

En 1888, Edmond entreprend dans ce but de réunir les préfaces en un recueil tout en en modifiant certaines ou en en ajoutant. L'exemple de la préface à *Henriette Maréchal* montre cette dure vie des lettres en répétant les refus subis à plusieurs reprises.

> Après dix ans de travail solitaire, acharné, enragé, sans publicité, presque sans relations, un jour un de nos amis, M. de Chennevières, vint nous dire que la maîtresse d'un des grands salons de Paris, ayant lu nos livres, désirait nous connaître[93].

> Nous avons travaillé quinze ans, renfermés, solitaires, acharnés au travail. Nous avons eu toutes les défaites, tous les chagrins, tous les désespoirs, toutes les injures amères de la vie littéraire. Nous avons saigné dans notre orgueil, pendant de longues heures d'obscurité. Pendant des années, c'est à peine si nos livres nous ont payé l'huile et le bois de nos nuits. Nous sommes arrivés pas à pas, livre à livre, obligés de tout disputer et de tout conquérir[94].

Dix ans, quinze ans même d'une résistance, c'est le calcul établi pour montrer combien leur parcours a été difficile. Les anaphores scandent et ponctuent le discours et lui confèrent à la fois une portée plus dramatique, plus pathétique et sans doute aussi plus épique, car le récit de cette lutte cherche à créer l'héroïsation : le combat s'est durci en passant d'une intégration difficile dans le milieu des lettres (l'absence de publicité dans le premier extrait) à l'exposition d'une véritable guerre médiatique.

Quand Edmond fait paraître les *Préfaces et manifestes littéraires*, « c'est, écrit-il, donner comme les bulletins des batailles que, depuis près de quarante ans, les deux frères ont livrées sur le terrain du roman, de l'histoire, du théâtre, de l'art français et japonais[95]. » Il est question de poser une dernière fois. Edmond feint l'objectivité en se mettant à distance par l'emploi de la troisième personne. L'avant-propos à cette recollection de récits encomiastiques annonce le ton de l'ouvrage et reprend la métaphore du combat.

Que penser pourtant de cette démonstration d'un combat, quand les deux auteurs n'ont eu de cesse de se montrer en retrait et de répéter leur mépris du public quant à leurs positions ? N'ont-ils pas incité la critique à déchaîner cette guerre ? C'est ce qu'ils expriment notamment dans la célèbre « Histoire de la pièce » consacrée à *Henriette Maréchal* (nous avons déjà observé l'enjeu de la cabale, racontée par la presse – sauf dans le *Siècle* et la *Gazette de France*), qui évoque un combat d'autant plus rude que les premiers assaillants sont leurs anciens protecteurs, au jugement réversible.

> Pendant ce temps, la chronique s'emparait de notre pièce. Et cette chronique, qu'on a dit avoir d'avance tant soutenu notre pièce, commençait à lui faire la méchante et basse guerre des

[93] Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires, op. cit.*, p. 98.
[94] *Ibid*., p. 103.
[95] *Ibid*., p. VI.

> cancans calomnieux, des citations falsifiées, et des dénonciations anonymes. Les petites informations empoisonnées s'écoulaient dans les Correspondances[96].

Le lexique de la rumeur accompagné une fois encore de la métaphore du poison vient attaquer la critique ; les Goncourt développent un fantasme du complot : tout conspire à leur nuire.

Mais les coups qu'ils portent sont surtout dirigés contre l'opinion : l'engouement populaire pour l'art est la cause première de leur malheur. Elle transforme les œuvres en produits bon marché, accessibles à des acquéreurs de plus en plus nombreux, en réponse à la loi de l'offre et de la demande qui s'impose[97]. L'abaissement du jugement se propage à la littérature, en quête d'une écriture à la portée de tous, ce qu'ils clament dans le *Journal* : « Plus de public, mais une certaine quantité de gens qui aiment à digérer en lisant une prose claire comme un journal, qui aiment à se faire raconter des histoires en chemin de fer par un livre qui en tient beaucoup ; qui lisent non pas un livre, mais pour vingt sous[98]. » Et leur *Journal* étant encore du domaine privé à l'époque, ils se servent de celui de *Charles Demailly* dans le roman éponyme :

> Plus de public ; une certaine quantité de gens seulement qui aiment lire pour leur digestion, comme on boit un verre d'eau après une tasse de chocolat, gens demandant une prose coulante et claire, de l'eau de Seine clarifiée ; gens aimant à se faire raconter en voyage, en voiture, en chemin de fer, des histoires par un livre qui en tient beaucoup ; gens qui lisent, non pas un livre, mais pour vingt sous[99].

Ils se dressent contre une forme abâtardie de littérature, ce que souligne une métaphore alimentaire, à l'image d'une littérature vulgaire, parce que vouée à la consommation. La littérature trop facile des plumes vénales tire vers le bas la valeur artistique qu'ils attribuent à l'art. Dans *Charles Demailly*, les feuilletonistes sont représentés par le personnage de Masson, qui s'estime capable d'« ouvrir un cours de feuilleton en vingt-cinq leçons[100] ». Les deux frères veulent se distinguer de ceux qui pratiquent cette écriture et en rejettent les recettes, allant jusqu'à se libérer des carcans de la grammaire, dont la maîtrise est considérée comme preuve du bien écrire :

> Et, dans ce travail qui voulait avant tout faire vivant d'après un ressouvenir encore chaud, dans ce travail jeté à la hâte sur le papier et qui n'a pas été toujours relu — vaillent que

[96] Edmond et Jules de Goncourt, *Henriette Maréchal*, *op. cit*, « Histoire de la pièce Henriette Maréchal précédant le drame », p. 13.
[97] Cf : *Le Moniteur des arts*, cité par Harrison et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX^e^ siècle*, *op. cit*., p. 89.
[98] *Journal*, 10 mai 1856, p. 169.
[99] *C.D.*, p. 83.
[100] *C.D.*, p. 86.

> vaillent la syntaxe au petit bonheur, et le mot qui n'a pas de passeport — nous avons toujours préféré la phrase et l'expression qui émoussaient et académisaient le moins le vif de nos sensations, la fierté de nos idées[101].

Ils s'opposent au manque d'originalité et par là même dénoncent certains de leurs contemporains. Le propos du personnage de Masson fait alors écho au *Journal*. En date du 3 janvier 1857, ils reproduisent une discussion entre Théophile Gautier et Ernest Feydeau dans les bureaux de *L'Artiste*. Dans une tirade euphorique, véritable profession de foi grammaticale, Gautier se targue de pouvoir ouvrir une classe de feuilleton :

> Et puis, j'ai une syntaxe très en ordre dans la tête. Je jette mes phrases en l'air… comme des chats, je suis sûr qu'elles retomberont sur leurs pattes. C'est bien simple, il n'y a qu'à avoir une bonne syntaxe. Je m'engage à montrer à écrire à n'importe qui. Je pourrais ouvrir un cours de feuilleton en vingt-cinq leçons[102] !…

Pour aller dans ce sens, dans le *Journal*, les deux frères reprochent à Mario Uchard sa prose trop claire. Pour eux, l'ordre et la trop grande clarté sont les signes d'une écriture bourgeoise, lisse et sans heurt, sans rien qui dérange : « Jamais la phrase n'a un mouvement : elle est au port d'armes. Jamais une phrase coupée, cassée, c'est une prose qui a l'air endimanchée et n'oser remuer ; la passion parle le plus pur français de M. Prudhomme[103]. »

Ils trouvent encore une parade aux batailles livrées. Après un premier échec au théâtre, avec le refus de leur drame *Les Hommes de lettres*, ils ne baissent pas les bras et prennent la décision de poursuivre : « Nous songeons à livrer encore une bataille sur le terrain des *Hommes de lettres* : c'est de faire le contraire de ce qui se fait, un roman avec notre pièce[104]. » L'écriture du roman se conçoit comme une sorte de revanche puisqu'ils parviennent à faire éditer *Les Hommes de lettres*, qui sera republié sous le titre *Charles Demailly* en 1868.

Parfois cette bataille se teinte de jalousie envers leurs pairs : ils combattent en solitaires observant autour d'eux la réussite. Mais la manière dont ils dépeignent la victoire des autres en fait un succès usurpé, parce qu'ils ne se battent pas à armes égales : « Il faut encore lutter, désarmés, contre la blague, contre ces succès des Houssaye et des Feydeau, volés à coup de réclame[105]. » L'accusation de « vol » dénonce une victoire imméritée qui tient à la fois aux auteurs cités et à la critique qui joue en leur faveur. Ils poursuivent néanmoins la lutte pour parvenir à se faire un nom.

---

[101] Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, *op. cit.*, pp. 173-174.
[102] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 3 janvier 1857, p. 228.
[103] *Ibid.*, 15 décembre 1858, p. 430.
[104] *Ibid.*, 15 novembre 1857, p. 309.
[105] *Ibid.*, 4 mars 1860, p. 541.

Mais les batailles qu'ils subissent ou qu'ils cherchent parfois ne font pas forcément obstacle, elles sont l'un des possibles éléments constitutifs d'un « événement littéraire[106] », en témoigne le modèle hugolien de la bataille d'*Hernani*, qui constitue sans doute l'événement le plus remarquable du siècle et qui fait date dans l'histoire littéraire. Les Goncourt veulent ainsi faire de l'expérience d'*Henriette Maréchal* le fondement d'un événement littéraire comparable. *Henriette Maréchal* déjoue les codes traditionnels du drame, la pièce a l'étoffe d'une œuvre qui pourrait être remarquée. Le périple au terme duquel ils peuvent faire jouer la pièce a déjà des airs de lutte acharnée et le récit de la première qu'ils racontent le 5 décembre 1865 est exemplaire :

> Et puis, tout étonnés, nous entendons un sifflet, deux sifflets, trois sifflets, une tempête de cris, à laquelle répond un ouragan de bravos.
> Nous sommes au bout de la coulisse, dans les masques, adossés à un portant. Je regarde mécaniquement la manche de soie bleue d'une femme costumée à côté de moi. Il me semble qu'en passant, les figurants me jettent des regards apitoyés. Et on siffle toujours, et puis on applaudit.
> La toile baisse, nous sortons sans paletot. Nous avons chaud. Le second acte commence : les sifflets reprennent avec rage, les cris d'animaux, les singeries d'intonations d'acteurs… On siffle tout jusqu'au silence de M^me^ Plessy. Et la bataille continue ainsi, entre les acteurs, un immense public de l'orchestre et des loges, qui applaudit, et tout le poulailler, qui veut à force de cris, d'interruptions, de colères, de blagues du Petit-Lazari faire tomber la toile. […] Le coup de pistolet est tiré. La toile tombe sur la clameur d'une salle. Je vois passer M^me^ Plessy, qui sort avec le courroux d'une lionne, en murmurant des injures contre ce public qui l'a insultée. Et derrière la toile de fond, nous entendons, pendant un quart d'heure, des cris enragés ne pas vouloir permettre à Got de dire notre nom[107].

La narration fait de ce moment un spectacle avec l'évocation des cris, du tapage, des éléments du décor et de la mise en scène. La métaphore animalière dévalorise les attaquants et déréalise la scène pour lui donner une dimension épique, fantastique. La beauté de la bataille est basée à la fois sur l'exemplarité des faits et sur la réécriture dont ils font l'objet. L'épisode du *Journal* vient faire écho à l' « Histoire de la pièce », dont le caractère historique (celui d'une genèse) touche au fictionnel. En représentant cette cabale menée par Pipe-en-Bois comme une nouvelle bataille d'*Hernani*, les deux frères espèrent sans doute s'inscrire dans l'histoire.

Enfin, ils n'hésitent pas à employer le scandale en retournant ses effets en leur faveur. Ainsi, en 1858, ils déplorent l'impossibilité qu'il y a à leur époque à créer librement, en raison d'une prégnance du jugement moralisateur : « L'œuvre de demain, pouvons-nous la faire ? Au

[106] Alain Vaillant, « L'invention de l'événement littéraire », Corinne Saminadayar-Perrin, *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e^ siècle ?,* Saint-Etienne, Presses universitaire de Saint-Etienne, 2008, pp. 31-44.
[107] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 5 décembre 1865, pp. 1210-1211.

bout, la Morale et le Parquet ! Puis partout dans les journaux, la main de la police[108]. » Ils font certainement référence ici au procès qui leur est intenté en février 1853, pour avoir cité des vers de Tahureau dans leur article *Voyage du n°43 de la rue Saint-Georges*, publié l'année précédente. Ils sont alors traduits en chambre correctionnelle. Leur récit pourrait être une manière de se justifier et de poursuivre le scandale, position encore plus remarquable dans la reprise du texte par Edmond en 1886 dans *Pages retrouvées*, où il cite les mêmes vers en y ajoutant une note tout à fait provocatrice :

> Dans cet article que je donne amendé par quelques corrections de style, mais sans aucun retranchement de passages ou de mots *poursuivables* avec les vers de Tahureau, était soulignée au crayon rouge cette ligne… « *Une dame qui venait de dîner en ville. Elle portait à la main son corset enveloppé dans la* Presse. » Je ne sache pas, par une pareille pudibonderie du parquet, un livre de l'heure présente, même parmi ceux couronnés par la vertueuse académie, qui aujourd'hui ne mériterait pas d'être poursuivi[109].

La revanche d'Edmond est évidente : il veut combattre la morale qui stérilise la littérature, la rigueur trop grande et les jugements inflexibles. Dans le *Journal*, en date du 20 février 1853, les deux frères avaient déjà narré le déroulement de ce procès avec précision et esprit critique. Ce récit leur est favorable : ils ne sont finalement pas déclarés coupables (mais néanmoins blâmés) et ils élaborent une défense qui ne se contente pas de les réhabiliter mais insiste sur l'absurdité de la situation. L'argument est imparable : ils disent avoir repris les vers coupables dans l'*Essai sur la littérature du XVI^e^ siècle* de Sainte-Beuve, qui a conduit son auteur à l'Académie. Le récit insiste sur la dimension théâtrale du procès, qui contribue à en faire une comédie[110] dont ils ont été les victimes. En réalité, il est bien question d'un nouveau combat qu'ils ont eu à mener et dont ils sont miraculeusement sortis indemnes par une volte-face de dernière minute, une sorte de coup de théâtre. La critique de ce procès dénonce l'injustice commise à leur égard : « Enfin on appela notre cause. Le président dit un : "Passez au banc", qui fit une certaine impression dans le public. Le banc, c'était le banc des voleurs. Jamais un procès de presse, même en cour d'assises, n'avait valu à un journaliste de "passer au banc[111]". » Ce commentaire fait écho à la note d'Edmond, ajoutée en 1887 au *Journal* : « Or, je puis affirmer qu'il n'y a pas d'exemple d'une pareille poursuite en aucun temps et en aucun pays[112]. » Les Goncourt arrivent donc à renverser habilement la tendance à leur avantage, à détourner leur responsabilité, alors que leur réputation était en danger. En

[108] *Ibid*., 1, 2, 3 février1858, p. 327.
[109] Edmond et Jules de Goncourt, *Pages retrouvées, op. cit.*, p. 74.
[110] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 20 février 1853, « une grosse affaire de représentation » et « Cela ressemblait à un drame sortant d'un conte de fée. », p. 69.
[111] *Ibid*., p. 70.
[112] *Ibid*., p. 72, note 1.

effet, le procès d'un écrivain à l'époque lui porte une atteinte considérable, ainsi que le rappelle Yvan Leclerc :

> Le banc des accusés où s'assoient avant et après eux tous les exclus sociaux représente, métaphoriquement, le lieu où l'Art dans la personne de l'artiste perd sa distinction et son désir de déclassement par le haut pour se confondre avec les déclassés d'en bas, qui ont péché en action[113].

La question de la responsabilité de l'écrivain se pose. Il y a à l'époque une « propension à identifier la morale de l'œuvre à la moralité de l'auteur[114] » : l'image des deux frères risquait d'être entachée. Dès lors, que dire de ceux dont nous aurions voulu faire des moralistes ? Leur jeu de rôle consistant à dominer le reste de la société aurait donc été anéanti. Mais c'est qu'ils pensent, en vertu de l'image qu'ils donnent de l'écrivain, échapper à la règle, conformément à la représentation « idéalisée du poète ou de l'artiste comme un être hors du commun, qui doit échapper pour cette raison à la loi du vulgaire et aux principes de l'imputation de responsabilité – conception que les critiques bien-pensants dénoncent chez les auteurs contemporains[115] ».

Quoi qu'il en soit, le récit du *Journal* et la relecture ultérieure faite des événements par Edmond parviennent à reconsidérer leur position : ils sont deux figures d'exception ayant vécu une expérience inédite. C'est ce qu'ils affirmaient dans ce commentaire sans appel, soulignant l'injustice de s'attaquer au talent, qui avait aussi entraîné la condamnation de Baudelaire et de Flaubert : « Il est assez singulier que ce soit les trois hommes de ce temps les plus purs de tout métier, les trois plumes les plus vouées à l'art, qui aient été traduits sous ce régime sur les bancs de la police correctionnelle : Flaubert, Baudelaire et nous[116]. » Loin de s'excuser des torts qui leur ont été donnés, ils accusent à leur tour leurs accusateurs, échappant de la sorte à la conception de la responsabilité de l'écrivain et aux principes de la morale publique[117].

3. Naissance de l'œuvre, naissance de l'artiste

Le combat des deux frères est aussi et surtout celui dans lequel ils se lancent pour se faire connaître du public. Ils l'ont souvent décrit en termes excessifs, en réactivant la figure christique : « Que n'avons-nous écrit, jour après jour, au début de notre carrière, ce rude et

[113] Yvan Leclerc, *Crimes écrits : la littérature en procès au XIX^e^ siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 24.
[114] Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain*, Paris, Seuil, 2011, p. 291.
[115] *Ibid*.
[116] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 18 décembre 1860, p. 646.
[117] Gisèle Sapiro, « Le Principe de sincérité et l'éthique de responsabilité de l'écrivain », Evelyne Pinto (éd.), *L'écrivain, le savant, le philosophe,* Paris, Presses de la Sorbonne, 2003, pp. 183-203, p. 184.

horrible débat contre l'anonyme, cette Passion aux stations d'injures, ce public cherché et vous échappant[118] ? » Cette remarque du *Journal* peut passer pour une prétérition puisque celui-ci sera justement, à sa publication, l'un des principaux moyens pour les deux frères d'exposer le mépris du public et d'attiser son intérêt. Dans cette mesure, il peut être considéré comme une stratégie médiatique qui fait de l'écrit intime un révélateur des secrets qui retrace la naissance de l'œuvre et, en même temps, raconte la naissance au public de deux jeunes auteurs.

Ainsi, le *Journal*, non seulement commence en 1851, date de la parution de leur premier roman *En 18*…, mais il débute en outre sur la représentation de cet événement. C'est donc au moment où ils entrent dans le champ littéraire qu'ils décident de prendre des notes sur le milieu des artistes. L'entreprise se définit comme un accompagnement dans la carrière, tantôt entreprise de promotion, tantôt de justification vis-à-vis du reste du monde, ou de correction de l'image que les contemporains ont voulu donner d'eux.

En date du 2 décembre 1851, ils évoquent la sortie de leur livre, concomitante du coup d'État, comme une nécessité pour concurrencer l'actualité politique du pays et se faire une place dans l'histoire littéraire : « Mais qu'est-ce qu'un coup d'État, qu'est-ce qu'un changement de gouvernement pour des gens qui, le même jour, doivent publier leur premier roman. Or, par une malchance ironique, c'était notre cas[119]. » Ils mettent ainsi en valeur l'importance de l'événement personnel au détriment de l'événement historique.

Malheureusement, le début de leur carrière est marqué du sceau de l'infortune qu'ils vont devoir porter. Le coup d'État occupe tout le champ médiatique, parce que Gerdès, l'imprimeur chargé de leur promotion, n'a pas osé placarder les affiches d'une œuvre qui pourrait s'avérer sulfureuse. Déjà l'ombre d'une suspicion plane au-dessus d'eux[120]. Les affiches jetées au feu, l'œuvre est vouée à l'échec. Dans le *Journal* néanmoins, ils font cette autopromotion :

> Parmi toutes les affiches qui, ce jour du Deux Décembre et les jours suivants, couvrirent les murs, annonçant la nouvelle troupe, son répertoire, ses exercices, les chefs d'emploi et la nouvelle adresse du directeur, il y eut une affiche qui ne parut point et qui pourtant devait paraître – ce dont, au reste, Paris ne se douta guère. Rien n'en fut troublé, de ce manque d'affiche, ni l'ordre des choses. Et cependant ce n'était point une affiche ordinaire que celle

[118] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 6 avril 1857, p. 245.
[119] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 2 décembre 1851, cité par Pierre Labracherie, *Le Second Empire*, Paris, Julliard, 1962, p. 129.
[120] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, décembre 1851, « Gerdès était tremblant : *En 18*…, cela ressemblait à 18 Brumaire. », p. 29.

> qui devait annoncer au monde, en deux lettres et en deux chiffres, *En 18...*, et à la France deux hommes de lettres de plus : Edmond et Jules de Goncourt[121].

La métaphore théâtrale dénonce le spectacle de l'histoire, soulignant l'imposture du nouvel empereur. Mais le style de leur annonce affirme le triomphe de leur œuvre et leur nom clamé à la fin de l'énoncé suffit à en faire un climax.

La presse est l'arme première de la conquête. Les deux novices obtiennent en effet dans le journal *L'Éclair* une critique de leur roman qui, bien qu'elle blâme leur goût de la fantaisie et du fragmentaire, est globalement positive. Par ailleurs, quelques jours après la déception du 2 décembre, ils se remémorent les propos de Jules Janin : « Pour arriver, voyez-vous, il n'y a que le théâtre[122] ! » Mais ils se heurtent à la difficulté pour deux jeunes auteurs de se faire lire et finalement à un refus. Cet échec, au terme d'un parcours compliqué passant par le Théâtre Français, est narré dans leur *Journal*. C'est dans l'*Éclair* du 19 janvier 1852 qu'ils publient *La Nuit de la Saint Sylvestre*. Sans doute n'y a-t-il pas là de quoi combler les deux frères mais ils s'engagent sur la voie de la reconnaissance.

Après quelques romans qui reçoivent un accueil mitigé, ils vont accéder à de plus gros tirages. Pierre-Jean Dufief, dans une étude concernant la relation entretenue avec l'éditeur Charpentier[123], qui publiera l'ensemble de leur œuvre puis celle d'Edmond seul, voit une posture dans leur mépris du grand public et des rentes que procurent de grosses éditions. La publication par Charpentier dans des formats commerciaux mieux adaptés va diffuser plus largement leurs livres et les rendre accessibles. Leurs ouvrages bénéficient même d'une réédition sous le format d'œuvres complètes[124] selon l'habitude de la maison, ce qui est pour chaque tome l'occasion d'un regain d'intérêt.

Pour les Goncourt, la question du nom aussi est primordiale, car il singularise. C'est pourquoi ils refusent catégoriquement de le partager. Ils défendent leur appartenance à l'aristocratie à plusieurs reprises dans le *Journal*.

En 1858, ils intentent un procès à Hachette et Vapereau, par lequel ils demandent la correction d'un article du *Dictionnaire des contemporains* où ils estiment qu'on porte atteinte à l'intégrité de leur nom en mettant en doute leur particule « De Goncourt » : « C'est par une erreur qui va être rectifiée que dans le *Dictionnaire des Contemporains*, le nom des Goncourt

[121] *Ibid*.
[122] *Ibid*., 21 décembre 1851, p. 31.
[123] Pierre-Jean Dufief, « Goncourt et Charpentier », François Bessire, *L'Écrivain éditeur*, Travaux de l'écrivain, vol. 2, XV, Publications de l'ADIREL, Genève, Droz, 2002, pp. 89-103.
[124] *Ibid*., p. 96.

a été indiqué comme un pseudonyme[125]. » Cette revendication est conforme à leur conception conservatrice de la société, à leur nostalgie de la France d'autrefois, où la noblesse tenait sa place, tandis que leur époque est celle des usurpateurs :

> Autrefois, les honnêtes gens qui étaient nobles et pauvres avaient au moins la consolation d'être nobles, à côté de gens plus riches qu'eux, qui ne l'étaient pas. Aujourd'hui, un homme riche n'a qu'à demander la permission d'être noble pour l'obtenir même aux dépens du noble[126].

C'est aussi le sujet qu'ils traitent dans *Renée Mauperin*, à travers le personnage d'Henri Mauperin, qui obtient l'autorisation d'ajouter à son nom celui de Villacourt, épisode qui fait écho à une affaire les concernant. En 1860-1861, un procès les oppose cette fois à un certain Jacobé de Goncourt, à qui ils veulent ôter le droit de porter le même nom qu'eux. Ils évoquent dans de longs passages la noblesse de leurs origines et font état de documents qui en attesteraient[127], réaffirmant leur position supérieure et justifiant leur posture antidémocratique. Ils racontent donc leur généalogie, qui énumère titres et mérites :

> Petit-fils d'un magistrat, dont vous avez entre les mains les titres de la carrière politique et administrative, fils d'un soldat, mort à quarante-six ans des fatigues de la guerre, des suites de cette campagne de Russie, dont il fit une partie avec l'épaule droite cassée, connus nous-mêmes par des livres que l'Allemagne et la Russie traduisent en ce moment, nous croyons porter un nom dont on peut s'honorer et qu'on doit défendre[128].

Cette longue apposition associe les gloires militaires et politiques de la famille et les succès, littéraires ceux-là, qu'ils rencontrent à l'étranger[129] – ce qui leur permet de contourner le barrage qu'on a parfois fait à leur œuvre et à leur nom en France.

Le *Journal* insiste sur le prestige du nom. En plus des prestiges familiaux dus à leur naissance, ils aiment défendre un autre aspect essentiel : ce nom est revendiqué, comme ils le disent, « à titre de propriété littéraire[130] ». Ils énonçaient déjà cette idée en 1856 : « Tout homme de lettres devrait prendre un pseudonyme pour déshériter sa famille de son nom[131]. » Si le patronyme apporte la noblesse, seul le nom d'auteur apporte la notoriété : l'aristocratie s'hérite, pas le talent. Ce refus de partager la gloire se lit dans celui qu'ils réaffirment

[125] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 24 novembre 1858, p. 423.
[126] *Ibid*., 3 janvier 1861, p. 656.
[127] *Ibid*., 23 avril 1860 : « Notre grand-père ayant acquis la terre et seigneurie, haute, moyenne et basse justice, après avoir reconnu et avoué tenir en fief, foi et hommage de Louis XVI, roi de France et de Navarre […], fut seigneur de Goncourt et s'appela Huot de Goncourt. Son nom figure au Moniteur comme député de Bassigny-en-Barrois à l'Assemblée nationale de 1789. », p. 557.
[128] *Ibid*., 22 avril 1861, p. 688.
[129] Vittorio Pica, *Lettere a Edmond de Goncourt, 1881-1896, « votre fidèle ami de Naples »*, Napoli, Guida, 2004 : « Si cette pièce aura, comme je l'espère, un très grand succès à Vienne, je chercherai de persuader M^me^ Duse, qui malheureusement est presque toujours à l'étranger, à la représenter en Italie. », p. 149.
[130] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 23 avril 1860, p. 558.
[131] *Ibid*., 23 juin 1856, p. 185.

régulièrement d'avoir femme et enfant. Les deux frères sont seuls à gérer la perpétuation de leur œuvre : les célibataires ont tout loisir d'inventer eux-mêmes leurs propres stratégies de reconnaissance. Le nom d'Edmond et Jules de Goncourt est ce qui, en plus de leur œuvre, doit rester d'eux, d'où cette mise en valeur par tous les moyens.

4. Mythobiographie

La force de la cellule fraternelle des Goncourt, étonnante gémellité, a marqué leur époque. Elle fait l'objet d'une mythification qui passe par ce « nous », qui les rend indissociables. Il n'y a donc plus de place dans leur couple pour qui que ce soit. La représentation qu'ils donnent des enfants dans leur œuvre (qui en comporte globalement assez peu) n'est pas très positive : ils sont malades, mort-nés ou souffrent de débilité, comme dans *Madame Gervaisais*. Le traitement réservé aux compagnes, épouses et muses, quant à lui, en fait une menace pour l'artiste. Ils s'isolent donc et ce repli semble une conception spéculaire de leur existence : ils vivent face à ce permanent reflet qu'ils trouvent dans le regard du frère. Ils vont même jusqu'à partager l'une de leurs seules distractions, Maria, qui ne met aucun obstacle à la relation fraternelle. Ils confient à son propos : « Elle fait comme le public, elle accepte notre collaboration[132]. » Le célibat prévaut comme unique possibilité pour le créateur :

> Le célibat n'est jamais vécu par ces auteurs comme un choix originel, mais comme une conséquence du choix originel qui oriente leur vie – choix de vivre selon les impulsions contraires, mais rythmiquement accordées, de la liberté de l'imaginaire et de la rigueur de la création, vocation enivrante du jeu sans limites, sans raison et sans frein de la sensibilité, carrière monacale, réglée, disciplinée, de la plus maîtrisée des écritures[133].

Et ils épousent entièrement ce rôle de doubles : toute leur vie se passe à deux, leur haine vis-à-vis de la société répond à leur amour mutuel qui n'en est que plus fort. Mais il y a là encore quelque chose de l'ordre de la pose qu'ils travaillent. Le *Journal*, avec ce « nous » qui doit faire état de sentiments parfois très personnels, brouille les pistes d'une différenciation et de toute évocation distinguant l'une ou l'autre personnalité. L'écriture à deux, cette prouesse dont il est difficile, voire impossible, de démêler les écheveaux des deux consciences, fait d'eux des créateurs particuliers, uniques en leur genre, ou presque. C'est ce qu'Edmond représentera plus tard dans son roman *Les Frères Zemganno*, dont le caractère autobiographique a été montré par Pierre Sabatier, qui s'est attaché à définir cette relation, notamment en relevant les portraits faits par l'aîné de son regretté cadet d' « une main

[132] *Ibid*., 23 juin 1858, p. 366.
[133] Jean Borie, *Le Célibataire français, op. cit.*, p. 23.

amoureuse[134] ». Nello, c'est donc Jules, « le poète ordinaire des exercices fraternels[135] » et les prouesses de son corps sont assimilées à celles de l'esprit des écrivains, ce qui nous renvoie à la pantomime.

La transposition dans le cadre d'un spectacle – celui du cirque – permet, d'une manière métaphorique, d'exposer le fonctionnement de cette gémellité, la difficulté du travail que Nello et Gianni mènent conjointement, ainsi que leur effort et leur sacrifice. En 1864, les deux frères établissaient ce constat : « Nous sommes comme des gens qui n'ont entre eux et le suicide que des œuvres à faire et leur cerveau à accoucher[136]. » L'acharnement qu'ils mettent dans la création est la seule chose qui les retienne à la vie.

Néanmoins, quand Jules disparaît, Edmond tient à démontrer que la mort de Jules est due à sa passion pour les lettres. Selon lui, ce décès prématuré est la conséquence d'un labeur trop dur et d'une vie trop sévère. Il n'écrit pas seulement le récit de la vie de son frère, il fait en quelque sorte une hagiographie, dans laquelle Jules tient le rôle du saint se dévouant aveuglément aux arts :

> J'ai la conviction qu'il est mort du travail de la forme, à la peine du style. Je me rappelle maintenant, après les heures sans repos passées au remaniement, au retravaillement, à la recorrection d'un morceau, après ces efforts et ces dépenses de cervelle vers une perfection faisant rendre à la langue française tout ce qu'elle pouvait rendre et au-delà, après ces luttes obstinées, entêtées, où parfois entrait le dépit colère de l'impuissance, je me rappelle aujourd'hui l'étrange et infinie prostration avec laquelle il se laissait tomber sur un divan, et la fumerie à la fois silencieuse et triste qui suivait[137].

Travail contre faiblesse, c'est ainsi qu'Edmond décrit la condition de l'artiste véritable dont son frère figure l'exemple parfait. D'ailleurs, ce court portrait de Jules n'est pas sans évoquer le dessin qu'Edmond a fait de lui, dans son fauteuil, les jambes croisées et les pieds posés sur sa cheminée, la pipe aux lèvres[138], si bien que la représentation en image accompagne celle qu'Edmond a forgée *a posteriori* dans son *Journal*. L'anecdote passe du simple petit fait à l'image, celle qui distingue, qui reste gravée dans les mémoires.

Dans *Les Frères Zemganno* toujours, Edmond montre l'artiste qui repousse les limites de la création au mépris de sa vie : l'un des frères échoue dans son ultime saut périlleux qui, symboliquement, tue le couple d'artistes. Il évoque aussi l'importance de la question du nom. L'épisode qui marque les débuts des deux acrobates – des débuts qu'Edmond annonce de manière ostensible dans son roman, comme pour marquer toute la différence qu'il y a avec

[134] Pierre Sabatier, *L'Esthétique des Goncourt*, *op. cit.*, p. 17.
[135] Edmond et Jules de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 289.
[136] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 9 avril 1864, p. 1063.
[137] *Ibid.*, 22 juin 1870, p. 259.
[138] Voir annexe 6a.

leurs propres débuts trop confidentiels – insiste sur la dénomination des deux artistes. Un spectateur réplique : « Bah ! tu ne les as pas reconnus dans l'écurie… ils sont ici depuis des années… seulement, comme c'est l'habitude quand ces gens se produisent avec quelque chose de nouveau… ils changent de noms[139]. » Pour les deux frères, il n'y a pas de changement de nom, mais une volonté de se présenter au monde en annonçant triomphalement le leur. Aussi, le roman, qui s'achève sur l'avortement d'une carrière, annonce la fin des artistes en même temps que la fin de leur nom. Gianni conclut : « Enfant, embrasse-moi… les frères Zemganno sont morts[140]… » Les « frères Zemganno sont morts » dès lors qu'ils ne sont plus deux pour créer, tout comme les frères Goncourt risquaient de s'éteindre à la mort de Jules. Mais Edmond refuse qu'il en soit ainsi : certes Jules n'est plus mais les Goncourt vivent encore. Le travail de mythification entrepris a pour but de pallier la disparition du nom, projet auquel Edmond emploie le reste de sa vie.

5. Survie et postérité

La survie des frères est préparée par eux en amont par une stratégie préposthume de publication de leur *Journal*. Les fragments laissés jour après jour pendant près d'un demi-siècle, si nous prenons en considération la production diaristique d'Edmond, doivent reconstruire leur image. Le *Journal* doit les réhabiliter, rétablir ce qu'ils estiment avoir été des injustices, même si certains épisodes nous semblent peu favorables.

Ils y font une critique meilleure que celles parues dans la presse. C'est pourquoi ils compilent tout avis élogieux sur leur œuvre. Il s'agit d'affirmer un aspect novateur, de poser en précurseurs ou de montrer qu'ils ont fait rupture. Pour cautionner leurs propos, ils n'hésitent pas à ajouter les commentaires qu'ils attribuent à leurs contemporains : ici Rops[141], là Saint-Victor[142], ou encore Flaubert[143], tous auteurs dont la renommée artistique ou l'assise critique peuvent les légitimer dans le champ littéraire et même leur offrir une place de choix. Ils n'hésitent pas non plus à recueillir les avis émanant des journaux qui parleraient en leur faveur.

Leur stratégie est d'utiliser de vrais arguments littéraires et parfois théoriques, mais aussi des arguments inhérents à leur vie en société – en dépit de leur posture d'exclus – pour préparer leur conquête du milieu littéraire dont ils ont eu soin d'analyser précisément les

[139] Edmond et Jules de Goncourt, *Les Frères Zemganno, op. cit.*, p. 312.
[140] *Ibid*., p. 375.
[141] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 6 mars 1868, p. 138.
[142] *Ibid*., 5 février 1860, p. 530.
[143] *Ibid*., 25 janvier 1860, p. 521.

rouages afin de mieux l'occuper. Claude Duchet donne cette vision d'un mode opératoire très clair et structuré, qui nous montre combien les Goncourt sont peu naturels et spontanés dans leurs relations, combien tout est médiatisé, « scénographié » pour ainsi dire :

> Le *Journal* entre ainsi dans un dispositif d'observation et de contrôle du milieu des lettres, par sélection et exclusion, fondé d'autre part sur des réseaux de relations mondaines, intellectuelles et artistiques, la fréquentation de quelques salons et lieux de convivialité littéraire, des contacts entretenus et calculés (y compris dans les zones à risque) avec les groupes les plus actifs, l'accès à certains journaux et revues, l'entretien de liens privilégiés avec les écrivains et penseurs de quelque importance , le patronage de quelques jeunes plus ou moins marginaux, et enfin le Grenier et l'Académie qu'il préparait[144].

Pour les deux frères, se faire une place, c'est gérer cette technique de travail en coulisse et cette apparition sur la scène sociale qui, au fil des années, tend à être la pose de deux écrivains influents. Ils réajustent leur posture et peaufinent une image de grandeur. Ceux qu'ils sont à l'intérieur de leur *Journal* (réactionnaires, misogynes, misanthropes à leurs heures et vivant à rebours) essaient de présenter d'eux un autre dehors, pour forger une renommée tant désirée et trop longuement refusée à leur goût. Ils manifestent parfois des signes de leur fierté quant à la place qu'ils occupent dans le paysage littéraire de l'époque : « Il monte quelquefois de l'orgueil en nous, à voir ce que nous avons donné de nous, de nos goûts et de nos manies à ce siècle, que nous avons formé à toutes ces modes nouvelles : la collection, les autographes, l'histoire peinte, le XVIII^{e} siècle[145]. »

Les deux frères sont persuadés d'avoir renouvelé non seulement la littérature mais aussi, de manière plus générale, d'avoir insufflé un nouveau mode de pensée, une nouvelle sensibilité, une nouvelle méthode. À la cinglante attaque de Barbey d'Aurevilly dans *Le Pays* qui, neuf ans plus tôt, les qualifiait de « sergents Bertrand de la littérature[146] », du nom de l'assassin de femmes dans le cimetière de Montparnasse, les deux jeunes auteurs avaient opposé l'« honneur d'être insulté par l'insulteur d'Hugo[147] », se hissant ainsi au pinacle.

Il leur plaît donc de revendiquer la primeur des thèmes qui leur sont les plus chers et qu'ils n'hésitent pas à énumérer sans aucune modestie. Le *Journal* doit servir l'histoire littéraire, qui, si elle se fie à leurs dires, doit faire d'eux les grands génies de leur époque. Il est question entre autres de la découverte de l'art japonais, de l'art du XVIII^{e} siècle. Mais il se trouve aussi quelques artistes et collectionneurs qui pourraient s'en targuer ; ainsi par exemple Théophile Gautier, amateur de Boucher, Arsène Houssaye, découvreur d'art rococo et

[144] Jean-Louis Cabanès, *Les Frères Goncourt : art et écriture*, *op. cit.*, p. 117.
[145] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 12 février 1866, pp. 8-9.
[146] *Ibid*., 8 juin 1857, pp. 270-271.
[147] *Ibid*., p. 271.

Camille Marcelle, dont les collections inspirent véritablement les deux frères[148]. Mais alors, si ces autres sont reconnus comme tels, au même titre qu'eux, qu'advient-il de cet épisode fondateur du jeune Goncourt achetant à l'adolescence un Boucher, épisode propre encore à écrire une partie de la mythologie goncourtienne ?

Ce genre d'exercice va se poursuivre pendant toute la carrière des deux frères, au fil des pages du *Journal*, préface après préface, dans une sorte d'épopée au cours de laquelle ils doivent être considérés comme des maîtres qui ont conquis des territoires littéraires nouveaux.

Le bilan de leurs avancées est à lire au complet dans la préface à *Chérie* par Edmond :

> Ça ne fait rien, vois-tu, on nous niera tant qu'on voudra. Il faudra bien reconnaître un jour que nous avons fait GERMINIE LACERTEUX… et que *Germinie Lacerteux* est le livre-type qui a servi de modèle à tout ce qui a été fabriqué depuis nous, sous le nom de réalisme, naturalisme, etc. Et d'un !
> Maintenant, par les écrits, par la parole, par les achats… qu'est-ce qui a imposé à la génération aux commodes d'acajou, le goût de l'art et du mobilier du XVIII^e^ siècle ?… Où est celui qui osera dire que ce n'est pas nous ? Et de deux !
> Enfin cette description d'un salon parisien meublé de japonaiseries, publiée dans notre premier roman, dans notre roman d'EN 18.., paru en 1851… oui, en 1851… - qu'on me montre les japonisants de ce temps-là… – et nos acquisitions de bronzes et de laques de ces années chez Mallinet et un peu plus tard chez M^me^ Desoye… et la découverte en 1860, à la *Porte chinoise*, du premier album japonais connu à Paris… connu au moins du monde des littérateurs et des peintres… et les pages consacrées aux choses du Japon dans MANETTE SALOMON, dans IDÉES ET SENSATIONS… ne font-ils pas de nous les premiers propagateurs de cet art… de cet art en train, sans qu'on s'en doute, de révolutionner l'optique des peuples occidentaux ? Et de trois !
> Or la recherche du *vrai* en littérature, la résurrection de l'art du XVIII^e^ siècle, la victoire du japonisme : ce sont, sais-tu, – ajouta-t-il après un silence, et avec un réveil de la vie intelligente dans l'œil, – ce sont les trois grands mouvements littéraires et artistiques de la seconde moitié du XIX^e^ siècle… et nous les aurons menés, ces trois mouvements… nous, pauvres obscurs. Eh bien! quand on a fait cela… c'est vraiment difficile de n'être pas *quelqu'un* dans l'avenir[149].

Dans cet extrait, Edmond fait retentir la voix du défunt frère, aussi ce texte préliminaire marque-t-il l'entrée dans la dernière œuvre Goncourt : Jules est donc là pour accompagner Edmond dans cette ultime conquête. Cette envolée lyrique est à considérer comme une prosopopée ou encore comme une sermocination : Jules et Edmond marquent ce dernier coup. Lexique exprimant l'originalité, exclamatives, énumérations placées dans des questions oratoires, démonstratifs, présentatifs, interjections, *leitmotive*, tous les éléments de la rhétorique sont au service de cette revendication de la puissance du génie goncourtien. La phrase de conclusion est révélatrice du désir d'Edmond de poser pour la postérité et de se faire valoir pour les siècles suivants. Il désire pérenniser leur œuvre sous-estimée.

[148] Maurice Rheims, *L'Enfer de la curiosité*, Paris, Albin Michel, 1979, p. 405.
[149] Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires, op. cit.*, pp. 75-77.

Du vivant de Jules, cette préoccupation existe déjà, mais c'est après sa mort qu'Edmond s'y emploie principalement. Les raisons en sont multiples : il le fait à la gloire de son frère, et vieillissant, le romancier se rend sans doute compte du vide autour de lui, intensifié par cette fraternelle union. Dès lors que les Goncourt n'ont pas de descendant, ni d'héritier direct, ni d'épouse, il faut envisager cette survie et élaborer des stratégies de perpétuation de l'œuvre. Le moyen qu'Edmond trouve est de poser en patriarche ; il y consacre la deuxième partie de sa vie. À défaut d'héritiers naturels, ce sont des héritiers spirituels qu'Edmond entend trouver, plus fidèles au fond, et ceux-ci doivent promouvoir l'œuvre goncourtienne, entretenir ou susciter la célébrité de ce nom de Goncourt. Beaucoup d'entre eux aimeraient voir paraître au seuil de leur roman le nom de Goncourt pour une préface ou en une dédicace à celui qui est considéré comme parrain. L'étude de Jean de Palacio, « Edmond de Goncourt et ses disciples. Leçon de cinq dédicaces », révèle l'admiration de Francis Poictevin, Paul Alexis, Rodolphe Darzens, Frantz Jourdain et Léon Daudet[150] pour lui. Pierre-Jean Dufief complète cette vision du succès remporté par Edmond à la fois chez les « petits naturalistes » et les naturalistes belges[151], parmi lesquels Georges Eekhoud et Camille Lemonnier, grâce à des échanges épistolaires qui ont tout d'une pratique encomiastique. Il s'agirait de révéler une stratégie des jeunes et d'obtenir un soutien du maître. En retour, Edmond veut pénétrer dans un jeu qui a ses propres règles, ainsi définies : « reconnaissance de son absolue prééminence, extrême réceptivité sensorielle et émotionnelle à la lecture de ses œuvres, rappel du frère disparu[152] ». Preuve que les disciples ont intégré tous les éléments de la mythologie goncourtienne, les valeurs et la mise en scène à laquelle ils doivent adhérer.

Le Grenier, espace ultime de sociabilité dont les deux frères ont nourri le projet et caressé l'espoir qu'il pallierait le mauvais accueil des institutions par un nouveau lieu d'expression, voit le jour en 1885. Le nom de Goncourt pourra y recouvrer tout son lustre. Le 1er février 1885, Edmond l'inaugure avec ses convives. Sur le modèle de salons auxquels il a participé, il reçoit une quinzaine d'invités. Si la presse a bien tenté de porter un coup jusque dans son antre, le *Journal* aura mission de rectifier cette dégradation. Joseph Gayda, présent pour l'occasion, publie un article rédigé avant même sa visite et qu'Edmond découvre le

[150] Voir Jean de Palacio, « Edmond de Goncourt et ses disciples. La leçon de cinq dédicaces », dans Jean-Louis Cabanès, Pierre-Jean Dufief, Robert Kopp, Jean-Yves Mollier (dir.), *Les Goncourt dans leur siècle, Un siècle de Goncourt*, *op. cit*., 2005.
[151] Pierre-Jean Dufief, « Goncourt et les naturalistes belges », André Guyaux, *Echanges épistolaires*, Paris, PUPS, 2007, pp. 53-64.
[152] *Ibid*., p. 59.

lendemain, s'étonnant : « J'avais, à ce qu'il paraît, hier, chez moi tout Paris et dans ce *Tout-Paris*, des gens bien dûment brouillés et des ennemis qu'on ne salue pas. Pauvre XX^e^ siècle ; sera-t-il volé, s'il va chercher ses renseignements sur le XIX^e^ siècle dans les journaux[153] ! » L'auteur ne peut que déplorer les mensonges de la presse, et c'est là qu'intervient le *Journal*, dans ce processus de réhabilitation et de rétablissement de ce qu'il donne pour une vérité. Il s'agit donc bien en ce sens d'une démarche de pérennisation qui oriente le regard des générations futures.

Pour asseoir cette renommée, il faut aussi travailler à une mise en scène appropriée. Ses premiers éléments sont relatifs à l'établissement du grenier aménagé par l'écrivain Frantz Jourdain : l'écrin de la maison d'Auteuil va distinguer tout à fait les Goncourt et spectaculariser le maître des lieux, qui recomposera une géographie et une image de l'espace intime, ouvert à son public.

Nous avons déjà signalé l'importance de l'image au XIX^e^ siècle, et les progrès techniques au cours du siècle qui en favorisent l'usage. Un champ d'études s'ouvre, qui s'intéresse au portrait d'écrivains. Comment les auteurs se servent-ils de leur image ? Et pour Edmond, comment associe-t-il sa propre immortalisation au décor de son intérieur ?

Les Goncourt ont été plus portés vers les représentations n'émanant pas d'un appareil photographique, ce qui ne les a pas empêchés de se faire photographier. Nous connaissons le portrait de Nadar réalisé en 1855, qui a tous les caractères du portrait des écrivains à l'époque : l'air de gravité et de concentration est de mise. Dans d'autres représentations, les deux frères jouent du pouvoir des images. Nous avons évoqué le dessin de Jules, fumant dans son fauteuil, qui fait écho à un passage du *Journal* écrit par Edmond, comme si l'image était le point de départ d'une écriture.

Quant aux photographies, elles ne sont jamais prises sur le vif, elles relèvent de poses, c'est pourquoi il importe de montrer comment ces portraits sont pensés, de quel travail de mise en scène ils relèvent. Edmond s'est servi de ce jeu de représentation de soi. Le portrait, parce qu'il répond aux conditions d'une immortalisation, va servir à perpétuer l'image de l'auteur. En bibliophile, il crée un modèle particulier de livre, qui intègre un portrait des auteurs – tous sont des greniéristes[154]. Ainsi que Dominique Pety le montre dans son ouvrage sur la collection, ces livres-portraits deviennent des objets de collection et les livres

[153] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 2 février 1885, p. 1129.
[154] Sur le sujet, lire Bernard Vouilloux, « Une collection d'*unica* », *COnTEXTES* [En ligne], n°14, 2014, mis en ligne le 22 juin 2014. URL : http://contextes.revues.org/5919 ; DOI : 10.4000/contextes.5919.

constituent un miroir reflétant le lieu et les hôtes[155] qui s'y regardent eux-mêmes. Ces objets d'art ont vocation à laisser une trace dans l'histoire.

Par ailleurs, Edmond s'est exhibé de manière assez parlante. Celui qui a refusé de faire de la photographie un art a appris à composer son personnage devant l'objectif.

> À ces représentations et à ces passions les écrivains participent d'autant mieux, peut-on penser, qu'ils y projettent en outre quelque chose de leur propre créativité et que la sacralisation faisant partie de leur *illusio* à partir du romantisme conduit beaucoup d'entre eux à fétichiser les décors dont ils s'entourent de même que les protocoles d'écriture qu'ils se donnent[156].

C'est ce que nous voyons d'Edmond de Goncourt une fois qu'il a investi l'espace de son célèbre grenier. Ses poses sont de natures diverses[157]. Dans les unes, plus sobres, Edmond capte l'objectif ; dans les autres, il feint de l'ignorer et son regard dirigé droit devant lui ouvre cet espace à l'imagination[158]. Dans une position semi-allongée, la main droite sur un livre ouvert, Edmond fixe les lointains, comme si un observateur indiscret le saisissait dans l'intimité. Son regard invite à suivre la ligne qui part du sofa jusqu'à l'autre extrémité de la photographie, une cheminée ornée d'objets précieux. Nous le voyons encore à sa table, en train d'écrire dans un semblable décor de livres, de gravures, d'estampes et de statuettes. Le spectacle est tout entier en cette scénographie : Edmond, le lecteur et l'auteur, dans ses poses méditatives, étendu au milieu de ses bibliothèques et de ses objets d'art.

Mais ces stratégies, dont nous voulons faire des stratégies médiatiques adoptées par les artistes, ressemblent assez fortement à la pratique bourgeoise du portrait, qui s'intensifie dès 1830. En effet, les bourgeois veulent en faire une réhabilitation et une reconnaissance de leur ascension sociale : « se fabriquer une image en même temps que se construire une généalogie par l'image » dans l'objectif d'une « recherche de légitimation historique[159]. » La démarche est assez similaire chez les auteurs : ils aspirent aussi à entrer dans l'histoire et à laisser une marque de leur passage. Cela contredirait ou nuancerait du moins le propos de Baudelaire qui évoque, à propos de ce phénomène de mode amplifié dès la deuxième moitié du XIX^{e} siècle,

[155] Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection*, *op. cit.*, p. 187.
[156] Pascal Durand, « De Nadar à Dornac. Hexis corporelle et figuration photographique de l'écrivain », *COnTEXTES* [En ligne], n°14, 2014, mis en ligne le 1er janvier 2014. URL : http://contextes.revues.org/5933 ; DOI : 10.4000/contextes.5933, p. 30.
[157] Voir annexe 6c.
[158] Pascal Durand, « De Nadar à Dornac », *art. cit.*, p. 28.
[159] Manuel Charpy, « La bourgeoisie en portrait », *art. cit.*, p. 148.

« la société immonde se rua[nt], comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal[160] ».

Toutes ces entreprises, quoi qu'il arrive, ont contribué à préparer une sortie magistrale d'Edmond et l'entretien de sa mémoire et de celle de son frère. La préface à *Chérie* marque ainsi une sorte d'adieu : une dernière fois, l'aîné des Goncourt répète que c'est au terme d'une carrière difficile qu'il a acquis sa renommée : « Il y a aujourd'hui plus de trente ans que je lutte, que je peine, que je combats, et pendant nombre d'années, nous étions, mon frère et moi, tout seuls, sous les coups de tout le monde. Je suis fatigué, j'en ai assez, je laisse la place aux autres[161]. » Cet au revoir est l'annonce d'une passation de pouvoir, car il a pu choisir un certain nombre de ces « autres » ; tel était le rôle du patriarche qu'il démontre encore dans ce texte qu'il fait paraître dans le *Figaro* le 17 avril 1884 et qui suscitera de vives réactions. Il l'appelle d'ailleurs de manière tout à fait significative, « testament », terme des plus importants pour Edmond qui veut orchestrer absolument son départ et surtout sa survivance.

Si, par certains aspects, la carrière des deux frères a consisté en une quête d'une reconnaissance qui peinait à venir, la dernière décennie d'Edmond a continué en ce sens et a recueilli peu à peu les marques de la consécration littéraire à l'horizon de sa mort. La valeur artistique de leur œuvre rayonne alors d'une *aura* supérieure : l'œuvre, matérielle et commercialisable, atteint une « nature symbolique[162]. » De plus, la consécration témoigne en retour du culte qu'Edmond et Jules de Goncourt rendaient à la littérature. Rappelons-nous leur propos à Saint-Victor : « Nous reconnaissons tristement que nous n'avons qu'une religion, celle de l'Art[163]. »

Telle consécration dans le champ littéraire a une dimension nécessairement sociale et ostentatoire : elle fait spectacle. Néanmoins, ses formes peuvent varier. Dans le cas d'Edmond, nous pouvons évidemment penser au banquet qui doit justement le consacrer. Nous ne saurions ajouter de nouveaux éléments à l'analyse faite par Jean-Louis Cabanès[164] à ce sujet, qui attire l'attention sur le caractère médiatique – et même plus encore publicitaire – de ce banquet. En effet, celui-ci relève d'un dispositif spectaculaire (le célébré est entouré de ses spectateurs) et spéculaire (puisqu'on y parle de soi) qui a sa propre rhétorique (interne à

[160] Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », dans « Lettres à M. le Directeur de la *Revue française* », *Salon de 1859, Critique d'art, suivi de critique musicale, Paris*, Folio essais, 1992, p. 277.
[161] Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires, op. cit.*, p. 73.
[162] Benoît Denis, « La Consécration », *COnTEXTES* [En ligne], n°7, 2010, mis en ligne le 26 mai 2010. URL : http://contextes.revues.org/4639 ; DOI : 10.4000/contextes.4639, p. 6.
[163] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 29 mai 1858, p. 361.
[164] Jean-Louis Cabanès, « Les banquets littéraires : pompes et circonstances », *Romantisme*, 2007, n°137, pp. 61-77.

l'événement par le biais de discours et externe par les comptes rendus qu'en fait la presse). Les articles[165] sont nombreux à évoquer le banquet en l'honneur d'Edmond : *Le Figaro* (26 janvier 1895, 1er mars 1895, 2 mars 1895), le *Gil Blas* (18 février 1895), *Le Gaulois* (19 février 1895), la *Revue encyclopédique. Littérature et beaux-arts* (1er mars 1895), la *Revue littéraire* (1er mars 1895, 15 mars 1895), *Le Journal* (2 mars 1895), *L'Illustration* (2 mars 1895), *L'Écho de Paris* (3 mars 1895). Le ton varie de l'un à l'autre et pour certains, le banquet lève le voile sur le mythe de l'écrivain solitaire. Pour le romancier, essayiste et journaliste Maurice Talmeyr, qui fait paraître un article dans le *Figaro* le 26 janvier 1895, « le banquet "qu'on s'offre à soi-même", sans être, chez les auteurs, d'un usage courant, n'en est pas moins très accepté et absolument honorable[166]. » Il insiste sur le narcissisme d'Edmond qui a besoin d'exister aux yeux du reste du monde en donnant une image fabriquée.

Le déroulement du banquet en lui-même, organisé au Grand Hôtel avec ses trois cents couverts, est bien ce qu'il y a de plus cérémonieux et de plus prestigieux. Edmond veut qu'un poète prenne la parole pour lui porter un toast. C'est Henri de Régnier[167] qui, à la demande de Daudet, s'y lance, sans doute parce que le jeune poète, qui a fait quelques apparitions au Grenier, se montre tout à fait respectueux du vénérable maître des lieux. Edmond, placé entre Raymond Poincaré et Georges Clemenceau, écoute l'hommage qui lui est rendu, enfin. Suit un discours de Clemenceau puis de Poincaré, qui remet la croix d'officier de la légion d'honneur à l'auteur âgé de soixante-treize ans. Nous ne pouvons oublier la réticence ancienne pour ces distinctions officielles.

Une autre preuve de l'évolution de la renommée des deux frères est leur reconnaissance à l'étranger. Outre l'admiration de certains naturalistes belges, ils reçoivent les louanges de l'écrivain et critique d'art Vittorio Pica, qui regrette de ne pouvoir assister au banquet. Il rend volontiers hommage à Edmond par écrit, dans sa correspondance, où il encense les Goncourt, exprimant sa « grande et entousiaste [sic] admiration pour l'Œuvre géniale des deux frères[168]. » Le banquet, que l'Italien nomme « apothéose de l'artiste hautain, exquis et génial, que j'admire et que j'aime sur tous les autres[169] », est un vrai moyen de médiatisation à l'étranger. En effet, Vittorio Pica demande un exemplaire du menu

[165] Source http://www.goncourt.org/banquetgoncourt.html.
[166] Le *Figaro*, 26 janvier 1895 consulté sur : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k283165d/f1.textePage.langFR.
[167] Henri de Régnier relate cet épisode dans *De mon temps*, Paris, Mercure de France, 1933.
[168] Vittorio Pica, *Lettere a Edmond de Goncourt, 1881-1896, « votre fidèle ami de Naples », op. cit.*, « Lettre à Edmond, Naples, 2 janvier 1895 », p. 149.
[169] *Ibid*., « Lettre à Edmond, Naples, 4 mars 1895 », p. 152.

qu'Edmond a fait peindre par l'affichiste Adolphe-Léon Willette[170] pour la publicité de l'événement. L'illustrateur y a placé Edmond au centre, entouré d'allégories des évolutions qu'il a initiées : découverte du Japonisme, redécouverte du XVIII^{e} siècle, traitement des sujets jugés bas dans les romans (dont la prostitution). En échange de ce menu (qu'Edmond trouve laid !), Vittorio Pica promet un article en son honneur dans la *Tribuna illustrata*[171].

Après ce coup médiatique du banquet, le testament laissé par Edmond prend le relais. Rien de très privé dans ses volontés : il commande depuis sa tombe une série d'actions qui doivent toutes être ostentatoires, spectaculaires. La première chose que nous révèle ce testament, c'est la préférence marquée pour Alphonse Daudet quant à l'entretien du nom de Goncourt au détriment de la famille. Les deux frères l'avaient déjà annoncé très tôt, en parlant du pseudonyme comme d'un moyen pour l'homme de lettres de ne pas faire rejaillir son succès sur la famille. Edmond veut s'assurer de la perpétuation de son image en des termes qu'il a voulus, c'est pourquoi il choisit l'ami fidèle qui, il l'espère, respectera ses souhaits.

Les deux principales entreprises qui doivent asseoir définitivement la réputation du nom de Goncourt sont la création d'une Académie et d'un prix. Il y a là une revanche de ceux qui ont fui l'académisme durant toute leur carrière et qui ont créé cette « contre-académie » dont ils seraient, en quelque sorte par procuration, les décideurs. Les volontés d'Edmond, rédigées en 1884, renvoient à des espoirs anciens. En 1855, les deux frères envisageaient pouvoir un jour récompenser un artiste : « Idée, pour notre Rêve de dictature, d'une dotation de cent mille francs à tous les grands inventeurs, peintres, hommes de lettres, etc.[172] » Cette idée permet de mettre au point une cérémonie au caractère rituel qui, par là même, peut consacrer de manière régulière un artiste et en même temps les inventeurs du prix. Edmond invite aussi les dix académiciens Goncourt, désignés dans son testament, à organiser un dîner, qui apparaît là encore comme la réactivation d'un rite, la poursuite d'un cénacle sous le patronage des deux romanciers. Nous pouvons penser, comme le souligne Sylvie Ducas dans son ouvrage sur les prix littéraires, qu'il s'agit d'« un dernier acte du théâtre de l'écrivain[173] ». Ce dîner mensuel rappellerait plus ou moins la Cène, dont le nom est à l'origine du mot « cénacle ». Le symbole est fort, mais Edmond n'est pas à un effet de spectaculaire près. La mise en scène de cette souffrance vécue par les deux frères par l'état d'écrivain, l'exposition des luttes comme un chemin de croix, tout concorderait vers cette volonté finale d'un dernier

[170] Voir annexe 6b.
[171] Vittorio Pica, *Lettere a Edmond de Goncourt, 1881-1896, op. cit.*, « Lettre à Edmond, Naples, 4 mars 1895 », p. 152.
[172] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 24 octobre1855, p. 162.
[173] Sylvie Ducas, *La Littérature à quel(s) prix ?: Histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, 2013, p. 38.

coup d'éclat. Le testament et la résurrection marquent alors l'acmé de la carrière des Goncourt. Ce projet sur papier, qui finalement se concrétisera, constitue une stratégie de perpétuation qui, au vu de ce que représente aujourd'hui le nom des Goncourt, est un succès.

Le nom de Goncourt est passé à la postérité et Edmond n'a sans doute pas imaginé le retentissement qu'aurait ce premier prix littéraire autour duquel l'Académie Goncourt s'efforce de maintenir intacts les processus de ritualisation. Codifié, médiatisé, le prix Goncourt dans le champ littéraire, après plus d'un siècle d'existence, est devenu l'événement le plus retentissant, un phénomène à part pour le prestige qu'il connote et pour son pouvoir sur la critique.

Néanmoins, que penser de la place des Goncourt dans l'histoire littéraire ? Force est de constater que c'est davantage pour le prix que le nom subsiste que pour l'œuvre. Si la figuration des textes dans les anthologies et les manuels peut constituer une des preuves de la renommée d'un écrivain, les Goncourt en sont majoritairement absents.

Pourquoi leurs livres n'ont-ils pas fait des Goncourt les pères du Naturalisme ? Le critique et écrivain René Doumic, au lendemain de la mort d'Edmond, publie dans *La Revue des Deux Mondes*[174] un article qui démonte sa réputation. Pour lui, sa place dans le champ littéraire est la révélation de son caractère narcissique : « Personne n'a été plus occupé de soi que ne l'était M. de Goncourt. Il a ajouté à l'histoire de la vanité artistique un chapitre inédit[175]. » René Doumic multiplie tous les exemples de manœuvres prétendument mises au point par Edmond pour préparer sa survie et les éloges qu'aurait voulu recevoir l'auteur qui, selon lui, « vieillissait dans un grand abandon[176] ». Néanmoins, il veut bien lui reconnaître une place dans l'histoire du roman naturaliste, même si pour lui, « c'est une paternité que se disputent plusieurs pères[177] », parmi lesquels il cite, en premier lieu, Flaubert. L'énumération qu'il donne des progrès marqués par les deux frères[178] montre qu'une place de choix leur est quand même attribuée.

[174] René Doumic, « M. de Goncourt », *Revue des deux mondes*, t. 136, 1896, pp. 933-944.
[175] *Ibid*., p. 936.
[176] *Ibid*. p. 933.
[177] *Ibid*.
[178] *Ibid*. : « Il reste que quelques-uns des dogmes les plus fermement établis dans l'école, ont d'abord germé dans la cervelle des Goncourt. Ce sont eux qui ont enseigné aux romanciers à collectionner les "documents", c'est-à-dire à remplacer la fleur vivante de l'observation par l'échantillon desséché que le botaniste conserve dans son herbier. Ce sont eux qui leur ont enseigné à faire fi de l'imagination et à se recommander de l'autorité de la science. Ce sont eux qui ont donné l'exemple de se passer de l'étude morale et de croire que les constatations de la médecine et de la physiologie ne laissent plus après elles de mystère. Ce sont eux qui élevant leur impuissance en théorie ont banni du roman l'art du récit et fait un mérite de l'absence de la composition. », pp. 942-943

Tout le problème est de savoir si nous pouvons considérer que la renommée revient aux auteurs, et non à l'institution qui porte leur nom. Sans doute leur postérité a-t-elle souffert de leur antisémitisme et de leur misanthropie. Ils sont les vils calomniateurs, antisémites notoires cités par Édouard Drumont dans *La France Juive* en 1886, qui ont éreinté tout leur siècle, sans doute jalousement. Dans ces conditions, l'histoire littéraire ne peut faire d'eux les saints de la littérature, les héros et martyrs des lettres qu'ils aspiraient à jouer. Mais elle a fait d'eux, par leur continuité dans ces héritiers que sont les académiciens, des juges à jamais des lettres, qui ont le pouvoir et la renommée médiatique les plus considérables. Mais est-ce en adéquation avec ce qu'ils ont prôné ? Ils ont feint de vouloir ignorer les gros tirages, de fuir la masse, or ce prix représenterait peut-être l'antithèse de ce qu'ils auraient encensé en leur temps. Mais nous l'avons vu, il ne s'agit jamais que de postures, car ce qu'ils ont cherché avant tout, c'est la gloire, la gloire attachée à leur nom, et ils l'ont eue.

CONCLUSION

Les notions de spectacle et de spectaculaire permettent de rendre compte à la fois de l'œuvre des Goncourt et de leur statut d'hommes de lettres. Elles se situent au carrefour de plusieurs champs notionnels significatifs chez les frères Goncourt, dessinant une géographie mentale et symbolique de leur univers. Nous nous en sommes servie comme des révélateurs de leur œuvre et des outils d'analyse de leurs postures d'artistes. Le spectacle occupe leur imaginaire : ils se rendent au spectacle, fondement de leur œuvre et, pourrait-on dire, de leur vie. Ces éléments s'imbriquent, ils sont l'une des clés de l'énigme de l'écriture goncourtienne – c'est du moins la thèse que nous avons défendue.

La fascination pour le spectacle et le spectaculaire, c'est une évidence, ne leur est pas exclusive. La société parisienne du XIX^{e} siècle, en particulier sous le Second Empire, baigne dans le spectacle : Paris, ville spectaculaire, est non seulement un mythe mais elle est le théâtre réel de relations sociales travaillées par des codes qui relèvent du théâtral. Nous nous sommes penchée en particulier sur les milieux fréquentés par les deux frères : la sociabilité littéraire d'abord, mais aussi la bohème, les artistes, la presse qu'ils représentent à la fois en observateurs et en metteurs en scène.

Les sources auxquelles ils puisent sont nombreuses. Les Goncourt ont souvent voulu se montrer des précurseurs, une position qu'ils revendiquent notamment dans leurs préfaces, même s'ils sont profondément marqués par certains artistes, par des tendances, par des genres. Le drame et le pittoresque modifient leur perception du monde en lui donnant une orientation spectaculaire. Comme d'autres à leur époque, ils refusent la nature en soi, en dépit des ambitions réalistes ou naturalistes de leur physiologie des contemporains. Ils trouvent en Diderot, en Watteau, en Shakespeare, en Gavarni, et dans des genres et des registres comme la pantomime, la parodie, la comédie, la satire entre autres, des modèles, des ingrédients qui imprègnent leur esthétique. La complexité de leur écriture tient de ce jeu avec les styles, avec les frontières génériques, avec les inspirations. Dès lors, leur écriture artiste ne saurait être considérée seulement comme un simple caprice d'esthètes, elle revêt aussi une dimension d'individualité et de liberté artistiques, elle est une recherche formelle en art et la quête d'un sens caché. Les complexités de l'écriture disent une complexité de leur rapport au monde. Jamais ils ne se suffisent d'un point de vue uni et lisse.

En effet, les Goncourt semblent des hommes pleins de contradictions et leur écriture en témoigne. C'est que, de leur avis, il est impensable d'appréhender la société sans détours ni retours. Le spectacle et le spectaculaire sont l'une des manières qu'ils ont trouvée de traduire la complexité du « moderne » : ils poursuivent la réflexion déjà engagée par Balzac et Baudelaire. L'usage qu'ils font de leur œil artiste et leur plongée dans des milieux variés leur permettent d'emporter des tableaux et d'aiguiser la sagacité de leurs observations. Ils se sont aussi réappropriés quelques-uns de ces modes de représentation propres au XIX^{e} siècle – le kaléidoscope, le panorama, les physiologies – ou encore des modes d'appropriation comme les déambulations dans la ville, permettant de capter ce qu'est la modernité, cette grande chose qui fuit. Leur fascination est donc celle d'un spectacle du monde ; et parmi tout ce qu'ils ont pu observer de beau et d'original, Paris est toujours en ligne de mire. Les Goncourt sont envers et contre tout des hommes de la capitale avec une profonde intuition et une conscience de ce qui constitue le contemporain, ce qui ne les empêche pas d'éprouver une forte nostalgie pour l'Ancien Régime, d'où un certain repli dans le regretté XVIII^{e} siècle qu'ils évoquent volontiers pour le comparer à leur époque. Ils y trouvent en particulier la satisfaction de leurs velléités aristocratiques, en même temps que celle de leurs goûts artistiques. Ce passé déchu imprègne profondément leur perception du présent. Leur position est en quelque sorte celle de deux modernes contrariés. D'où, une fois encore, la complexité de leur observation : ce qu'ils admirent est aussi ce qu'ils critiquent, voire ce qui leur répugne. Ainsi par exemple, ils jettent un regard corrosif sur ce qu'ils nomment les « basses classes » ainsi que sur la bohème, et pourtant leur intérêt (leur inclination ?) à leur égard est évident. C'est que, pour eux, tout motif de répulsion est à sublimer par l'art : en découle l'ambiguïté de leur écriture, de leur pensée et de leur regard sur le monde qui les entoure.

Comme au spectacle, c'est en critiques qu'ils observent, et comme au spectacle, ils sont à la fois en dehors (par une attitude de surplomb critique) et en dedans (les spectateurs sont acteurs dans une certaine mesure et participent de l'actualisation du spectacle). Se pensant supérieurs (en aristocrates et hommes de goût), ils adoptent une posture d'élection. Admiration, fascination, opposition, dégoût, déception, tout cela commande leur mise en scène et leur esthétique du démasquement, de la révélation du social, qui se veut sans complaisance.

Leur analyse des règles d'un jeu de société leur fait prendre part à un vaste mensonge. Leur attitude est celle de deux individus distingués – confinant par certains aspects à une sorte de snobisme – dans leur paraître et dans leur écriture. Ce spectacle qu'ils ont décrit – en

faisant mine de le mettre à distance, ou de ne l'avoir approché que comme objet d'étude, ce qu'ils ont dénoncé comme un mensonge du monde –, ils l'ont fait leur. Le théâtre du monde qu'ils donnent à voir, cette société imprégnée par le spectacle, est leur théâtre. L'ensemble de leurs œuvres est un miroir de leurs contemporains, renvoyant des vues diffractées mais à travers lequel nous les découvrons aussi. Parlant du monde, ils nous parlent d'eux-mêmes et se donnent en figures exemplaires. Loin de n'être que des écrivains du réel, ils ont créé autour d'eux un imaginaire : leur existence et leur œuvre sont les pièces d'un jeu. À travers leur mise en scène intérieure d'eux-mêmes et celle extérieure des autres, les Goncourt nous donnent des clés pour comprendre l'homme dédoublé en son époque.

ANNEXES

Annexes 1 : Les spectacles, les divertissements spectaculaires

Annexe 1a : Le bal de l'Opéra dans *Henriette Maréchal*

Henriette Maréchal, pièce d'Edmond et Jules de Goncourt, Source BNF, Gallica

Annexe 1b : Le théâtre boulevard du Crime

Physionomies théâtrales (Boulevard du Crime) – « Les spectateurs pendant l'entracte », source BNF, Gallica.

Annexe 1c : Le bal Mabille

A. Provost, *Bal Mabille*, 1867, lithographie, source BNF, Gallica

Annexe 1d : Un bal à la Chaussée d'Antin (1832)

Gavarni, *Bal à la chaussée d'Antin en 1832*, Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni l'homme et l'œuvre*, Paris, Fasquelle, 1925, p.181

Annexe 1e : Le *ridotto* à Venise

Pietro Longhi, *Le Ridotto à Venise*, 1750, huile sur toile, Ca' Rezzonico

Annexes 1f : Tableaux de Watteau

Watteau, *Voulez-vous triompher des belles ?*, 1714-1717, huile sur panneau, The Wallace collection, Londres

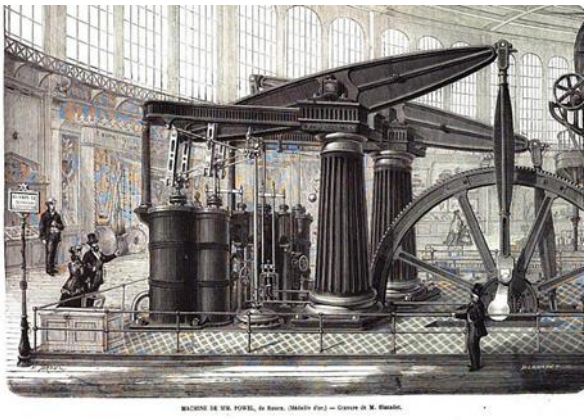
Watteau, *Les Bergers*, huile sur toile, 1717, Charlottenburg Palace

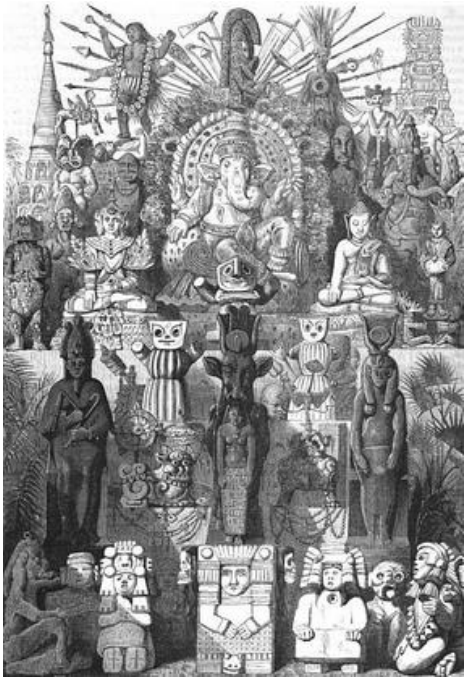
Watteau, *Fêtes vénitiennes*, 1718-1719, huile sur toile, Edimbourg, National Gallery of Scotland

Annexe 1g : Le carnaval parisien

Eugène Lami, *Scène de carnaval sur la place de la Concorde*, 1834, peinture à l'huile, Musée Carnavalet

Annexes 1h : L'Exposition universelle de 1867





L'Exposition universelle illustrée de 1867, volume 2, Paris, E. Dentu, 1867, « Le promenoir et son éclairage » p.156 ; « Machines de MM. Powel (médaille d'or) », p.53 ; « La boutique et l'écurie du Maroc », p.226 ; « Les idoles au Champ de Mars », p.217.

Annexes 2 : Quelques types et personnages

Annexe 2a : Chicard

Gavarni, *Chicard*, Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni l'homme et l'œuvre*, *op.cit.*, p.173

Annexe 2b : Thomas Vireloque

Gavarni, *Thomas Vireloque*, 1860, lithographie, Minneapolis Institute of Arts

Annexe 2c : Robert Macaire (à droite)

Gravure de Maleuvre pour *L'Auberge des Adrets*, mélodrame de Benjamin Antier, costumes de Frédérick Lemaître (Robert Macaire) et Serres (Bertrand)

Annexe 2d : Joseph Prudhomme

Étienne Carjat, Photographie d'Henry Monnier travesti en Monsieur Prudhomme, vers 1875, photoglyptie, Musée d'Orsay, n° d'inventaire : PHO1983-165-510-16.

Annexe 2e : Pierrot

Gravure de Maleuvre pour Gaspard Deburau, *Les vingt-six infortunes de Pierrot*

Annexe 2f : La lorette

Vignette de Gavarni pour Maurice Alhoy, *Physiologie de la lorette*, Paris, Aubert & cie, 1841

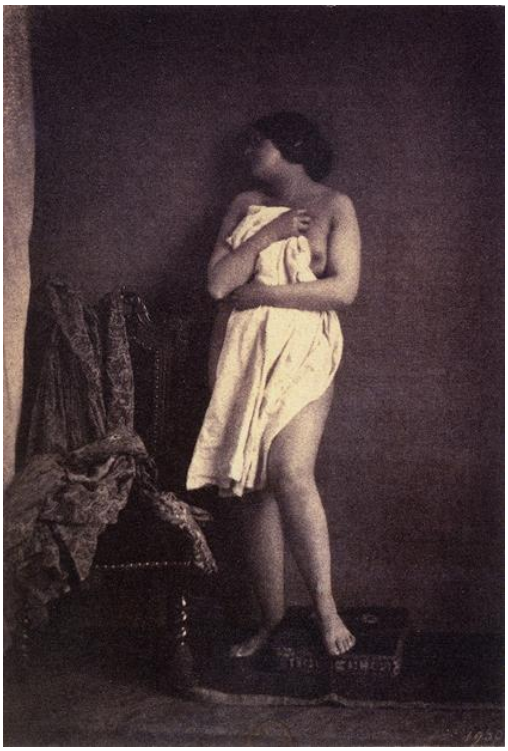
Annexe 3 : Recettes des théâtres parisiens 1854-1856

Comparaison des recettes effectuées dans les théâtres, les spectacles de curiosités, les bals et les concerts, pour chaque mois des années 1854, 1855 et 1856

MOIS.	RECETTES EFFECTUÉES EN 1854.	EN 1855.	EN 1856.
Janvier	1,404,995f 21c	1,286,436f 43c	1,356,699f 61c
Février	1,377,671 27	1,252,713 06	1,486,339 09
Mars	1,267,696 06	1,281,896 26	1,342,404 37
Avril	1,182,383 69	1,061,995 56	1,242,798 75
Mai	1,077,490 68	1,249,453 46	1,343,407 33
Juin	932,221 30	1,309,307 29	886,300 05
Juillet	543,453 58	1,180,249 34	677,844 17
Août	534,164 94	1,462,504 50	652,421 27
Septembre	719,583 36	1,558,997 81	1,158,276 22
Octobre	1,032,889 22	1,774,125 69	1,315,417 07
Novembre	1,110,762 20	1,510,319 95	1,324,193 79
Décembre	1,217,953 16	1,221,477 64	1,343,937 77

Rapport sur l'Exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur, Paris, Imprimerie impériale, 1857, p.486

Annexes 4 : Les Baigneuses, épreuves photographiques de Julien Vallou de Villeneuve



Études d'après nature, nus n°1906, n°1930, n°1935 (dans l'ordre d'apparition), modèles pour *Les Baigneuses de Courbet*, épreuves papier salé d'après négatif papier, 1853, BNF, Département des Estampes et de la Photographie

Annexes 5 : Réunions et espaces de sociabilité

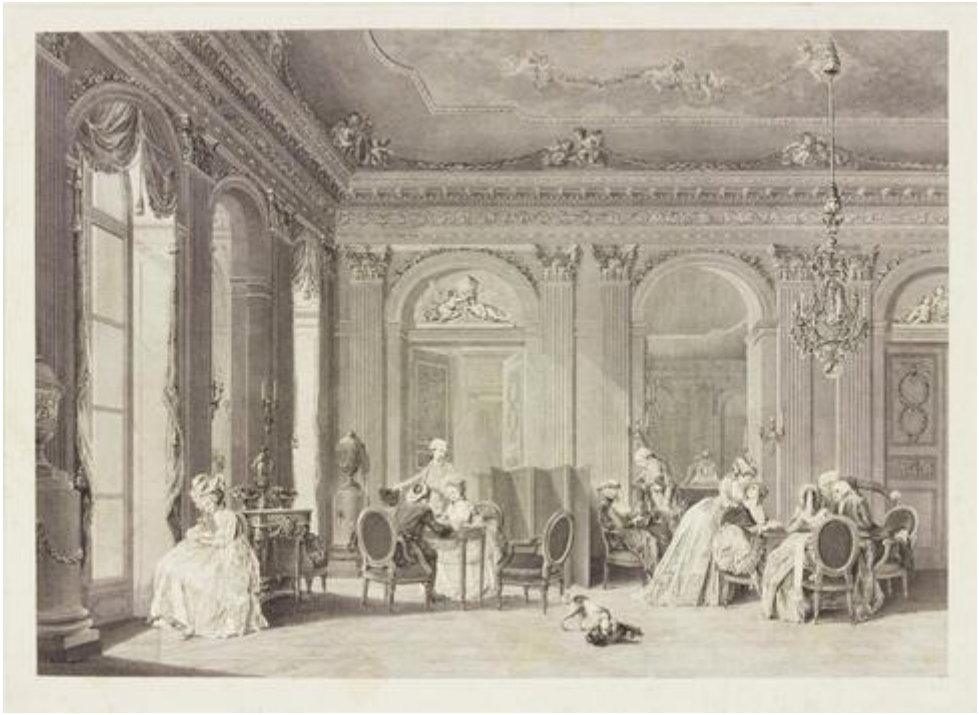
Annexe 5a : Le salon de la Princesse Mathilde

Charles Giraud, *Le Salon de la Princesse Mathilde*, huile sur toile, 1859, Musée national du château de Compiègne

Annexe 5b : La Maison d'or

Gavarni, *Un souper à la maison d'or*, Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni l'homme et l'œuvre*, *op.cit.*, p.36

Annexes 5c : Divertissements de la France du XVIII[e] siècle (gravures citées par les Goncourt)



Gravure de Nicolas Lavreince, *Assemblée au salon*

Saint-Aubin, *Bal paré*, 1773

Nicolas Lancret, *L'Hiver*

Annexes 6 : Portraits des Goncourt

Annexe 6a : Jules de Goncourt

Edmond de Goncourt, *Jules*, 1857, aquarelle

Annexe 6b : Edmond de Goncourt

Adolphe Léon Willette, *Projet de menu pour le banquet d'Edmond de Goncourt*, dessin au crayon bleu, Catalogue Drouot

Annexe 6c : Edmond de Goncourt chez lui

Dornac, *Edmond de Goncourt*, série « Nos contemporains chez eux », Source BNF Gallica

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources

1. Œuvres d'Edmond et Jules de Goncourt

- ***Edmond et Jules***

Les Actrices, Paris, Dentu, 1856

Alger, notes au crayon et autres textes, Paris, Magellan, 2011

Armande, *Les Actrices*, Toulouse, Les Ombres, 2000

Armande, Paris, L'Harmattan, Les Introuvables, 2003

L'Art du dix-huitième siècle, Paris, Rapilly, 1873

Arts et artistes, Paris, Hermann, Jean-Paul Bouillon, 1997

Correspondance générale, Paris, Honoré Champion, 2004

Études d'art, Le Salon de 1852 et La Peinture à l'Exposition universelle de 1855, Paris, Flammarion, 1893

En 18..., Bruxelles, Kistemaeckers, 1851

La Femme au dix-huitième siècle, Paris, Didot, 1862

Gavarni, L'homme et l'œuvre, Paris, Plon, 1873

Gavarni, L'homme et l'œuvre, Paris, Fasquelle, 1925, préface de Gustave Geffroy, ouvrage illustré de trente-deux planches hors-texte

Germinie Lacerteux, Paris, GF Flammarion, 1993

Germinie Lacerteux, pièce en dix tableaux, Paris, Charpentier, 1888

Idées et sensations, Paris, librairie internationale A. Lacroix, Verbroeckhoven et cie éditeurs, 1866

L'Italie d'hier : notes de voyages 1855-1856, Paris, Complexe, 1991

Journal, *Mémoires de la vie littéraire*, t. 1 (1851-1865), t. 2 (1866-1886), t. 3, (1887-1896), Paris, Laffont, Bouquins, 1989

La Lorette, Paris, Charpentier, 1883

Mademoiselle Clairon, Paris, Flammarion, 1927

Madame Gervaisais, Paris, Folio, 1982

Les Maîtresses de Louis XV, Paris, Laffont, 2003

Manette Salomon, Paris, Folio, 1996

Notes sur l'Italie, Paris, Desjonquères, 1996

Pages retrouvées, Paris, Charpentier, 1886

Un Père à six Plumets et *la Femme aux Perles, L'Éclair. Revue hebdomadaire de la littérature, des théâtres et des arts* (1852-1853)

Portrais intimes du XVIII^e siècle. Études nouvelles d'après les lettres autographes et les documents inédits, Paris, Dentu, 1857

Préfaces et manifestes littéraires, Paris, Charpentier, 1888

Quelques créatures de ce temps, Paris, Charpentier, 1876

Renée Mauperin, Paris, GF Flammarion, 1990

La Révolution dans les mœurs, Paris, Dentu, 1854

Romans, Paris, Charpentier, 1889

La Saint Huberty, d'après sa correspondance et ses papiers de famille, Paris, Dentu, 1882

Sophie Arnould, d'après sa correspondance et ses mémoires inédits, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857

Théâtre. Henriette Maréchal, La Patrie en danger, Paris, Charpentier, 1879

Une voiture de masques, Paris, 10/18, 1990

- ***Edmond***

La Faustin, Paris, Charpentier, 1882

La Fille Élisa, Paris, Zulma, 2004

Les Frères Zemganno, Paris, Charpentier, 1879

Hokousaï. L'Art japonais au XVIII^e siècle, Paris, Flammarion, 1922

La Maison d'un artiste, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2003

Outamaro. Le Peintre des maisons vertes, Paris, Charpentier, 1891

- ***Jules***

Lettres, Paris, Charpentier, 1885

- ***Ouvrages collectifs***

Edmond et Jules de Goncourt, Cornélius Holff, *Mystères des théâtres*, Paris, Librairie nouvelle, 1853

Edmond de Goncourt, Valréas, Arsène Houssaye, Théodore de Banville, Paul Arène, Catulle Mendès, Guy de Maupassant, Léon Cladel, René Maizeroy, Armand Silvestre, *Le Nouveau Décaméron. Septième journée, L'amour au théâtre*, Paris, Dentu, 1886

Jules Janin, Paul de Saint-Victor, Edmond Texier, Edmond et Jules de Goncourt, *D'après nature, par Gavarni*, Paris, Morizot, 1867

2. ŒUVRES ET OUVRAGES DE PHYSIOLOGIE DU XIX^E SIECLE

Maurice Alhoy, *Physiologie de la lorette*, Paris, Aubert & cie, 1841

Xavier Aubryet, « Monsieur Prudhomme », Gavarni, Granville et *al.*, *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens à la plume et au crayon*, Paris, J. Hetzel, 1868

Barbey d'Aurevilly, « Le dessous de cartes d'une partie de whist », *Les Diaboliques*, Paris, Le Livre de Poche, 1985

Honoré de Balzac, « Avant-propos » à *La Comédie humaine, Œuvres complètes*, t. 1, Paris, J. Hetzel, 1842

Honoré de Balzac, *La Muse du département*, Paris, Folio, 1984

Honoré de Balzac, *Un début dans la vie*, Paris, GF Flammarion, 1991

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, I, Paris, NRF Gallimard, Pléiade, 1975

Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF « Quadrige », 1997

Chamfort, *Maximes et pensées, Œuvres choisies*, t. 1, Paris, Bureaux de la publication, 1869

Jules Claretie, *La Vie à Paris : 1880-1885*, Année 2, Paris, J.Havard, 1881,

Gustave Claudin, *Paris*, Paris, E. Dentu, 1862

Alfred Delvau, *Les Cythères parisiennes. Histoire anecdotique des bals de Paris*, Paris, Dentu, 1864

Alfred Delvau, *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, Paris, E. Dentu, 1862

Les Français peints par eux-mêmes, t. 1, Paris, Curmer, 1840

Théophile Gautier, *Émaux et camées*, Paris, NRF Gallimard, 1981

Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, GF Flammarion, 1966

Théophile Gautier, « Portrait de M. Prudhomme », *Le Monde dramatique*, t. 1, 1835, pp.28-32

Johann Kaspar Lavater, *L'Art de connaître les hommes par leur physionomie*, Paris, Depelafol, 1835

Paul Gavarni, *Masques et visages*, notice de Sainte-Beuve, Paris, Lévy, 1886

Léon Hennique, *Un caractère*, Paris, Stock, 1889

Victor Hugo, *Les Châtiments*, Paris, Livre de Poche classiques, 1998

Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Le Livre de Poche, 1998

Victor Hugo, *Préface de « Cromwell », Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985

Victor Hugo, *Ruy Blas*, Paris, Les Belles Lettres, édition critique d'Anne Ubersfeld, 1971

Victor Hugo, *William Shakespeare*, Paris, Flammarion, 1973

Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Paris, Pagnerre, 1853

Eugène de Mirecourt, *Henry Monnier*, Paris Gustave Havard, 1857

Paris dansant, ou Les filles d'Hérodiade, folles danseuses des bals publics : le bal Mabille, la Grande-Chaumière, le Ranelagh, etc, Paris, éd. J. Breauté, 1845

Physiologie de l'opéra, du carnaval, du cancan et de la cachucha, par un vilain masque, Paris, Raymond Bocquet, 1842

Charles Poncy, *Le Chantier, poésies nouvelles*, préface de George Sand, Paris, Perrotin, 1844

Jean Rousseau, *Paris dansant*, Paris, Lévy, 1862

Charles-Augustin Sainte-Beuve, « La Princesse Mathilde », *Causeries du Lundi*, 3 juillet 1862, Paris, Garnier Frères, s.d., 3e éd., tome XI, 1862

George Sand, *Leone Leoni*, Paris, Bonnaire, Magen, 1855

Frédéric Soulié, *Les Étudiants*, Paris, Levy, 1845

Paul Verlaine, *Fêtes galantes*, Paris, GF Flammarion, 1976

Émile Zola, *Thérèse Raquin.* Paris, GF Flammarion, 1970

3. MEMOIRES, SOUVENIRS INTIMES, CORRESPONDANCES

Paul Alexis, *Émile Zola, Notes d'un ami*, Paris, Charpentier, 1882

Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, I, Paris, NRF Gallimard, Pléiade, 1975

Charles Du Bos, *Journal (1921-1923)*, Paris, Corrêa, 1946

Jacques Casanova, *Mémoires de Jacques Casanova écrits par lui-même*, Paris, Paulin, 1833

Philippe de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, Paris, Bureaux de l'artiste, 1883

Jules Claretie, *Souvenirs du dîner Bixio*, Paris, Eugène Fasquelle, coll. « Bibliothèque Charpentier », 1924

Gustave Flaubert, *Correspondance*, III, Paris, NRF Gallimard, Pléiade, 1991

Eugène Fromentin, *Voyage en Belgique et en Hollande, Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, Pléiade, 1984

Étienne-Léon de Lamothe-Langon, *Voyage à Paris*, III, Paris, Vve Lepetit, 1830

Henri de Régnier, *De mon temps*, Paris, Mercure de France, 1933

George Sand, *Correspondance* (janvier 1865-mai 1866), Paris, Garnier, 1964

Émile Zola, *Correspondance*, tome 1, Montréal, Presses Universitaires de Montréal-éditions du CNRS, 1978

4. ESSAIS, ECRITS THEORIQUES ET CRITIQUES DU XIXE SIECLE

Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Roman contemporain*, Paris, Lemerre, 1902

Charles Baudelaire, *Critique d'art*, suivi de *Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992

Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », *L'Artiste*, 13 mars 1859, onzième livraison, nouvelle série, tome 6

Léon Bloy, *Les Funérailles du Naturalisme*, Paris, Les Belles Lettres, 2001

Jean-Louis Brachet, *Traité de l'hystérie*, Paris, Baillière, 1847

Félix Bracquemond, *Du dessin et de la couleur*, Paris, Charpentier, 1883

Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883

Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de ses applications*, Paris, Pitois-Levrault et C^{ie}, 1839

François Coppée, Yann Mortelette (éd.), *Chroniques artistiques, dramatiques et littéraires*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003

Louis Desprez, *L'Évolution naturaliste*, Paris, Tresse, 1884

Édouard Drumont, *La France juive*, Paris, Trident, 1986 (1886)

Théophile Gautier, *L'Art moderne*, « Marilhat », Paris, Lévy, 1856

Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1859

Théophile Gautier, *Marilhat*, in *Revue des Deux mondes*, t. 23, 1848

Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, José Corti, 1999

Adolphe Jullien, A. Martial, François Boucher, *Histoire du théâtre de Madame de Pompadour, dit Théâtre des petits cabinets*, Paris, J. Baur, 1874

Louis Labarre, *Vertus et gloires de l'Empire*, Bruxelles, Imprimerie de Somer, 1869

Charles-Victor Langlois et Charles Seignobos, *Introduction aux études historiques*, Paris, Hachette, 1898

Félix Leclair, *L'Artiste*, 2^{e} série, t. 1, 23^{e} livraison, 1839

Émile Saisset, *Essai sur la philosophie et la religion au XIX^{e} siècle*, Paris, Charpentier, 1845,

Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1863

Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 2007

Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, Benouard, 1928

5. ŒUVRES ET OUVRAGES ANTERIEURS AUX GONCOURT

Joseph Addison, « The pleasure of the imagination », *The Spectator*, n° 416, 1712

Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, *Œuvres*, Paris, NRF Gallimard, Pléiade, 1988

Chevalier de Méré (Le), « Suite du Commerce du Monde », *Œuvres posthumes*, dans *Œuvres complètes*, III, Paris, Roches, 1930Charles Collé, *Théâtre de société*, La Haye, P. Fr. Gueffier, 1777

Denis Diderot, *L'Éloge de Richardson*, Richardson, *Clarisse Harlove*, Paris, Boulé, 1846

Denis Diderot, *Le Fils naturel*, in *Œuvres de théâtre*, t. 2, Amsterdam, 1772

Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *Œuvres*, Paris, NRF Gallimard, Pléiade, 1951

Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *Œuvres*, t.4, Paris, Robert Laffont, 1996

Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien. Entretiens*, Paris, GF Flammarion, 1981

Diderot, *Salon de 1765, Salons*, Paris, Folio classique, 2008

La Bruyère, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris, Garnier frères, 1962

Marivaux, *Le Cabinet du philosophe*, *Œuvres complètes*, t.9, Paris, Dauthereau, 1830

Molière, *L'Amour Médecin*, « Au lecteur », *Œuvres complètes*, II, Paris, NRF Gallimard, Pléiade, 1971

Montaigne, *Les Essais*, II, Paris, PUF, 1992

Montesquieu, *Les Lettres persanes*, « Lettre LXXXVII », Paris, Pourrat Frères, 1831

Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1819

6. PRESSE, RAPPORTS, CATALOGUES

Henri Béraldi, *Les Graveurs du XIX^e^ siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, Conquet, 1888

Jules Brivois, *Guide de l'amateur. Bibliographie des ouvrages illustrés du XIX^e^ siècle, principalement des livres à gravure sur bois*, Paris, Conquet, 1883

La Censure sous Napoléon III. Rapports inédits et in extenso (1852-1866), Paris, Albert Savine, 1892

L'Exposition universelle illustrée de 1867, volume 2, Paris, E. Dentu, 1867

Le Figaro, 26 janvier 1895 http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k283165d/f1.textePage.langFR

Le Journal pour rire. Journal d'images, journal comique, critique, satirique et moqueur, n°35, 29 mai 1952

Noël-Jean Lerebours, *Catalogue et prix des instruments d'optique, de physique, de chimie, de mathématiques, d'astronomie et de marin,* Paris, Plon, 1853

Le Mercure de France, Paris, samedi 1^er^ octobre 1785

Le Monde illustré, t. 18, 1866

Objets d'art japonais et chinois. Peintures, estampes composant la collection des Goncourt, Paris, Motteroz, 1897

Paris en 1855. Journal de l'Exposition générale, 25 mai 1855

Le Petit parisien, n°3770, 23 février 1887

La Presse, le 29 décembre 1845

Rapport sur l'Exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur, Paris, Imprimerie impériale, 1857,

Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris. Précis des opérations et listes des collaborateurs. Avec un appendice sur l'avenir des expositions, la statistique des opérations, les documents officiels et le plan de l'Exposition, Paris, Imprimerie impériale, 1869

Paul Smith, « Danses prohibées », *Revue et gazette musicale de Paris*, n° 15, 21 février 1841

7. OUVRAGES USUELS

Dictionnaire d'anecdotes, de traits singuliers, Paris, La Combe, 1767

Dictionnaire encyclopédique Quillet, Paris, Quillet, 1975

Dictionnaire historique des argots, Paris, Larousse, 1965

Henri Fournier, *Traité de typographie*, Paris, Imprimerie de H. Fournier, 1870.

Yves Gandon, *Cent ans de jargon ou De l'écriture artiste au style canaille*, Paris, Haumont, 1951

David Karel, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Laval, Presses l'université de Laval, 1992

Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, Éditions Sociales, 1987

Petit Dictionnaire de l'Académie française, 6e édition (1835), Paris, Firmin-Didot, 1841

Lazare Sainéan, *L'Argot ancien (1455-1850)*, Paris, Honoré Champion, 1907

II. Études et outils d'analyse de l'œuvre goncourtienne et du XIXe siecle

1. ETUDES CONSACREES AUX GONCOURT ET A LEUR ŒUVRE

- **OUVRAGES**

Robert Baldick, *Les Dîners Magny*, Paris, Denoël, 1972

Sandrine Berthelot, *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Honoré Champion, 2004

André Billy, L*es Frères Goncourt. La vie littéraire à Paris pendant la seconde moitié du XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1954

André Billy, *Vie des frères Goncourt*, I, Monaco, Les Editions de l'Imprimerie nationale de Monaco, 1956

Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes*, Paris, Klincksieck, 1991

Jean-Louis Cabanès, *Les Frères Goncourt : art et écriture*, Talence, P.U. de Bordeaux, 1997

Jean-Louis Cabanès, Jean-Pierre Saïdah, *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003

Jean-Louis Cabanès, Pierre-Jean Dufief, Robert Kopp, Jean-Yves Mollier (sous la dir. de), *Les Goncourt dans leur siècle, Un siècle de Goncourt*, Villeneuve d'Ascq, P.U du Septentrion, 2005

Enzo Caramaschi, *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Paris, Pisa, A.G. Nizet, Goliardica, 1971

Stéphanie Champeau, *La Notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870),* Paris, Honoré Champion, 2000

Domenica De Falco, *Les Frères Goncourt ou les apories de la « féminilité »*, Paris, Honoré Champion, 2012

Jean-Pierre Guillerm, *Vieille Rome, Stendhal, Goncourt, Taine, Zola et la Rome baroque*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 1998

Roger Kempf, *L'Indiscrétion des frères Goncourt*, Paris, Grasset, 2004

Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection*, Genève, Droz, 2003

Dominique Pety, *Poétique de la collection au XIX^e^ siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010

Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Armand Colin, 1953

Robert Ricatte, *La Genèse de la Fille Élisa*, Paris, PUF, 1960

Pierre Sabatier, *L'Esthétique des Goncourt*, Paris, Librairie Hachette, 1920

Marcel Sauvage, *Les Goncourt précurseurs*, Paris, Mercure de France, 1970

Bernard Vouilloux, *L'Art des Goncourt : une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997

- **ARTICLES**

Jean-Louis Cabanès, « Le portrait de l'artiste en singe dans *Manette Salomon* : copie et polyphonie », in *Voix de l'écrivain*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996

Jean-Louis Cabanès, « L'Orient au bord de la rivière. Petite esquisse sur le bon usage de la prose poétique chez les Goncourt et chez Proust », Joël Ducos, Guy Latry (éd.), *En un vergier. Mélanges offerts à Marie-Françoise Notz*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, pp. 67-76

Cahiers Goncourt, n°13, *Les Goncourt et le théâtre*, 2006

Cahier Goncourt, n°14, *Les Goncourt et la bohème*, 2007

Cahiers Goncourt, n°15, *Les Goncourt moralistes*, 2008

Cahiers Goncourt, n°21, *Manette Salomon*, 2014

Thérèse Dolan, « Mon Salon Manet : Manette Salomon », in Jean-Paul Bouillon, *La critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1989, pp. 43-51

René Doumic, « M. de Goncourt », *Revue des deux mondes*, t. 136, 1896, pp. 933-944

Pierre-Jean Dufief, « Goncourt et Charpentier », François Bessire, *L'Écrivain éditeur*, Travaux de l'écrivain, vol. 2, XV, Publications de l'ADIREL, Genève, Droz, 2002, pp. 89-103

Pierre-Jean Dufief, « Goncourt et les naturalistes belges », André Guyaux, *Échanges épistolaires*, Paris, PUPS, 2007, pp. 53-64

Pierre-Jean Dufief, « "La Lettre, ce silence qui dit tout" : la lettre et l'écriture de l'histoire chez les Goncourt », Pascale Auraix-Jonchière, Christian Croisille, Eric Francalanza, *La Lettre et l'œuvre : perspectives épistolaires sur la création littéraire et picturale au XIX^e^ siècle*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, pp. 171- 184

Roberta de Felici, « Fantaisie et naturalisme dans la poétique dramatique d'Edmond de Goncourt », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001/5 - Vol. 101, pp. 1399- 422

Anthony Glinoer, « Le *Journal* des Goncourt en 1857 : le règne paradoxal de la Bohème », *Études françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, Volume 43, numéro 2, 2007, pp. 59-72

Justine Jotham, « Flaubert et les Goncourt coloristes : regards sur Paris et Fontainebleau », in Thierry Poyet, *Flaubert et les artistes de son temps*, Paris, Eurédit, 2010

Justine Jotham, « Anatole en clerc de la basoche », *Cahiers Goncourt*, n°17, octobre 2010

Justine Jotham, « Visions d'une société en souffrance : la construction parodique de soi dans la bohème goncourtienne », Pascal Hummel, *Pathologie(s). Études sur l'art(ifice) d'être au monde*, Paris, Philologicum, 2012

Justine Jotham, *Errance en milieu artiste : les vies d'un peintre en marge dans Manette Salomon des frères Goncourt*, Jacqueline Bel *et al*., *Les Cahiers du Littoral, Errance(s), Bohème(s), Passage(s*), n°12, déc.2012

Justine Jotham, « La critique, poison des artistes chez les frères Goncourt », *Revue des Sciences Humaines*, n°315, *Poisons*, juillet/septembre 2014

Justine Jotham, « Conduites spectaculaires et posture artiste dans Manette Salomon », *Cahiers Goncourt*, 2014

Justine Jotham, « Les Goncourt et leurs peintres : genèse d'un style », *Revue des Sciences Humaines*, n°318, *L'Écrivain et son peintre*, avril/juin 2015

Justine Jotham, « L'écriture de l'intime : de la médiatisation chez les frères Goncourt », actes du colloque « Carnets et journaux d'écrivains », organisé par le laboratoire HLLI, à paraître dans la *Revue des Sciences Humaines*

Vincent Laisney, « Choses dites : petite histoire littéraire de la parole au XIX^{e} siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, P.U.F., 2003

Éléonore Roy-Reverzy, « La passion religieuse : les Goncourt, Zola et la question anticléricale », *Romantisme*, n°30, 2000, pp. 59-70

Michele Sollecito, « Le rapport de la censure sur *Henriette Maréchal* des frères Goncourt », *Revue italienne d'études françaises*, n°1, 2011, pp. 234-242, <http://www.rief.it>

Dr Henri Stofft, « Le Réalisme obstétrical des frères Goncourt », *Société française d'histoire de la médecine*, vol. 22, 1988, pp. 212-232

Françoise Simonet-Tenant, « Jean-Louis Cabanès – Le *Journal* des Goncourt », *Genesis* [En ligne], n°32, 2011, mis en ligne le 24 juillet 2012. URL : http://genesis.revues.org/507.

- **THESES DE MEDECINE**

André Demelle, *La Pathologie documentaire dans le roman*, Montpellier, 1908-1909, n°1

Paul Duplessis de Pouzilhac, *Les Goncourt et la médecine*, Montpellier, 1909-1910, n°59

Pierre-Yves Even, *Étude médicale sur Edmond et Jules de Goncourt et leurs premiers romans*, Paris, 1907-1908, n°258

Jean-Marc-Benjamin-Constant-Gaston, *L'Observation et la documentation médicales dans les romans des Goncourt*, Bordeaux, 1920-1921

Victor Segalen, *L'Observation médicale chez les écrivains naturalistes*, Bordeaux, 1901-1902, n°60

2. ÉTUDES SUR LE XIX^{E} SIECLE

- **CONTEXTE HISTORIQUE ET INTELLECTUEL**

Philippe Andrès, *La Fantaisie dans la littérature française du XIX^{e} siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000

Olivier Bara, et Marie-Ève Thérenty, « Presse et scène au XIX^{e} siècle. Relais, reflets, échanges », *Médias 19* [En ligne], Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et scène au XIX^{e} siècle*, mis à jour le 19/10/2012, URL : http://www.medias19.org/index.php?id=3011

Marcel Barrière, *L'Œuvre d'Honoré de Balzac : Étude littéraire et philosophique sur la Comédie Humaine*, Genève, Slatkine, 1972

Roger Bautier et Elisabeth Cazenave, « Les conceptions de la médiatisation au début du XIX^{e} siècle », *Études de communication* [En ligne], 22 | 1999, mis en ligne le 23 mai 2011, edc.revues.org/2352

Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'orée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982

Jean-Pierre (Arthur) Bernard, *Les deux Paris : les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2001

Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif*, Paris, Garnier, 2011

Joëlle Bonnin-Ponnier, *Le Restaurant dans le roman naturaliste. Narration et évaluation*, Paris, Honoré Champion, 2002

Jean Borie, *Le Célibataire français*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2002

Charles-Olivier Carbonell, « L'histoire dite "positiviste" en France », *Romantisme*, 1978, volume 8, n°21-22, pp. 173-185

Noémi Carrique, « Le succès du crime sur scène avec Robert Macaire : modernité théâtrale et protestation sociale au XIX^{e} siècle », *Criminocorpus, revue hypermédia* [En ligne], *Varia*, mis en ligne le 13 décembre 2012

Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Champ Vallon, 1997

Manuel Charpy, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIX^{e} siècle*, n° 34, 2007/1, pp. 147-163

Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme*, Paris, José Corti, 2005

Lynda Davey, « La croqueuse d'hommes : image de la prostituée chez Flaubert, Zola et Maupassant », *Romantisme*, n°58, 1987

Raymonde Debray-Genette, Jacques Neefs, *Romans d'archives*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1987

Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993

Jacques Dubois, *Romanciers français de l'Instantané au XIX^{e} siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963

Nicole Edelman, « Représentation de la maladie et construction de la différence des sexes. Des maladies de femmes aux maladies nerveuses, l'hystérie comme exemple », *Romantisme*, 2000, n°110, De la représentation, histoire et littérature, pp. 73-87

Catherine Gautschi-Lanz, *Le Roman à table. Nourritures et repas imaginaires dans le roman français*, Genève, Slatkine Erudition, 2006

Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot, Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, PUR, 2013

Martina Grecenková, « Le parcours de l'anecdote ? Le Monarque bienfaisant », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 17 | 1996, mis en ligne le 27 février 2009. URL : http://ccrh.revues.org/2633 ; DOI : 10.4000/ccrh.2633

Philippe Hamon, Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs (1850-1914)*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2003

Philippe Hamon, « Voir la ville », *Romantisme*, n°83, 1994, pp. 5-8

Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, NRF, 2005

Maria Ivens, *Le Peuple-artiste, cet être monstrueux. La communauté des pairs face à la communauté des génies*, Paris, L'Harmattan, 2002

Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIX^e^ siècle*, Paris, Perrin, 2005

Dominique Kalifa, « Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIX^e^ siècle », *Annales, Histoire, Sciences sociales*, 1999, n°6, pp. 1345-1362

Jean René Klein, *Le Vocabulaire des mœurs de la vie parisienne sous le second empire*, Louvain, Bibliothèque de l'Université, 1976

Ségolène Le Men (éd.), *Les Français peints par eux-mêmes*, Réunion des musées nationaux, 1993

Jean-Marie Le Minor, « Le Cabinet de cires médicales du céroplasticien J.F. Bertrand à Paris (fin XVIII^e^-début XIX^e^ siècle) », *Histoire des sciences médicales*, n°3, vol.33, pp. 275-286

Véronique Léonard-Roques (éd.), *Versailles dans la littérature. Mémoire et imaginaire aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005

Edmond Lepelletier, *Paul Verlaine. Sa vie, son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1923

Boris Lyon-Caen, « Balzac et la collection », *L'Année balzacienne*, 1/ 2003, n°4, pp. 265-284

Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, L*e Roman d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1999

Jean Mourot, *Verlaine*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1988

Philippe Muray, *Le XIX^e^ siècle à travers les âges*, Paris, Gallimard, 1999

Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle, ou les métamorphoses d'un masque*, Paris, Séguier, 1990

Michèle Perrot, « Fait divers et histoire au XIX^e^ siècle », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, n°4, 1983, pp. 911-919

Christine Planté (dir.), *Masculin/féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e^ siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002

Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e^ siècle. Le romantisme noir*, Paris, Gallimard, Tel, 1977

Nathalie Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIX^e^ siècle*, Paris, PUF, 2002

Alain Roger, « Vulva, Vultus, Phallus », *Communications*, 46, 1987, *Parure pudeur étiquette*, pp. 181-198

Jerrold Seigel, *La Bohème 1830-1930*, Paris, NRF Gallimard, 1991

Geneviève Sicotte, *Le Festin lu. Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*, Montréal, Liber, 1999

Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1997

Evanghélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004

Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, Paris, Seuil, 2007

Anne-Marie Thiesse, « Sociabilités littéraires vs "socialité" de la littérature », *Romantisme*, 1/2009 n°143, pp. 47-61

Patrick Wald-Lasowski, *Syphilis*, Paris, Gallimard, 1982

- **Monde du spectacle / spectaculaire, art**

Clélia Anfray, « Police de la langue. L'argot à l'épreuve de la censure dramatique sous le Second Empire », http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Langues-Anfray.pdf

Benoît Barut, « Les dramaturges et leurs critiques. Poétiques paratextuelles de la riposte chez Victor Hugo et Boris Vian », *Tracés. Revue de Sciences humaines, Où en est la critique ?*, numéro 13, 2007

Germain Bazin, *Le Temps des musées*, Paris, Desoer, 1967

Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2006

Jean-Paul Bouillon, « Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, nov-déc. 1980, pp. 880-899

Alain Buisine, « L'impossible couleur : l'impressionnisme et la critique d'art », *World and Image*, vol.4, n°1, January, March, pp. 131-138

Marta Caraion, *Pour fixer la trace : photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e^ siècle*, Genève, Droz, 2003

Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeulenaere-Douyère et Liliane Hilaire-Pérez, *Les Expositions universelles en France au XIX^e^ siècle*, Paris, CNRS éditions, 2012

Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, Paris, Albin Michel, 2008

Pascale Dubus, *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, Paris, L'Insolite, L'art en perspective, 2006

François Gasnault, « Les salles de bal du Paris romantique ; décors et jeux des corps », *Romantisme*, n°38, *Le spectacle romantique*, 1982, pp. 7-18

Dario Gamboni, « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e siècle », *Romantisme*, vol.21, 1991, pp. 9-17

Philippe Hamon, *Imageries, Littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2007

Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur : 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J-J Grandville, Gustave Doré,* Genève, Droz, 2005

Philippe Kaenel, « Le plus illustre des illustrateurs. Le cas Gustave Doré. 1832/1883 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.66, 1987, pp. 35-46

Yves Le Fur, *Le Merveilleux à l'endroit du réel*, Strasbourg, École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, 2004

Jean-Claude Lesage, *Charles de Tournemine*, Aix-en-Provence, Edisud, 1986

Michael F. Marmor, James Ravin, *The Artist's eyes*, New-York, Harry N. Abrams, 2009

Jann Matlock, « Optique-monde », *Romantisme*, n°136, février 2007

Michel Meslin, « Comprendre le merveilleux », Patrick Dondelinger (éd.), *Faut-il croire au merveilleux ?*, Actes du colloque de Metz, Paris, Le Cerf, Université de Metz, 2003

Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier, Nicole Savy (éd.), *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 1992

Isabelle Moindrot, Olivier Goetz, Sylvie Humbert-Mougin (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme à la Belle époque*, Paris, CNRS éditions, 2006

Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France de la Révolution à nos jour*s, Paris, Gallimard, 1995

Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Publics et musées*, vol.9, 1996, pp. 55-103

Pierre Nahon, *Les Marchands d'art en France : XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Editions de la différence, 1998

Alfred Sauvy, « Théâtre et société au XVIII^e siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 16^e année, n° 3, 1961. pp. 535-544

Inmaculada Tamarit Vallès, « Les sens de la fête : allez au bal », D. Jiménez, D. Pujante, D. et A. Cortijo, A. (éd.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 187-195

Jean-Marie Thomasseau, « Pour une analyse du para-texte théâtral : quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature*, N°53, 1984. Le lieu / La scène. pp. 79-103

James Thompson, Barbara Wright, *La Vie et l'œuvre d'Eugène Fromentin*, Paris, ACR éditions, 1987

Melly Touzoul, *Recherches sur la claque dans le théâtre à Paris au XIX^e siècle,* Diplôme d'études supérieures, 1966

Harrison et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991

Jean-Claude Yon, *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010

3. OUVRAGES THEORIQUES GENERAUX SUR L'ECRITURE ET SUR L'ESTHETIQUE

Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, Paris, PUF, 2003

Erich Auerbach, *Mimèsis*, Paris, Gallimard, 1997

Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970

Roland Barthes, « Littérature et signification », *Essais critiques*, Seuil/Points, 1981 (1963)

Roland Barthes, « L'écriture et la parole », *Le Degré zéro de l'écriture, Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002

Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970

Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000

Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985

Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992

Henri Focillon, *La Vie des formes*, Paris, PUF, 1964

Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1966

Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1966

Gérard Genette, « Frontières du récit », *Communications 8,* 1966, pp. 152-163

Étienne Gilson, *Peinture et réalité*, Paris, Librairie J. Vrin, 1998

Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, Vrin, 2002

Charles Grivel, « Le retournement parodique des discours à leurres constants », Alain Pagès, Clive Thomson, *Dire la parodie*, Cerisy, Peter Lang, 1989

Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n°6, mai 1972

Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982

Hegel, *Esthétique*, Paris, PUF, 1998

Jean Jullien, *Le Théâtre vivant. Essai théorique et pratique*, Paris, Charpentier, 1892

Yves Lochard, *Fortune du pauvre. Parcours et discours romanesques*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Culture et Société, 1998

Henri Mitterand, *L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994

Stéphane Mosès, « Émile Benveniste et la linguistique du dialogue », *Revue de métaphysique et de morale*, n°32, avril 2001, pp. 509-525

Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004

Francesco Orlando, *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire*, Paris, Garnier, 2010,

Eugenio d'Ors, *Du baroque*, Paris, Gallimard, 2000

Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012

Michel Raimond, *La Crise du roman, Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966

Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1963

III. Études des sources d'inspiration goncourtiennes

1. ANALYSES DES MODELES DRAMATURGIQUES (AVANT L'ANCIEN REGIME)

Jean-Claude Aubailly, *Le Monologue, le dialogue et la sottie. Essai sur quelques dramatiques de la fin du Moyen âge et du début du XVI^e^ siècle*, Paris, Honoré Champion, 1984

Patrick Boucheron, « Au procès comme au théâtre », *L'Histoire*, n°334, 2008

Marie Bouhaik-Gironès, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris, Honoré Champion, 2007

Arthur Dinaux, Gustave Brunet, *Les Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes*, Volume 2, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1867

Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1973

Olga Anna Dull, *Folie et rhétorique dans la sottie*, Genève, Droz, 1994

Vincent Dupuis, « La furieuse, ou le spectacle de la fureur féminine dans la tragédie de la Renaissance », *Ad Hoc*, n°1, « Le Spectaculaire », publié le 02/07/2012 [en ligne], URL : http://www.cellam.fr/?p=3166

Adolphe Fabre, *Etudes historiques sur les clercs de la bazoche*, Paris, Potier, 1856

Louise Frappier, « La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^e^ siècle », *Études françaises*, vol. 36, n° 1, 2000, pp. 29-47

Jelle Koopmans, *Le Théâtre des exclus au Moyen Âge, hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, 1997

Maurice Rheims, *L'Enfer de la curiosité*, Paris, Albin Michel, 1979

Paul Zumthor, *Langue et technique poétiques à l'époque romane (XI^e^-XIII^e^ siècles)*, Paris, Klincksieck, 1963

2. ÉTUDES PORTANT SUR L'ANCIEN REGIME

Jean Alter, *Les Origines de la satire bourgeoise en France, II, L'esprit antibourgeois sous l'Ancien Régime*, Genève, Droz, 1970

Gustave Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 1981

Christelle Bahier-Porte, « Entre caractère et mystère : les portraits dans le *Gil Blas* », in Béatrice Didier, Jean-Paul Sermain, *D'une gaîté ingénieuse, L'Histoire de Gil Blas, roman de Lesage, La République des Lettres*, n°18, Louvain, Peeters, 2004

Anne Chalard-Fillaudeau, *Rembrandt, l'artiste au fil des textes : Rembrandt dans la littérature et la philosophie européennes depuis 1669*, Paris, L'Harmattan, 2004

Pierre Chartier, « De la pantomime à l'hiéroglyphe : ordre de la langue, ordre de l'art », in Josette Rivallain, « Cabinets de curiosité, aux origines des musées », in *Outre-mers*, vol. 88, n°332-333, 2001, pp. 17-35

Lucie Comparini, « Le Divertissement de la Venise goldonienne entre théâtre et gravure », Elisabeth Détis, Françoise Knopper, *S'amuser en Europe au siècle des Lumières*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, pp. 111-153

Jean-François Delmas, « Le mécénat des financiers au XVIII^{e} siècle : étude comparative de cinq collections de peinture », *Histoire, économie et société*, 1995, 14^{e} année, n°1. pp. 51-70

Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002

Ida-Marie Frandon, « Commedia dell'arte et imagination poétique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1963, n°15. pp. 261-276

Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^{e} siècle*, Paris, PUF, 1998

Rafael Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste. Dissection et invention du corps en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2003

Roxane Martin, « Quand le merveilleux saisit nos sens : spectaculaire et féeries en France (XVII^{e}-XIX^{e} siècle », *Sociétés et représentations*, n°31, 2011

Jean Mesnard, *La Culture du XVII^{e} siècle : Enquêtes et synthèses*, Paris, PUF, 1992

Christian Michel, *Le Célèbre Watteau*, Genève, Droz, 2008

Wil Munsters, *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Droz, 1991

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le Théâtre de société: un autre théâtre?*, Paris, Honoré Champion, 2003

Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^{e}-XVIII^{e} siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1987

Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, n°46, novembre 2011, pp. 85-107

Gabriel Séailles, *Watteau*, Paris, Payot, 1923

Robert Tomlinson, *La Fête galante : Watteau et Marivaux*, Genève, Droz, 1981

Louis Van Delft, *Les Spectateurs de la vie, Généalogie du regard moraliste*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2005

IV. Études sur les postures, les figures d'artistes, la sociabilité

Maurice Agulhon, *Le Cercle dans la France bourgeoise 1810-1848, étude d'une mutation de sociabilité*, Paris, Armand Colin, 1977

Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979

Pascal Brissette, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire. Hypothèses de recherche sur les origines d'un mythe », *Contextes*, Varia, 2008

Jean-Louis Cabanès, « Les banquets littéraires : pompes et circonstances », *Romantisme*, 2007, n°137, pp. 61-77

Marianne Cermakian, « Byron chez Delécluze », *Romantisme*, 1974, n°7. pp. 99-106

Sabine Chaouche (dir.), *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010

Benoît Denis, « La Consécration », *COnTEXTES* [En ligne], n°7, 2010, mis en ligne le 26 mai 2010. URL : http://contextes.revues.org/4639 ; DOI : 10.4000/contextes.4639

Jérôme Dubois, *La Mise en scène du corps social, contribution aux marges complémentaires des sociologies du théâtre et du corps*, Paris, L'Harmattan, 2007

Sylvie Ducas, *La Littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, 2013

Pascal Durand, « De Nadar à Dornac. Hexis corporelle et figuration photographique de l'écrivain », *COnTEXTES* [En ligne], n°14, 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014. URL : http://contextes.revues.org/5933 ; DOI : 10.4000/contextes.5933

Anne Martin-Fugier, « Convivialité masculine : les dîners Magny et Bixio », *Romantisme*, Paris, Armand Colin, 2007, n°137, pp. 49-59

Frédérique Giraud et Émilie Saunier, « La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques », *COnTEXTES* [En ligne], Varia, mis en ligne le 24 janvier 2012. URL : http://contextes.revues.org/index4892.html

Marie-Hélène Girard, « Tombeau de Rachel », *Médias 19* [En ligne], Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et scène au XIX^e^ siècle, SPECTACLES EN ÉCHO*, mis à jour le : 19/10/2012, URL : http://www.medias19.org/index.php?id=2988

Anthony Glinoer et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e^ siècle*, Paris, Fayard, 2013

Anthony Glinoer et Vincent Laisney, « Le discours anticénaculaire au XIX^e^ siècle : un cas d'école », *COnTEXTES* [En ligne], n°10, 2012, mis en ligne le 08 avril 2012. URL : http://contextes.revues.org/4922 ; DOI : 10.4000/contextes.4922

Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles*, Genève, Droz, 2002

Vincent Laisney, « Lecture en cénacle », *Revue de la BNF* 2/2012 (n° 41) , pp. 46-54

Christophe Leclerc, *Gustave Doré: le rêveur éveillé*, Paris, L'Harmattan, 2012

Yvan Leclerc, *Crimes écrits : la littérature en procès au XIX^e^ siècle*, Paris, Plon, 1991

Antoine Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e^ siècle*, Paris, Fayard, 2005

Antoine Lilti, *Figures publiques: L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014

Dominique Lobstein, *Les Salons au XIX^e^ siècle : Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, 2006

Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève-Paris, Slatkine Erudition, 2011

Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007 ; Jérôme Meizoz, « "Postures" d'auteur et poétique », *Vox Poetica* [En ligne], mis en ligne le 04 septembre 2004. URL : http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html

Marie Parmentier, *Stendhal stratège: pour une poétique de la lecture*, Genève, Droz, 2007

Daniel Oster, *L'Individu littéraire,* Paris, PUF, 1997

Daniel Oster, Jean Goulemot (éd.), *La Vie parisienne*, Paris, Sand/Conti, 1989

Laure Rièse, *Les Salons littéraires parisiens du Second Empire à nos jours*, Toulouse, Privat, 1962

Denis Saint-Amand et David Vrydaghs, « Retours sur la posture », *COnTEXTES* [En ligne], n°8, 2011, mis en ligne le 17 janvier 2011. URL : http://contextes.revues.org/4712 ; DOI : 10.4000/contextes.4712

Corinne Saminadayar-Perrin, *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e^ siècle ?,* Saint-Etienne, Presses universitaire de Saint-Etienne, 2008

Gisèle Sapiro, « Le Principe de sincérité et l'éthique de responsabilité de l'écrivain », in Evelyne Pinto (éd.), *L'écrivain, le savant, le philosophe,* Paris, Presses de la Sorbonne, 2003, pp. 183-203

Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain*, Paris, Seuil, 2011

Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004

Philip Stewart, *Le Masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIII^e^ siècle*, Paris, José Corti, 1973

Valérie Stiénon, « Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites conceptuelles du théâtre de la posture », *COnTEXTES*, n°8, janvier 2011, mis en ligne le 17 janvier 2011. URL: http://contextes.revues.org/index4721.html

Georges Vigarello, *Le Corps redressé*, Paris, Armand Colin, coll. « Dynamiques », 2004

Bernard Vouilloux, « Une collection d'*unica* », *COnTEXTES* [En ligne], n°14, 2014, mis en ligne le 22 juin 2014. URL : http://contextes.revues.org/5919 ; DOI : 10.4000/contextes.5919

Harrison et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX^e^ siècle*, Paris, Flammarion, 1991

Antonietta Angelica Zucconi, « Les salons de Mathilde et Julie Bonaparte sous le Second Empire », *Napoleonica*, n°11, 2011, pp. 151-1824

INDEX

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, 164, 165, 377
ADDISON, Joseph, 156, 369
AGULHON, Maurice, 225, 230, 232, 380
AJALBERT, Jean, 32
ALEXIS, Paul, 32, 260, 261, 334, 368
ALHOY, Maurice, 357, 366
ALLAN-DESPREAUX, Louise Rosalie dite Madame Allan, 27
ALTER, Jean, 207, 379
ANDRES, Philippe, 276, 374
ANFRAY, Clélia, 73, 376
ANTIER, Benjamin, 215, 356
ANTIGNA, Alexandre, 90
ARENE, Paul, 46, 366
ARNOULD, Sophie, 40, 213, 214, 366
ATTINGER, Gustave, 204, 214, 379
AUBAILLY, Jean-Claude, 283, 379
AUBRYET, Xavier, 216, 217, 258, 319, 367
AUERBACH, Erich, 270, 377
AURAIX-JONCHIERE, Pascale, 121, 372
BAHIER-PORTE, Christelle, 273, 379
BAKHTINE, Mikhaïl, 62, 63, 185, 186, 284, 377
BALDICK, Robert, 183, 226, 253, 371
BALZAC, Honoré de, 100, 102, 105, 113, 127, 138, 139, 150, 172, 173, 182, 200, 203, 213, 258, 278, 282, 283, 299, 344, 367, 374, 375, 378
BANVARD, John, 85
BANVILLE, Théodore de, 46, 304, 366
BARA, Olivier, 193, 194, 205, 308, 374, 381
BARBEY D'AUREVILLY, Jules, 130, 191, 294, 313, 332, 367, 368
BARRIERE, Marcel, 172, 173, 374
BARRIERE, Théodore, 173
BARTHES, Roland, 145, 169, 182, 378
BARUT, Benoît, 44, 376
BAUDELAIRE, Charles, 52, 95, 97, 113, 117, 143, 162, 165, 191, 237, 270, 301, 304, 325, 336, 337, 344, 367, 368, 374, 376
BAUDELOCQUE, Jean-Louis, 129
BAUTIER, Roger, 193
BAZIN, Germain, 84, 376
BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, 29, 99, 211, 291, 313, 369
BEAUVOIR, Roger de, 237
BEETHOVEN, Ludwig van, 92
BEL, Jacqueline, 280, 373
BENICHOU, Paul, 307
BENJAMIN, Walter, 117, 374
BENVENISTE, Emile, 174, 378
BERALDI, Henri, 57, 370
BERAUD, Antony, 26
BERGSON, Henri, 127, 367
BERLIOZ, Hector, 92
BERNARD, Jean-Pierre Arthur, 98, 374
BERNHARDT, Sarah, 32
BERTALL, Charles-Albert d'Arnoux dit, 89
BERTHELOT, Sandrine, 60, 61, 202, 208, 294, 371
BERTIN, Antoine, 248
BIET, Christian, 13, 35, 37, 44, 376
BILLY, André, 15, 26, 55, 115, 137, 371
BINET, Christian, 188
BISMARCK, Otto von, 91, 242, 244
BIZET, Georges, 92
BLANC, Louis, 238
BLANCHE, Jacques-Emile, 129
BLOY, Léon, 141, 368
BOISSARD, Joseph Ferdinand ~ de Boisdenier, 238, 239
BONAPARTE, Jérôme, 240
BONAPARTE, Julie, 242, 256, 382
BONAPARTE, Mathilde-Létizia Wilhelmine dite Princesse Mathilde, 30, 31, 197, 240, 241, 250, 255, 256, 257, 259, 296, 360, 368
BONNIN-PONNIER, Joëlle, 225, 226, 236, 374
BORIE, Jean, 288, 329, 374
BOUCHARDY, Joseph, 209, 210
BOUCHER, François, 81, 99, 129, 153, 249, 332, 333, 369
BOUCHERON, Patrick, 282, 379
BOUFFARD-VEILLEUX, Mickaël, 228, 229
BOUHAIK-GIRONES, Marie, 283, 287, 379
BOUILHET, Louis, 267
BOUILLON, Jean-Paul, 89, 135, 142, 372, 376
BOULERIE, Florence, 307
BOURDIEU, Pierre, 13, 19, 270, 307, 380
BOURDIN, Gustave, 124
BOURJOT, Noémie, 27
BOUTTIER, Pierre, 288
BRACHET, Jean-Louis, 171, 368
BRACQUEMOND, Félix, 155, 368
BRIQUET, Dr. Pierre, 293
BRISSETTE, Pascal, 318, 380
BRIVOIS, Jules, 114, 203, 370
BROHAN, Madeleine, 214
BRUEGHEL, Pieter, 223
BRUNET, Gustave, 57, 379
BRUNETIERE, Ferdinand, 184, 369
BUISINE, Alain, 156, 376
BURTY, Philippe, 89
BYL, Arthur, 32

CABANES, Jean-Louis, 16, 36, 118, 128, 134, 145, 157, 158, 183, 187, 196, 197, 208, 209, 218, 274, 275, 276, 280, 287, 293, 310, 316, 332, 334, 337, 371, 372, 373, 374, 380
CAPPUA, Charles dit Clarence, 267
CARAION, Marta, 140, 141, 376
CARAMSCHI, Enzo, 16, 122, 136, 371
CARBONELL, Charles-Olivier, 121, 374
CARRE, Anne-Laure, 14, 94, 95, 96, 97, 376
CARRIQUE, Noémi, 216, 374
CASANOVA, Jacques, 54, 368
CASSAGNE, Albert, 143, 207, 304, 318, 374
CAVALIER, Georges dit Pipe-en-Bois, 30, 43, 323
CAZENAVE, Elisabeth, 193, 374
CEARD, Henry, 31, 261
CERMAKIAN, Marianne, 262, 380
CERVANTES, Miguel, 139
CEZANNE, Paul, 89
CHALARD-FILLAUDEAU, Anne, 147, 379
CHAMFORT Sébastien-Roch Nicolas de, 211, 234, 253, 367
CHAMPEAU, Stéphanie, 16, 271, 299, 371
CHAMPFLEURY, Jules François Félix Husson dit, 89, 115
CHANTAVOINE, Henri, 15
CHAOUCHE, Sabine, 15, 228, 380
CHARCOT, Jean-Martin, 129, 293, 375
CHARDIN, Jean Siméon, 137
CHARLE, Christophe, 13, 24, 41, 42, 46, 231, 308, 376
CHARPENTIER, éditeur, 12, 28, 38, 39, 40, 80, 132, 136, 138, 155, 211, 233, 260, 294, 327, 365, 366, 368, 369, 372, 378
CHARPY, Manuel, 270, 271, 336, 374
CHARTIER, Pierre, 278, 280, 379
CHENNEVIERES, Philippe de, 56, 57, 121, 150, 151, 240, 243, 320, 368
CHESNEAU, Ernest, 89
CHESTERFIELD, Comte de, 228
CHEVALIER DE MERE, Antoine Gombaud dit, 228, 369
CHEVREUL, Michel-Eugène, 155, 369
CHOIECKI, Charles-Edmond dit Charles-Edmond, 29, 258
CLADEL, Léon, 46, 366
CLAIRVILLE, Charles, 26
CLARETIE, Georges, 233
CLARETIE, Jules, 226, 233, 261, 367, 368
CLAUDIN, Gustave, 205, 206, 367
CLEMENCEAU, Georges, 338
CLODION, Claude Michel dit, 104, 140
CLOQUET, Jules, 128
COCHIN, Charles Nicolas, 111, 137, 138
COLET, Louise, 239
COLLE, Charles, 246, 249, 369
COLLOT, Michel, 143, 374
COMPARINI, Lucie, 51, 379
COPPEE, François, 215
CORCY, Marie-Sophie, 14, 94, 95, 96, 97, 376
COULANGES, Fustel de, 121
COURBET, Gustave, 85, 89, 141, 142, 161, 359
COURMONT, Louis-Dominique Lebas de, 247
CRAVERI, Benedetta, 192, 234
CROISILLE, Christian, 121, 372
CURMER, Léon, 288
CURTIUS, Dr., 268
DAGUERRE, Louis, 36
DALLOZ, Paul, 139
DANTE, Dante Aglierhi dit, 139
DARZENS, Rodolphe, 334
DAUBIGNY, Charles-François, 203
DAUDET, Alphonse, 260, 338, 339
DAUDET, Julia, 149
DAUDET, Léon, 334
DAUMIER, Honoré, 65, 81, 138, 139, 216
DAVEY, Lynda, 213, 374
DAVID, Jacques-Louis, 153, 194, 268
DE CLUSES, Agénor, 134
DE FALCO, Domenica, 292, 371
DE FELICI, Roberta, 35, 40, 75, 274, 372
DE PALACIO, Jean, 217, 334, 375
DEBRAY-GENETTE, Raymonde, 294, 374
DEBURAU, Jean-Gaspard, 57, 217, 278, 357
DECAMPS, Alexandre-Gabriel, 144, 152, 153
DELACROIX, Eugène, 89, 90, 150, 153, 190, 203
DELAROCHE, Paul, 90
DELECLUZE, Etienne-Jean, 261, 262, 380
DELMAS, Jean-François, 247, 379
DELVAU, Alfred, 78, 82, 212, 226, 231, 232, 367
DEMELEUNAERE-DOUYERE, Christiane, 94, 95, 96, 97
DEMELLE, André, 130, 373
DEMEULENAERE-DOUYERE, Christiane, 14, 376
DENIS, Benoît, 380
DENIS, Pierre, 193
DENNERY, Adolphe, 26
DENTU, éditeur, 46, 66, 78, 90, 125, 206, 213, 226, 354, 365, 366, 367, 370
DES PERIERS, Bonaventure, 287
DESHAYES, Paul, 248
DESPREZ, Louis, 183, 184, 185, 369
DESROSNE, Léon-Bernard, 31
DETIS, Elisabeth, 51, 379
DEVERIA, Eugène, 64, 67

DIAZ, José-Luis, 307
DIDEROT, Denis, 29, 39, 89, 119, 128, 153, 158, 164, 245, 278, 279, 280, 281, 291, 312, 343, 369, 380
DIDIER, Béatrice, 273, 379
DIEULAFOY, Dr., 129
DINAUX, Arthur, 57, 379
DOLAN, Thérèse, 142, 162, 372
DOLENT, Jean, 89
D'OLIVET, Antoine Fabre, 248
DOMENACH, Jean-Marie, 292, 379
DONDELINGER, Patrick, 17, 377
DORE, Gustave, 138, 139, 301, 302, 377, 381
D'ORS, Eugenio, 67, 378
DOTTIN-ORSINI, Mireille, 292, 374
DOUMIC, René, 340, 372
DRUMONT, Édouard, 289, 341, 369
DU BOS, Charles, 152, 312, 368
DU CAMP, Maxime, 96
DUBOIS, Jacques, 102, 135, 152, 276, 374, 378
DUBOIS, Jérôme, 18, 380
DUBUS, Pascale, 163, 376
DUCAS, Sylvie, 339, 381
DUCHET, Claude, 332
DUCLOS, Antoine-Jean, 246
DUCOS, Joël, 158, 372
DUFIEF, Pierre-Jean, 3, 16, 27, 121, 134, 183, 214, 327, 334, 371, 372
DUFOUR, Philippe, 185, 197
DULL, Olga Anna, 286, 379
DUMAS, Alexandre, 38, 203, 206, 226
DUPLESSIS DE POUZILHAC, Paul, 130, 373
DUPUIS, Vincent, 293, 379
DURAND, Pascal, 336, 381
DURANTY, Louis Edmond, 89
DUVERT, Félix-Auguste, 29
EBELOT, Alfred, 135, 145
ECO, Umberto, 173, 175, 378
EDELMAN, Nicole, 130, 374
EDISON, Thomas, 184
EEKHOUD, Georges, 334
EICHEL-LOJKINE, Patricia, 276, 281, 286, 380
ELBOT, Alfred, 145
EL-KADER, Abd, 91
ERASME, 228
ESNAULT, Gaston, 212
ESQUIROL, Jean-Etienne, 129
EVEN, Pierre-Yves, 130, 373
FABRE, Adolphe, 282, 284, 379
FELIX, famille, 288, 289
FELIX, Lia, 213
FEYDEAU, Ernest, 322
FLAUBERT, Gustave, 64, 128, 132, 147, 184, 211, 213, 226, 241, 243, 244, 250, 257, 258, 259, 260, 261, 304, 316, 325, 331, 340, 368, 373, 374, 376
FOCILLON, Henri, 147, 378
FOLLIN, Eugène, 128
FOUCAULT, Michel, 102, 378
FOURNEL, Victor, 271
FOURNIER, Henri, 187, 371
FRAGONARD, Jean-Honoré, 56
FRANCALANZA, Eric, 121, 372
FRANDON, Ida-Marie, 36, 278, 380
FRANKLIN, Benjamin, 199
FRANTZ, Pierre, 279, 380
FRAPPIER, Louise, 295, 379
FROMENTIN, Eugène, 149, 154, 368, 377
FUGIER, Anne-Martin, 233
FUGIER-MARTIN, Anne, 242, 259, 304, 381
FUMAROLI, Marc, 192
FUSSLI, Johann Heinrich, 281
GAILLARD, Françoise, 136
GAILLARD, Marc, 91
GALANTARIS, Christian, 99
GAMBONI, Dario, 88, 89, 376
GANDON, Yves, 134, 371
GASNAULT, François, 65, 70, 376
GAUTIER, Théophile, 24, 38, 49, 57, 66, 89, 95, 96, 113, 127, 153, 157, 162, 183, 203, 217, 238, 244, 267, 273, 278, 304, 311, 322, 332, 367, 368, 369
GAUTSCHI-LANZ, Catherine, 226, 253, 375
GAVARNI, Paul, 20, 34, 48, 55, 56, 57, 58, 61, 64, 65, 67, 70, 72, 74, 115, 116, 118, 138, 139, 150, 151, 174, 194, 195, 203, 206, 207, 212, 216, 217, 218, 243, 246, 265, 266, 272, 281, 297, 298, 343, 349, 355, 357, 360, 365, 366, 367
GAYDA, Joseph, 334
GEFFROY, Gustave, 56, 89, 365
GENEST, Charles-Claude, 256
GENETTE, Gérard, 174, 293, 378
GEOFFRIN, Marie-Thérèse Rodet, 255
GERDES, imprimeur, 326
GILOT, Michel, 279
GILSON, Étienne, 143, 378
GIRARD, Marie-Hélène, 308, 381
GIRARDIN, Emile de, 70
GIRAUD, Frédérique, 20, 314, 315, 381
GLINOER, Anthony, 16, 127, 208, 226, 237, 244, 251, 252, 258, 262, 372, 381
GLUCK, Christoph Willibald, 92
GOETZ, Olivier, 10, 51, 377
GOLDONI, Carlo, 37, 50, 51
GONCOURT, Jacobé de, 328

GONTAUT-BIRON, Armand-Louis de, Duc de Lauzun, 125
GORDON, Rae Beth, 293, 375
GOUHIER, Henri, 18, 174, 378
GOULEMOT, Jean, 118, 225, 226, 381
GOULEMOT, Jean-Marie, 226
GOUNOD, Charles, 92
GOZZI, Carlo, 37
GRANDVILLE, Jean Ignace Isidore Gérard, 65, 138, 139, 203, 377
GRANVILLE, Jean-Ignace-Isidore Gérard, 217, 367
GRAVELOT, Hubert-François, 136
GRECENKOVA, Martina, 122, 375
GREEN, André, 164, 167
GREUZE, Jean-Baptiste, 153
GRINGORE, Pierre, 33, 287
GRIVEL, Charles, 282
GUILLAUME DE PRUSSE, 91
GUILLERM, Jean-Pierre, 294, 371
GUILLERMIN, Jean-Pierre, 294
GUIZOT, François, 120
GUYAUX, André, 334, 372
GUYS, Constantin, 301
HACHETTE, Louis, 15, 121, 276, 327, 369, 372
HALEVY, Ludovic, 256
HALLAYS-DABOT, Victor, 73
HAMERTON, Gilbert, 139
HAMON, Philippe, 65, 102, 113, 114, 115, 201, 202, 205, 207, 212, 375, 376, 378
HARFORD, révérend, 139
HEGEL, G. W. F., 145, 378
HEINE, Heinrich, 153
HEINICH, Nathalie, 208, 209, 317, 375
HENCKEL VON DONNERSMARCK, Guido, 242
HENNIQUE, Léon, 134, 261, 367
HERMANT, Abel, 240
HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, 153, 277
HOKUSAI, Katsushika, 136, 158
HOLFF, Cornélius, 28, 37, 366
HOSTEIN, Hippolyte, 26
HOUSSAYE, Arsène Housset dit, 46, 322, 332, 366
HUART, Adrien, 287
HUGO, Victor, 44, 58, 182, 204, 247, 252, 268, 279, 287, 288, 291, 332, 367, 376
HUMBERT-MOUGIN, Sylvie, 10, 51, 377
HURET, Jules, 112, 172, 369
HUYSMANS, Joris-Karl, 134, 226, 261, 376
INGRES, Jean Auguste Dominique, 90, 150, 153, 190, 270, 305
IVENS, Maria, 224, 375
JAL, Gustave, 256
JANIN, Jules, 27, 29, 138, 203, 288, 327, 366
JEAN-MARC-BENJAMIN-CONSTANT-GASTON, 130
JIMENEZ, Domingo, 69, 377
JOHNSTON, Dr., 129
JOMBERT, Charles-Antoine, 138
JOMELLI, Nicoló de, 29
JORDAENS, Jacob, 138
JOTHAM, Justine, 11, 147, 280, 281, 284, 312, 373
JOUANNY, Sylvie, 317, 381
JOURDAIN, Frantz, 334, 335
JULLIEN, Adolphe, 249, 369
JULLIEN, Jean, 39, 378
KAENEL, Philippe, 138, 139, 302, 377
KALIFA, Dominique, 263, 295, 375
KAREL, David, 85, 371
KARR, Alphonse, 203
KEMPF, Roger, 123, 371
KLEIN, Jean René, 78, 198, 206, 211, 375
KNOPPER, Françoise, 51, 379
KOOPMANS, Jelle, 197, 287, 289, 379
KOPP, Robert, 16, 134, 183, 334, 371
KRAKOVITCH, Odile, 27
LA BRUYERE, Jean de, 138, 267, 269, 271, 369
LA CAZE, Louis, 100
LA FONTAINE, Jean de, 139
LA PAIVA, Esther Lachmann dite, 242
LA POPELINIERE, Monsieur de, 248
LABARRE, Louis, 30, 369
LABRACHERIE, Pierre, 326
LACAN, Jacques, 166
LAISNEY, Vincent, 16, 183, 226, 244, 250, 251, 252, 256, 262, 373, 381
LAMI, Eugène, 48, 203, 353
LAMOTHE-LANGON, Etienne-Léon de, 43, 368
LANCRET, Nicolas, 246, 362
LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, 59
LANGLOIS, Charles, 121, 369
LAROUSSE, Pierre, 10
LARTHOMAS, Pierre, 189
LATRY, Guy, 158, 372
LAUNAY, Elisabeth, 153
LAUZANNE, Augustin de, 29
LAVATER, Johann Kaspar, 187, 367
LAVISSE, Ernest, 121
LE BAS DE COURMONT, Armand, 247
LE BAS DE COURMONT, Nephtalie, 99, 247
LE BAS, Jacques-Philippe, 246
LE FUR, Yves, 17, 377
LE HELLOCQ, Dr., 129
LE MEN, Ségolène, 202, 203, 375

LE MINOR, Jean-Marie, 268, 375
LECLAIR, Félix, 210, 369
LECLERC, Christophe, 301, 381
LECLERC, Yvan, 325, 381
LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, 36
LEMAITRE, Frédérick, 215, 356
LEMONNIER, Camille, 334
LEMUD, François Joseph Aimé Georges Lemud dit Aimé de, 144
LEONARD-ROQUES, Véronique, 268, 375
LEPELLETIER, Edmond, 52, 375
LEREBOURS, Noël-Jean, 17, 370
LESAGE, Jean-Claude, 151, 377
LESSING, Gotthold Ephraïm, 137
LEVY, éditeur, 90
LEVY, Michel, 237, 243
LILTI, Antoine, 230, 233, 250, 254, 255, 307, 308, 315, 381
LOBSTEIN, Dominique, 83, 381
LOCHARD, Yves, 280, 378
LOCROY, Simon, 250
LONGHI, Pietro, 49, 50, 51, 52, 350
LOUBON, Emile, 90
LOUIS II DE BAVIERE, 91
LOUIS XV, 120, 136, 249, 365
LOUIS-PHILIPPE, 71, 268
LOURAU, René, 208
LOUREAU, René, 127
LYON-CAEN, Boris, 100, 105, 375
MABILLE, Père, 78
MABILLE, Victor et Charles, 78
MACAIRE, Robert, 216, 298, 355, 356, 374
MADAME DESOYE, 333
MADAME PLESSY, Jeann-Arnould Plessy dite, 323
MADEMOISELLE CLAIRON, 40
MADEMOISELLE CLAIRON, Claire-Josèphe Léris dite, 213
MADEMOISELLE SAINTE-HUBERTY, Anne Antoinette Cécile Clavel dite, 213
MAIZEROY, René, 46, 366
MALINGRE, Rose, 128, 129, 180, 240
MALLARME, Stéphane, 159
MALLINET, Antiquaire, 333
MANDRESSI, Rafael, 132, 380
MANET, Edouard, 89, 142, 161, 162, 372
MARCELLE, Camille, 333
MARCHAL, Charles-François, 259
MARCHAND, Sophie, 40, 214
MARIA, sage-femme des Goncourt, 129, 224, 329
MARIE-ANTOINETTE D'AUTRICHE, 125
MARILHAT, Prosper, 96, 153, 154, 157, 369
MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain, 54, 72, 214, 227, 370, 380
MARMOR, Michael F., 154, 377
MARTIAL, A., 249, 369
MARTIN, Roxane, 10, 380
MATLOCK, Jann, 16, 273, 377
MAUCONSEIL, marquise de, 246
MAUPASSANT, Guy de, 46, 213, 258, 261, 366, 374
MEIZOZ, Jérôme, 19, 299, 314, 316, 381
MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, 88, 375
MENDES, Catulle, 46, 366
MERCIER, Louis-Sébastien, 115, 116, 284, 367
MERYON, Charles, 154
MESLIN, Michel, 17, 377
MESNARD, Jean, 223, 380
METENIER, Oscar, 32
MEURICE, Paul, 91, 192
MEYERBEER, Giacomo, 92
MICHAUD, Stéphane, 114, 115, 377
MICHEL, Christian, 111, 380
MICHELET, Jules, 120, 230
MIRABEAU, Honoré-Gabriel Riqueti de, 89
MIRECOURT, Eugène de, 216, 367
MITTERAND, Henri, 127, 378
MOINDROT, Isabelle, 10, 51, 377
MOISE, 287
MOLIERE, Jean-Baptiste Poquelin dit, 66, 169, 255, 370
MOLLIER, Jean-Yves, 16, 114, 115, 134, 183, 334, 371, 377
MONNIER, Henry, 84, 203, 215, 216, 218, 239, 273, 310, 356, 367, 377
MONOD, Gabriel, 121
MONSELET, Charles, 237
MONTAIGNE, Michel de, 227, 370
MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat comte de, 82, 227, 370
MONTIJO, Eugénie de, 126
MONTPETIT, Raymond, 107, 377
MORAZE, Charles, 232
MORNAND, Félix, 206
MOSES, Stéphane, 174, 378
MOUROT, Jean, 53, 375
MOZART, Wolfgang Amadeus, 92
MUNCH, Marc-Mathieu, 100, 144, 159, 378
MUNSTERS, Wil, 300, 380
MURAY, Philippe, 301, 375
MURGER, Henry, 172, 173, 196, 209, 237, 253, 258
MUSARD, Philippe, 67
MUSSET, Alfred de, 57, 301
NADAR, Gaspard Félix Tournachon dit, 177, 237, 335, 336, 381
NAHON, Pierre, 88, 377

NANTEUIL, Célestin, 238
NAPOLEON Ier, 74, 268
NAPOLEON III, 73, 91, 92, 93, 126, 139, 266, 267, 370
NAVARRE, Marguerite de, 240, 241
NEEFS, Jacques, 294, 374
NERVAL, Gérard de, 43, 203
NICOLAS II, tsar, 91
NODIER, Charles, 203
OFFENBACH, Jacques, 92
OLLIER, Edmund, 302
ORLANDO, Francesco, 293, 378
OSTER, Daniel, 118, 225, 226, 316, 381
OZY, Alice, 214, 239
PAGES, Alain, 145, 282, 378
PARMENTIER, Marie, 290, 291, 381
PARTENSKY, Vérane, 274, 275, 276
PASSY, Blanche, 198
PAUBERT, Dr., 129
PAVIS, Patrice, 39, 173, 174, 175, 371, 378
PEREIRE, Jacob et Isaac, 91
PEREZ-HILAIRE, Liliane, 14, 94, 95, 96, 97, 376
PERRAULT, Charles, 139
PERROT, Michèle, 123, 124, 126, 375
PETY, Dominique, 99, 101, 102, 200, 335, 336, 372
PHILIPPE LE BEL, 283
PHILIPS, Dr., 129
PICA, Vittorio, 328, 338, 339
PILLET, Elisabeth, 194
PINOT, Evelyne, 382
PINTO, Evelyne, 325
PISSARRO, Camille, 89
PLAGNOL-DEVIAL, Marie-Emmanuelle, 249, 380
PLANCHE, Gustave, 191
PLANTE, Christine, 239, 375
PLATON, 173
POICTEVIN, Francis, 334
POINCARE, Raymond, 338
POMIAN, Krzysztof, 105, 380
PONCY, Charles, 264, 265, 368
PONSIN, Zélia, 66
POUTHIER, Alexandre, 209, 235, 236, 259, 265, 285, 300, 301
PRAZ, Mario, 214, 375
PREISS, Nathalie, 196, 376
Princesse *Voir* BONAPARTE Mathilde-Létizia Wilhelmine dite Princesse Mathilde
PROUST, Marcel, 157, 158, 241, 372
RABELAIS, François, 138
RAIMOND, Michel, 111, 135, 275, 378
RAMEAU, Jean-Philippe, 29, 228, 248, 278, 279, 369
RAVIN, James, 154, 377
REGNIER, Henri de, 338, 368
REINE VICTORIA, 91
REMBRANDT, Hamerszoon van Rijn, 147, 153, 379
RENAN, Ernest, 312
REVEL, Jacques, 229
RHEIMS, Maurice, 333, 379
RIBOT, Alexandre, 260
RICATTE, Robert, 15, 128, 183, 191, 214, 237, 263, 278, 295, 372
RICHARDSON, Samuel, 119
RICOEUR, Paul, 292
RICORD, Philippe, 59, 129
RIESE, Laure, 240, 241, 251, 381
RIVALLAIN, Josette, 103, 379
ROBBE-GRILLET, Alain, 179, 378
ROBIN, Charles, 129
ROCHE, Jules, 260
ROGER, Alain, 163, 376
ROGER, Philippe, 10
ROPS, Félicien, 331
ROSSINI, Gioachino, 92
ROTHSCHILD, famille, 91, 288, 289
ROUSSEAU, Jean, 70
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 44, 46, 315, 368
ROYER, Alphonse, 193, 258
ROY-REVERZY, Éléonore, 294, 373
RUBENS, Pierre Paul, 62, 138
SABATIER, Apollonie, 239, 242
SABATIER, Pierre, 15, 133, 135, 145, 146, 171, 329, 330, 372
SAIDAH, Jean-Pierre, 36, 118, 208, 274, 275, 287, 371
SAINEAN, Lazare, 282, 371
SAINT-AMAND, Denis, 299, 381
SAINT-AUBIN, Gabriel Jacques de, 59, 66, 153, 246, 361
SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, 56, 58, 229, 241, 243, 255, 256, 312, 324, 367, 368
SAINT-SIMON, Claude-Henri de Rouvroy Comte de, 94
SAINT-VICTOR, Paul de, 138, 237, 244, 258, 319, 331, 337, 366
SAISSET, Émile, 294, 369
SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, 192, 193, 195, 323, 382
SAND, George, 60, 244, 264, 265, 368
SAPIRO, Gisèle, 325, 382
SAUNIER, Émilie, 20, 314, 315, 381
SAUVAGE, Marcel, 150, 372
SAUVY, Alfred, 46, 377
SAVY, Nicole, 114, 115, 377
SCARRON, Paul, 300
SCHLOSSER, Julius von, 89

SCHOLL, Aurélien, 196, 209
SCRIBE, Eugène, 205
SEAILLES, Gabriel, 264, 380
SECOND, Albéric, 237
SEGALEN, Victor, 130, 373
SEIGEL, Jerrold, 196, 208, 209, 300, 304, 376
SEIGNOBOS, Charles, 121, 369
SERGENT, Elise, 78
SERMAIN, Jean-Paul, 273, 379
SHAKESPEARE, William, 40, 153, 204, 275, 276, 277, 281, 290, 343, 367
SICOTTE, Geneviève, 226, 376
SILVESTRE, Armand, 302
SILVESTRE, Théophile, 46, 89, 366
SIMON, Edmond, 128
SIMONET-TENANT, Françoise, 316, 373
SMITH, Paul, 74, 75, 370
SOLLECITO, Michele, 44, 61, 72, 373
SOULIE, Frédéric, 197, 368
STAROBINSKI, Jean, 114, 165, 300, 376, 382
STEAD, Evanghélia, 213, 376
STENDHAL, Henri Beyle dit, 290, 291, 294, 371, 381
STERNE, Laurence, 128, 277
STEWART, Philip, 15, 54, 228, 300, 382
STIENON, Valérie, 14, 194, 305, 382
STOFFT, Dr. Henri, 129, 373
TAHUREAU, Jacques, 324
TAILLIART, Charles, 144
TAINE, Hippolyte, 276, 294, 312, 369, 371
TALMEYR, Maurice, 338
TARDIEU, Auguste Ambroise, 129
TEXIER, Edmond, 138, 366
THERENTY, Marie-Eve, 193, 194, 205, 263, 308, 374, 376, 381
THIBAUDET, Albert, 134, 275, 369
THIERRY, Edouard, 30, 31
THIERS, Adolphe, 120
THIESSE, Anne-Marie, 239, 256, 376
THOMASSIN, Henri Simon, 54
THOMPSON, James, 377
THOMSON, Clive, 282, 378
THORE, Etienne Joseph Théophile, 89
TOMASSEAU, Jean-Marie, 279, 377
TOMLINSON, Robert, 380
TOURNEMINE, Charles de, 151, 153, 377
TOUZOUL, Melly, 30, 43, 377
TRIAU, Christophe, 13, 35, 37, 44, 188, 376
UBERSFELD, Anne, 279
UCHARD, Mario, 29, 214, 237, 258, 313, 319, 322
UTAMARO, Kitagawa, 136
VAILLANT, Alain, 323
VALENTIN, Henri, 69, 115
VALERY, Paul, 316
VALLES, Jules, 69, 193, 377
VALREAS, 46, 366
VAN DELFT, Louis, 223, 233, 269, 380
VAN GOGH, Vincent, 89
VANLOO, Albert, 248
VAPEREAU, Charles, 327
VERDI, Giuseppe, 92
VERLAINE, Paul, 52, 53, 368, 375
VERNANT, Jean-Pierre, 293
VERNET, Horace, 203
VERNIER, Emile, 65
VEYNE, Dr., 243
VIBOUD, Alexandrine, 65, 207, 375
VIDAL, Jules, 32
VIDAL-NAQUET, Pierre, 293
VIGARELLO, Georges, 227, 382
VILLEDEUIL, Comte de, 28, 37, 236
VILLEMESSANT, Hippolyte, 125
VILLENEUVE, Julien Vallou de, 141, 359
VILLEROY, Duchesse de, 234, 248
VOISIN-FOUGERE, Marie-Ange, 196, 197
VOLTAIRE, François-Marie Arouet dit, 121, 122, 127, 307, 308, 370
VOUILLOUX, Bernard, 16, 164, 335, 372, 382
VRYDAGHS, David, 299, 381
WALD-LASOWSKI, Patrick, 130, 376
WATTEAU, Antoine, 17, 20, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 111, 144, 147, 152, 153, 158, 246, 264, 343, 351, 352, 380
WEBER, Max, 208
WHITE, Cynthia, 87, 299, 321, 377, 382
WHITE, Harrison, 87, 299, 321, 377, 382
WILLETTE, Adolphe-Léon, 339
WRIGHT, Barbara, 149, 377
YON, Jean-Claude, 13, 27, 92, 231, 250, 256, 377
ZHUMTOR, Paul, 282, 379
ZOLA, Emile, 35, 45, 51, 89, 145, 213, 226, 260, 261, 294, 296, 299, 368, 369, 371, 373, 374, 376
ZUCCONI, Antonietta Angelica, 382