

Le silence  
dans les romans  
des Goncourt,  
le silence  
dans leur vie

PAULE ADAMY

Il regarde, il écoute. Hélas! dans l'ombre immense,  
Il ne voit que la nuit, n'entend que le silence,  
Et le silence encore ajoute à sa terreur.  
Abbé Delille, *L'Imagination*, chant IV

Edmond et Jules de Goncourt pensaient, à juste titre, avoir « l'œil du peintre » : collectionneurs, historiens d'art, romanciers, mémorialistes, quel que soit l'habit qu'ils endossaient, ils ont fait leurs preuves en ce domaine. On a souvent mis l'accent sur leurs descriptions, qui donnaient un monde, réel ou artistique, à voir – mieux : à regarder. On connaît moins ce qu'ils ont apporté sous le rapport de cet autre sens, l'ouïe. Les deux frères étaient, on le sait, insensibles à la musique : à Henri Lavoix (conservateur à la Bibliothèque impériale), qui affirme : « Je suis sûr que vous ne devez pas aimer la musique ? », ils répondent, en toute franchise : « Vous avez deviné juste » (*Journal*, 27 novembre 1861). Et pourtant, les notations auditives abondent chez eux, que l'ouïe soit prise au sens propre ou métaphorique, ainsi : « les choses avaient une grande action sur Charles. Elles étaient pour lui parlantes et frappantes comme les personnes » (Goncourt, 1860 :

106). Autrement dit : le monde tel qu'ils cherchent à le restituer n'est pas seulement à regarder, il est aussi à entendre, à écouter. Voilà pour la littérature. Si l'on se tourne du côté de la vie, la mort de Jules fut, pour Edmond, l'expérience du silence de ce mort tant aimé, et l'incitation à rendre celui qui avait physiquement disparu, présent, le faisant parler d'outre-tombe à travers la réédition de leurs œuvres passées. Un silence réel, précédé par une autre forme de silence, pathologique, lui, qui forçait Jules à devenir presque aphasique. Et enfin, troisième forme de silence, un silence qu'a toujours cherché à conjurer Edmond, celui de la postérité, dont on peut se demander si le meilleur moyen de le faire cesser ne serait pas de dissocier les deux (faux) siamois.

Avant la maladie de Jules qui obligea les deux frères se terrer chez eux, et à se limiter à leur propre fréquentation, ils aimaient recevoir chez eux : « Dans ce temps, il faut le dire, nous étions deux : c'était presque un ménage qui recevait... » (Goncourt, 1881 : t.I, 21). Recevoir, donc parler avec leurs convives. Puis le malheur est venu : « Notre maison glace ceux de nos amis qui ont le courage d'y venir » (*Journal*, 12 novembre 1868). Entre ces deux états opposés, causeries entre amis qui échangent idées et plaisanteries, et silence d'une maison qui préfigure la mort annoncée de Jules, les deux frères travaillent. Entre eux, deux formes de silence : celui du travail — quand on écrit, on ne parle pas, ou bien les paroles échangées ne sont que celles consacrées au travail en cours— ou celui d'une communication entre eux si intense qu'elle n'a pas besoin de paroles pour s'exprimer : « Eux, dans la demi-nuit, le dos à la lampe, les pieds allongés sur les chenets, parlaient ou ne parlaient pas, et finissaient toujours par se taire » (Goncourt, 1860 : 254). À cette phrase écrite par Edmond et Jules, répond celle-ci, du seul Edmond, qui se souvient : « le parleur tombait dans un mutisme profond. Et son camarade et lui restaient silencieux, absorbés, ensevelis dans leurs pensées » (Goncourt, 1879 : 362). Ce n'est pas solliciter le texte que voir en ces phrases une référence à la vie réelle, tant la vie des Goncourt leur est un matériau pour le *Journal* d'une part, pour les romans d'autre part, avec un va-et-vient entre le *Journal* et les romans, puisque pour écrire leurs romans, ils consultent leur *Journal*-réservoir autant qu'ils utilisent leur mémoire active. On négligera néanmoins le *Journal* pour faire

entrer dans le corpus ici pris en considération uniquement les œuvres de fiction déclarées telles, et on limitera encore le matériau, excluant nouvelles ou récits courts. Restent en piste, signés Edmond et Jules de Goncourt, par ordre chronologique : *Charles Demailly*, *Sœur Philomène*, *Renée Mauperin*, *Germinie Lacerteux*, *Manette Salomon*, *Madame Gervaisais* ; et signés Edmond de Goncourt : *La Fille Élisa*, *Les Frères Zemganno*, *La Faustine*, *Chérie*. On voudrait, en effet, distinguer le plus possible l'écrivain bicéphale jusqu'en 1870, et le survivant, pour montrer ce qu'ils eurent en commun et ce qui les différençait sous l'aspect du silence, étant admis que le silence est d'une part une sensation physique qu'il s'agit de traduire en mots, donc de faire *entendre* au lecteur, d'autre part une abstraction qui exprime du négatif : l'oubli, l'absence, le vide.

Imaginons les Goncourt travaillant ensemble, ayant construit pour eux seuls un cocon fait de silence qui les isole du monde extérieur, et à l'intérieur duquel ils extraient du néant ce qui sera un livre. Tout le temps que dure ce genre de silence, ils construisent un espace littéraire qu'ils doivent peupler de bruits, de sons, pour le rendre, comme l'on dit, *vivant*.

C'est un lieu commun de marquer l'importance des conversations, causeries, entretiens, menus propos, dans l'œuvre entière des Goncourt. À l'intérieur des limites ici posées, on constate, avec une certaine surprise, que dans les romans écrits par les deux frères, les alentours des paroles exprimées tiennent une place aussi grande que le contenu, soit le sens de ces paroles. Dans le cas des propos de table, ils donnent une place au silence des convives qui ne veulent ou ne peuvent pas encore parler, qui n'ont peut-être pas encore assez bu pour s'exprimer sans réticences ou presque ; une place encore aux bruits non langagiers qui accompagnent ou remplacent les paroles : « la causerie succédait au silence d'un dîner qui commence, au bruit des cuillers dans les assiettes à soupe » (Goncourt, 1864 : 22). Les paroles prononcées sont encadrées par des silences, plus ou moins longs et chargés, surtout, d'autant de sens que des phrases dites à voix haute : « il s'arrêta [Chassagnol], et revenant à son habitude de parler en manches de chemise, il ôta son habit, et s'asseyant sur la table, ne s'adressant plus trop à Anatole, mais parlant à tous ceux qui étaient là, [...] il continua : [...] » (Goncourt, 1867 : 187). L'attention

donnée à ce qui précède ou suit les propos, à ce qui est entendu (fût-ce un silence attentif) pendant qu'ils sont tenus, est extrême lorsqu'il s'agit de rendre vivants et présents, pour les lecteurs, des lieux où la parole est presque obligatoire : les salons et les cafés littéraires, mais aussi les boutiques, où commerçants et clients échangent des ragots qui sont la popularisation dégradée sinon dégradante des anecdotes contées dans les salons du dix-huitième siècle : « La boutique, c'était encore pour elle [Germinie] toutes les histoires du quartier, le rendez-vous des cancons » (Goncourt, 1865 : 104). Dans les salons, le silence est impoli, mais la prise de parole s'exerce sous différentes formes : *a parte*, dialogues à deux ou à plusieurs : « la conversation, une causerie intime, voltigeait à l'oreille, sérieuse ici, là souriante et coupée du jeu de l'éventail [quand les femmes mettent leur éventail ou leur main devant le visage, par pudeur] » (Goncourt, 1860 : 88). Presque toujours le désir de briller, c'est-à-dire de l'emporter sur les autres par des mots d'esprit qui éclatent en faisant un bruit de feu d'artifice ; avec des réserves, néanmoins, car dans un salon, la politesse exige de ne pas chercher à trop briller et de ne jamais monopoliser la conversation. Aucune limite, en revanche, dans les réunions d'amis ou dans les ateliers d'artiste. Entre amis, on se coupe la parole ou on parle à plusieurs, créant un brouhaha ironiquement souligné par Charles : « Ne parlons que trois à la fois, hein ? » (id. : 149). Dans les ateliers, la causerie est plus libre que dans les cafés, débridée car on est entre amis, sans voisins indiscrets ou curieux. Elle est plus théâtralisée, aussi, et même de l'ordre du cirque, ainsi dans l'atelier où se rend Charles, pour y trouver « une griserie de jeux de mots, d'enfantillages, de pantomimes, d'imitations d'acteurs, d'animaux ou de religions, d'exercices acrobatiques et de coups de pied partout » (id. : 236). Un laisser-aller enthousiaste et puéril, qui est, en fait, la contrepartie de la tension muette due au travail : « Au bout de ces grands silences de travail qui se font là, [...] Anatole lançait [...] quelque mot drôle, faisant courir le rire comme une traînée de poudre [...] » (Goncourt, 1867 : 106).

Les Goncourt, bons observateurs, bons romanciers, étaient sensibles aux voix, au timbre de la voix, à ses intonations, à ses accents. Les fonctions des personnages de fiction ou leur caractère moral sont révélées par la voix. La sœur d'hôpital berce une malade

« avec cette voix de gâterie que les nourrices et les mères prennent avec les enfants méchants pour les faire obéir », tandis qu'à cette « câlinerie de la parole », la malade répond par « un bougonnement d'impatience, un grommèlement d'animal », qui font mieux ressortir la charité de l'infirmière (Goncourt, 1861 : 10). Lorsque la sœur prie à la chapelle, devant les malades, c'est d'une « voix perçante et cadencée [...], grêle et claire comme une récitation d'enfant, virginale comme un chant d'oiseau » (id. : 194) : une manière de dire au lecteur que Philomène est enfantine et virginale, pure comme le timbre du cristal. Si importantes les voix, qu'elles peuvent désigner par métonymie des êtres humains : « Il ne semblait plus passer que des voix sur les rives » (Goncourt, 1867 : 189). S'agit-il d'une seule personne (ici, Romaine, la mécréante rebelle, endurcie par le malheur), les variations de sa voix traduisent les variations de son être moral : « Et sa voix avait perdu son accent impitoyable ; elle ne semblait plus maudire, ni condamner : les douceurs d'une voix de femme, les tendresses d'une invocation lui revenaient peu à peu et de parole en parole » (Goncourt, 1861 : 197).

L'attention à la voix se traduit par l'usage intensif que font les Goncourt des points de suspension. Ils n'innovaient pas : ce signe typographique fut pratiqué par les romantiques, avec fureur. Alphonse Karr, qui écrivit pour le journal *Paris* de Villedeuil (et des Goncourt !), s'amuse à inventer une épigraphe, composée de seuls points :

.....  
 .....  
 .....  
 Léon Gatayes<sup>1</sup>.

Balzac se moquait de ces excès : « les points [entendre : les points de suspension], qui suppléaient à bien des choses, ont été



**1** Léon Gatayes était l'inséparable ami d'Alphonse Karr. La citation est extraite de *Sous les tilleuls* (1832), ch. XLI.

complètement discrédités par l'abus que certains auteurs en ont fait dans ces derniers temps » (Balzac, 1829 : 901)<sup>2</sup>.

Dans un dialogue, les points de suspension permettent de reproduire sur la page les silences, quand ils sont brefs, qui entrecourent des paroles prononcées. Ils peuvent également indiquer le silence d'un interlocuteur qui a décidé de se taire. Le premier cas est le plus fréquent, simulant un débit heurté, où le rythme est comme haché : « je n'avais plus que mes yeux [Renée parle]... Je ne pensais qu'à regarder, pour rire ensuite... et tu sais comme ta mauvaise personne de fille savait regarder !... il aurait fallu... » (Goncourt, 1864 : 266). Renée Mauperin est ici en plein désarroi, mais les points de suspension peuvent être utilisés dans les situations les plus ordinaires, ainsi lorsque la grande Adèle fait la causerie à Germinie : « Reste donc... C'est la maison sans ouvrage ici aujourd'hui... Il n'y a pas le sou... Madame est couchée... » (Goncourt, 1865 : 119). Les points de suspension peuvent signaler une coupure volontaire, lorsque celui qui parle craint d'être trop long, de faire une *tirade* inutile, et les subtils Goncourt évitent, par des points de suspension, de faire une tirade sur... la tirade : « la tirade : c'est là où César cause avec Scapin, où Melpomène prend l'éventail de Thalie, où..., où..., où... Il n'y a pas de raison pour que ça finisse ! » (Goncourt, 1860 : 37). Les points de suspension peuvent être précédés d'un point d'exclamation ou d'interrogation, et le silence exprimé par les points de suspension est comme qualifié (interrogatif, ému, etc.) par le signe qui le précède, intensifié, donc. On n'est plus, avec l'usage des points de suspension, dans la littérature — si la littérature est construite avec des mots — on n'est pas non plus, bien sûr dans le dessin, bien qu'il y ait une représentation graphique, on est dans un entre-deux, dans cet ordre qui est appelé *typographie*.

Certains lieux sont voués à la parole, d'autres le sont au silence : les bruits de l'endroit tiennent la place que tenaient les voix dans les espaces de parole, et ce sont eux qui viennent sur le devant de la scène littéraire : « Mme Gervaisais resta muette [...] tandis que l'église résonnait du bruit que faisait le chapelet d'un

---

2 *Les Chouans*, introduction à la première édition.

Trinitaire en marche » (Goncourt, 1869 : 249). Le bruit matériel d'un objet est là unique, mais la plupart du temps les notations de bruits, donc les bruits, se multiplient, de l'ordre de la saccade ou de la secousse plus que de celui d'un point ou d'une ligne ordonnée : « il avançait dans ce silence de la forêt muette et murmurante, où tombent des arbres comme une pluie de petits bruits secs, où bourdonnent [...] tous les infiniment petits de la vie » (Goncourt, 1867 : 335). Des bruits qui semblent hétéroclites, mais présents afin de donner l'impression de la vie, puisque la vie est, par nature, hétéroclite : « le bruit sous cette voûte rigide, le long de ces murs gris et sales, c'est un pas qui traîne, un glissement de galoches sur la dalle, une toux d'hiver qui sonne le creux » (Goncourt, 1861 : 45). Au faire entendre la vie par une multiplicité non ordonnée (de bruits) répond le faire entendre la mort par un seul bruit, puisque la mort est une, au sens où la coupure est une « [Via Appia,] tout était muet, la mort et la terre ; et dans le vaste silence pieux de la solitude et de l'oubli, elle n'entendait rien que le bruit de la faux d'un faucheur qu'elle ne voyait pas » (Goncourt, 1869 : 143), la faux du Temps, précisent les Goncourt, la faux de la Mort, représentée par la tradition en faucheuse. La nuit, on peut croire la terre désertée par les êtres humains : restent les bruits de la nature pour animer ce qui est à la fois un spectacle et un concert, mais un concert sans harmonie : « Rien ne s'entendit plus qu'un frissonnement de courant, un tintement, l'heure qui tombe d'un clocher de banlieue, l'agaçante crécelle d'une grenouille, le roulement de tonnerre lointain d'un train » (Goncourt, 1867 : 189).

Le silence est à la fois un fond, comme la toile du peintre ou comme le ciel de la nature et une profondeur d'un seul bloc : « Tout se tait. Rien ne bruit, rien ne remue. La nuit dort, le silence plane. À peine si, de loin en loin, il sort de l'ombre immobile et muette un fripement de draps, un bâillement étouffé, une plainte éteinte, un soupir... » (Goncourt, 1861 : 6). Ou encore, autre image, le silence est déchiré par les sons, certains sons isolés : « Rien ne déchirait le silence qu'un appel de canards, de loin en loin, et le bruissement de la nappe d'eau du lac » (Goncourt, 1867 : 409). Un degré au-dessous de la déchirure, la rayure : « un air où une rayure, qu'on eût prise pour le vol d'un moucheron, était la chute d'une goutte d'eau

qui tombait toutes les cinq minutes et ne mouillait pas » (Goncourt, 1869 : 191). S'il est étoffe à déchirer, surface à rayer, le silence peut être pierre : « Une solennité immobile et muette, une grandeur de mort, un repos pétrifié [...], pesait sur la cité sans vie, aux fenêtres vides, aux cheminées sans fumée, au silence sans bruit d'activité ni d'industrie » (id. : 103).

La nature est l'endroit où disparaît l'opposition entre lieux de la parole et lieux du silence. Dans la mesure où elle est vivante, elle n'est jamais silencieuse, mais ce dont elle retentit, c'est de bruits naturels et non de ceux qui sont propres à l'espèce humaine, et ce que l'on y entend, c'est *le bruit que fait le silence* : « ce qu'elle entendait là, c'était le silence de midi d'une belle journée, le bruit du vent qui se tait, de l'herbe qui dort, de la terre qui repose, des oiseaux qui volent sans chanter, une mélodie qui n'était qu'un murmure et qu'un souffle » (Goncourt, 1861 : 164).

Pourquoi tant d'attention marquée à des sensations de bruit, aux images et aux paradoxes du silence ? La réponse tient en une sorte de compensation opérée par les Goncourt : toujours gênés lorsqu'il leur faut exprimer une durée temporelle, ils remplacent la succession des instants par une autre succession — de bruits : « dans le grand silence de la chambre, l'on entendait, comme la nuit, la respiration de la malade, et son cœur battant avec le bruit d'une montre. / Un coup de sonnette impérieux, vibrant et net, résonna. M. Mauperin crut qu'on lui sonnait dans le corps » (Goncourt, 1864 : 234). Une durée constituée par des bruits sur fond de silence (les uns et l'autre ayant un poids égal) au lieu de l'être, comme c'est la coutume, par une suite d'instant qui s'interpénètrent les uns les autres. Cette explication de l'abondance des notations sonores dans un texte littéraire paraît confirmée par ce qui est plus qu'un détail : on a souligné plus haut la fréquence des points de suspension, silences intercalés dans un flux de paroles. Ce signe qui se marque par plusieurs points (plusieurs, et non pas trois, car au temps des Goncourt, les points n'étaient pas toujours trois, mais pouvaient être quatre, ou cinq) est amplifié par nos auteurs, qui en font plusieurs lignes de points espacés ayant une valeur de suspension, donc de silence artificiel introduit dans un texte. Alors que les points de suspension des dialogues sont censés rendre les personnages fictifs plus réels en les faisant mieux entendre, les



lignes de points sont une irruption de l'auteur et une interruption du flux littéraire. Les Goncourt agissent en écrivain (*sic* pour le singulier) qui renonce à produire un texte romanesque traditionnel en créant de la durée (les Goncourt, on l'a dit, ne savent pas ou ne veulent pas le faire) mais qui fait entendre, faute de mieux, du silence -un silence qui dure le temps de deux ou plusieurs lignes, ce qu'on appellerait volontiers un atexte, donnant un sens privatif à l'a initial.

On objectera, à juste titre, que ce n'est là qu'un artifice, extra-littéraire, une sorte de démission. Certes. Aussi les deux Goncourt compensent-ils leur incapacité à rendre la durée en ayant recours à des poèmes en prose, disséminés dans des textes qu'ils croient, de bonne foi, être des romans, et qui, ajoutés aux dialogues, arrivent à produire un texte littéraire – sans doute hétéroclite, mais jamais insignifiant. Les voix des castrats qui, dans la Chapelle Sixtine, chantent les *Lamentations* lors de la Semaine Sainte, ont ainsi droit à leur poème en prose, où la ficelle rhétorique de l'énumération est transmuée en mieux qu'une litanie – en poésie : « Les voix ne cessaient pas, – des voix d'airain ; des voix qui jetaient sur les versets le bruit sourd de la terre sur un cercueil ; des voix d'un tendre aigu ; des voix de cristal qui se brisaient [...] » (Goncourt, 1869 : 123).

Ricatte avait noté que les Goncourt avaient remplacé les descriptions à la Balzac par des dialogues, pour échapper à l'ennui par elles enfanté : qui, en effet, jurerait n'avoir jamais sauté une description dans un roman de *La Comédie humaine* ? Les dialogues se trouvent en abondance dans les romans des Goncourt, ayant habilement intégré le silence par la marque des points de suspension. Les descriptions imitées de Balzac existent bien, cependant, mais sous la forme de tirades, que l'on est souvent tenté de ne pas lire jusqu'au bout, comme on le faisait pour les descriptions de Balzac. En réalité, si les Goncourt pratiquent la tirade de bonne foi, ils sont conscients de ce péché mignon, et se moquent en pastichant ce tic d'écriture dans *Manette Salomon*, avec les discours toujours trop longs de Chassagnol. Oublions les innombrables tirades (et qui ne sont pas le fait du seul Chassagnol), dans *Manette Salomon*, dans les autres ouvrages de fiction, trop compacts, sans trou pour que l'air puisse circuler. Voici

donc les poèmes en prose du silence, ou des fragments de poèmes en prose intégrés à de la prose réaliste. On parle de poème en prose lorsque, par exemple, le silence devient l'attribut d'un objet qui est par nature non pas silencieux, mais hors du domaine du langage : « il se mit, assis à la turque, à fumer une longue cigarette silencieuse » (Goncourt, 1867 : 410) : il fumait en silence, corrigerait l'affreux béotien peu sensible à la poésie. Les zeugmes font naître un sentiment poétique, lorsque ce que l'homme ordinaire entend est par le poète donné comme ingéré : « Attablées, elles sirotaient des cancons et des liqueurs » (Goncourt, 1865 : 151). Poésie encore lorsqu'un terme abstrait est traité comme un mot concret, ainsi dans une phrase déjà citée : « Rien ne s'entendit plus qu'un frissonnement de courant, un tintement » (Goncourt, 1867 : 189), ou dans celle-ci : « la causerie murmure gaiement, mais à voix basse » (Goncourt, 1861 : 167). Par un étonnant paradoxe, le silence devient une oreille : « Et déjà parlait une voix [...] qui remplissait la place, tant le silence de la place l'écoutait ! » (Goncourt, 1869 : 129). Si peu religieux dans la vie, les Goncourt se font, en littérature et par le biais d'une prose poétique, les interprètes de sentiments ineffables, indéniablement religieux : « De l'ombre tombait avec du silence : on eût dit qu'un recueillement venait aux choses » (Goncourt, 1867 : 221). Nulle révélation en tout cela, les Goncourt l'avaient annoncé : « On pourrait baptiser notre genre présent de romans et ceux que nous rêvons pour plus tard un poème en prose des sensations » (*Journal*, 7 février 1869).

Au silence littéraire s'ajoute un silence différent, presque d'une autre nature : celui du public, qui rappelle cruellement aux Goncourt que même si l'on écrit en ayant établi la Littérature (avec la majuscule que l'on doit aux déesses, et qui n'a rien de rhétorique) en Surmoi auquel on aurait à rendre des comptes et à lui seul, tout écrivain, qu'il en soit conscient ou non, a besoin d'être lu. Les Goncourt écrivains ont créé des livres, en y intégrant les sensations du silence, exprimées de manière prosaïque ou sous la forme de prose poétique. Et rien ni personne pour leur répondre : un silence qu'ils *entendent*, horrifiés et glacés. Un silence de mort, car c'est l'écrivain qui est tué en eux. Ils connaissent le « rude et horrible débat contre l'anonyme, toutes ces stations dans l'indifférence ou l'injure » qu'ils prêtent à Charles Demailly

(Goncourt, 1860 : 119). Les Goncourt ne sont pas, du vivant de Jules, reconnus : « il y a une entente pour nous empêcher de prendre possession, de notre vivant, de notre petit morceau de gloire » (*Journal*, 6 mars 1867). La postérité, alors ? « Ce livre-là [*Manette Salomon*] est trop de l'histoire pour mourir » (*Journal*, 3 février 1867), un espoir qu'ils avaient exprimé dans ce même roman, l'attribuant à Coriolis, qui attend « des réparations de cette Postérité vengeresse que les vaincus de l'art attendent » (Goncourt, 1867 : 453). Dans *Charles Demailly*, déjà : « On lui parla du dernier objet d'art qu'il avait acheté, d'un de ses parents [...] Mais, de son livre, pas un mot » (Goncourt, 1860 : 150).

Jules meurt le 20 juin 1870, après presque deux ans d'une maladie qui le mène de degré en degré au plus bas de la déchéance. Il n'aura jamais la réponse à la terrible question qu'il se posait, avec Edmond, presque dix ans auparavant : « Il y a des moments où je me demande, devant l'insuccès, si nous sommes des fruits secs, des impuissants orgueilleux » (*Journal*, 30 juillet 1861).

Moins d'un mois après la mort de Jules, Edmond essaie de reprendre un projet de livre qui datait de 1863 environ, l'histoire d'une prostituée. Il note dans son *Journal*, à la date du 24 février 1871, avoir écrit quelques lignes ; le 20 novembre 1874, « mon roman commence à prendre une apparence de dessin dans ma cervelle » ; le 23 juillet 1875, il écrit « en grosses lettres sur la première feuille d'un cahier blanc : La Fille Élixa », puis... il s'arrête, pris d'angoisse. Le 22 août 1875, il rôde autour (dans ?) des maisons pour soldats du quartier de l'École militaire. *La Fille Élixa* paraîtra enfin au mois de mars 1877. Edmond est tout à sa douleur, avec, on l'imagine, des bouffées d'un sentiment de culpabilité qui serait transposé dans *La Faustin*. Il a, en effet, repris le *Journal* environ cinq mois avant la mort de Jules et a décrit minutieusement l'agonie de son frère. Lorsque dans *La Faustin* Edmond fera mourir lord Annandale sous les yeux de Juliette Faustin, le mourant, surprenant sa maîtresse à essayer de reproduire l'étrange sourire de l'agonie sardonique, reprend conscience juste assez pour exiger que celle qu'il avait tant aimée soit expulsée de sa chambre. On sait que dans le *Journal* (7 février 1882), Edmond donnera une version différente : il n'aurait fait que rapporter une anecdote à lui contée par Dinah Félix, une des sœurs de Rachel, mais celle-ci démentira

l'histoire.

Les deux récits romancés de *La Fille Élisa* et de *La Faustin* sont encore à venir. En 1870-1871, Edmond doit vivre avec l'absence de Jules ; la littérature qui lui fut amour commun avec son frère est barrée, mais une porte de sortie, peut-être : Edmond se fait chroniqueur de la Commune et du siège de Paris, et pour lui, la littérature prend la forme de comptes rendus de l'actualité. Littérature ? Pas littérature ? Ce n'est en tout cas pas de la littérature telle que les deux frères s'en étaient forgés l'image exigeante. Si la littérature implique la fiction, de cette littérature Edmond se détourne : elle ne lui dit plus rien, elle est silencieuse, et lui, auteur de fiction, se tait. En 1875, il publie le *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau* (Rapilly) ; un an plus tard, chez le même éditeur, le *Catalogue raisonné de l'œuvre (...) de P.P. Prud'hon*. Et surtout, il s'accroche à son *Journal*.

Jules n'avait pas connu le succès de son vivant, Edmond et Jules de Goncourt n'étaient pas reconnus par le grand public. Edmond va s'atteler à une œuvre pieuse : faire que Jules, en tant que moitié de Goncourt bicéphale, ne sombre pas dans l'oubli. Il serait fastidieux d'énumérer les rééditions des ouvrages écrits avant la mort de Jules, ou même simplement celles des ouvrages de fiction. Signalons néanmoins, en 1876, le début de la réédition par Charpentier des livres écrits à deux, présentés sous la rubrique « Œuvres de Edmond et Jules de Goncourt » ; celle encore de *Renée Mauperin*, en 1875 chez Lemerre ; celle de *Sœur Philomène*, en 1876, toujours chez Lemerre, dans la « Petite Bibliothèque littéraire ». *Renée Mauperin* paraîtra en édition de luxe, avec un portrait des Goncourt et illustré par dix planches hors texte, des compositions à l'eau-forte par James Tissot, chez Charpentier. Edmond ne se borne pas à multiplier les publications et à soigner l'iconographie : il remanie et augmente les textes, coupant ainsi, d'une certaine manière, les liens qui l'avaient attaché à Jules. Il fait précéder les rééditions de préfaces originales — autre façon de s'affirmer en écrivain *monocéphale* ; lorsqu'il donne en 1885 les *Lettres de Jules de Goncourt*, il censure certains passages et annote les lettres. Une démarche ambiguë : il veut que Jules parle, il désire faire entendre la voix de Jules comme s'il était encore vivant, mais il accompagne cette voix et fait entendre la sienne, contemporaine de la

publication. À mesure qu'Edmond va acquérir de la notoriété, il va chercher à vivifier l'entité « Edmond et Jules de Goncourt », qui ne doit à aucun prix sombrer dans le silence d'un oubli collectif et anonyme, mais qui va, par la force des choses, être marquée sur les bords (les préfaces, le choix des illustrations, celui des éditeurs) par le seul Edmond. Edmond rend Jules présent d'une autre manière : par le biais de sa maladie. Il est évident que la folie d'Élisa qui s'enfonce dans le silence est nourrie des observations qu'a pu faire Edmond lors de la maladie de Jules ; le personnage de Chérie a été construit avec des contributions d'amies d'Edmond ou de lectrices anonymes par lui sollicitées dès la préface de *La Faustin*, en 1881 : « Oui j'aurais l'ambition de composer mon roman [*Chérie*, qui paraîtra en 1884] avec un rien de l'aide et de la confiance des femmes qui me font l'honneur de me lire » (Goncourt, 1882), mais aussi avec des notations dans le *Journal* datant du temps de Jules, et des souvenirs de la fin de vie de Jules. Celui-ci avait sombré peu à peu dans l'aphasie, et Edmond saura pêcher dans un livre de médecine le mot technique de *mussitation* pour évoquer Chérie-Jules : « [ses lèvres] murmurèrent dans une *mussitation* [en italique dans le texte] à peine perceptible [...] » (Goncourt, 1884 : 347). *Mussitation* : « Terme de médecine. Mouvement des lèvres qu'un malade exécute, comme s'il parlait à voix basse » (*Litttré*). Le silence pathologique de Jules avait jeté une ombre mortelle, faisant naître « le silence inquiet qui se [fait] dans les logis menacés de la perspective d'une catastrophe » (id. : 339). Un silence évoqué, sans que le mot soit prononcé, dans *La Fille Élisa*, lorsque le fils des patrons du bordel de Bourlemont est sur le point de mourir : « l'attristée maison se remplissait du noir et de l'horreur que met entre quatre murs l'agonie furieuse d'un jeune mourant qui ne veut pas mourir » (Goncourt, 1877 : 42). Puis, Edmond tout seul, Edmond sans Jules se (re)construit lui-même, douloureusement : seul, oui.

Le premier roman écrit seul, bien qu'il ait été préparé à deux, est, on l'a vu, *La Fille Élisa*. Pour bien connaître cette première étape, il faut consulter le livre de Robert Ricatte, *La Genèse de « La Fille Élisa »*. Edmond dut, pourtant, composer seul ce récit romanesque, et l'écrire, seul. Il ne peut pas oublier le travail commun précédent, il a la possibilité de recourir quand il le veut au

*Journal*, sinon écrit à deux, au moins préparé à deux, pour y puiser des notations du temps de la vie à deux. Il a peur de se lancer, il a osé, néanmoins, mais la présence de Jules est, dans ce livre, envahissante, sous la forme d'un Jules malade que l'on voit, que l'on sent, derrière Éliisa —au point que l'héroïne s'arrache au silence abruti qui était le sien pour prononcer les mots de Jules : « Je veux ; mais je ne peux pas » (id. : 145). On lit, dans le *Journal*, rapportés par Edmond, les mots de son frère, soulignés comme ils le seront dans le roman par l'italique : « je sais combien je t'afflige *mais je veux souvent et je ne peux pas* », accompagnés d'un presque médical commentaire d'Edmond : « textuel » (*Journal*, 11 juin 1870). Le silence hébété de Jules, ou plutôt sa sortie du domaine d'un langage même pas raffiné, simplement humain, est encore présent dans le dernier roman d'Edmond. Pour Chérie, comme autrefois pour Jules, les paroles sont devenues un bruit, dépourvu de sens : « ce que Chérie aimait dans un salon, c'était de ne penser à rien, en regardant vaguement les jeux de lumière sur les visages des gens, en écoutant distraitemment le bruit indistinct des paroles autour d'elle » (Goncourt, 1884 : 322).

Dès après la mort de Jules, son frère, dans la grande maison d'Auteuil, n'a plus personne à qui parler, et il prête à Éliisa sa propre avidité de nouvelles qui ne peuvent arriver que de l'extérieur, un désir déçu, peut-être parce que lui-même n'est plus capable d'écouter : Éliisa, dans le préau de la prison, interrompt parfois sa marche mécanique, « l'oreille tendue à des pas graves de bourgeois qui se promenaient, à des cris d'enfants qui se perdaient dans le lointain, comme si ces pas, comme si ces cris allaient lui dire du nouveau » (Goncourt, 1877 : 113). Edmond : « Je prête l'oreille au bruit de la rue, qui vous raconte le bon ou le mauvais des choses publiques avec le pas du passant, avec le son de sa voix. Rien ! La rue ne dit rien ce soir » (*Journal*, 30 novembre 1870). Le souvenir de la débâcle écrase Edmond, et si la création de *La Fille Éliisa* est comme dédiée à son frère, elle est aussi manière de se débarrasser de souvenirs presque insupportables, qui devraient retourner au silence de l'oubli —ce qui ne se fera que si le passé est traduit en de la littérature. Faisant parler Éliisa, Edmond ose dire ce qu'il tait à ses amis : « les gens qui ont perdu un être cher, mort fou, et que les rêves ne leur remontent jamais que dans sa fureur ou sa

dégradation de créature intelligente, supplient la Nuit de ne plus rapporter l'image désespérante ; ainsi Éliisa repoussait maintenant l'image adorée qui lui devenait à la longue antipathique, cruelle, odieuse » (Goncourt, 1877 : 127).

Au-delà de Jules, Edmond a fait de *La Fille Éliisa* le roman du silence : il s'attaque au silence continu ou absolu appliqué dans les prisons centrales sur le modèle de ce qui s'était fait aux États-Unis, à Auburn, mais cette thèse n'est-elle pas un prétexte ? On le croit. Edmond se préoccupait-il vraiment de la vie carcérale telle qu'elle existait dans la réalité ? On aurait tendance à penser que la prison de *La Fille Éliisa* est toute symbolique, élément emprunté au réel, certes, mais traité de manière littéraire —une littérature liée au couple vie-mort. Si le roman est bien celui du silence, c'est parce que le silence structure le livre : au début, dans ce qui sert de prologue, le silence de la salle des Assises, lorsque « un silence étrange et un peu effrayant planait sur le remuement muet de l'entracte [du procès] » (id. : 10), auquel correspond celui d'Éliisa, répondant à la sentence de la condamnation à mort par des gestes nerveux et absurdes, « sans dire un mot » (id. : 14). Puis, le silence du viol : « Soudain, sans une parole, sans un mot, elle sentait sur elles les violences et la brutalité d'un viol » (id. : 124), et enfin, le silence de l'imbécillité, dans la prison.

Formant un ensemble des romans écrits par Edmond, on désire distinguer celui-ci de son frère à un niveau concret, étudiant le domaine limité de l'expression du silence et de ce qui est tantôt son corollaire, tantôt son opposé, le bruit —pris en un sens non péjoratif, neutre. Ce bruit peut être celui des bruits naturels, reçus sous la forme de sensations ; celui du langage humain, qui unit le bruit de la parole au sens visé ; celui qui prend la forme du timbre ou de l'intonation de la voix.

Edmond a gardé la pratique des lignes de points espacés, qui servent à exprimer un silence, symbolique d'une durée, ou le renoncement à dire ce qu'est l'ineffable et que le lecteur doit reconstituer lui-même —ainsi le meurtre de son amant soldat par Éliisa : ..... [trois lignes], puis : « Le soir, quand Éliisa rentrait, [...] Elle restait silencieuse ». Jusqu'au dernier roman, les points de suspension sont introduits dans les dialogues : cela fait partie du bien commun d'Edmond et Jules. Edmond, comme au

temps de Jules, aime isoler des sons : « de loin en loin, la chute sur le parquet d'une de ses galoches à semelle de bois faisait un *flac* », mais il entoure ici un son bref d'une atmosphère cotonneuse, presque molle, ajoutant que ce bruit « était la plate et mate sonnerie de ces heures repues et sommeillantes » (id. : 30) : cet ajout semble être du pur Edmond. Pour lui, comme pour Jules, c'est le bruit qui fait le temps, qui marque le rythme du temps qui passe.

Edmond ne renonce pas aux sensations isolées, mais il les exprime à sa manière précieuse, raffinée : « on entendait, un long temps, le souffle du lampiste dans les verres du lustre descendu, et qu'il nettoyait, et dont le tournoisement, entre ses mains, faisait le joli petit cliquetis d'un collier de pierreries au cou d'une valseuse » (Goncourt, 1882 : 65) : le mot joli, le bijou féminin, encore Edmond. Si pour Jules le sens de l'ouïe est privilégié, celui du toucher l'est par Edmond : « ses mains [celles de Gianni-Edmond] étaient douées d'un toucher de caresse et d'enveloppement » (Goncourt, 1879 : 317). Les sensations précises et concrètes de Jules ou d'Edmond et Jules sont remplacées, Edmond écrivant seul, par des « courants magnétiques biscornus » (id. : 361), des « sensations fugaces et hétérogènes » (ibid.). Dans *La Faustine*, la musique est irréelle : « il sortait des murs une musique, une musique d'un doux ineffable » (Goncourt, 1882 : 12). Le toucher et l'ouïe s'interpénètrent : les baisers sont, sur la peau, « comme des ondes sonores » (ibid.). Edmond a changé de manière, délibérément, renonçant au naturalisme de *Germinie Lacerteux* : « je trouvais le genre, en sa première forme, éculé... [...] cherchant, moi, l'inventeur de ce naturalisme, à le dématérialiser » (*Journal*, 1er juin 1891). Jules, décrivant des sensations, naturalisme ou pas, était hyperréaliste, coupant, net. Edmond devient flou, à la manière d'Eugène Carrière : « elle entendait, ainsi que des paroles dites très loin d'elle, les bribes d'une conversation » (Goncourt, 1882 : 84), et la confusion qui arrive à l'oreille se reproduit pour la vue, lorsque Juliette Faustin « voyait s'enfoncer, dans des contours et des couleurs de rêve, le mobilier brouillé de la loge » (id. : 85). Au lieu de bruits bien définis, de paroles articulées ou tues, de notations précises, des bruits qui sont devenus des souvenirs et de l'évanescence. Les sensations sont érotisées, entraînées du côté de la langueur, symbolisées par des « pigeons roucouleurs et [des] plantes



pâmées » (id. : 100). Dans *Chérie*, pour nous une œuvre de régression et dont Edmond aurait pu se dispenser, cette confusion est poussée à l'extrême, lorsque Chérie laisse « entrer dans sa chair ouverte le gazouillement sensuel des deux fillettes, mêlé et confondu avec le brûlant midi du jour, avec les défaillantes senteurs des orangers » (Goncourt, 1884 : 159). Avant ces excès, Edmond avait trouvé le ton juste lorsqu'il rendait sonore ce qui est par nature silencieux : les feuilles, et unissait végétal et minéral, nous laissant deviner le blanc de la glace contrastant avec le vert des feuilles persistantes : « Les arbres qui avaient conservé leurs feuilles paraissaient avoir des feuilles de cristal, et les enveloppes glacées de ces feuilles tombaient à tout moment, faisant dans la rue, autour d'elle, sur le pavé, le bruit léger de verre cassé » (Goncourt, 1877 : 98). Une image somptueuse, que l'on est obligé de rapprocher d'une image précédente tout aussi somptueuse, où des oiseaux picorent le sel (de sel à gel, la distance est faible !, et tous deux sont durs et translucides) d'une muraille : « on entendait de l'intérieur –bruit doux à entendre– un perpétuel froufrou de plumes battantes contre les parois, un incessant petit martelage de tous les jeunes becs picorant, à coups pressés, l'humidité et la larme du mur » (id. : 31). On remarquera également la formule de style du temps de Jules : ce n'est pas le mur humide qui est picoré, mais l'humidité de ce mur. Abstraction néanmoins atténuée par le concret du mot *larme*.

Edmond s'est avancé dans une voie qui l'écarte du réalisme, donc de Jules : « Le roman que je publie aujourd'hui : c'est une tentative dans une réalité poétique [...] j'ai fait cette fois de l'imagination dans du rêve mêlé à du souvenir » (Goncourt, 1879 : 296-297). Avec *La Faustine*, il a voulu « une introduction toute neuve de poésie et de fantastique dans l'étude du vrai » et, ajoute-t-il, « j'ai tenté de faire faire un pas en avant au réalisme et de le doter de certaines qualités de demi-teinte et de clair-obscur littéraire qu'il n'avait pas » (*Journal*, 8 février 1882).

Voulant explorer une voie qui l'apparenterait à Nerval, mais un Nerval qui aurait connu le symbolisme fin de siècle, Edmond ne renonce pas au monde contemporain et à ce qu'on appelle la réalité ; cette présence maintenue, il la symbolise dans *La Faustine*, lorsque Juliette répète *Phèdre* au Théâtre-Français. Dans la salle, souterraine qui plus est, comme le passé est sous la terre du présent,

on *entend* un langage du passé qui fait sonner des alexandrins, avec des césures marquées selon la tradition, et on *entend*, en arrière-fond, le monde extérieur, symbolisé par le « roulement des fiacres » (Goncourt, 1882 : 103).

Edmond, plus que Jules autrefois, se montre sensible à la diversité du langage, et à son expression plus qu'à ce qu'il signifie. Les prostituées de Bourlemont ont gardé de la terre à leurs chaussures, ayant pour distraction « de parler patois, de gazouiller, au milieu de rires idiots [...] le langage rudimentaire du village qui leur avait donné le jour » (Goncourt, 1877 : 32). En face d'elles, Élixa, une fille de la ville, qui « parlait presque comme le monde qui parle bien [...] se répandant certains jours en une verve gouailleuse d'enfant du pavé parisien » (id. : 34). Une Élixa qui nous fait penser à Germinie, éduquée par ses conversations avec Mlle de Varandeuil et par le quartier de Notre-Dame de Lorette, mais l'attention aux formes de la langue semble plus grande que lors de la collaboration avec Jules. Voici encore le langage de celui qui devrait apporter les nouvelles de l'extérieur et en est incapable, porteur donc d'une parole bavarde et dégradée, à qui les filles arrachent « de la bouche ce qui se passe, ce qui se dit, ce qu'il a vu, le pressent enfin de parler, sans qu'il ait rien à dire » (id. : 54). Quand le langage s'arrête, c'est le silence. Cet arrêt du langage, Edmond le ressent comme une pétrification : « Dans tout ce monde figé, l'arrêt soudain de la vie animée et bruyante [...] était tragiquement étrange » (Goncourt, 1879 : 393). La pierre est dure, Edmond préfère le mou, si bien que l'image de la pierre est exceptionnelle. Le silence est de l'ombre : « Soudainement s'éleva parmi le silence et l'ombre [...] la voix de la femme » (Goncourt, 1882 : 12), et l'ombre sied à Edmond plus qu'à Jules le brillant, le loquace, l'expansif.

Les deux frères eussent aimé être reconnus hommes de lettres exceptionnels de leur vivant : ils ne l'ont pas été, ou si peu. Edmond, cependant, l'emporte de loin en ce désir, et sous sa plume, Nello-Jules proclame : « je n'ai ni faim ni soif d'immortalité, moi ! » (Goncourt, 1879 : 370). L'académie Goncourt, le prix des Goncourt (telle était l'appellation d'origine), le testament fait, défait, refait, le *Journal* écrit ou réécrit en partie avec pour idée directrice celle de lecteurs futurs, tout cela, c'est Edmond ; les notes

écrites à l'encre rouge sur les livres vendus aux enchères après sa mort, Edmond encore. Tout cela, pour ne pas tomber dans un gouffre si bien dénommé *oubliettes* : « Ah ! vraiment, si, après ma mort, je ne suis pas payé de ce que j'ai fait avec mon frère en littérature, mon ombre aura peut-être le droit de trouver la justice littéraire parfaitement injuste » (*Journal*, 9 octobre 1892).

Non, Edmond, ni le couple Edmond et Jules ne se sont pas tu, mais leur voix, il faut l'admettre, n'a pas la puissance de celle de Flaubert. Il fut un temps, où les deux frères étaient tenus, à égalité avec lui et quelques autres, pour des auteurs de « ces livres qu'on vendait autrefois avec *ferveur* [...] les Flaubert, les Goncourt, les Daudet, les Théophile Gautier... » (P. Léautaud, *Journal littéraire*, 24 mai 1932)<sup>3</sup>. Vers 1930, les romanciers du dix-neuvième siècle qui tenaient le haut du pavé étaient Barbey d'Aureville, Alphonse Daudet, Flaubert, Anatole France, Remy de Gourmont, Pierre Loti, Pierre Louÿs, Octave Mirbeau<sup>4</sup>. De nos jours, Alphonse Daudet est passé à la trappe, Anatole France et Pierre Loti, également ; Remy de Gourmont et Pierre Louÿs intéressent les curieux, mais non pas le grand public. Les Goncourt ont-ils été discrédités par l'académie et le prix ? Explication courte. Jamais, en tout cas, tenus pour des écrivains à panthéoniser. Et dire que l'on croit toujours à une justice immanente, où l'histoire jugerait ! Il faut ajouter que les Goncourt n'ont pas été uniquement romanciers, et que c'est uniquement en romanciers qu'ils ont été ici convoqués et analysés, qui plus est sur un seul thème. La postérité, si elle voit en eux des romanciers mineurs, leur a donné une place de choix dans la critique d'art ; le *Journal* est indispensable à tous ceux qui s'intéressent à la période 1851-1896. Ira-t-elle plus loin ? On l'espère. Et peut-être un des moyens de faire lire ou relire autrement les livres des frères Goncourt serait-il de séparer, mieux qu'ils ne l'ont été dans l'histoire littéraire, Edmond et Jules, comme on a tenté de le faire ici, dans un domaine restreint.

---

**3** La citation se trouve au t. II, 1986, p. 981.

**4** Voir la revue *Plaisir de bibliophile*, novembre 1930, p. 190.

**BIBLIOGRAPHIE**

- BALZAC, Honoré (1829) *Les Chouans* in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. VIII, (1978).
- GONCOURT, Edmond et Jules (1860) *Charles Demailly* (primitivement *Les Hommes de lettres*), Paris, 10/18, série " Fins de siècles ", (1990).
- (1861) *Sœur Philomène*, Paris, Flammarion- Fasquelle, édition dite définitive, s.d. (1922).
- (1864) *Renée Mauperin*, Paris, Charpentier.
- (1865) *Germinie Lacerteux*, Paris, GF-Flammarion, (1990).
- (1867) *Manette Salomon*, Paris, Folio classique, (1995).
- (1869) *Madame Gervaisais*, Paris, Gallimard, Folio, (1982).
- GONCOURT, Edmond (1877) *La Fille Élisa*, Zulma poche, (2004).
- (1879) *Les Frères Zemganno* in *Romans de cirque*, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », (2002).
- (1881) *La Maison d'un artiste*, Paris, G. Charpentier, 2 vols.
- (1882) *La Faustin*, Paris, Actes Sud, Babel, (1995).
- (1884) *Chérie*, Paris, G. Charpentier et Cie, Éditeurs.
- (1956) *Journal*, édition de Robert Ricatte, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 3 vols, (2004).
- LÉAUTAUD, Paul (1986) *Journal littéraire*, Paris, Mercure de France, 3 vols.
- RICATTE, Robert (1953) *La Création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870*, Paris, Armand Colin.
- RICATTE, Robert (1960) *La Genèse de « La Fille Élisa »*, Paris, Presses Universitaires de France.