

INTRODUCTION

Ce cinquième volume du *Journal* couvre les années 1869-1871. Elles sont marquées par la maladie et la mort de Jules de Goncourt survenue le 20 juin 1870, par le récit des deux sièges de Paris, par le passage de l'écriture à quatre mains à la rédaction du *Journal* par l'aîné des deux frères.

Les dernières lignes que Jules ait écrites datent du 19 janvier 1870. Elles ont pour thèmes les souffrances causées par l'hydrothérapie et le caractère singulier des maladies nerveuses. Viennent ensuite, dans le manuscrit, plusieurs lignes de pointillés suivies d'un liminaire explicatif. La mort de Jules aurait d'abord décidé Edmond à abandonner la rédaction du *Journal* et plus généralement toute carrière littéraire, mais en se racontant à lui-même l'agonie de son frère, il aurait « éprouv[é] une certaine douceur ». L'évocation de la maladie et de la mort du cadet est ainsi tributaire des notes que l'aîné n'a pu « s'empêcher » de prendre pour décrire les étapes ultimes d'une vie, mais aussi du souvenir de cette agonie, qui le conduit à relire ces notes, peut-être aussi à les réécrire, pour consoler sa souffrance.

La première phrase du liminaire engendre un bond temporel et présuppose une ellipse (« Après bien des mois passés, je reprends la plume tombée des mains de mon frère »). Un retour en arrière, dans l'entrée suivante, lève en partie le rideau des pointillés, sans que l'on puisse rattacher les indications temporelles (« À la tombée de la nuit », « la scène d'hier au soir ») à une chronologie précise. Edmond a résumé, dans un récit non daté, dans lequel s'imposent exclusivement l'imparfait et le passé simple, les discours et les signes qui caractérisent le désespoir de Jules prenant conscience qu'il ne pourrait plus « travailler », mais aussi les douleurs du diariste : il vient, pour la première fois, à Edmond, « l'idée », que « son frère pouvait mourir ».

La chronologie qui faisait défaut s'affirme peu à peu (fin février, Mars, 8 avril, 16 avril, etc.) tandis que l'on change de plan énonciatif (présent, passé composé, imparfait, passé simple) sans que soit levé entièrement le flou temporel. La date de la prise de notes, indiquée par le scripteur ne coïncide pas toujours, sauf dans le récit des dernières heures de l'agonie, avec le moment où se manifeste le signe morbide sur lequel se greffent les commentaires d'Edmond. Ces derniers se rapportent parfois à un passé

ancien commun aux deux frères. L'évocation des épisodes les plus éloignés de l'agonie de Jules se caractérise ainsi par une relative indétermination temporelle ou par une sorte d'amplitude mémorielle, par opposition au récit des derniers moments, fondé sur un découpage serré d'événements et de symptômes.

Mais la maladie n'a pas commencé en 1869, le manuscrit en témoigne. On constate qu'Edmond, en 1869, prend la plume à cinq reprises, le 1^{er} avril, le 5 mai, le 30 juin, le 25 août. Une substitution comparable ne s'était produite qu'une seule fois au cours de l'année 1868. Toutefois, ce n'est pas le nombre de ces relais scripturaux qui fait signe. On pourrait, en effet, alléguer contre cette approche quantitative qu'en 1867 Edmond s'était imposé comme diariste à quatre reprises, notamment pour raconter quelques épisodes du voyage à Rome des deux frères. Ce qu'il faut surtout noter, pour l'année 1869, c'est la durée de l'un de ces relais. Du 30 juin au 11 août, Edmond rédige le *Journal*. Le 25 août, il prend à nouveau la plume pour raconter l'incident « Adolphe Franck » : l'un des deux frères (probablement le cadet), exaspéré que la princesse loue ce philosophe juif, se serait exclamé : « Eh bien, Princesse, faites-vous juive ! » Les trois derniers jours de la cure thermale à Royat, commencée le 10 juin et finie le 3 juillet, tout comme le retour à Auteuil, avant un séjour estival à Saint-Gratien, sont marqués par une aggravation de la maladie telle qu'elle empêche Jules de jouer son rôle habituel de scribe. Dans une lettre du 18 avril 1869, adressée au peintre Ernest Hébert, la princesse déclarait déjà :

Le frère Goncourt, Jules, le plus jeune, est à peu près imbécile. Son pauvre frère fait pitié, c'est un ramollissement du cerveau ; le physique n'est pas atteint, mais l'intelligence s'absente¹

Le *Journal* a ainsi occulté les symptômes de dégénérescence qui avaient attiré l'attention de la Princesse dès le printemps 1869. La maladie, cependant, devait être à éclipses, parce que Mathilde, le 2 septembre, dans une lettre au même Ernest Hébert, signalait un retour apparent à la santé : « Les frères Goncourt ont passé un mois ici. Le jeune a été très souffrant et il me quitte en bon état². »

¹ *Le Peintre et la Princesse, Correspondance entre la princesse Mathilde et le peintre Ernest Hébert 1863-1904*, établie par Isabelle Julia, édition de la Réunion des Musées nationaux, 2004, p. 63.

² *Ibid.*, p. 69.

Ce qui demeurait constant, c'était une hantise du bruit, déjà éprouvée en 1868, et qui se manifestait en tous lieux. La maison d'Auteuil était devenue insupportable, l'hôtel de Royat, aussi. Les Goncourt arrivent-ils à Bar-sur-Seine, le 6 septembre, qu'ils se sentent persécutés par les bruits de la campagne : « Nous en sommes venus à appeler le vent, la pluie, la tempête : c'est l'enveloppement et l'assourdissement des bruits humains et animaux. » (10 septembre 1969).

Leur mal être s'agrandit encore de l'accueil réservé à *Madame Gervaisais*. La presse fut mauvaise, comme l'on pouvait s'y attendre. Barbey d'Aureville, dans *Le Nain jaune*, le 7 mars 1869, avait aperçu dans ce roman une dénonciation sournoise et machiavélique du catholicisme. Sainte-Beuve, dans une lettre à Edmond Scherer, le 28 février 1869, hésitait en parodiant deux vers prêtés à Corneille : « Il m'a trop fait de bien pour en dire du mal. / Il m'a trop fait de mal pour en dire du bien¹. » Il sera plus net, le 2 mars. Avant un dîner Magny, il formulera ses critiques : confusion de deux systèmes sémiotiques (littérature, peinture), réduction de la psychologie morale à la pathologie, incompréhension de *L'Imitation de Jésus-Christ*. Les échanges s'aigrent, Sainte-Beuve décida de ne rédiger aucun compte rendu de *Madame Gervaisais*. Il mourut sans qu'une réconciliation soit advenue. Certes, Zola, dans *Le Gaulois*, avait fait paraître, le 9 mars, un article enthousiaste. Flaubert et Michelet, dans les lettres qu'ils adressèrent aux deux frères, louèrent fort ce roman². Mais la princesse Mathilde, à qui les Goncourt avaient lu, le 22 juillet, plusieurs chapitres, prit « un air grinchu ». Elle les aimait beaucoup, écrira-t-elle à Hébert le 29 septembre 1869, elle voudrait aimer autant leurs œuvres. Impossible. *Germinie Lacerteux* l'avait fait « vomir »³. La mise en cause de la mystique, dans l'ultime roman écrit à deux, lui déplaisait.

La maladie, l'incompréhension accentuaient la mélancolie des deux frères. C'est en raison d'un retournement sur soi et sur les maux dont Jules avait souffert qu'Edmond va créer une fable, couronnement des postures doloristes si nombreuses dans le *Journal* : Jules serait « mort du travail de la forme, à la peine du style »⁴. Au mythe romantique du paria,

¹ Sainte-Beuve, *Correspondance générale*, édition Jean Bonnerot, Didier-Privat, 1975, t. XVIII, p. 406.

² Voir lettre de Flaubert du 14 février 1869 dans *Flaubert-Goncourt, Correspondance*, édition Pierre Dufief, Flammarion, 1998, p. 201, et lettre de Michelet du 19 avril, BNF, Nad 22436, f° 236.

³ Voir *Journal*, Champion, t. IV, p. 101.

⁴ Voir *infra*, 22 juin 1870, p. 128.

ou à celui glorifiant de l'écrivain prophète, succédait ainsi la représentation d'un artiste tué par son culte de l'art.

Edmond pouvait-il ignorer en 1870 que son frère était victime d'une méningo-encéphalite provoquée par la syphilis ? A. L. J. Bayle avait isolé, en 1822, une nouvelle entité morbide, la paralysie générale, mais il ne lui donnait pas pour étiologie une maladie vénérienne. On en formula l'hypothèse en Allemagne en 1859 et en France en 1861. Mais Ricord, qui était l'autorité en matière de syphiligraphie, s'il estima que certains organes, au stade tertiaire de la maladie, pouvaient être gravement atteints, ne pensa jamais que le cerveau pût l'être. C'est, en réalité, Alfred Fournier et ses disciples qui, à partir de 1879, donnèrent au tabès et à la paralysie générale une origine syphilitique. Les résistances furent nombreuses et obstinées, elles ne furent définitivement vaincues qu'en 1913 lorsque Noguchi découvrit la présence du tréponème pâle dans le cerveau des patients victimes de la paralysie cérébrale¹. En 1870, il était légitime qu'Edmond, après avoir mis en évidence, à propos de son frère, une maladie de foie et des troubles nerveux, n'invoquât point l'étiologie syphilitique. Il pouvait penser que Jules souffrait d'une maladie nerveuse que l'hydrothérapie était censée guérir. La dernière note de la main du cadet, le 19 janvier 1870, évoque le « petit pavillon de souffrance et de torture où se mêlent au jaillissement de l'eau, au pscht cruel de la douche, les plaintes soupirantes et les petits cris chuchotés. » Ce petit pavillon, situé à Boulogne, était dirigé par le docteur Béni-Barde. C'est lui qui annonça, à Edmond, le 17 juin, que tout était fini. Trois jours après, en effet, Jules décédait.

Le récit de la maladie est délibérément morcelé. Ces épisodes fragmentés, dans le manuscrit, sont d'abord isolés tantôt par des blancs, tantôt par des pointillés ; à partir du 12 juin les pointillés seuls prévalent. Le constat de la mort du frère aimé, le 20 juin, s'accompagne de 5 lignes de pointillés. On constate, en outre, qu'à l'intérieur des fragments, les phrases, parfois les syntagmes, sont suivis d'un, de deux, voire de trois points de suspension. Cette ponctuation étonnante signale certes des ellipses. Il nous semble surtout qu'elle participe d'une écriture de la douleur, elle donne à voir, par un dispositif graphique, un vide temporel, elle réverbère la souffrance dont elle gradue l'intensité. Les neuf lignes de pointillés qui séparent la partie du *Journal* écrite à quatre mains de celle dont Edmond est l'unique scripteur, inauguraient donc, sous la forme

¹ Sur l'histoire de la syphilis, voir Claude Quézel, *Le Mal de Naples*, Seghers, 1986.

d'une ponctuation pathétique, une écriture du deuil. Nous les avons conservées dans cette édition.

En décrivant et en racontant la maladie et la mort de Jules, le survivant jouait trois rôles complémentaires, celui d'un témoin objectif, presque d'un clinicien, celui d'un proche bouleversé par la transformation que la maladie engendre chez la personne aimée, celui d'un esthète. Edmond relève chez son frère la perte du « tact » : « il ne possède plus la gradation de la politesse selon l'échelle des gens avec lesquels il se rencontre¹. » Le diariste note ensuite les troubles du langage, la maladresse des gestes, la disparition progressive de l'affectivité, la venue de l'imbécillité avec l'affaïssement de l'intelligence et de la mémoire ; il enregistre aussi les signes cliniques de la mort proche : « un cœur tumultueux, soulevant comme les os et la peau de sa poitrine, et une respiration stridente qu'il semble tirer du creux de son estomac². » Parfois une comparaison cherche à concrétiser ce qui est difficilement dicible : « toute la nuit, ce bruit déchirant d'une respiration qui ressemble au bruit d'une scie dans du bois mouillé [...]. » L'attention se centre sur les paroles tronquées, sur l'oralité difficile, bientôt impossible. Jules ne peut avaler « des glaçons gros comme des têtes d'épingle » : au lieu des mots, sous l'effet des convulsions, la bouche « crach[e] une écume sanguinolente ». Le diariste apparaît ainsi, pour reprendre une expression de Victor Segalen, un parfait clinicien ès lettres³ qui recourt à l'occasion à un vocabulaire spécialisé. On songe au mot « anhélançe ».

L'observation clinique est contrebalancée par des marques de pathos. Les descriptions des signes morbides ne sont pas neutres. Les adjectifs « déchirant », « douloureux » colorent de compassion le relevé de symptômes. La souffrance de la séparation se concrétise parfois par une écriture ressassante, presque litanique, marquée par des points d'exclamation et des interrogatives : « Dire que c'est fini, fini à tout jamais ! [...] Dire que c'est fini, fini à tout jamais ! Est-ce possible ? Je ne l'aurais plus marchant à côté de moi, quand je me promènerai. Je l'aurais plus en face de moi, quand je mangerai. Dans mon sommeil, je ne sentirai pas son sommeil dans la chambre à côté⁴. » Les étreintes soulignent tout à la fois une proximité affective, corporelle, mais aussi une séparation. Le diariste ne peut faire qu'en narrant, il se détache de son frère pour réfléchir ses

¹ Voir *infra*, p. 108.

² *Ibid.*, p. 123.

³ Victor Segalen, *Les Cliniciens ès lettres*, Fata Morgana, 1980, p. 58.

⁴ Voir *infra*, p. 120-121.

propres sensations : « [...] mes mains tenant ses mains, je pressais contre mon cœur et le creux de mon estomac sa tête dont *je sentais* la sueur de mort mouiller *ma* chemise et couler le long de la peau de *mes* cuisses¹. » Le pathétique surgit alors du conflit entre le thème de la représentation et la médiation langagière. L'horizon ultime du pathos est peut-être l'invention d'une écriture du silence qui trouve sa réfraction graphique dans les blancs et les pointillés.

Plus généralement le récit de la maladie et de l'agonie est souvent écrit en partie double. Il se décentre parfois de son objet principal pour mieux se reporter, par un effet de réflexivité, sur le sujet narrant. Celui-ci ne se contente pas de rapporter ses réactions, notamment l'agacement, parfois la colère, qu'il éprouve ponctuellement, il épanche aussi sa propre souffrance en se pleurant autant qu'il pleure son frère, comme le montre le sentiment du *nevermore* dans le discours litanique que nous avons cité. La douleur éprouvée par Edmond le conduisit au bord du suicide, le *Journal* le suggère discrètement, une lettre adressée à Flaubert précise l'allusion : le frère aîné avait envisagé de tuer son cadet d'un coup de pistolet avant de retourner l'arme contre lui².

Morcelé, parcellaire, néanmoins précis, plein de cris et de silences, combinant une vision rapprochée du corps de Jules et une approche psychologique aigüe des douleurs du survivant, le récit de l'agonie est aussi assumé par un narrateur esthète et artiste qui se réfère à sa propre culture picturale pour décrire le bien aimé : « [...] à la bouche entr'ouverte et pâlement violette était venue une expression qui n'était plus humaine, l'expression voilée et mystérieuse d'un Vinci ». Une seconde référence à ce peintre italien apparaît une page plus loin. Notons encore que la servante, Pélagie Denis, lisant son livre de prières dans la chambre mortuaire, donne prétexte à un jeu de noir et de blanc sur lequel se détache son profil. Elle est à la fois un dessin et une sainte femme veillant sur une exemplaire victime, un Christ de la littérature. La maladie de Jules, en effet, est une Passion. Edmond l'affirme explicitement. Dans le jardin d'Auteuil, au milieu des rosiers en fleurs, le frère cadet n'éprouve-t-il pas « l'immense tristesse abattue, navrée, infinie, d'une âme qui a sa Passion, la tristesse de la défaillance d'un jardin des Oliviers » ? L'étiologie fabuleuse qui donnait pour cause de la mort de Jules son exigence artistique se parachève donc dans une sorte de vision glorieuse,

¹ Nous soulignons.

² Voir la lettre du 4 juin 1870 dans *Flaubert-Goncourt, Correspondance*, éd. cit., p. 217.

affirmant la sacralité de l'art. L'agonie est une « Pâque ». Certes, le frère cadet ne ressuscite pas, sa Passion néanmoins assure sa survie. Edmond, en racontant la mort de son frère, devient l'hagiographe d'une petite légende dorée.

On peut aussi découvrir dans ce récit, contrepoint de ce nouveau légendaire, la transgression d'un interdit. Le transfert sur la scène publique d'une scène privée (le *Journal des Goncourt*, en 1888, fera connaître l'agonie de Jules) était accompagné d'une note préventive destinée à déjouer les attaques que cette exposition pouvait susciter :

Oh ! il y aura des gens qui diront que je n'ai pas aimé mon frère, que les vraies affections ne sont pas descriptives. Cette affirmation ne me touche guère, parce que j'ai la conscience de l'avoir plus aimé qu'aucun de ceux qui diront cela n'ont jamais aimé une créature humaine. Ils ne manqueront pas d'ajouter qu'aux êtres qu'on aime, on doit garder dans la maladie, les secrets de certains abaissements, de certaines défaillances morales¹...

Edmond, tout en invoquant une fois encore l'exemplarité de la mort de Jules – elle serait celle d'un « mourant de la littérature et de l'injustice de la critique » –, sentait bien qu'il avait mis en cause une sorte de tabou. On peut voir, en effet, dans ce récit d'une fin de vie, un moment capital des écritures de l'intime. Il leur ouvre un espace nouveau. Innombrables seront, à la suite du *Journal*, les œuvres autobiographiques centrées sur un deuil personnel, et qui n'hésiteront pas, comme l'avait fait Edmond de Goncourt, à noter la métamorphose de la personne aimée que la maladie rend tout autre. Le *Journal* prend donc une valeur inaugurale.

Sous l'effet de la mort de Jules, le veuf, tout à son chagrin personnel, avait semblé négliger la situation diplomatique et militaire de la France. Les défaites de Wissembourg, de Frœschwiller, de Forbach, de Sedan vont transformer l'écriture du diariste. Les événements politiques, comme la déclaration de la République le 4 septembre, la fermeture des portes de la capitale le 25 novembre, l'armistice signé le 28 janvier 1871, la tentative révolutionnaire du 31 octobre 1870, le commencement de la Commune le 18 mars 1871, la fin de la semaine sanglante le 28 mai 1871, sont mentionnés ou décrits, mais ils sont, si l'on peut dire, « débordés » par l'évocation de la vie quotidienne, la retranscription des mouvements de l'opinion collective, celle des états d'âme et des humeurs diverses du scribe devenu un témoin. L'histoire n'existe pas abstraitement, elle est

¹ Voir Annexe, p. 447, note 1.

du temps vécu par un habitant d'Auteuil qui subit les bombardements allemands au commencement du mois de janvier et qui constatera ensuite que les canons versaillais ont endommagé le toit de sa maison.

Si le diariste connaît des replis domestiques, il déambule le plus souvent dans Paris au point de devenir à sa manière « l'homme des foules » : « Je sens moins ma solitude dans ces grandes foules émotionnées, où je me traîne toute la journée, fatigué à ne plus pouvoir aller, mais marchant toujours automatiquement¹. » Le siège, qui commence le 20 septembre, détermine, en effet, une sorte de dromomanie caractéristique d'une psychologie obsidionale dont Juliette Adam, dans son *Journal*, esquisse l'analyse : « On ne peut demeurer chez soi. Je le sens bien, moi si casanière ; il me semble que je suis en prison dans mon appartement ; il faut que je sorte, que j'agisse, que je vive au dehors². » Goncourt sort également de chez lui pour voir et il y revient pour écrire. Avant que Paris soit totalement encerclé, il prend volontiers le chemin de fer de ceinture. « La vision rapide » que ce moyen de transport procure tient d'un « amusant spectacle ». Un autre moyen de transport, c'est l'omnibus qui est tout à la fois lieu de conversation, observatoire privilégié quand le diariste se trouve (et c'est la situation la plus fréquente) sur l'impériale. À l'intérieur du véhicule hippomobile, Edmond demeure encore un amateur d'images. Celles-ci s'encadrent dans les carreaux d'une fenêtre dont la buée ne signifie pas opacité. Alors que le voyageur de l'impériale se présentait comme un observateur actif, il se métamorphose dans l'omnibus en spectateur qui voit défiler sur l'écran de la fenêtre des images successives. Le chemin de fer, l'omnibus deviennent des instruments d'optique, des machines pré-cinématographiques.

Le moyen le plus naturel de parcourir Paris, c'est évidemment la marche. Edmond semble un piéton infatigable. Pour se borner à un seul exemple, le diariste, le 24 octobre 1870, arrive à la porte Maillot, suit l'avenue de Neuilly, traverse la Seine, se trouve bientôt à la barrière de l'Étoile. On le retrouve, le soir, dans la grande rue Saint-Lazare. Le désir de voir l'incite à se rendre en des lieux promontoires promettant peut-être de saisir un écho des combats qui se déroulent au Bourget, à Buzenval ou à Meudon. Edmond n'hésite pas à monter sur les hauteurs du Trocadéro, de Montmartre et de Belleville. On le rencontre au milieu des « regardeurs » munis de lunettes, de lorgnettes. Il pénètre aussi dans les lieux où se forment les opinions. Il entre dans le cabaret de la Reine Blanche où

¹ Voir *infra*, p. 137.

² Juliette Lambert, *Le Siège de Paris – Journal d'une Parisienne*, Michel Lévy, p. 107.

Tony Révillon tente de fonder le club de Montmartre. Pendant la Commune, il se rend à l'église Saint-Eustache où se réunit un club de Fédérés. On le trouve sur les marches du Palais-Bourbon, puis sur la place de l'Hôtel-de-Ville, le jour où la République est décrétée. Il observe, dans les ambulances, les corps souffrants et mutilés. Il est partout, dans les faubourgs et au centre de la ville, dans les lieux de pouvoir, mais aussi avenue d'Orléans, au-delà de la barrière d'Enfer, où il observe, le 30 septembre, les soldats vaincus par les Prussiens qui rentrent à Paris après une vaine offensive sur le plateau de Châtillon. Depuis une fenêtre de l'appartement des Burty, il regarde la barricade que les Fédérés tentent de dresser, cet observatoire lui permet aussi de relever quelques-uns des effets de la sanglante répression versaillaise. De ces parcours, de ces situations postées dans des belvédères divers résulte un rythme narratif. Ce « journal du dehors », pour emprunter un titre à Annie Ernaux, multiplie les aperçus, les notations en de brefs paragraphes, il compense cet émiettement narratif par des scènes plus longuement décrites et contées.

Topographe des deux sièges, lecteur des affiches qui surabondent en ces temps de crise, Edmond semble mu par une curiosité d'autant plus exacerbée que les nouvelles manquent, qu'on retarde l'annonce des défaites, que les canards se multiplient. Le diariste prend, au cours de ses déambulations, le pouls de l'opinion. Il est à l'écoute des conversations. Cet individualiste vit un temps en symbiose avec les Parisiens non seulement par ses allées et venues, mais encore en souffrant avec eux de la faim. Certes, il dispose de moyens financiers dont la plupart des citadins sont dépourvus. Mais dès le 10 octobre, il doit aller chercher une carte de rationnement de viande. En novembre, il tue une petite poule avec un sabre japonais, un mois plus tard, il tire sur des moineaux, puis c'est le tour, en janvier, d'un merle familial. Edmond, qui ne peut s'accoutumer à la viande de cheval, réveillonne le 31 décembre, chez Voisin, avec du boudin d'éléphant. Encore est-il un privilégié, non contraint de manger des rats et des chats. Le 7 janvier 1871, le diariste dresse un triste bilan :

Les souffrances de Paris pendant le siège ? Une plaisanterie pendant deux mois. Au troisième, la plaisanterie a tourné à la privation. Aujourd'hui, c'est fini de rire et l'on marche à grands pas à la famine générale, tout au moins, pour le moment, à une gastrite générale. La portion de cheval, pesant 330 grammes¹, y compris les os, donnée pour la nourriture de deux personnes

¹ On lit, dans le manuscrit, 33 grammes. Mais il s'agit manifestement d'une erreur.

pendant trois jours, c'est le déjeuner d'un appétit ordinaire. Les prix des poulets, des pâtés de pâtissier mangeables, sont inabornables. À défaut de viande, impossible de se rejeter sur les légumes ; un petit navet se vend huit sous et il faut donner 7 francs d'un litre d'oignons. De beurre, on n'en parle plus ; et même la graisse qui n'est pas de la chandelle ou du cambouis à graisser les roues a disparu.

Le témoin, qui se tient au plus près de la vie quotidienne, signale le courage des Parisiens : « Je vais faire un tour dans les quartiers bombardés de Paris. Ni terreur, ni effroi. » Si le sujet écrivain est forcément distinct des objets décrits et donc de la foule regardant, à la porte Maillot, les soldats blessés ou harassés, qui rentrent dans Paris après la défaite de Buzenval, un « on » à valeur inclusive, présuppose la participation du narrateur à l'émotion collective.

La foule devient silencieuse, se recueille dans sa tristesse. Des femmes de gardes nationaux, attendent dans des poses désespérées, sur des bancs. Dans ce monde attaché au triste spectacle, qui ne s'en va pas, qui attend toujours, sautillent deux amputés d'une jambe, qui promènent sur leurs béquilles leurs croix toutes fraîches et qu'on regarde longtemps par derrière avec émotion.

Toutefois, dès le 4 septembre, Goncourt affirme sa méfiance à l'égard d'une « plèbe braillarde » en qui il devine « des voyous qui n'ont rien sous la mamelle gauche pour les grands sacrifices de la Patrie ». Croyant d'abord, le 31 octobre, que l'invasion de l'Hôtel de Ville par les gardes nationaux a renversé le gouvernement et institué une commune, Edmond se lamente sur la France « tombée au pouvoir de ces baïonnettes inintelligentes ! » Le 6 décembre 1870, il évoque d'« affreuses têtes de femmes embéguinées de madras et qui ont l'air de Furies de la canaille ».

La vision du peuple se noircira encore pendant le deuxième siège : ce sont partout des hommes ivrognes, des gamins voyous, des femmes hurlantes et violentes. Les hommes politiques et les journalistes qui tentent une médiation entre Versailles et les Fédérés, suscitent des commentaires entièrement négatifs. *Le Rappel*, qui fut le journal des frères Hugo et que dirigeaient Paul Meurice et Auguste Vacquerie, prônait la conciliation. Edmond dénonce en ses rédacteurs des alliés objectifs des communards. Les amis de Burty, qui écrit lui-même dans cette gazette, ne sont « rien que de la canaille »¹. Les républicains modérés (Jules Favre, Jules Simon,

¹ Voir *infra*, p. 344.

Jules Ferry), et bien évidemment Gambetta, attirent des jugements toujours dépréciatifs. Leur éloquence creuse est signe de leur médiocrité.

D'autres clivages participent à donner une dimension polémique au *Journal*. Au commencement du siège, Edmond, conservateur patriote, se dresse contre la germanophilie de Renan. Il n'a pas plus de sympathie pour Thiers que pour Jules Favre qui négocie avec Bismarck les conditions de l'armistice. Le diariste juge que celui qu'on appelait le « foutriquet », en raison de sa petite taille, a attendu trop longtemps à lancer les troupes versaillaises sur les « communeux ». La répression brutale de la Commune lui paraît, en revanche, une saignée attendue et salutaire :

C'est bon. Il n'y a eu ni conciliation ni transaction. La solution a été brutale. Ç'a été de la force pure. La solution a retiré les âmes des lâches compromis. La solution a redonné confiance à l'armée, qui a appris, dans le sang des communeux, qu'elle était encore capable de se battre. Enfin, la saignée a été une saignée à blanc ; et les saignées comme celle-ci, en tuant la partie bataillante d'une population, ajournent d'une conscription, la nouvelle révolution. C'est vingt ans de repos que l'ancienne société a devant elle, si le pouvoir ose tout ce qu'il peut oser en ce moment¹.

Ces propos sont, à coup sûr, choquants. Ils illustrent le discours que les écrivains bourgeois développent sur la Commune à grand renfort de métaphores biologiques ou médicales. Les fédérés sont pour Théophile Gautier des barbares « surgis d'entre les pavés de Paris, comme une impure fermentation des fanges souterraines² ». Du Camp voit dans les communards « un cas pathologique analogue au mal des ardents, aux épidémies choréïques, aux possessions dont l'histoire du Moyen Âge a conservé le souvenir ». Cette maladie, qui serait née de l'effet du siège organisé par les Prussiens, aurait atteint « son plus haut degré d'intensité le 18 mars 1871 ». Elle serait devenue « manie raisonnante », « démence furieuse », « folie d'imitations jacobines », « passion homicide ». La France, indignée « de la perversion morale » des Fédérés, leur aurait infligé un « juste châtement »³. Villemessant, dans *Le Figaro* du 6 juin 1871, estimait qu'il fallait « purger » Paris, en usant des thérapeutiques les plus violentes. En lisant les injures que Gautier déverse sur Vallès et

¹ Voir *infra*, p. 372.

² Théophile Gautier, *Tableaux de siège*, Charpentier, 1881, 3^e édition, p. 352.

³ Maxime Du Camp, *Les Convulsions de Paris*, Hachette, 1877, t. I, p. 426-427.

sur Courbet, sans toutefois donner leurs noms, on serait presque tenté de trouver Edmond relativement « modéré »¹.

L'intérêt que suscite le *Journal* ne provient pas seulement de sa double portée documentaire (document sur l'année terrible, document sur la réaction d'un bourgeois de Paris confronté à une crise majeure de la France). Il résulte d'une optique et d'une esthétique en accord avec une curiosité². Le désir de tout voir, que l'on a mis précédemment en relief, a pour conséquence première de compenser en partie le discours réactionnaire. Depuis la fenêtre de l'appartement de Burty, Edmond, le 23 mai 1871, observe un jeune lieutenant de la garde nationale qui veut relever un mort. Cet officier témoigne, par le mépris des balles qui sifflent autour de lui, d'un héroïsme que le diariste admire. Le récit des fusillades de la caserne Lobau, le 28 mai, 1871, engendre un effet de pathos d'autant plus intense que le diariste ne voit pas les pelotons d'exécution. Edmund Burke estimait que l'intermittence sur un fond négatif, nuit ou silence, engendrait une forme de terreur. L'évocation de ces fusillades accrédite cette remarque :

Je regagne le Châtelet par le quai. Tout à coup, je vois la foule prendre les jambes à son cou, comme une foule chargée un jour d'émeute. Des cavaliers apparaissent, menaçants, le sabre au poing, faisant cabrer leurs chevaux dont les ruades rejettent les promeneurs de la chaussée sur les trottoirs. Au milieu d'eux s'avance une troupe d'hommes, en tête desquels marche un individu à la barbe noire, au front bandé d'un mouchoir. J'en remarque un autre que ses deux voisins soutiennent sous les bras, comme s'il n'avait pas la force de marcher. Ces hommes ont une pâleur particulière, avec un regard vague qui m'est resté dans la mémoire. J'entends une femme s'écrier en se sauvant : « Quel malheur pour moi d'être venue jusqu'ici ! » À côté de moi, un placide bourgeois compte : « Un, deux, trois..... » Ils sont vingt-six. L'escorte fait marcher ces hommes au pas de course jusqu'à la caserne Lobau où la porte se referme sur tous avec une violence, avec une précipitation étranges. Je ne comprenais pas encore, mais j'avais en moi une anxiété indéfinissable. Mon bourgeois qui venait de compter dit alors à un

¹ Gautier les vise très certainement lorsqu'il met en cause des « barbares féroces et stupides qui envoyaient Homère au Quinze-Vingts et rêvaient la destruction de Raphaël ». Ces « iconoclastes furieux », « ces ennemis du beau », sont présentés comme des « Calibans monstrueux, fils du démon et de la sorcière Sycorax ! » (Théophile Gautier, *Tableaux de siècle*, éd. cit., p. 344).

² Sur la littérature de témoignage voir Éléonore Reverzy, *Témoigner pour Paris, récits du siège et de la Commune (1870-1871)*, Kimé, 2021, et l'excellente préface qui éclaire cette anthologie.

voisin : « Ça ne va pas être long, vous allez bientôt entendre le premier roulement. – Quel roulement ? – Eh bien, on va les fusiller. » Presque au même instant fait explosion, comme un bruit violent enfermé dans des portes et dans des murs, une fusillade ayant quelque chose de la mécanique réglée d'une mitrailleuse. Il y a un premier, un second, un troisième, un quatrième, un cinquième *rrarra* homicide, – puis un grand intervalle – et encore un sixième, et encore deux roulements précipités l'un sur l'autre. Ce bruit semble ne devoir jamais finir. Enfin, ça se tait. Chez tous il y a un soulagement et l'on respire, quand éclate un coup fracassant qui remue sur ses gonds ébranlés la porte disjointe de la caserne, puis un autre, puis enfin le dernier. Ce sont les coups de grâce donnés par un sergent de ville à ceux qui ne sont pas morts. À ce moment, ainsi qu'une troupe d'hommes ivres, sort de la porte le peloton d'exécution, avec du sang au bout de quelques-unes des baïonnettes. Et pendant que deux fourgons fermés entrent dans la cour, se glisse dehors un ecclésiastique, dont on voit longtemps, le long du mur extérieur de la caserne, le dos maigre, le parapluie, les jambes molles à marcher.

Cet admirable récit joue de l'allusion et des non-dits. Le « sang » au bout des baïonnettes » suggère qu'on a achevé les blessés en utilisant cette arme comme une arme blanche. L'arrivée de deux fourgons signale la continuation du massacre, tandis que les « jambes molles » de l'ecclésiastique et le verbe « se glisser » témoignent du choc provoqué par un massacre que l'on ne voit pas, mais dont on mesure la cruauté à partir de l'attitude de ce prêtre, témoin direct du drame. Edmond, à coup sûr ne plaide pas, il ne dénonce pas, mais son rapport fait du lecteur un juge amené à prendre parti contre une violence aveugle, mécanique, systématique, ivre du sang versé. On voit donc apparaître une tension entre un discours réactionnaire et répressif, assumé avec la plus grande conviction, et la mise en cause implicite d'une répression aveugle.

La picturalité esthétisante de nombreuses notations entre également en tension avec la disparate des objets qui composent des listes, l'accent mis sur un détail, la déliaison des récits qui est contraire à la notion de tableau, laquelle présuppose une vision synthétique, une idée ou un thème directeurs.

L'évocation de l'année terrible illustre à coup sûr ce que Bernard Vouilloux appelle « le tournant artiste » de la littérature française¹. Pour décrire l'insolite des troupeaux de moutons courant effarés dans le bois

¹ Bernard Vouilloux, *Le « Tournant artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Hermann, 2011.

de Boulogne, le diariste, le 20 août 1870, se réfère à des dessins de Balthazar Castiglione. Le 8 novembre, Corot est le répondant pictural d'un paysage de Seine. En décembre, en marchant sur un sol gelé au soleil couchant, Edmond a l'impression de s'intégrer à une estampe japonaise. Le 22 mai 1871, l'incendie de Paris, la nuit, le fait penser à des « gouaches napolitaines d'une éruption du Vésuve sur une feuille de papier noir ». Une fillette endormie sur un matelas posé sur une brouette, le 13 septembre 1870, appelle sous sa plume le mot « tableautin ». Il y a donc une picturalité virtuelle des scènes du siège, soit qu'elles fassent songer à des tableaux préexistants, soit qu'elles attendent d'être peintes par un artiste de talent. Comme ce peintre fait défaut, c'est Edmond qui comblera cette absence en créant un tableau de mots :

Quels vifs et colorés tableaux composés à tout coin de Paris par le siège, tableaux que la peinture oubliera de faire ou qui seront sentimentalisés par quelque Millevoye du pinceau comme Protais ! Les éclatantes tâches et les piquants réveillons que font, sous les arbres des Champs-Élysées, les képis rouges, les pantalons rouges, les chemises bisées, les croupes luisantes des chevaux, les faisceaux de sabres accrochés dans la branche, les casques de cuivre aux crins épanchés, et au milieu de cela, un officier habillé de pourpre, flottant dans une grande flanelle rouge, assis sur une chaise, dans une pose à la fois crâne et indolente¹.

Un motif obligé appelle la référence picturale : les incendies de la Commune. Malvina Blanchecotte, dans ses *Tablettes d'une femme pendant la Commune*, Gautier dans ses *Tableaux de siège*, et bien évidemment Edmond de Goncourt ne manquent pas d'aller contempler ces nouvelles ruines et de les décrire. Elles ont pour pendant, chez Gautier comme dans le *Journal*, l'évocation de Saint-Cloud, systématiquement incendié par les Prussiens après avoir été obusé par les Français. Cette banlieue est, pour Gautier, le contraire de la belle ruine. Certes, il évoque pour la décrire un « Pompéi de la destruction ». Mais ce qui subsiste, ce sont des décombres à qui a fait défaut la patine des siècles. « Tout y est sec, violent, criard »². Le mot « décombres » se rencontre aussi dans le *Journal* et résume les effets de la guerre. Les vestiges de Saint-Cloud ne sont pas beaux, mais ils sont monumentaux à proportion de leur valeur testimoniale. Ils prennent, chez Gautier une dimension tombale : la petite ville

¹ Voir *infra*, p. 178-179.

² Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 230-234...

incendiée et bombardée figure un cimetière que domine une chapelle funèbre¹. Goncourt crée une sculpture funéraire en allégorisant une femme qui semble, dans son accablement, une statue pleurant sur des ruines.

Ces deux visites de Saint-Cloud sont retranscrites exclusivement en noir et blanc. Cette remarque ne vaut pas pour les descriptions de Paris incendié, et notamment pour celle de l'Hôtel de Ville, qui est, pour les deux écrivains, une belle ruine. Mais tandis que la référence à l'Antiquité est omniprésente dans le texte de Gautier, elle ne se rencontre pas dans le *Journal* :

La ruine est magnifique, splendide. La ruine aux tons couleur de rose, couleur cendre verte, couleur de fer rougi à blanc, la ruine brillante de l'agatisation qu'a prise la pierre cuite par le pétrole, ressemble à la ruine d'un palais italien, coloré par le soleil de plusieurs siècles, ou mieux encore à la ruine d'un palais magique, baigné dans un opéra de lueurs et de reflets électriques. Avec ses niches vides, ses statuettes fracassées ou tronçonnées, son restant d'horloge, ses découpures de hautes fenêtres et de cheminées, restées par je ne sais quelle puissance d'équilibre, debout dans le vide, avec sa déchiqueture effritée sur le ciel bleu, elle est une merveille de pittoresque à garder, si le pays n'était pas condamné sans appel aux restaurations de M. Viollet-le-Duc².

Le feu a opéré une métamorphose esthétique décrite sous le signe de l'émerveillement. On glisse de l'insolite, qui caractérisait la transformation du bois de Boulogne en lieu pastoral, à la magie. L'artialisation opérée par le feu transforme la ruine en pierre précieuse, participe d'une transfiguration qui défie tout art d'imitation et qui ne saurait non plus être rapportée, comme le fait Gautier, à la traditionnelle poésie des ruines. Le tableau littéraire n'est donc pas ici référé directement à une peinture, même s'il est question de « pittoresque ». Toute merveille est un défi langagier en raison même de la sidération qu'elle produit.

Symétriquement, le *Journal*, est riche d'un insolite à rebours, d'un merveilleux en quelque sorte « réaliste » qui résulte de l'optique privilégiée par Edmond. En raison de l'état de siège, il arrive qu'un lieu voué avant la guerre à un usage particulier se voie doté d'une fonction supplémentaire. Un marché de verdure s'enrichit d'un commerce

¹ Voir *infra*, p. 297-299.

² *Ibid.*, p. 370.

inhabituel : étalages de « vieux pantalons, de morceaux de tuyau de poêle » auxquels s'ajoutent « des abat-jours, des peintures à l'huile de maisons de campagne pour des propriétaires amateurs et des tableaux de mâchoires qui s'ouvrent et se ferment, achetés à la faillite d'un dentiste »¹. La disparate domine et, avec elle, la juxtaposition de syntagmes. Parfois, au cours d'un déplacement, l'œil ne saisit que la partie d'un corps : « Je passe en voiture dans les Champ-Élysées. Au loin des jambes qui courent dans la direction de la grande avenue². » Parfois, encore, le descripteur posté voit surgir un spectacle étonnant dont l'incongruité participe d'une esthétique de la surprise :

À l'entrée de la rue de Rivoli, de grandes charrettes passent les quatre pieds de grands bœufs morts étendus sur le dos et couverts d'une serge verte³.

D'une foule qui défile, Edmond sait extraire un instantané dans lequel se rencontrent – et l'on songe à Lautréamont – deux objets sans aucune relation fonctionnelle :

Je remarque une toute petite fille ayant une paire de bottes à l'écuyère accrochée par une ficelle à une épaule et portant à l'autre main un vieux baromètre doré⁴.

Le siège, tel que l'aperçoit Edmond de Goncourt, est donc riche d'un spectaculaire à plusieurs entrées. Le pathétique des scènes d'ambulance, des fusillades est contrebalancé par des tableaux esthétisés mais aussi par un goût de l'insolite qui sait conjoindre le merveilleux et le détail réaliste. Edmond osera même parfois des raccourcis analogiques ou des comparaisons hardies, il parlera d'un « beau ciel de choléra »⁵, ou bien encore de « balles recroquevillées comme des sangsues qu'on fait dégorger dans du sel »⁶. Le prosaïque de ces deux images est signe d'une dépoétisation qui contraste avec « l'agatisation » de l'hôtel de ville incendié. Ce choc des contraires est signe de modernité.

¹ Voir *infra*, p. 223.

² *Ibid.*, p. 369.

³ *Ibid.*, p. 159.

⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁶ *Ibid.*, p. 365.

La guerre avait souvent diverti Edmond de la douleur éprouvée à la mort de son frère. Elle avait été un divertissement dans le sens pascalien du mot. Le « veuf » n'avait plus guère songé à écrire des romans, sinon à deux reprises : il avait esquissé en effet l'intrigue de *La Faustin* et rédigé une centaine de lignes de *La Fille Élisabeth*. Il n'ira pas plus loin. La paix revenue, Edmond ressentira à nouveau le poids de la solitude, son deuil n'était pas accompli. Toutefois, à défaut d'écrire des romans, il avait élargi le territoire de l'intime infléchissant le récit de l'agonie d'un proche en se tenant au plus près de la vérité du corps. Quant à son témoignage sur l'année terrible, s'il est l'un des plus complets parmi ceux qui ont été écrits, il se signale par un souci du concret, un désir de restituer la vie quotidienne et les conditions matérielles des assiégés. En même temps, ce récit de témoignage s'affirme pleinement littéraire, car Edmond a su créer une optique susceptible d'exprimer l'attente des assiégés, leur faim, leur révolte, la douleur des blessés, les horreurs et les merveilles des deux sièges. Une éthique de l'écriture, qui se réclame de la vérité documentaire, contrarie en partie le discours anti-peuple. Les années 1870-1871 font à coup sûr partie des riches heures du *Journal*.

Jean-Louis CABANÈS