

LE RÉEL ET L'ARTIFICIEL CHEZ LES GONCOURT

AGATA SADKOWSKA

Université de Varsovie
Institut d'Études romanes
ul. Obozna 8
00-332 Warszawa
Pologne
agata_sadkowska@hotmail.com

Abstract: The Goncourts, known for their devotion to naturalism, desired to attain maximal fidelity in the rendering of reality. One of their objectives was to provide an exact transcription of conversation, quoting all its truths and freshness. But the effort of rendering reality as faithfully as possible is only one of the numerous sides of their aesthetics. The influences of their interest for the theatre on their novelists' technique show their fidelity to the convention, but can also increase the impression of probability. This is one of the aspects of their interest in artificiality, which is in an apparent opposition with their realism. The "écriture artiste", a style of their own, invented to render all their momentary sensations as exactly as possible, also appears as an ideal solution to quote a conversation. In this way, elements which could seem contradictory to the pursuit of truth can help the authors attain this objective.

Keywords: naturalism, theatre, impressionism, "artist style", probability

Dans leur préface ajoutée en 1872 au *Journal*, les Goncourt s'assignaient comme objectif de faire revivre leurs contemporains «par la sténographie ardente d'une conversation, par la surprise physiologique d'un geste, par ces riens de la passion où se révèle une personnalité»¹. Le mot de «sténographie» est la notion-clé qu'il est possible d'appliquer aussi à l'œuvre romanesque des deux frères, issue, elle, en grande partie du *Journal* qui joue parfois le rôle d'un carnet de notes.

¹ E. de Goncourt & J. de Goncourt : *Renée Mauperin*, Paris : Flammarion, 1990 : 38.

La «sténographie» assure la fidélité maximale, permettant l'intrusion de la vie même dans la matière du roman. La conversation semble rapportée telle quelle dans son incohérence. Le rôle de l'observation —de l'écoute, dans ce cas-là—dans la méthode des Goncourt est capital. Il existe une anecdote selon laquelle Jules aurait passé des journées entières aux Tuileries à écouter les cris et les piailllements d'enfants, pour être capable de les reproduire ensuite. Un contemporain des Goncourt parlait en outre du malaise que lui causait l'attention tendue des frères, quand ils participaient à une conversation ; il semblait qu'ils prenaient des notes sur leurs manchettes !

La fidélité va si loin que l'œuvre devient document. Jules Lemaître a bien remarqué que les conversations dans leurs romans avaient

au plus haut point l'allure et le ton de la conversation contemporaine, parisienne, boulevardière, de la conversation de café ou d'atelier, avec son laisser-aller, son débrillé, ses façons sans-gêne et touche-à-tout, ses hardiesses, son hyperbolisme, son tour sceptique et paradoxal, avec ses prétentions aussi et ses affectations, son ironie tournée au tic, sa manie de feux d'artifice. *Manette Salomon*, *Charles Demailly* et *Renée Mauperin* (avec Denoysel) sont, à ce point de vue surtout, trois livres ultra-parisiens, qui pourront, dans cent ans, donner à nos descendants une idée assez juste de la façon dont conversaient les plus spirituels et les plus blasés de leurs pères de la seconde moitié du siècle².

Ces trois livres sont, en effet, une illustration excellente de la transposition de la parole chez les Goncourt, et c'est avant tout sur eux que nous allons nous pencher. Comme le remarque Lemaître, les Goncourt excellent à rendre la fluidité et la mobilité de la conversation contemporaine, passant librement d'un sujet à l'autre. La longue conversation à plusieurs voix du troisième chapitre de *Renée Mauperin* débute par un échange sur un dessin apporté par un des invités, pour glisser ensuite sur le bain de Renée, le jardin d'un invité, l'amabilité d'une amie, les voyages et ainsi de suite. Des «à propos» abondent, comme ces paroles de Mme Davarande, par exemple :

Je suis comme Henri, dit Mme Davarande, l'Angleterre... c'est distingué... Il y a une politesse... Je trouve ça très bien, l'habitude de présenter les gens... C'est comme de vous rendre la monnaie dans du papier... Et puis, ils ont des étoffes qui ont un cachet ! Mon mari m'a apporté de l'Exposition une robe de popeline... Ah, tu sais maman, je me suis décidée, pour mon mantelet !³

La parole, en se fixant sur le papier, ne perd aucune des marques de l'oral. Les conversations, et même les monologues, se composent de bribes de

² J. Lemaître : *Les Contemporains, Etudes et portraits*, Troisième série, Paris : Lecène, Oudinot Cie, Editeurs, 1896 : 69–70.

³ E. de Goncourt & J. de Goncourt : *Renée Mauperin*, *op.cit.* : 68.

phrases, rien n'est dit d'emblée, le sens est repris avec d'autres expressions et d'autres mots. Les Goncourt sont sensibles à cette recherche de la note juste et du mot le plus adéquat. D'où la fréquence extrême, dans les dialogues, des points de suspension : ils reflètent l'effort de l'expression qui se cherche, hésitante. Quand, dans *Manette Salomon*, madame Crescent propose un travail à Anatole, le morcellement de son monologue décèle son émotion :

— Voyons, ma bonne madame Crescent, cette lettre !

— Oh ! c'est rien — dit madame Crescent, — c'est rien... — Et elle devint rouge. — On croit souvent, comme ça, faire pour le bien... moi, je croyais... et puis, pas du tout... tu es riche... te voilà avec soixante francs... Je pouvais tomber, un jour, n'est-ce pas ? Où tu n'aurais pas été si fier... Enfin, que veux-tu, une idée... si ça ne te va pas, il ne faut pas pour ça m'en vouloir... Parce que, vrai, moi, c'était pour toi...⁴

Les Goncourt sont attentifs, aussi, aux digressions qui apparaissent dans un tel contexte pour retarder la transmission du message difficile : « Si on voyait à lui trouver une petite place, où il serait comme qui dirait dans ses amours, avec sa maman... Au fait, et la maman ?⁵ »

Les points de suspension ne servent pas seulement à rendre l'émotion : ils sont le signe visible de la fragmentation, caractéristique pour un énoncé oral. Dans une scène de dîner dans *La Faustin*, ils séparent les propos de quelques convives, cités tels quels, sans transition aucune entre eux et n'ayant aucun rapport du point de vue de sens. L'impression obtenue est celle d'une personne qui, se promenant dans un salon, saisit au passage quelques fragments dont elle ne perçoit même pas très bien le sens, n'ayant pas assisté à l'échange tout entier⁶.

Les Goncourt visent d'ailleurs moins le message transmis que la parole en devenir. Ils s'intéressent à la parole en elle-même : c'est de l'art pour l'art, manière pure. Ainsi, la conversation devient une mosaïque : un des interlocuteurs poursuit la pensée de l'autre, en terminant sa phrase :

⁴ E. de Goncourt & J. de Goncourt : *Manette Salomon*, Paris : Gallimard, 1996 : 535.

⁵ *Ibid.* : 535.

⁶ E. de Goncourt : *La Faustin*, Arles : Actes Sud, 1995 : 139–140.

- L'autre soir, il y a eu une discussion entre ma sœur et mon beau-frère, pour le bal de l'Opéra... 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...
- Panachée ? Je connais ça. Mais c'est partout...⁷

La notion de l'esthétique de vitrail, élaborée par Jean-Louis Cabanès, s'applique très bien à leur vision du langage, puisqu'elle définit une esthétique qui «valorise le morcellement, le kaleïdoscopique»⁸. Les mots de vitrail, de mosaïque et d'instantané, aussi bien que la notion de l'impressionnisme, sont volontiers mis en valeur par la critique moderne en tant que fondements de l'esthétique goncourtienne. Stéphanie Champeau écrit, par exemple, que pour les Goncourt, la vie est «dispersion et éparpillement. Et c'est, d'ailleurs, ce sens de la désagrégation de l'existence, du caractère chaotique et disparate du réel, qui explique leur esthétique — une esthétique qui repose [...] sur le fragment, le morceau, le tableau»⁹. Le morcellement du discours s'inscrit très bien dans cette optique : il vise à fixer la parole disparate et mouvante. Ce n'est pas la synthèse qui intéresse les Goncourt, c'est bien l'analyse, avec les petits détails significatifs, et des «psitt», des «voyons» ou même des «voilà... là là»¹⁰ apparaissent comme des éléments nécessaires de la mosaïque. Jacques Dubois, en parlant du fragmentarisme chez les Goncourt, n'explique-t-il pas que leur technique consiste à «cueillir les détails qui ont frappé une sensibilité¹¹» ? A quoi correspond le désir, mis en valeur par le même chercheur, d'introduire dans leurs romans «une sorte d'expérience de la vie comme celle qu'acquiert celui qui en prend une mesure très proche»¹². Les Goncourt visent à rendre la vie et la sensation qu'elle leur donne. C'est de l'impressionnisme, compris comme l'effort de fixer l'instant, visible le mieux dans les descriptions, mais qui concerne

⁷ E. de Goncourt & J. de Goncourt : *Renée Mauperin*, *op.cit.* : 52.

⁸ J.-L. Cabanès : «Décadence délicate et inachèvement dans l'esthétique des Goncourt», *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* 3, 1994 : 51.

⁹ S. Champeau : *La notion d'artiste chez les Goncourt : 1852–1870*, Paris : H. Champion, 2000 : 227.

¹⁰ E. de Goncourt & J. de Goncourt : *Manette Salomon*, *op.cit.* : 17.

¹¹ J. Dubois : *Les romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles : Palais des Académies, 1963 : 81.

¹² *Ibid.* : 97.

aussi la conversation. Il constitue en même temps une esthétique de l'inachevé et se manifeste par la juxtaposition des bribes d'une conversation, que les Goncourt résument eux-même : « On se parlait, on se répondait, on ne s'écoutait pas » ; c'était le « ramage d'une volière » :

— Avez-vous lu ce roman... ce roman ?

— Dans le *Constitutionnel*.

— Non.

— De... Ah ! Je ne sais plus le nom... Ça s'appelle... Attendez...

— On ne parle que de ça...

— Lisez-le...¹³

Le jeu, ou l'enjeu, va parfois plus loin. Le « chantonnement nègre » d'Anatole, enterrant le singe Vermillon, semble extrêmement véridique dans son apparente absurdité :

Dansez, Canada ! fougoum, fougoum ! Vermillon mouru, moi lui faire petit trou, petit nid, petit, petit... bien gentil ! Paradis là-dessous... [...] Dansez, Canada ! Dansez, Cocoli, Bengali, Colibri ! Des Mississipi, des forêts vierges à Vermillon... boire aux rivières, boire au soleil, boire aux fruits des arbres ! des noix de coco, tout plein !¹⁴

Ainsi, en naturalistes exemplaires, les frères Goncourt visent la fidélité maximale, au point de franchir cette frontière où se confondent le réel et l'imaginaire. Mais ils s'en écartent aussi. Leur œuvre romanesque porte les traces de leurs intérêts artistiques multiples. Ils ont particulièrement aimé le théâtre et l'effort entêté avec lequel ils y revenaient malgré leurs échecs témoigne de l'importance qu'ils y attachaient. Cet intérêt ne reste pas sans influence sur leur technique romanesque. C'est de lui que vient leur goût pour les coups de théâtre : leurs romans se terminent souvent par un effet pittoresque. Madame Gervaisais par exemple, victime de l'exaltation religieuse, meurt juste au moment d'être enfin reçue par le Pape. Si de telles scènes se déroulent le plus souvent en silence, la théâtralisation concerne aussi la parole. Il s'agit d'une phrase courte, décisive, produisant une forte impression par sa brièveté même. Ayant appris la mort de son fils, M. Mauperin demande à Denoël : « Il est bien mort ? », pour obtenir en réponse un pathétique : « C'était votre fils¹⁵ ! »

Ce penchant pour le théâtre se manifeste aussi dans le goût des Goncourt pour les grandes tirades. Elles sont toujours censées servir un but, qui

¹³ E. de Goncourt & J. de Goncourt : *Renée Mauperin*, *op.cit.* : 162–163.

¹⁴ E. de Goncourt & J. de Goncourt : *Manette Salomon*, *op.cit.* : 409.

¹⁵ E. de Goncourt & J. de Goncourt : *Renée Mauperin*, *op.cit.* : 218.

est le plus souvent de caractériser le personnage qui les prononce. L'esprit farceur d'Anatole, ce clown de l'atelier, se manifeste dans de grands discours burlesques dont le caractère théâtral contribue encore à la vérité du personnage. Sa tirade définissant le Parisien est significative à cet égard :

Le Parisien, Messieurs ! [...] 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 ! borné par l'Académie ! . . . sauf l'amour ! platonique ! on ne lui connaît pas ! de maladies particulières !

Et dans sa cervelle il y a «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 cigares¹⁶ !!! . . .»

Longues, les tirades sont souvent fatigantes pour le lecteur, et enlèvent à la conversation sa légèreté. Les discours de Chassagnol sur l'art, pleins d'esprit, sont aussi pleins de vie ; seulement, on sent que le personnage est le porte-parole de l'auteur, ce qui peut expliquer la longueur de ses interventions (plusieurs pages), mais qui, en même temps, nuit à la vraisemblance : les Goncourt ont habitué leur lecteur à un échange perpétuel, vivant. Les tirades de Chassagnol auraient semblé plus vraisemblables, si elles avaient été coupées par des questions, des exclamations, des remarques de son interlocuteur. Telles qu'elles sont, elles ont un peu l'air d'un discours académique. On pense aux monologues de Huysmans, qui ressembleront parfois à des notices d'encyclopédie. Eux aussi devaient obéir à la motivation réaliste — un des personnages, détenant le savoir, le transmet aux autres (comme Chassagnol transmet sa sagesse aux autres) — ce qui ne les rend pas pour autant plus naturels.

Il arrive aussi aux Goncourt de mettre une notice d'encyclopédie dans la bouche d'un personnage. Le même Chassagnol, en critiquant la façon dont un artiste a réalisé le thème du baiser, explique la sensibilité des lèvres en termes quasi scientifiques :

les lèvres, c'est revêtu d'une cuticule si fine qu'un anatomiste a pu dire que leurs papilles nerveuses n'étaient pas recouvertes, mais seulement gazées, *gazées*, c'est son mot, par cet épiderme. . . Eh bien ! ces papilles nerveuses, ces centres de sensibilité fournis par les rameaux des nerfs trijumeaux ou de la cinquième paire, communiquent par des anastomoses avec tous les nerfs profonds et superficiels de la tête. . . Ils s'unissent, de proche en proche, aux paires cervicales, qui ont des rapports avec le nerf intercostal ou le *grand sympathique*, le grand charrieur des émotions humaines au plus profond, au plus intime de l'organisme. . . le *grand sympathique* qui communique avec la paire vague ou nerfs

¹⁶ E. de Goncourt & J. de Goncourt : *Manette Salomon*, *op.cit.* : 172.

de la huitième paire, qui embrasse tous les viscères de la poitrine, qui touche au cœur, qui touche au cœur¹⁷ !

Dans *Charles Demailly*, Malgras explique que «l'affaiblissement des vérités constitutives de l'ordre moral, la dégradation du bon sens primordial, et l'oubli du catéchisme des principes naturels» entraînent l'affaiblissement, «la viciation du sens créatif, de l'imagination¹⁸». Parfois un peu lourd, le caractère encyclopédique des paroles des personnages peut pourtant illustrer à merveille leur caractère.

En tout cas, c'est entre l'artificiel et le naturel que le jeu se joue, et cette ambiguïté s'inscrit dans celle, fondamentale, entre la vie et l'art, dont l'opposition entre le réalisme et l'écriture artiste constitue un autre volant. Or, la critique a remarqué à maintes reprises la tension entre l'écriture artiste et le naturalisme, deux éléments essentiels de l'esthétique goncourtienne. Selon Pierre Kyria, «l'œuvre des Goncourt souffre d'une ambiguïté fondamentale : ils veulent rendre la réalité brute à travers une écriture précieuse et sophistiquée¹⁹». Les Goncourt veulent être fidèles en même temps à la vie, dont ils désirent reproduire le moindre mouvement, et à l'art, compris non seulement comme un reflet de la vie, mais aussi comme un bijou fin, ciselé selon des règles très strictes. Dans les deux cas, notamment ceux du théâtre et de l'écriture artiste, ce sont des règles intrinsèques et qui n'ont rien à voir avec la vie. Mais le problème se pose ailleurs : il concerne la définition même de l'écriture artiste, associée très souvent à l'impressionnisme. Elle désigne avant tout un certain style et un certain vocabulaire ; pourtant ils ne sont, au fond, que les marques visibles d'un dessein qui ne concerne pas seulement le style. La vérité poursuivie par les Goncourt est bien la vérité en mouvement : c'est là qu'il faut chercher la raison de leur intérêt pour la conversation en devenir. Comme le souligne Jean-Louis Cabanès, le monde sensible leur apparaît comme «un ensemble de données mobiles et contradictoires²⁰», soumis à des variations sans fin. La littérature doit «cristalliser l'instant par la médiation des images²¹». Le style artiste, dans sa subtilité, est un style inventé pour capter la sensation, éphémère et insaisissable. Jacques Dubois pense que l'écrivain artiste, dans l'optique des Goncourt est «celui

¹⁷ *Ibid.* : 90–91.

¹⁸ E. de Goncourt & J. de Goncourt : *Charles Demailly*, Paris : Flammarion, Fasquelle, 1926 : 28.

¹⁹ P. Kyria : «Écriture artiste et réalisme», *Magazine littéraire* 269, 1989 : 60.

²⁰ J.-L. Cabanès : «Les Goncourt et les métamorphoses du réel», *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* 1, 1992 : 57.

²¹ *Ibid.* : 64.

qui désire pousser plus loin que Gautier et les parnassiens le rendu des sensations, des perceptions, jusqu'à un art infiniment précis, nuancé, raffiné²²». La conversation ne porte-t-elle pas toutes les traces du fugitif? C'est dans cette optique-là qu'il est possible de parler, toutes proportions gardées, de l'écriture artiste dans les conversations. Pour capter la parole vivante dans toute sa richesse, pour lui éviter de perdre sa fraîcheur et sa vivacité, il faut déployer tout un art très subtil : une telle écriture apparaît comme un moyen idéal et n'exclut pas ainsi la recherche de la vérité, ne serait-ce que celle du moment.

Le cas du théâtre, obéissant comme l'écriture artiste aux règles qui lui sont propres et relevant, avec elle, du domaine de l'art, est plus complexe. S'il est clair que les grandes tirades et les scènes à effet nuisent à la vraisemblance, si l'influence du théâtre peut conduire à la création d'un discours qui semble inventé et artificiel—tel sera le cas de *La Faustin*, par excellence, mais aussi des romans antérieurs—elle peut aussi renforcer l'effet de vraisemblance, en caractérisant le personnage.

Autant de discordances, de contrastes, on aurait envie de dire : une esthétique de la contradiction. Un autre problème se pose d'ailleurs, celui de la vraisemblance considérée en elle-même. Les Goncourt, en miniaturistes, remarquent l'ombre des cils sur les joues d'une femme, mais ils sont incapables d'opérer une synthèse. Comme l'écrit Pierre Kyria, ils «affinent le détail sans trop se soucier de l'unité générale²³». La transcription de l'oral, avec son souci de rendre jusqu'aux détails, obéit à la même loi de la miniature ; cela contribue à donner au lecteur l'impression de participer à une vie chaude et palpitante. Seulement, cette vraisemblance extrême du discours s'inscrit en général mal dans l'ensemble du roman, dont l'intrigue est menée de façon improbable, même conventionnelle. Si les Goncourt apportent des solutions nouvelles, ils les inscrivent dans un cadre aux règles duquel ils ne cessent pas d'obéir. Ils se sont trouvés pris entre leur désir de renouveler le roman et leur fidélité, en somme, au «roman romanesque». Ainsi, le récit est vraisemblable dans les détails, vu de près, tandis que l'ensemble apparaît comme une construction artificielle.

Impossible de mettre les points sur les «i» et de prononcer un jugement définitif. Le réel l'emporte sur l'artificiel? Peut-être le contraire? Et pourquoi? Ce qui est certain, c'est que la poursuite de la vérité voisine chez les Goncourt avec le goût pour le théâtral et avec la fidélité à la convention. *La Faustin*, écrite par Édmond seul, apparaît comme l'effort suprême

²² J. Dubois : *Les romanciers français...*, *op.cit.* : 114.

²³ P. Kyria : «Écriture artiste et réalisme», *op.cit.* : 62.

de les concilier. Il y en avait d'autres, et nous avons vu comment, parfois, ce qui, en principe, aurait dû nuire à la vraisemblance l'a finalement servi. Le théâtre et la vie s'interpénètrent. Rappelons que les Goncourt ne voyaient le réel qu'à travers les œuvres d'art. Il n'est donc pas étonnant qu'ils mêlent les deux. Du point de vue du style même, l'écriture artiste, par le mélange des registres qu'elle suppose, favorise l'originalité et l'expressivité ; ainsi, parfois, le « naturel », sous forme d'une expression peu élégante, mais pittoresque, trouve sa place dans « l'art » et dans « l'artificiel » : il arrive que les deux se brouillent pour ne plus apparaître que comme recto verso d'une même feuille de papier.